

La Música es Mujer:

Subjetividades Sonoras de las Mujeres del Altiplano del Oriente Antioqueño.



1 8 0 3

Angie Milady Rendón Hurtado

Trabajo de grado para optar al título de Magíster en Artes

Asesor: PhD. Carlos Mario Jaramillo Ramírez

PhD. en Artes (Universidad de Antioquia)

Maestría en Artes

Universidad de Antioquia

Facultad de Artes

Medellín, Colombia

2023

Cita	(Rendón Hurtado, 2023)
Referencia	Rendón Hurtado, A. M., (2023). <i>La Música es Mujer: Subjetividades Sonoras de las Mujeres del Altiplano del Oriente Antioqueño</i> [Tesis de maestría]. Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.
Estilo APA 7 (2020)	



Maestría en Artes, Cohorte IV.

Asesor: PhD. Carlos Mario Jaramillo Ramírez.



Repositorio Institucional: <http://bibliotecadigital.udea.edu.co>

Universidad de Antioquia - www.udea.edu.co

El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión de los autores y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad de Antioquia ni desata su responsabilidad frente a terceros. Los autores asumen la responsabilidad por los derechos de autor y conexos.

A todas las mujeres que siguen cantando y creando sus historias

Agradecimientos

A Dios por la vida y por permitirme seguir en pie de lucha.

A mi madre María Cecilia, a mi padre Rodrigo y a mi hermana María Lizeth por todo el amor, cariño, paciencia, y por su apoyo incondicional en este transitar artístico.

A Diego Alzate por su cálido acompañamiento y ayuda en este proceso.

Al Maestro Carlos Mario Jaramillo por su guía, sus enseñanzas, su sabiduría, su sensibilidad y su paciencia.

A la Maestra Berta Lucía Posada por creer siempre en mis capacidades y brindarme sus sabias palabras.

Y a todas las mujeres músicas que me han inspirado y han hecho posible este trabajo. A

Carolina Arias Naranjo, a Carolina Flórez Posada, a Carolina Gómez Restrepo, a Manuela

Toro Arenas, a Estefanía Ospina Giraldo, a Rosalina Sepúlveda, a Lucelida Martínez, y a todas aquellas que siguen vigentes en estos tránsitos y devenires musicales.

Tabla de contenido

Introducción	14
Reflexiones metodológicas	23
Voces que inspiran	27
Capítulo I: De las prácticas artísticas	30
Lo tradicional y lo popular	36
Lugares de lo sonoro	39
Mujeres y música	42
Transformaciones musicales en el altiplano.....	50
Capítulo II: La música es mujer.....	55
Diálogos sonoros	56
<i>Scuilo, mis hermanas musicales.</i>	57
Carolina Arias Naranjo	59
Manuela Toro Arenas	65
Carolina Flórez Posada	68
Carolina Gómez Restrepo.....	72
Angie Rendón Hurtado	77
La unión de nuestras voces	80
Estefanía Ospina Giraldo.....	91
Lucelida Martínez.....	107

Rosalina Sepúlveda.....	123
Capítulo III: Música para juntarnos	144
Somos hijas de la tierra	145
Positivo pa' chismoso.....	161
Conclusiones.....	171
Referencias Bibliográficas	174

Lista de Figuras

Figura 1. El oriente antioqueño y su altiplano. Territorio de estudio. Los colores de los municipios corresponden a: violeta: Guarne; verde: San Vicente; amarillo: Marinilla; fucsia: El Santuario; anaranjado: El Carmen de Viboral; lila: La Unión; azul oscuro: La Ceja; azul claro: Rionegro; marrón: El Retiro. 50

Lista de Tablas

Tabla 1. Población musical femenina en la Universidad de Antioquia Seccional Oriente..... 53

Lista de Imágenes

Imagen 1. Scuillo.	57
Imagen 2. Carolina Arias Naranjo.	59
Imagen 3. Manuela Toro Arenas.	65
Imagen 4. Carolina Flórez Posada.	68
Imagen 5. Carolina Gómez Restrepo.	72
Imagen 6. Angie Rendón Hurtado.	77
Imagen 7. La unión de nuestras voces.	81
Imagen 8. El primer formato.	82
Imagen 9. El formato de cinco.	83
Imagen 10. El nuevo formato. El actual.	84
Imagen 11. Portada del primer trabajo discográfico: Cántaros.	86
Imagen 12. Scuillo con formato de acompañamiento instrumental en grabación.	88
Imagen 13. Scuillo en grabación del video de La Vela.	90
Imagen 14. Estefanía Ospina Giraldo.	91
Imagen 15. Estefanía tocando su primera organeta.	93
Imagen 16. Estefanía y su hermano en la infancia con sus guitarras.	96
Imagen 17. Parranda Flow.	100
Imagen 18. Estefanía en escena.	103
Imagen 19. Estefanía y su bajo eléctrico.	105
Imagen 20. Lucelida Martínez. Tomada de Corporación Cultural Tranvía.	107
Imagen 21. Tradición Melcocheña. Tomada de Corporación Cultural Tranvía.	122
Imagen 22. Rosalina Sepúlveda.	123

Imagen 23. Rosalina narrando sus historias.....	127
Imagen 24. Rosalina tocando la guitarra junto a sus compañeros de Añoranzas.	131
Imagen 25. Estudiantina Añoranzas.	134
Imagen 26. Casetes de Añoranzas; Imagen 27. Casetes de Añoranzas II.....	136
Imagen 28. CD de Añoranzas; Imagen 29. Casete de Añoranzas.	136
Imagen 30. Reconocimiento. 1993; Imagen 31. Reconocimiento. 1994.....	138
Imagen 32. Reconocimiento. 1995; Imagen 33. Placa de Teleantioquia. 1998.....	138
Imagen 34. Reconocimiento. 1996; Imagen 35. Otros trofeos de Añoranzas.	138
Imagen 36. Grabadora. Obsequio de don Hernando a doña Rosalina.	142

Resumen

Este trabajo de investigación-creación propone un espacio de reconocimiento y juntanza de las mujeres músicas, creadoras e intérpretes de músicas tradicionales y populares del altiplano del oriente antioqueño, por medio de tránsitos heterogéneos de memorias vivas, historias, experiencias y transformaciones en el territorio que habitan. Se presenta como una ampliación de las realidades musicales del altiplano del oriente antioqueño mediante una serie de narrativas que resalta la labor musical de las mujeres, sus historias de vida y su relacionamiento con el territorio.

Este trabajo también hace una práctica creativa desde la composición y adaptación musical a partir de las músicas que crean e interpretan estas mujeres protagonistas, dejando una documentación que invita a las juntanzas creativas, al compartir de saberes y a la ampliación de sonoridades que se pueden leer y seguir interpretando por medio de las partituras. Se visualiza como una oportunidad para seguir exaltando el papel de la mujer en la música y para seguir expandiendo las sonoridades en el territorio.

Palabras clave: Mujeres músicas, músicas tradicionales y populares, territorio, altiplano del oriente antioqueño.

Abstract

This research-creation work proposes a space for the recognition and gathering of women musicians, creators and traditional and popular music interpreters from the high plateau of eastern Antioquia, through heterogeneous transits of living memories, stories, experiences and transformations in the territory that they inhabit. It work is presented as an extension of the musical realities of the region through several narratives that highlights the women musical work, their life stories and their relationship with the territory.

This work also makes a creative practice from the composition and musical adaptation from the music created and interpreted by these leading women, leaving a documentation that invites creative meetings, the sharing of knowledge and the expansion of sounds that can be read and continue interpreting through the scores. It is viewed as an opportunity to continue exalting the role of women in music and to continue expanding the sounds in the territory.

Keywords: Women musicians, traditional and popular music, territory, high plateau of eastern Antioquia.

La Música es Mujer:

Subjetividades Sonoras de las Mujeres del Altiplano del Oriente Antioqueño.

Introducción

Desde niña, la música ha sido mi más grande realidad y mi modo de existir. Por mucho tiempo, he enfocado mi formación musical en las músicas académicas de tradición occidental, las cuales han permeado las formas de concebir, pensar y estudiar la música en nuestro contexto. Sin embargo, las estructuras musicales académicas me llegaron a parecer tan ajenas a mi realidad, que comenzaron a generar ruidos, sensaciones y cuestiones frente al relacionamiento y la apropiación que tienen las sonoridades con el territorio. Durante años, creí situar mis interpretaciones musicales por fuera del territorio, de sus paisajes y realidades, sus olores y sabores, sus historias y luchas. Y es que vivir rodeada de paisajes montañosos, cargados de historias y experiencias, empieza a retumbar por todo el cuerpo, pues poder ver una, y hasta dos veces, al sol muriendo detrás de verdes praderas, escuchar el canto del agua en armonía con las rocas que esperan pacientes, sentir las texturas y relieves, los olores y sabores de los cuerpos que cubren y habitan el espacio, se hace parte esencial de la existencia misma. No reniego sobre los aportes que la academia me ha dejado en el campo musical, pues me ha permitido comprender la música como un horizonte vital y me ha confrontado a construir este cuerpo y pensar que hoy me habita como mujer y a apropiarme de la idea de que la música es mujer.

El canto lírico me ha acompañado en toda mi formación musical, pues ya desde mis nueve años comencé a explorar y a educar aquella voz blanca que hoy habla y sigue cantando. El goce por el quehacer musical ha estado tan arraigado al ser que el sólo hecho de cantar por cantar una variedad de géneros y estilos musicales, inclusive en diferentes idiomas que nunca he dominado, y sin preguntar qué decía lo que estaba reproduciendo mi voz, era satisfactorio. En la academia, sonar “bello” debía ser un parámetro fundamental para la interpretación musical, en tanto lo bello al cantar se representaba en un buen timbre vocal, con sonoridad pastosa o redonda, con buena proyección de la voz, con una afinación impecable y con una voz flexible

que cuente con capacidad de hacer ornamentos de gran complejidad melódica y de altura. Mi práctica artística se había establecido para entonces, en el hecho de repetir una lección o seguir un canon ya preestablecido, sin cuestionar lo mínimo de la información recibida y las acciones realizadas. Pero en la medida en que pasó el tiempo, el canto lírico, siendo una de mis mayores pasiones, me hizo cuestionar sobre las formas en que se canta, en las posibilidades vocales que existen en cada persona y me hizo pensar el para qué y para quién se canta. El interés y la necesidad de conocimiento por el territorio, lo identitario, el sonido propio y por lo que implica el ser mujer artista en esta sociedad de modelo capitalista, en donde la música se ha configurado bajo los arquetipos patriarcales que han definido los roles de las mujeres en la música y en donde a la mujer se le ha otorgado funciones interpretativas y compositivas a partir de lo sentimental - pues sus emociones deben ser puras, y en lo afectivo porque debe ser delicada y virtuosa- comenzaron a hacer ruido en mi cabeza de manera exponencial.

El tránsito que he tenido con el canto lírico me ha permitido establecer nuevos vínculos con las otras formas de concebir la música, con el canto popular y con las diversas posibilidades sonoras que nos construyen como personas. No pretendo estilizar o darle mayor validez a una u otra forma de interpretación o creación musical, sino que viajo entre ellas, aprendo de ellas, disfruto de ellas: es la música que me hace ser. Por ello, en mi búsqueda por la interpretación y la creación musical, se han venido entretejiendo cuestiones sobre mi quehacer artístico en el marco del territorio que me habita y que habita otros cuerpos, el territorio que me permite ser y en mi relacionamiento con este, sus aspectos culturales e históricos, sus manifestaciones artísticas, las historias de sus músicas, sus construcciones y deconstrucciones de identidades, sus luchas y las implicaciones de ser mujer en este, el territorio de lo tradicional. Ahora, si reflexiono sobre mi quehacer artístico, es inevitable no relacionarlo con los cuerpos y territorios que me rodean.

Las condiciones históricas, sociales, económicas, políticas y religiosas en el territorio de lo tradicional y, particularmente, en este territorio que habito, el altiplano del oriente antioqueño, ubicado geográficamente en la región andina colombiana (ver Figura 1), ha invisibilizado el poder de la mujer para crear y transformar sus propias realidades. Las músicas heredadas décadas atrás por los habitantes de los municipios del altiplano del oriente antioqueño, han estado cargadas de dogmatismos políticos y religiosos que han patrocinado los modelos de sumisión, modelos que han estado confrontando y enfrentando las mujeres del territorio. No es gratuito que un territorio como el altiplano del oriente antioqueño, que dice ser civilizado y desarrollado, siga presentando problemáticas en donde las mujeres que se dedican a la música son desvirtuadas, juzgadas o reprimidas, como cuando un esposo, un padre, unos compañeros de estudio, un jefe o un colega, desmiente un trabajo de años de esfuerzo y dedicación, sólo porque “no es debido en una mujer”, porque “no son sus funciones” o porque “está dando mal ejemplo”. Hay unos matices de dominio heteronormados que perpetúan sistemas moralistas e inquisitorios. Sin embargo, las mujeres se han apropiado de sus capacidades y convicciones, y ahora participan, cada vez más, musical, social y políticamente en el territorio.

Poco se ha documentado sobre la participación de la mujer en las músicas tradicionales y populares en el territorio del altiplano del oriente antioqueño, y si bien cada día se hace más su rol en la música, se siguen presentando los discursos masculinizados en la interpretación y creación de las músicas. La mujer música del altiplano del oriente antioqueño se sigue cosificando y viendo como un exotismo, por lo que agrupaciones, intérpretes solistas femeninas y demás músicas pertenecientes a formatos andinos, tradicionales y populares, siguen generando curiosidad y cierta empatía masculina, que en ocasiones pareciera ser la misma dominación disfrazada. Además, cada vez son más las realidades que debe confrontar la música en las zonas

rurales en diálogo con los centros urbanos. La música local ha entrado en conflictos desde los modelos patriarcales que, como se ha mencionado, visibiliza e invisibiliza procesos según las convicciones del sistema hegemónico; conflictos desde los consumos e industrias culturales, por las formas en que se deriva el quehacer artístico a procesos productivos, que se convierten en una competencia en el que el ganador es quien más abarque y quien más innove; y conflictos sociológicos desde la mirada de una realidad desequilibrada, en donde hay gran amplitud para consumir, pero muy poca para producir y en donde la entrada a los centros de comunicación como la radio y la televisión, se vuelve un privilegio de pocos.

Las realidades musicales en las que estamos inmersas en la región se pueden ejemplificar con un pequeño panorama local de Rionegro, municipio que se ha catalogado como la capital del oriente antioqueño y el lugar en donde habito. A simple vista, se podría considerar que su contexto musical es bastante amplio e incluso que se han facilitado las transformaciones de los estereotipos hacia la mujer en el campo musical. Si bien los modos de pensamientos masculinizados han ido permutando, una mirada general a las escuelas de formación en música arroja cierta información, y es el predominio del hombre-educador-director-músico sobre la mujer-educadora-directora-música. Desde la experiencia propia y observando hacia atrás, se logra ver que en Rionegro no ha habido una sola directora de banda sinfónica, orquesta sinfónica o estudiantina por lo menos en los últimos 25 años. Un caso muy parecido se presenta con los coros del municipio, en donde sólo hasta hace unos tres años, una mujer -en este caso yo misma- pudo asumir el cargo de directora después de más de 20 años. Otra situación similar es la extrañeza que genera la llegada de una profesora de batería y de percusión, cuando lo que se espera es que sea un hombre quien domine estos instrumentos catalogados fuertes y varoniles. Son muchos los comentarios sobre las preferencias sexuales, la desconfianza o invalidez que se

le da a una persona en su quehacer musical y pedagógico sólo por su género. Y como estos, los casos se replican en los otros municipios del altiplano del oriente antioqueño y si bien no necesariamente dichas agrupaciones involucran las músicas tradicionales o populares colombianas de manera directa, sí aportan una información de la situación actual de las mujeres músicas en el territorio. En diálogos espontáneos con compañeras y compañeros de trabajo, se ha cuestionado sobre el funcionamiento de este sistema cultural en la región, en los personajes que son la cara y la representatividad de los procesos, de cómo los equipos docentes de música suelen estar desequilibrados en la relación hombre-mujer, predominando la participación masculina, de cómo se hace extraño que la docente de batería sea una mujer y lo normalizado que está el hecho de que la mayoría de los líderes en el campo musical sean hombres.

Toda mi vida he vivido rodeada de paisajes, de verde, de agua, de colores exóticos, de variedad de sonoridades y sabores. He visto cómo el territorio se ha venido transformando paulatinamente, al igual que sus formas de accionar y sus intereses. He visto cómo la participación de las mujeres en el campo artístico y, particularmente, en el campo musical, se ha venido expandiendo y dejando de lado los arquetipos patriarcales que le dan género a la música, a los instrumentos y a los roles que se cumplen en el quehacer musical. He observado con entusiasmo el hecho de que a nivel profesional ha habido una ruptura epistémica en donde las mujeres participan activamente de la música y tienen la convicción de estudiarla y ejercerla como una forma de vida. Ahora, el contexto cultural y social del altiplano del oriente antioqueño cuenta con procesos artísticos y creativos con músicas propias o apropiadas por el territorio, en las cuales las mujeres están siendo también protagonistas.

Creadoras, directoras e intérpretes de la zona se vienen vinculando cada vez más con la labor musical que resalta las particularidades de su territorio y sus diversas sonoridades. Allí

relatan historias, memorias y transformaciones por medio de sus expresiones artísticas y musicales, pero también se relacionan entre sí, se juntan y se entretajan, pues los límites en los territorios son en muchas ocasiones de intereses políticos, pero la música es itinerante y desdibuja cualquier tipo de límites. Es el caso de la agrupación *Scuilo* de Rionegro y El Carmen de Viboral, que con sus creaciones e interpretaciones musicales narran a la mujer y al territorio que habitan; o como doña Rosalina Sepúlveda, del municipio de Rionegro, que comparte su sabiduría y rememora sus vivencias musicales; como Estefanía Ospina Giraldo en Rionegro, con su capacidad multi instrumental y pedagógica, su historia en el campo y su creación musical; como Lucelida Martínez en la vereda El Porvenir, en el cañón del río El Melcocho de El Carmen de Viboral, con su música campesina y su lucha por salir adelante con ella; como la maestra Luz Elena Gómez quien dirige la estudiantina de Marinilla y está dejando un legado para estas generaciones impactadas; como la agrupación *Eywa* del municipio de La Ceja, que logra mezclar y hacer sonoridades expandidas con los instrumentos y las voces, interpretando las canciones que nos dejaron los ancestros y también aquellas que vienen revolucionando la creación musical en el territorio; como el cuarteto de clarinetes *Tres más 1* del municipio de La Unión que dedica toda su primera producción discográfica a recordar aquellas canciones tradicionales que cuentan las historias de nuestros campesinos; como la maestra Natali Herrera que se ha desempeñado como una gran gestora e impulsora de los procesos culturales en el municipio de Guarne; y como todas aquellas mujeres que no se han mencionado pero que están allí haciéndose escuchar o que apenas están surgiendo. Este recuento es sólo una parte del panorama de las mujeres que están interviniendo en la subregión, y cabe aclarar que sólo se ha profundizado en algunas, pero que la exploración se sigue construyendo, pues la búsqueda está vigente y en constante transformación: este es un archivo vivo.

Además de estas mujeres líderes, creadoras e intérpretes, también existe una variedad de espacios en donde se han podido generar encuentros que buscan resaltar las músicas propias o apropiadas de la región y en donde las mujeres han tomado un importante protagonismo, como es el caso del Festival de Músicas Campesinas en El Carmen de Viboral, el Festival de la Montaña de la vereda El Porvenir de El Carmen de Viboral, el Festival de la Canción en el municipio del Santuario y como el encuentro de Noche de Lunas, del cual sólo se realizó una versión en El Carmen de Viboral en el año 2015. Al igual que el reconocimiento de las mujeres del territorio, este es apenas el inicio de una indagación que pretende ser profundizada, en parte porque se hace necesario explorar el territorio también desde la mirada de la desigualdad en temas políticos y culturales, pues los intereses en cada municipio varían y con ello, los apoyos a la cultura y al arte. Un ejemplo de esto es que la contratación en casas de la cultura de varios municipios del oriente antioqueño, se denotan con un tinte politiquero y de conveniencias, situación que poco o mucho, ha entorpecido los procesos artísticos de cada municipio. También habría que revisar qué tanto apoyo les imprimen los municipios a los espacios de encuentros artísticos, y hablo del apoyo desde los diferentes recursos económicos, espaciales y humanos. Por ello este no es un producto finalizado, pues cada día habrá algo diferente por cuestionar y por contar.

Las historias y experiencias que habitan el territorio del altiplano del oriente antioqueño ya no son sólo aquellas que han sido contadas por los hombres, sino que ahora somos las mujeres, madres, esposas, hijas, hermanas y amigas, quienes no callamos, quienes podemos hablar sin miedo, narrar historias, cantarlas y tocarlas. Es por ello que este proyecto de investigación-creación tiene como objetivo generar un espacio de reconocimiento y juntanza por medio de tránsitos heterogéneos de memorias vivas, ampliando las realidades musicales del

territorio del altiplano del oriente antioqueño mediante un repertorio de aquellas mujeres que lo habitan a través de sus voces cantadas, de la creación, la interpretación, de sus historias, sus tradiciones y sus transformaciones en la contemporaneidad. Este trabajo también hace una práctica creativa desde la composición, adaptación o arreglos musicales de la música que interpretan estas mujeres que han sido protagonistas, dejando una documentación que invita a las juntanzas creativas, al compartir de saberes y a la ampliación de sonoridades que se pueden leer y seguir interpretando por medio de las partituras, porque la música irrumpe transformando estéticamente el espacio y el tiempo, porque la música comunica, revela, forma y se resiste, porque la música es mujer.

Este trabajo de investigación-creación está compuesto por tres capítulos. En el primero de ellos se abordan los contextos de la creación e interpretación de la mujer en el territorio de lo tradicional desde la mirada colombiana a partir del reconocimiento del modelo occidental europeo como referente del territorio, las implicaciones históricas desde los colonialismos, arquetipos raciales y de género, de la naturaleza de las prácticas artísticas en el mundo occidental y sus problemáticas, el relacionamiento de los conceptos de tradición, música tradicional y música popular con el objetivo del trabajo, los marcos de pensamiento y de creación. También hace énfasis al territorio del altiplano del oriente antioqueño, el cual se relata desde una perspectiva musical y artística de las músicas tradicionales y populares de la zona, en donde las mujeres son protagonistas. Cabe mencionar que, aunque la investigación tiene un enfoque de género, no pretende ahondar en las teorías feministas que, si bien pueden hacerse visibles desde algunas referencias que van en esa vía, no se considera como un concepto de análisis para este trabajo.

El segundo capítulo cuenta las historias de las mujeres músicas del altiplano del oriente antioqueño, aquellas que se han dedicado a exaltar sus tradiciones y su territorio mediante las prácticas musicales tradicionales y populares, sus rutas, sus dificultades y fortalezas. Se hace además un relacionamiento con las problemáticas que desprende el ser mujer música en el campo de lo tradicional, el cual conserva los arquetipos de los colonialismos, la heteronormatividad y el machismo. Considero importante aclarar que este capítulo cuenta con cuatro historias de mujeres, las cuales fueron introducidas con anterioridad. Los relatos que no se incluyen siguen en proceso de construcción, pues este capítulo, y este trabajo en general, se considera inacabable y en constante transformación. Además, en este capítulo se hace una acotación sobre el concepto música, enmarcado como el nombramiento y la apropiación femenina.

El tercer y último capítulo enmarca la realización del proceso compositivo en donde se toman algunas obras musicales que han creado o interpretado estas mujeres que cuentan sus historias y a partir de ellas, se modifican o adaptan musicalmente para formatos expandidos. Es de mencionar que no todos los arreglos cuentan con el mismo formato instrumental y que están sujetas a cambios de acuerdo con las necesidades musicales que se presenten. La idea de hacer composiciones-adaptaciones y plasmar en partituras estas canciones, parte de poder generar una exploración sonora expandida de las músicas tradicionales y populares que están siendo interpretadas, dar un aporte a las mismas desde mis conocimientos musicales y dejar registro de ello. La puesta en escena de estas creaciones musicales se ha generado y se sigue generando desde escenarios no convencionales como son los propios hogares, lugares comunes de las comunidades, espacios públicos, entre otros, y está validada mediante la ruptura de la noción de obra de arte y los modelos de la globalización. La creación e interpretación musical ya no está supeditada a los grandes teatros o a las capillas. La creación e interpretación musical

contemporánea ha desdibujado estas líneas y promueve espacios diversos, expandidos, para la puesta en escena.

El trabajo de investigación-creación *La Música es Mujer: Subjetividades Sonoras de las Mujeres del Altiplano del Oriente Antioqueño*, se considera como un trabajo inacabado e inacabable, en tanto que esta no es una tesis demostrativa y de resultados exactos, sino que transita el territorio para darle voz a los cuerpos que mantienen vivas tradiciones sonoras en el oriente antioqueño, por lo que es una tesis que se mantiene vigente, que es viva y seguirá. Es un registro en constante transformación, pues depende de los diálogos y las vivencias que surgen en el día a día a raíz de las músicas tradicionales y populares interpretadas y creadas por las mujeres de la zona del altiplano del oriente antioqueño, las cuales también están en constante transformación. No estoy buscando una totalidad, una obra de arte total o verdadera. No pretendo decir cómo se debe o no hacer la música de mi territorio. Simplemente transito con ellas, con las mujeres, con sus historias, sus músicas, sus formas, sus huellas y sus relacionamientos.

Reflexiones metodológicas

La Música es Mujer: Subjetividades Sonoras de las Mujeres del Altiplano del Oriente Antioqueño, es una investigación-creación que cruza lo narrativo, lo autoetnográfico y lo relacional. Aquí las personas, la comunidad y el lugar de enunciación propio, son indispensables para la generación de conocimientos, pues se relaciona lo personal con lo artístico, cultural y social. Hay un interés importante por reconocer el significado, los sentires y el valor de la experiencia del otro, la otra y la propia. Por ello considero necesario abordar la apuesta metodológica por parte de la investigación narrativa, la investigación autoetnográfica y la estética relacional, pues tal como menciona David Ramos (2013) en su texto *La investigación*

narrativa y las prácticas artísticas comunitarias: Algunas posibilidades, encuentros y desencuentros,

(...) se hace necesario y urgente tener en cuenta (...) “metodologías experimentales” para consolidar mucho más la relación entre investigar y crear, reconociendo siempre sus posibilidades de acción. En este sentido, la pregunta por lo social, por la complejidad de los contextos, por los sujetos que actúan allí y por el hacer propio del artista-investigador deben ser pensadas y tenidas en cuenta para que la investigación y la creación se reconcilien. (pág. 62).

La investigación autoetnográfica permite presentar el contexto desde el lugar propio para comprender el contexto que lo rodea, es decir, se logra leer una sociedad a través de una biografía en donde el lugar de enunciación es propio. Una metodología autoetnográfica fija eventos historiados, narrativas que toman otros lugares y que se pueden contar desde la singularidad y significaciones del autoetnógrafo. Conectando con lo que dice la investigadora mexicana Mercedes Blanco (2012) en su texto *Autoetnografía: una forma narrativa de generación de conocimientos* “Una vida individual puede dar cuenta de los contextos en los que le toca vivir a esa persona, así como de las épocas históricas que recorre a lo largo de su existencia” (pág. 54). Carolyn Ellis (1999, como se citó en Blanco, 2012) aclara el significado de autoetnografía cuando menciona que “La autoetnografía es un género de escritura e investigación autobiográfico que (...) conecta lo personal con lo cultural” (pág. 56). Así mismo Laurel Richardson (2003, como se citó en Blanco, 2012) puntualiza que: “Las autoetnografías son altamente personalizadas, textos reveladores en los cuales los autores cuentan relatos sobre su propia experiencia vivida, relacionando lo personal con lo cultural” (pág. 56)

Esta investigación-creación se percibe como una vivencia propia por experimentar, pero también como un intercambio entre las personas que participan de la misma, generando empatías

y lazos. Más que un resultado artístico físico, un espacio simbólico o privado en sí, son las formas de encuentro y la invención de relaciones entre mujeres músicas que validan la creación artística basada en una estética de relaciones, pues tal como lo menciona Bourriaud (2008) en su texto *Estética relacional*, “el artista habita las circunstancias que el presente le ofrece para transformar el contexto de su vida (su relación con el mundo sensible o conceptual) en un universo duradero” (pág. 12). “Es por esta misma razón que en este tipo de investigación el individuo es capaz de construir un sentido particular de su vida y convertir el movimiento autobiográfico (...)” (Ramos Delgado, *La investigación narrativa y las prácticas artísticas comunitarias: Algunas posibilidades, encuentros y desencuentros*, 2013, pág. 56), en términos de Pineau (2008, como se citó en Ramos, 2013), en un “arte formador de la existencia”. (pág. 56).

Para comprender más a fondo los modos de escritura y creación en este trabajo, quisiera ampliar el concepto de investigación narrativa (IN) que es, finalmente, el pilar metodológico de esta investigación-creación, el cual está atravesado por la autoetnografía y lo relacional.

Antes que nada hay que aclarar que la dimensión social que está alojada en lo personal, lo vivido, lo “experimentado” y lo conocido por un individuo que se narra a sí mismo es lo que yace como base de la IN. El conocimiento adquirido durante toda la vida de un sujeto para dar respuesta a una serie de inquietudes que se relacionan directamente, no con un “objeto” de investigación que simplemente es observado, sino con un “sujeto” que participa activamente en el proceso investigativo, se sitúa en la base de la definición de la IN. (Ramos Delgado, *La investigación narrativa y las prácticas artísticas comunitarias: Algunas posibilidades, encuentros y desencuentros*, 2013, pág. 52)

En línea a este proceso investigativo-creativo, el encuentro entre las mujeres del altiplano del oriente antioqueño es una estrategia que implementa la juntanza y la creación artística

mediante "elaboraciones o posibles argumentos con los que se cuentan experiencias de vida o historias de vida desde la perspectiva de quien las narra" (Bolívar y Domingo, 2006, como se citó en Ramos, 2013, pág. 52). Estas narrativas reivindican las posibilidades de la subjetividad y le dan validez, ya no dependiendo de los sistemas positivistas, sino de estas nuevas experiencias metodológicas que se entretajan con el quehacer artístico. Las problemáticas y oportunidades encontradas con relación al rol de las mujeres intérpretes y creadoras de músicas tradicionales y populares en el altiplano del oriente antioqueño, se ha materializado mediante el relacionamiento propio con estas mujeres. Las visitas, las caminatas, las conversaciones y el café han generado puentes para encontrar las formas de creación narrativas y musicales, en donde la

principal fuente de datos se extrae de biografías, material personal o fuentes orales, que dan sentido, explican o contestan preguntas vitales actuales, pasadas o futuras, a partir de las elaboraciones o posibles argumentos con los que se cuentan experiencias de vida o historias de vida desde la perspectiva de quien las narra (Bolívar y Domingo, 2006, como se citó en Ramos, 2013, pág. 52).

En la caracterización de la investigación narrativa "(...) debe advertirse que en este carácter contextual es imposible lograr una universalización y que es el conocimiento de los fenómenos locales y de los rasgos particulares de un entorno cultural lo que estudia la narrativa" (Jiménez, 2012, como se citó en Ramos 2013, pág. 53). Es por ello que en el foco del trabajo hablamos del territorio de lo tradicional, de las mujeres que lo habitan, que hacen y representan sus músicas, de aquellas intérpretes y creadoras que tienen historias de vida con la música y con su contextos sociales y políticos. No existe una única historia ni forma de concebir las músicas tradicionales y populares en el altiplano del oriente antioqueño. No existen narrativas semejantes

porque las experiencias son múltiples, pero sí existen patrones que revelan el estado social y cultural de un territorio.

Voces que inspiran

En este proyecto de investigación-creación existen personas que han inspirado, que han generado sinergias y con las que se ha construido una relación artística. Si bien las influencias para realizar este trabajo se han venido dando desde el propio caminar de varios años, vale la pena resaltar aquellas personas, investigaciones y trabajos artísticos que han impactado e inspirado al tema en cuestión. Agrupaciones artísticas como *Scuilo*, *Eywa* y *Tres más 1*; o artistas como Rosalina Sepúlveda, Estefanía Ospina, Lucelida Martínez, Luz Elena Gómez, Natali Herrera, y las muchas otras mujeres que se mueven y generan lazos e impactos musicales en el territorio del altiplano del oriente antioqueño, son mis primeras inspiraciones y fuentes para la creación. Ellas han elaborado en su quehacer y creaciones artísticas discursos de participación femenina en la sonoridad de lo propio, en las músicas tradicionales, populares y andinas colombianas, creaciones contextualizadas a sus territorios.

Por fuera del territorio del altiplano del oriente antioqueño también se movilizan artistas y creaciones que van en vías similares al del interés propio. Tal es el caso de la cantora y compositora colombiana Marta Gómez, que, con veinte años de experiencia discográfica, se ha dedicado a hacer de su música un tejido de historias y memorias en donde hay una preocupación por las realidades sociales. Su voz es de lucha y de compromiso con los demás. *Manos de mujeres* (2009) es una de sus obras más representativas, un homenaje a la mujer, a sus diferentes quehaceres y luchas. “Manos de mujeres que han parido la verdad, manos de colores aplaudiendo algún cantar” (Gómez, 2009).

Otra de las grandes maestras que ha dedicado su vida a la creación musical y al relato de historias y luchas a través de sus ritmos y armonías, es Luz Marina Posada. Cantora, compositora y guitarrista, pone en cada una de sus creaciones el contexto de las realidades que ha favorecido sólo a algunos. Se destaca por su gran composición en ritmos colombianos y particularmente, en ritmos de la región andina. Sus composiciones como *Canción de amor (entre mi patria y yo)* (2001), *A pesar de tanto gris* (2004) y *Caminantes* (2008), son fuentes artísticas muy potentes que me han hecho cuestionar y reflexionar sobre las realidades del territorio. También es importante mencionar al maestro Gustavo Adolfo Rengifo que ha hecho, durante su larga carrera musical, homenajes y críticas frente diversos contextos sociales y culturales. En una de sus obras, *La Cholita* en ritmo de bambuco sureño, hace un homenaje a la mujer campesina y trabajadora, además de una fuerte crítica a la tradición machista de la región. Aquí un fragmento de *La Cholita*:

*Me levanté muy temprano a quemar la candela, soplar los tizones,
calentar el agua, amasar las arepas y colar café,
le di desayuno al niño que va pa' la escuela, barrí la cocina,
ordeñé la vaca, tenté las gallinas y entonces por fin
me fui al rincón de la cama y envolví en la manta que era de mi abuela
los lindos tejidos que terminé ayer.
Me vine para el mercado, confiando en lo poco que pueda vender
para llevarle a mis hijos confite de nube y lluvia con miel.
Mi marido en cambio se fue a trabajar (...)
Es mi propia historia y la de otras también.*

Por su parte, la maestra Alba Marina Pontoriero (2020) en su trabajo de grado de Maestría en Artes de la Universidad de Antioquia titulado *Hilando Exilios: Espacios de creación*

a partir de Tres Compositoras, una Escritora y una Pianista, pone en cuestión el lugar de la mujer en la creación e interpretación musical en la música académica. Siendo ella una gran pianista argentina con educación de conservatorio, la cual ha sido dominada por el sistema heteronormado, se cuestiona sobre sus interpretaciones que, casi siempre han estado enmarcadas en las composiciones de hombres europeos, y amplía el panorama trayendo a colación a mujeres compositoras, “creadoras que han permanecido ausentes en nuestros repertorios de concierto y programas de estudio” (Pontoriero, 2020, pág. 1).

A estas artistas expuestas también las acompaña la labor que han hecho las cantadoras María Cristina Plata y María Mulata, quienes han sido grandes inspiraciones desde sus creaciones musicales por su sensibilidad artística y calidad sonora. Esta investigación, más allá de exponer una situación actual, busca promover sensibilidades y recordación a partir de las experiencias e historias, relacionando al entorno como un espacio portador de diálogos sonoros que conforma muchas de las significaciones sociales, culturales e ideológicas de las mujeres con su territorio.

Capítulo I: De las prácticas artísticas

“Las prácticas artísticas están saturadas de experiencias, historias y creencias”.
(Borgdorff, 2010)

Cuando Kant (2015) en su texto *Respuesta a una pregunta: ¿Qué es la Ilustración?* hace referencia a que no vivimos en una época ilustrada, pero sí en una de ilustración, se evidencian problemáticas sobre el desarrollo del pensamiento y sobre esa incapacidad del sujeto para cuestionarse sobre sus formas de habitar y conocer el mundo. Si bien el contexto histórico de dicha publicación se remonta al siglo XVIII, el desarrollo de esta idea sigue vigente en tanto que, como seres humanos -y hablo propiamente del mundo occidental-, nos regimos bajo unos sistemas utilitaristas, capitalistas, patriarcales y de consumismo que no proyectan cosa diferente a que su poder se mantenga y se fortalezca. De ahí que el sistema nos “educa” no tanto para pensar y crear, sino más bien para repetir y obedecer. Hemos crecido en un sistema en donde se invisibilizan las palabras, los pensamientos y las cuestiones que no le convienen a quienes manejan el poder, una sociedad que se ha acostumbrado a ser “productiva” en medio de la tan anhelada búsqueda del “desarrollo”, una sociedad que pretende mantener sus niveles jerárquicos heteronormados, en donde se brindan perspectivas restringidas, incuestionables y en donde interesa “la mano de obra barata”. De igual manera, el sistema de producción hegemónico que habitamos ha permeado el quehacer artístico en la medida que, existen construcciones jerarquizadas de lo que es válido o no en el mundo del arte, de lo que los artistas validan o no como arte e, inclusive, de lo que la sociedad que observa desde afuera valida o no como arte. De esta manera el sistema y la propia comunidad invisibiliza procesos de producción, creación e interpretación artística por quedar por fuera del margen en donde son validados. Se presentan conflictos desde los modelos patriarcales en donde limitan la participación artística e invisibiliza procesos, desde las industrias culturales al exigirle al arte que sea productivo y que entre en una

competencia que lo pueda validar e inclusive que se produzca como mano de obra barata, y desde lo sociológico cuando concebimos una sociedad en desequilibrio de oportunidades y privilegios.

Pero el mundo del arte se revela y posibilita cuestionamientos frente a las realidades del existir, dimensionando las relaciones del ser humano con los paisajes y cuerpos que lo rodean. El arte se posiciona frente a las vivencias personales, a las sensibilidades, a las experiencias y a las transformaciones del contexto que se cuestiona y permite indagar por las fibrosidades más íntimas que puede contemplar el ser humano. Las expresiones artísticas se enmarcan y justifican en las diversas realidades y contextos que vivimos, siendo estas fluctuantes, pues se acomodan y desacomodan según el espacio físico y temporal, el momento histórico, las transformaciones sociales y culturales. El arte recupera, nombra y habita lo que existe, a los seres humanos en el universo y sus necesidades de transformación. Y es que lo orgánico de la vida misma, del ser, es estar en constante permuta, evolución-involución, transformación, al igual que lo están los lenguajes y las formas expresivas. El arte tiene la posibilidad de desestabilizar, generar tensiones e inclusive, de transgredir y transformar cánones ya delimitados en una cultura. Es por ello que los cuestionamientos no son suficientes y no cesan en tanto que, como menciona Hegel (1989) en *Lecciones de Estética*, cada obra de arte “es esencialmente una pregunta”. (pág. 63).

Ciertamente, las cuestiones y teorías de la obra de arte y la experiencia estética son y han sido conflictivas y paradójicas: los conceptos pueden ser abiertos, multiformes y mutantes, al igual que los cuerpos que habitan la obra de arte también suelen serlo. La obra de arte se compone de cuerpos que pueden ser comunicativos, pues en medio de la pluralidad de conocimientos, formas de pensar y formas de hacer, el creador de arte puede hacer arte para manifestar algo, para mimetizar el mundo que lo rodea, para confrontarlo, cuestionarlo o para

ponerlo en duda. Y aunque la obra de arte no es una verdad absoluta, el artista se permite cuestionar sobre sus formas de habitar y en ese sentido, sobre sus realidades.

Pero definir cómo debe ser o qué debe ser una obra de arte en nuestro mundo actual abre un panorama de paradojas a partir de la autonomía, que tanto la obra de arte como la experiencia estética han ganado en los últimos años. En ese sentido se puede afirmar que, como lo expresa Vilar (2018) en su texto *Las Razones del Arte*, “cualquier cosa puede ser una obra de arte” (pág. 17). Y “cualquier cosa”, puede ser un espacio; “cualquier cosa”, puede ser un objeto; “cualquier cosa”, puede ser un sonido del entorno; “cualquier cosa” puede ser el cotidiano: los cuerpos sensibles que encuentran una o múltiples significaciones. El pensamiento del artista contemporáneo intenta encontrar las razones del arte, se vuelve teórico en medio de su búsqueda, en el preguntarse cuál es el trasfondo de lo que se hace, de lo que se manifiesta, de lo que se pone en escena, o de lo que para Kant (2015) sería romper con los esquemas de dominación-sumisión en donde el sujeto no puede usar por sí mismo su propia razón.

El pensamiento se permea con los modos de existencia, con las historias impregnadas en los cuerpos que habitan experiencias, sentidos, ideas, creencias, espacios. Las maneras de crear, de pensar y de sentir son tan diversas como los cuerpos que crean, que piensan y que sienten. Los cuerpos son diversos: sensibles, mutantes, infinitos, materiales, fragmentados, transformados, inmateriales, estáticos o en movimiento. Los cuerpos se asemejan, se representan, se atomizan. Las construcciones de cuerpo van mutando al igual que el cotidiano y así mismo las expresiones artísticas. El arte es plural y se transforma, al igual que los territorios, los modos de habitar y de conocer de los seres humanos.

Ahora bien, si el arte es la expresión del ser humano en su universo y contexto, también es una acción que refleja los conflictos y desarrollos que están implícitos en el lugar físico y

temporal en el que habita. Los recursos artísticos comienzan a ampliarse en la medida que transcurre el tiempo, por lo que el siglo pasado comienza a promover nuevas posibilidades de creación. La mirada del cuerpo humano como recurso artístico se ve implementada cada vez con más frecuencia; el cuerpo en las prácticas estéticas comienza a experimentar una apropiación, no sólo desde su corporeidad, sino que también se entiende como un terreno para la acción artística, para la sensibilización de la realidad del ser, de su saber y del conocimiento con relación al existir. Inclusive la improvisación, la creación y la liberación del pensamiento y del sentir, toma importancia en las transformaciones que van teniendo las expresiones artísticas. En la música se comienzan a amalgamar sonoridades y ritmos, generando recursos armónicos, melódicos, instrumentales y vocales inimaginables: la música empieza a corresponder según su momento histórico, su territorio y las necesidades de aquellas y aquellos que lo habitan. Por ello, si escuchamos obras musicales barrocas se perciben diferencias en comparación a aquellas compuestas en el romanticismo alemán, y a su vez, ambas difieren de las creaciones musicales de la contemporaneidad.

La construcción cultural de un territorio ha tenido siempre implicaciones y representaciones desde el arte. Desde tiempos inmemoriales el arte ha sido una forma que han empleado las diferentes comunidades para comunicarse y expresarse, y si bien las culturas prehispánicas no tenían la concepción de arte tal como la asumimos actualmente en nuestro contexto, contaban con sus rituales y sus diversas expresiones. Las manifestaciones artísticas se han encargado, en parte, de evidenciar, suscitar y narrar un momento histórico y unas necesidades contextuales: el artista es un testigo de su época que tiene lente propio, que piensa y asume ese tiempo en el que vive. Ahora bien, hablar de música en el territorio tiene implicaciones no sólo desde lo demográfico sino también desde lo histórico, lo social, lo político

y lo cultural. El hecho de que el ser humano sea un ser social en su naturaleza, lo posiciona también como un ser político, en tanto que la política misma se asocia al hecho de vivir en sociedad. Si se observa que el arte, en sus diversas formas y manifestaciones, responde a maneras de hacer y habitar en el territorio y en comunidad, se puede intuir que este, como la política, genera formas de existencia (Ranciére, 2011). Una obra de arte es, en esencia, social, ya que no le pertenece únicamente al artista, sino que más bien hace parte de un espacio común que comunica y se comunica con los seres que lo habitan, tal como nosotros, seres políticos, habitamos un espacio común que podemos intervenir, vivenciar y cuestionar. Las formas de relacionamiento en comunidad son por sí mismas un acto político, por lo que desvincular el quehacer artístico del ser político resulta en utopía.

Ahora bien, el contexto del siglo pasado ha mutado con respecto al contexto de nuestro siglo. El mundo contemporáneo tiene otras posibilidades, otras implicaciones, otras intenciones y dinámicas, y comienza a acelerar sus procesos en varias direcciones. Las transformaciones políticas y económicas de las diferentes regiones se visibilizan también en las identidades musicales de las diferentes culturas en el mundo, pues el arte es un lector del contexto que se adecúa y apoya de la realidad y sus necesidades. La globalización actual ha permitido tener un acercamiento más fácil a las sonoridades del mundo entero y, en este sentido, hablamos de que la obra musical, como las demás concepciones artísticas y políticas, también se ha globalizado. La noción de obra de arte estaba vinculada a espacios específicos que estaban validados por la comunidad artística y dominante. En el caso de la música, eran los teatros y las capillas los lugares en donde se iba a escuchar y ver la obra, pero el accionar artístico se ha descentralizado y ya no se limita a estos escenarios, pues limitarlo a estos lugares tradicionales, es negar su transformación, esencia y multiplicidad. Ahora existe la posibilidad de escuchar músicas

provenientes de cualquier lugar del mundo desde el propio hogar mediante las nuevas tecnologías de la comunicación, las cuales han facilitado un sin número de prácticas y limitado otras. Los géneros y estilos musicales que no se imaginaban con sonar más allá de su territorio, se han expandido y adaptado en contextos diferentes a los que se crearon. De igual manera, en la actualidad existen más medios para transportarnos, para transportar los cuerpos del arte o los cuerpos que comparten y generan el arte.

Las músicas de los diversos territorios se han venido reconociendo y visibilizando también gracias a las herramientas de comunicación y tecnología con las que contamos actualmente y como es de esperarse, el mundo capitalista ha permeado la práctica artística, situación que pone en evidencia el discurso del consumismo y el poder que permanece vigente. El conocimiento se capitaliza, la música se vuelve una mercancía, muchas veces, desechable, de un solo uso, que no permanece en el tiempo, porque tal cual nos educaron en un sistema de consumo desbordado de objetos, enseres, comidas, nos han acostumbrado a consumir y desechar música. La política de conocimiento en relación con el quehacer y la creación musical se manifiesta aquí como aquello que el sistema capitalista desea que se conozca y se ejecute, como la mano de obra barata, como el sujeto no-reflexivo, sumiso y resignado, que sólo sigue, ve y escucha lo que se le permite seguir, ver y escuchar.

Sin embargo, el arte y la música en su adaptación y trasgresión a las implicaciones del contexto ponen en marcha una acción creativa que pone en cuestión los modos de habitar pasados, presentes y futuros. Las expresiones musicales locales han venido reflejando las realidades contextuales, permitiendo que el arte sea más cercano, que tenga múltiples escenarios, que se viva en el territorio, en el día a día de cansancios y luchas, de sacrificios, de voces, de

gritos, de historias. El cotidiano del vivir puede generar manifestaciones artísticas, el sonido propio del entorno en el que habito se puede convertir en una idea de composición musical.

Y es que podría afirmarse que las expresiones artísticas son inherentes a la humanidad y desde las edades más antiguas y a través de todos los tiempos, la música, y las demás artes, han estado acompañando la transformación social, política y cultural de esta. El arte termina siendo un pilar para facilitar la comprensión del existir mismo. Las diferentes manifestaciones artísticas nos han traído ideales que determinan identidades, y transformaciones que nos permiten re-existir en dichas identidades. La música describe las historias, los contextos, los lugares, los tiempos, los espacios, y habla de las relaciones que como seres humanos tenemos con el entorno que nos rodea, con el otro, con la otra, con sigo mismo y con sigo misma. El arte narra los conflictos y las victorias, danza con los colores, canta con los paisajes, dibuja las melodías del diario vivir, expresa lo más esencial y lo más complejo de las relaciones humanas y de la vida misma.

Lo tradicional y lo popular

Hablar de tradición en la música ya no se puede limitar a aquellas sonoridades o estructuras que pasaron y se instauraron como algo fijo o sin posibilidad de movimiento, mucho menos como aquello viejo, caduco o inexpresivo. Según la Real Academia Española, la tradición es “transmisión de noticias, composiciones literarias, doctrinas, ritos, costumbres, etc., hecha de generación en generación” (2022, definición 1), y dada esta definición se podría entender la tradición como esas costumbres que permanecen a lo largo del tiempo. Pero de la misma manera en que el mundo se transforma, las tradiciones siguen tránsitos de adaptabilidad. Lo antiguo difiere de lo tradicional en tanto que la tradición se mantiene viva, vigente y en disposición a transformarse, mientras que lo antiguo es algo muerto. En palabras de la folklorista panameña

Dora Pérez de Zárate en el texto *Nuestra posición frente a las teorías folclóricas*, el cual se encuentra en el libro *Teorías del folklore en América Latina* de Manuel Dannemann (1975),

Lo antiguo es simplemente antiguo. Una piedra antiquísima sin otra función ni características que la de haber sido piedra es antigua simplemente; pero lo tradicional algo más que el ser simple objeto: es algo antiguo que funciona, que existe actuando, que trae pasado a lo presente y lo hace activo. Lo antiguo tradicional, vive; lo antiguo sólo nos da la sensación de cosa inanimada y lo tradicional si no funciona ya no es tradicional, es cosa fósil, antigua. (pág. 140)

Por ello la concepción de la música tradicional se ha mantenido desde sus inicios hasta sus más recientes transformaciones, y si bien va teniendo influencias de los contextos culturales que la van permeando, no deja de un lado su esencia, que es la transmisión de saberes.

Dado el panorama de lo que es tradicional en el contexto en el que se pretende hablar, es importante aclarar también a qué se refieren las músicas populares. El concepto *popular* cuenta con diferentes definiciones y transformaciones a lo largo de la historia. Para la Real Academia Española lo popular es todo aquello “perteneciente o relativo al pueblo” (2022, definición 1) o “lo que es peculiar de un pueblo o procede de él” (2022, definición 2). Néstor García Canclini (2004) en su texto *¿De qué estamos hablando cuando hablamos de lo popular?* dice que,

Lo popular se constituye como consecuencia de las desigualdades entre capital y trabajo, pero también por la apropiación desigual -en el consumo- del capital cultural de cada sociedad, y por las formas propias con que los sectores subalternos reproducen, transforman y se representan sus condiciones de trabajo y vida (pág. 161).

El antropólogo Juan Pablo Echeverri Vera (2018) en su trabajo investigativo titulado *Relaciones de género en la música popular antioqueña (MPA): Estudio de caso en El Carmen de Viboral*, hace un recuento histórico desde las concepciones de lo popular en el romanticismo alemán en donde “se buscaban expresiones auténticas, comunitarias, espontáneas de las sociedades de base que iban en contra de los ideales de la cultura de las élites” (pág. 28) y concluye que, “lo popular en otras palabras es lo que no abarca lo hegemónico” (pág. 33). Pero además de estos contextos conceptuales, la música popular se ha tratado históricamente como la música de las masas, de las zonas rurales y como una manifestación artística que fortalece la identidad. Simon Frith (2001) en su texto *Hacia una estética de la música popular*, menciona que “en al menos los últimos cincuenta años, la música popular ha constituido una vía fundamental para aprender a entendernos como sujetos históricos, con identidad étnica, de clase y de género” (pág. 11).

Contando con este panorama de lo popular, se intuye que la música popular tiene un sinfín de significaciones. Sin embargo, podría definirse la música popular en semejanza con la definición de canto popular que hace Eduardo López-Chávarri:

El canto popular no es la canción creada por un individuo, sino la canción que sintetiza la fisonomía espiritual de un pueblo, su patriotismo, sus amores, sus dolores, sus alegrías, su delicadeza del alma, la rudeza de su virilidad, en una palabra, su carácter, expresión libre, sincera, que es patrimonio de todo porque todos sienten así, porque todos ven en ella las propias emociones, las suyas (...) cuando se habla de aquel (del canto popular) no se piensa en la creación aislada de un individuo, sino en algo que refiere a la conciencia colectiva, libremente exteriorizada (como se citó en Echeverri Vera, 2018, pág. 38).

Lugares de lo sonoro

En el contexto del mundo occidental moderno, las relaciones jerárquicas entre seres humanos y seres no humanos se han perpetuado y asentado. El hombre blanco y europeo es inteligente, civilizado y razonable, así pues, se constituye como la raza superior. La mujer blanca y europea, por su parte, es más que cualquier otra mujer, pero mucho menos que cualquier otro hombre de su misma “raza” blanca europea. Claramente si la mujer blanca europea se hubiera combinado con otra “raza”, la sangre pura se habría manchado y la raza superior no se hubiese podido conservar, por lo que las mujeres debían estar al servicio reproductivo del hombre blanco europeo. Así pues, el hombre blanco europeo se ubica en lo más alto de la jerarquía y la mujer blanca europea lo sigue por debajo, bajo su yugo, subyugada. El resto de los seres, son seres no humanos (Lugones, 2011).

El descubrimiento de tierras no-europeas, y con ello, el de los seres no-humanos, llevó a que los blancos europeos comenzaran su misión civilizadora, pues todo aquel que no fuera de raza pura era un salvaje, sin alma, sin razón, sin intención alguna, igual que una bestia. Bajo todo tipo de abusos se inició la misión civilizadora, o más bien, la colonización cruel, despiadada y genocida de aquellos seres no-humanos, varones y hembras (Lugones, 2011). Violaciones a la vida, a sus propios cultos y costumbres, violaciones a sus sexualidades, personas cosificadas, exiliadas, almas raptadas y asesinadas, apartadas de sus riquezas físicas y espirituales, sacrificios de sangre, enfermedades adquiridas, abandono de su lengua, “(...) pueblos sometidos a leyes extrañas (...), la espada y el clero doblegando almas (...), guerra inevitable, conquista dorada (...), versos prohibidos, gritos que se callan” (Lenis Duque, 2013). Y es que desde la escuela han narrado la colonización como un gran hecho histórico, en donde unos tales seres superiores les dieron sentido y salvación a las vidas de los no-humanos, loando seres humanos blancos

Europeos civilizados por medio de cuentos de héroes “semidioses” en libros, estatuas y obras de arte. La idea de civilizar a los incivilizados-salvajes se ha perpetuado por siglos, siendo la cultura europea un modelo a seguir, una aspiración, una forma de poder (Quijano, 1992). Bajo la idea de que la cultura europea es el referente por excelencia, se han seguido patrones de heteronormatividad en las artes y en la música. El conocimiento del arte y las ciencias comienza a ser validado solamente bajo el raciocinio y los cánones europeos; entonces aquel que es racional es sujeto, el resto, no (Quijano, 1992).

Aquello que se ha heredado -impuesto- y apropiado en el territorio de las no-personas, ha estado validado bajo múltiples sistemas y pensamientos heteronormados y patriarcales que llegaron al territorio americano mediante la colonización. El contexto de Colombia no ha sido ajeno a ello y aún, con la concepción de país tercermundista, busca igualarse, o por lo menos acercarse a los referentes validados por los sujetos de verdad, que razonan: los blancos europeos. No es desconocido el hecho de que los colombianos -anteriormente no-humanos-, encuentran referentes de grandeza y majestuosidad en los colonizadores, pues siendo los colombianos colonizados hace más de quinientos años y “libertados” de la colonia hace más de doscientos, la misión civilizadora se mantiene vigente y ha logrado transgredir hasta los saberes más innatos del territorio ancestral, inclusive en nuestros tiempos. De esta manera se puede afirmar que la historia de la humanidad en la cultura occidental ha sido transversalizada por un sistema hegemónico, de dominación racial y masculina que se ha adoptado a los territorios donde habitaban los no-humanos, aquel “Nuevo Mundo”, pues basta con reflexionar sobre el nombre del país titulado Colombia, los diseños de sus parques, la arquitectura de sus templos católicos, sus estructuras educativas, religiosas y laborales, sus referentes artísticos y musicales, su himno... Su propia música tradicional.

Esta música tradicional, y en especial la del interior del país, ha sido influenciada fuertemente por la cultura occidental, pues es claro que nuestra forma de concebir la música está bajo el sistema que se nos enseñó a partir de la colonia: un sistema de doce notas, pero aun después de asumir un sistema musical occidental, se ha intentado civilizar la música de los incivilizados. En este sentido, ha existido música no-música creada por humanos no-humanos, o al menos por no-humanos que lograron su título de humanos. Este panorama se mantiene vigente en cierto sentido en tanto que, se siguen validando formas musicales a partir de estándares académicos comparativos con la música de Europa y lo que no esté enmarcado en dichos estándares, simplemente no está bien hecho. Es allí donde generalmente están enmarcadas y estigmatizadas las músicas populares y tradicionales.

La historia de la región andina nos relata cómo a partir de la combinación de representaciones musicales de la época entre las raíces europeas, las criollas, y las demás que iban llegando al territorio, se fueron forjando lo que ahora conocemos como música tradicional y música popular colombiana. Pero esta construcción no sólo ha tenido implicaciones históricas, sino que tiene unas fuertes implicaciones sociales y políticas. Si lo miramos desde el punto de vista de quiénes hacían la música andina tradicional en el país a principios del siglo XX, y para quiénes la hacían, evidenciamos unas grandes fuerzas políticas y económicas. Los regionalismos que surgen alrededor de las músicas se acentúan aún más cuando la música andina colombiana se civiliza y convierte en música “cultura”, o en aquella música que estaba aceptada por la comunidad de clase dominante. Las otras expresiones musicales que iban surgiendo en el territorio y que seguían catalogadas como incivilizadas, se quedaban al margen.

El público que podía acceder a la escucha de las obras musicales validadas era limitado y en especial, era dominado por aquellas influencias políticas, económicas y burocráticas. La

posibilidad de que las personas del común o de los estratos más bajos tuvieran el acceso a estas manifestaciones musicales aprobadas era de por sí, más remota, y aún con más prominencia si hablamos en el caso específico de la mujer, que por tanto tiempo ha estado luchando por la igualdad de derechos, inclusive los derechos artísticos, musicales y culturales. Sin embargo, el contexto de la mujer se iría transformando y su participación en los ámbitos sociales, culturales y políticos, comenzaría a tener un rumbo distinto.

Mujeres y música

La segregación histórica de la mujer se ha naturalizado, entre otras cosas, a causa de la religiosidad y la tradición que se vinculó con la época de la colonia, siendo en gran parte el catolicismo y su poder político quien se ha aferrado a interpretaciones caducas de las escrituras bíblicas. Ciertos libros de este antiguo texto sugieren que la naturaleza de la mujer es problemática, tal como lo narran las interpretaciones del libro del Génesis en donde le han otorgado a la mujer la responsabilidad del dolor humano y la han castigado por su desobediencia en el Edén (Biblia Latinoamericana, 2022, Génesis 3). También se le ha tratado de impura inclusive en su proceso natural de menstruar (Biblia Latinoamericana, 2022, Levítico 15) y se le ha forzado a guardar silencio, perpetuando la superioridad del hombre sobre la mujer, tal como lo manifiesta Pablo en su primera carta a los Corintios:

Que las mujeres estén calladas en las asambleas, no les corresponde tomar la palabra.

Que estén sometidas, como lo dice también la Ley. Y si desean saber más, que se lo pregunten en casa a su marido. Es feo que la mujer hable en la asamblea. (Biblia Latinoamericana, 2022, 1 Corintios 14:34-35)

La idea del hombre como ser superior a la mujer ha permitido la diferenciación radical de los géneros, fundando problemáticas excusadas por la tradición y los moralismos de la cultura

occidental. Por su parte, el filósofo francés Pierre Bourdieu (1998) expone en su libro *La dominación masculina* que,

La diferencia biológica entre los sexos, es decir, entre los cuerpos masculino y femenino, y, muy especialmente, la diferencia anatómica entre los órganos sexuales, puede aparecer de ese modo como la justificación natural de la diferencia socialmente establecida entre los sexos, y en especial de la división sexual del trabajo (pág. 24).

La permanencia del orden sexual en las diferentes actividades sociales se deriva en formas de violencia y discriminación naturalizadas ya que, como lo expresa Mill (2018) en su texto *El sometimiento de las mujeres*, “al ser costumbre universal el sometimiento de las mujeres a los hombres es natural que cualquier apartamiento de ella parezca antinatural” (pág. 79). A pesar de que las luchas por la ruptura del orden sexual, la igualdad y los derechos de las mujeres se han venido manifestando, fue sólo hasta el siglo XIX que el movimiento feminista se mostró por primera vez como movimiento social de carácter internacional y con ello, se empezaron a tejer otras historias, pues la juntanza por la reivindicación de las mujeres “(...) es tomar el poder, es contar tus propias historias en lugar de asumir las historias que sobre ti han fabricado otros” (Mayayo, 2003, pág. 18).

Los nombres de las mujeres en los manuales de arte han sido omitidos, invisibilizados, olvidados y exiliados. Se han ratificado los modelos jerárquicos de aquella pirámide en donde el hombre se encuentra en la punta más alta como ser de supremacía artística e intelectual y a su vez, la mujer desvirtuada existe sólo en la parte inferior de dicha estructura. Desde el medioevo existe registro de una larga lista de mujeres artistas y músicas capacitadas que han sido ignoradas en el discurso oficial, a tal punto que, algunas de ellas prefirieron abandonar sus nociones y capacidades artísticas -por ser mal vistas en el sistema heteronormado- para dedicarse a hacer lo

que “debería hacer una mujer decente” (Mayayo, 2003). Lucy Green (2001) en su texto *Música, género y educación*, ratifica las prácticas musicales femeninas como una situación enmarcada por los discursos de género a lo largo de la historia occidental que se perpetúa a través del sistema educativo masculinizado. Inclusive el silencio de la voz hablada expuesta por Pablo de Tarso en la primera carta a los corintios se extendió a la voz cantada durante siglos, prefiriendo maltratar y negar el desarrollo biológico natural de los niños bien timbrados vocalmente -para conservar su registro agudo-, antes que permitir que una mujer cantara. Claramente esto se ha venido transformando a lo largo de la historia, pero aún se evidencia la participación limitada de la mujer en la música. La paradoja de la cultura occidental ha sido “(...) la hipervisibilidad de la mujer como objeto de la representación y su invisibilidad persistente como sujeto creador” (Mayayo, 2003, pág. 21).

Desde la segunda mitad del siglo XX se han venido realizando diversas investigaciones sobre las mujeres artistas de occidente, estudios que buscan desentrañar y exponer la historia desde una mirada femenina. *Los Sonidos del Silencio* de Anna Bofill Levi es un texto publicado en el año 2016 que revela estudios en donde se confirma que, durante décadas, ha habido mujeres artistas reconocidas por sus contemporáneos que posteriormente fueron olvidadas o citadas sólo como una curiosidad, como algo exótico. Se mantuvo vigente el pensamiento de que la práctica intensa de la música alejaba a las mujeres de sus responsabilidades domésticas y maternas, y que, si finalmente las mujeres decidían hacer música, debía ser una actividad moderada, discreta y permitida sólo bajo estrictos lineamientos hechos por hombres (Bofill Levi, 2016). La visión androcéntrica del mundo ha logrado envolver a la música y al lenguaje musical ya que,

observamos que existe lo que el filósofo Pierre Bourdieu llama violencia simbólica que se manifiesta en el vocabulario técnico de la música, propuesto y perpetuado por las instituciones y en los discursos sobre música (...) La manera en la que se ha descrito la forma Sonata es un ejemplo significativo. El primer tema se define como masculino, por lo conciso, vigoroso, rítmico y el segundo tema como femenino, por ser fluido, melódico. El primero se escribe en la tonalidad principal, el segundo en una tonalidad cercana. Esto está muy estudiado y analizado por la musicóloga feminista americana, por Marcia Citron, y por Susan McClary que dice que la sonata se percibe como la lucha que sigue al encuentro del sujeto, o primer tema, el masculino tónico, con el otro el segundo tema, el femenino acabando con el triunfo del macho sobre la hembra (Bofill Levi, 2016, págs. 25-26).

Sucede que hablar de la mujer, del rol que desempeña hoy en día y de todos los aportes que ha logrado contribuir en una historia contada por hombres, se ha convertido en un tópico muy popular y trascendente en las últimas décadas. Las mujeres en los diferentes campos sociales y académicos han comenzado a redescubrirse y a ebulir en medio del sistema de sometimientos, invisibilización y silencio. La música como discurso artístico, cultural y político no ha sido ajena a las implicaciones y transformaciones que ha vivenciado la sociedad, por lo que hablar de la mujer en la música en un país como Colombia, resulta siendo un cometido lleno de sabores y sinsabores, más aún cuando se habla desde la tradición y desde lo popular.

Siempre han existido mujeres músicas en nuestro país, pero pocas veces nos han contado sus historias ya que los registros han sido limitados. Así se logra evidenciar en el segundo volumen de la colección Culturas musicales en Colombia, titulado *Mujeres en la música en Colombia: El género de los géneros* (2012), con Carmen Millán de Benavides y Alejandra

Quintana Martínez como editoras, en donde hay una recopilación de textos biográficos, revisiones históricas, ensayos y entrevistas de las mujeres de diversas regiones del país que se han vinculado con la música en años anteriores y en la actualidad, sus relaciones, problemáticas y transformaciones. Se posiciona como una nueva manera para contar la historia de las mujeres en Colombia a través de la música, haciendo referencia a las diversas experiencias musicales y a las estructuras sociales establecidas que han y siguen generando jerarquizaciones y códigos sonoros limitantes.

Quintana (2012) expone, en uno de los ensayos de *Mujeres en la música en Colombia: El género de los géneros*, la investigación que realizó frente al caso del Plan Nacional de Música para la Convivencia, en donde cuestiona la funcionalidad de las músicas tradicionales en pro de la construcción de paz e igualdad, y revela que estas músicas se siguen enmarcando en el monopolio masculino que poco aporta a la tan anhelada convivencia. Señala que una de las situaciones que permea e interrumpe el desempeño de las mujeres en las músicas tradicionales es el hecho de que la mujer colombiana tiene el derecho de asumirse como madre. En este sentido, cuando el peso de ser mujer madre recae mayoritariamente en sus propios hombros, las oportunidades profesionales se desvanecen y se abre campo a que sigan siendo sólo los hombres quienes continúen los estudios y labores musicales, pues aquellas que logran sobresalir en el campo musical son en su mayoría mujeres sin compromisos familiares o, en escasas circunstancias, mujeres que cuentan con acompañamiento del rol reproductivo (Quintana & Millán, 2012).

Ahora bien, hablar de El género de los géneros denota una segmentación de las funciones humanas de la cual la tradición ha sido cómplice. Cuando a las niñas se les asignan instrumentos pequeños o de sonoridad aguda, se logra ver la vigencia del pensamiento machista sobre la

incapacidad de la mujer para interpretar instrumentos grandes, pesados o de frecuencias bajas, ya que el instrumento que interprete la mujer debe identificarla con su ser “femenino, delicado y sutil”, al igual que el canto de las músicas tradicionales colombianas debe ser melodioso, tierno, sublime, cualidades que le han sido otorgadas tradicionalmente a las mujeres. La mujer en el ejercicio de las músicas populares y tradicionales colombianas ha estado sometida a un rol secundario, a la cosificación de la tradición masculina, a su exhibición como objeto de belleza, al placer y a la violencia de género. La monopolización masculina sigue vigente en los eventos y festivales de música tradicional colombiana y se ratifica mediante las estadísticas, pues tanto jurados como directivos y partícipes de dichos certámenes, son en su mayoría hombres. Además, la carencia de visibilización de los referentes musicales femeninos en el campo de la interpretación y la composición, conlleva a una ausencia de identificación y a una participación más reducida de las mujeres (Quintana & Millán, 2012).

Antes de que a las mujeres se les brindaran sus derechos como ciudadanas, se encontraban en el último escalón de la escala social, comparadas con un niño, sin voz ni voto. Sólo adquirirían algunos derechos cuando contraían matrimonio, situación que fue respaldada por el Código Civil Colombiano hasta la segunda mitad del siglo pasado (Galindo, 2009). Pero ellas han sido líderes en la producción de música a pesar de sólo estar presentes entrelíneas de los relatos de los músicos hombres, evidenciándose una deuda bibliográfica, un silencio publicitario, una falta de crítica y de interés. Sin embargo, para la segunda mitad del siglo XX las agrupaciones femeninas comenzaron a hacerse más visibles, a pesar de que en muchas ocasiones había un “varón en la sombra”, brindando protección a todo tipo de abuso masculino (Tobo & Bastida, 2019). A partir de los años 80’s la historia de la mujer comienza a tener cambios considerables, el “testimonio profético de libertad” y las nuevas perspectivas culturales hacen

que trasciendan los modelos tradicionales de sumisión, las mujeres siguen buscando sus escenarios y rompiendo con los paradigmas impuestos de manera que, si las discografías habían estado masculinizadas por tanto tiempo, los grupos musicales femeninos de música popular y tradicional empezarían a visibilizarse a través de la radio en vivo (Galindo, 2009).

Lyda Tobo y José M. Bastidas en *Música, educación musical y género* (2019), ratifican las situaciones reflejadas en *Mujeres en la música en Colombia: el género de géneros* (Quintana & Millán, 2012), pero desde la mirada particular del territorio andino nariñense. Tobo y Bastidas añaden un concepto a su discurso: *musicología feminista*, siendo una reciente rama de la musicología de la cual años atrás pocos se preocupaban y ocupaban, la cual busca visibilizar la historia oculta, la historia de esa tradición que excluye a la mujer, aquella de menos oportunidades laborales y de desigualdad en remuneración. Los autores mencionan algunas temáticas ya referidas tales como los instrumentos musicales que “atentan contra la feminidad” y el conflicto de la maternidad, profundizan sobre la cosificación de la mujer y el acto musical femenino en sí como un ornamento, adorno o cualidad añadida para ellas, situación que en el contexto de los siglos XIX y XX, resultaba ser muy útil para conseguir marido. Exponen además que la enseñanza de la música en el siglo XIX se presentaba con esquemas curriculares impuestos desde la colonia, patriarcales, sin remodelaciones a los diversos contextos territoriales y de género, siendo así que durante décadas las mujeres que podían estudiar música en el país - además de ser una población reducida- aprendían la teoría y la práctica desde la mirada masculina, situación que parece no ser tan ajena en la actualidad (Tobo & Bastida, 2019).

Humberto Galindo Palma en su investigación *Mujeres protagonistas en la música del Tolima: historias de vida*, publicada en el 2009 por el Conservatorio del Tolima, nos narra, además de la historia de tres mujeres músicas y compositoras tolimenses del siglo pasado, los

contextos y el rol que ha desempeñado la mujer en las músicas andinas tradicionales del Tolima. Galindo muestra inicialmente, una perspectiva histórica en donde se ratifican las características que ya se han mencionado anteriormente y cita a Soledad Acosta de Samper cuando afirma que la mujer “en la niñez vegeta y sufre; en la adolescencia sueña y sufre; en la juventud ama y sufre; en la vejez comprende y sufre” (Galindo, 2009, pág. 26).

La investigación de Galindo también evidencia la brecha existente entre clases sociales, ya que las clases altas, a diferencia de las clases marginadas, contaban con más posibilidades para desempeñarse musicalmente, claro está, sólo en los escenarios aprobados por el sistema de hombres, siendo estos últimos, los maridos, los padres, los familiares e inclusive los directores de las agrupaciones, quienes se llevaban, en la mayoría de los casos, el crédito de los esfuerzos musicales femeninos. Tal como mencionó Alejandro Tobón en la entrevista *Raíces y género: mujeres compositoras de música andina colombiana* hecha por Luisa María Valencia,

la mujer en la música y en esa música andina, más que ser ella la creadora, más que ser ella la intérprete, era el objeto de esa creación y esa interpretación que los hombres en una sociedad muy machista hacían de la mujer. Entonces a la mujer se le dedicaba la canción. Entonces se habla de que es bella, es intocable, es perfecta, pero por el otro lado, ella hace sus oficios, pero no se le reconoce. En fin, cierto, es una idealización de la mujer allá como un objeto masculino, que se idealiza para tenerla en la casa como posesión del marido y como madre de sus hijos. Pare de contar (2021).

Ya no es posible negarnos como cuerpos, cuerpos en acción, cuerpos de luchas, cuerpos de sentires, cuerpos en mutación, como tampoco lo es negarnos como seres de pensamiento, de cuestión y de creación. Separarnos de nuestra propia naturaleza, de la historia, del entorno y nuestras realidades es una tarea que el sistema patriarcal ha querido implementar. Las músicas

territoriales siempre estarán en diálogo con dichas realidades, con nuestras historias, nuestras naturalezas y nuestras re-elaboraciones de existencia.

Transformaciones musicales en el altiplano.

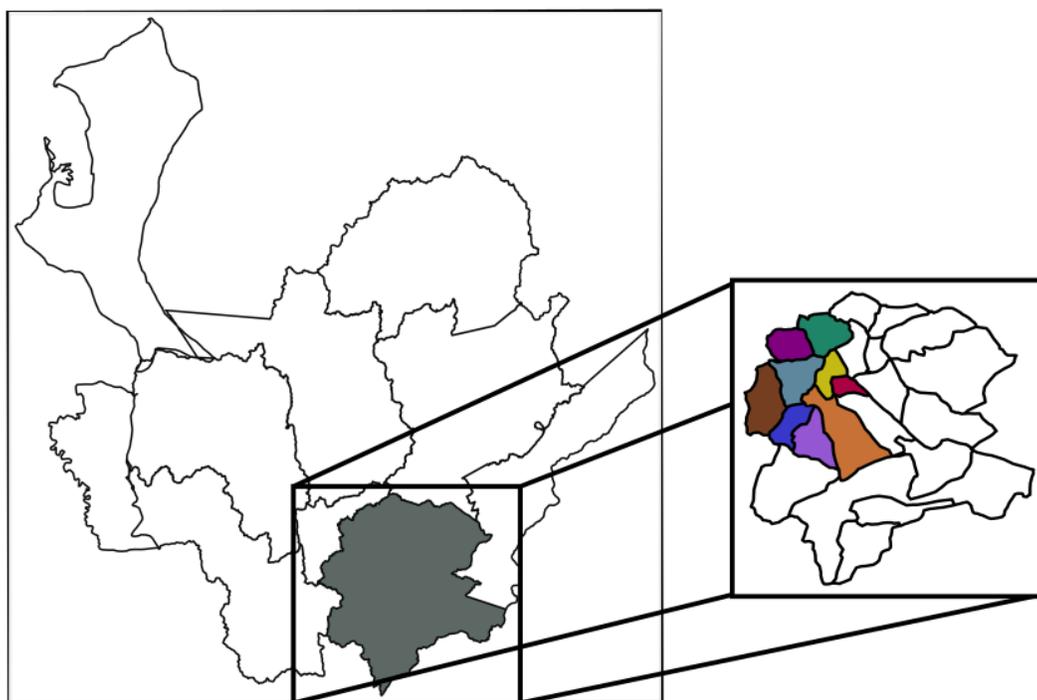


Figura 1. El oriente antioqueño y su altiplano. Territorio de estudio. Los colores de los municipios corresponden a: violeta: Guarne; verde: San Vicente; amarillo: Marinilla; fucsia: El Santuario; anaranjado: El Carmen de Viboral; lila: La Unión; azul oscuro: La Ceja; azul claro: Rionegro; marrón: El Retiro.

Geográficamente, Colombia comprende seis regiones de diversidad en paisajes y cultura. La Región Andina Colombiana, ubicada en el centro del país, comprende una gran parte del territorio nacional, acogiendo a más de 10 de los 32 departamentos de Colombia, por lo que abarca una cantidad significativa de expresiones culturales, artísticas y musicales de diversos

formatos. Antioquia, departamento atravesado por dos ramales de la cordillera de los Andes - cordillera Central y Occidental-, cuenta con nueve subregiones: Bajo Cauca, Magdalena Medio, Nordeste, Norte, Occidente, Oriente, Suroeste, Urabá y Valle de Aburrá (Hermelin y Almario, 2006), y la subregión del oriente antioqueño cuenta a su vez con cuatro zonas: Altiplano, Embalses, Páramo y Bosques. Como se ha mencionado con anterioridad, este trabajo de investigación-creación se sitúa en el altiplano del oriente antioqueño, el cual está conformado por nueve municipios: Rionegro, Guarne, El Carmen de Viboral, El Retiro, El Santuario, Marinilla, La Ceja, La Unión y San Vicente.

Ubicarse en el territorio de lo propio, lo familiar, lo compartido, de múltiples experiencias, aprendizajes y oportunidades de indagación, me ha permitido expandir las fronteras de los intereses propios. Si bien el altiplano del oriente antioqueño cuenta con procesos artísticos y creativos en diversas músicas, y entre ellas, en músicas tradicionales y populares de la región, también han surgido problemáticas en torno a la representatividad de dichas expresiones, pues al ser este territorio profundamente conservador y religioso, ha sido dominado por el sistema patriarcal el cual ha conservado muchos de sus arquetipos, discriminaciones raciales y de género. Las mujeres del territorio se han ido vinculando cada vez más a los procesos artísticos del altiplano del oriente antioqueño y si hablamos particularmente de las mujeres que están inmersas en la creación e interpretación de músicas tradicionales y populares, podría afirmarse que están adquiriendo mayor visibilidad, pero que el camino que falta por recorrer es extenso. De hecho, los registros documentados sobre las mujeres músicas de la zona son escasos, mientras que los de los hombres son comunes de encontrar. Pero en medio de las problemáticas sociales y culturales, las mujeres músicas están deconstruyendo las maneras en cómo se ha entendido el territorio a partir de las subjetividades sonoras, que tienden a configurarse colectivamente. Las mujeres del

altiplano están accediendo a un lugar que ha sido tradicionalmente masculino y están configurando sus propios relatos sonoros.

Las agrupaciones e intérpretes solistas de músicas tradicionales y populares del altiplano del oriente antioqueño, siguen generando cierta curiosidad en la comunidad, como si el hecho de ser mujer música fuera un exotismo. La marca que se ha perpetuado en las mujeres como objeto de placer, de belleza y de estar al servicio al hombre, ha obstaculizado en algunos casos, nuestros procesos artísticos y creativos. Si bien los municipios del altiplano del oriente antioqueño cuentan con sus propias dinámicas y transformaciones sociales y culturales, también se interrelacionan. Es el caso de las Casas de la Cultura en donde la mayoría de los líderes y docentes de música son hombres, al igual que los cargos administrativos en dependencias culturales han estado ocupados, en su mayoría, por los mismos. Claro está que no en todos los municipios sucede exactamente lo mismo, pero es un común denominador en la zona.

Sin embargo, se han venido presentando dinámicas que rompen con este ejercicio. En la Universidad de Antioquia Seccional Oriente ha habido una transformación en términos de la participación femenina frente a la masculina en el programa de Licenciatura en Música y en el Preparatorio de Música. Las estadísticas muestran cómo de unos años hacia acá, se comenzó a incrementar la población de mujeres músicas de manera exponencial en las cohortes más recientes de la Licenciatura, al igual que en el Preparatorio, además de que hubo una ruptura epistémica frente a la concepción machista de que los instrumentos musicales tienen género, lo que responde a una transformación de raíz desde lo cultural y lo social. La siguiente tabla lo explicita.

Tabla 1. Población musical femenina en la Universidad de Antioquia Seccional Oriente.

Número de cohorte	Población femenina	Énfasis instrumental
1	3	Canto lírico, saxofón, clarinete.
2	1	Tuba.
3	3	Canto lírico, guitarra, tiple.
4	3	Canto popular, saxofón, eufonio.
5	2	Canto popular, flauta.
6	5	Canto lírico, guitarra, corno francés, percusión, composición.
7	10	Canto popular, canto lírico, clarinete, violín, guitarra.
Preparatorio	9	No aplica.

En conversaciones con la maestra Berta Posada (2023), coordinadora del programa de Licenciatura en Música de la Seccional Oriente de la Universidad de Antioquia, se han llegado a algunas hipótesis sobre esta transformación. Una de ellas es que las predisposiciones y los temores sociales y familiares de que una mujer se dedique al campo musical han ido mutando. Además de esto, las mujeres ahora están teniendo voz y tomando sus propias decisiones, dejando de un lado los miedos y la idea de que son seres incapaces y sin conocimientos. Todo ello se ha ido desdibujando.

Pero el asunto de género no es solamente la reivindicación de la condición de un cuerpo frente a la división política, sino que también es un cambio sustancial en las epistemes. En este sentido, el modelo musical de las universidades se ha ido adaptando frente a la aparición de nuevas tendencias, entendiendo que las músicas trabajan con el gusto de las personas y que esos gustos siempre se están transformando. Hemos ganado mucho terreno cuando la Universidad de

Antioquia -incluidas sus sedes y seccionales- oferta su carrera de Música con énfasis en músicas e interpretaciones populares, lo cual está por fuera de lo que históricamente se había considerado y aceptado. Tal es el caso de la oferta en canto popular, guitarra popular, piano popular, flauta popular, percusión popular, bajo eléctrico y acordeón (en el caso de Urabá). Esta ganancia refleja que los y las agentes musicales y culturales reconocen y se apropian de las músicas de sus territorios.

Capítulo II: La música es mujer

La palabra *música* procede de la expresión griega “mousiké téchne”, que quiere decir “arte música” o el “arte de las musas”. En la mitología griega, las musas fueron aquellas divinidades femeninas que se encargaban de inspirar las artes. Tenían distintas habilidades como el dominio del canto y la interpretación musical que involucraba las melodías, los ritmos y las armonías, y han sido fuentes de inspiración para la creación y la interpretación musical desde entonces. La expresión griega “mousiké téchne” fue conocida posteriormente como “ars musica” en la civilización romana. La música es entonces una concepción femenina desde su etimología, al igual que desde su pronombre, pues “la” música se nombra como una palabra femenina.

Durante mucho tiempo, el quehacer musical se ha enmarcado dentro lo masculino y por ende el sujeto que acciona con la música es llamado “el músico”. Y aunque no quisiera entrar en una discusión etimológica y de significaciones de las palabras desde el género, quisiera exponer que, aunque han existido mujeres intérpretes de la música, se les ha tratado siempre desde una concepción masculina. El concepto “músico” se ha referido a aquel o aquella intérprete, creador o creadora de músicas sin distinción de género, y esta percepción se ha normalizado tanto en la cultura occidental, que no se concibe natural que a una mujer se le nombre como “música” en vez de “músico”.

El diccionario panhispánico de dudas ha definido músico-ca como aquella “persona que se dedica a la música” (2005) y ejemplifica este concepto con la frase “La presencia de los jóvenes músicos y músicas de la Orquesta de Cámara Tupay” (2005) en donde hay un énfasis en diferenciar los géneros. Adicionalmente, la Real Academia Española acota lo siguiente: “No debe emplearse el masculino para referirse a una mujer: la músico” (2005), pues la regla nos dice que hay que hablar de “el músico” y “la música”. A pesar de que el concepto está bien

diferenciado y referenciado por la Real Academia Española, muchos de los músicos y músicas de la región siguen creyendo que la forma correcta para hablar del intérprete musical, en cualquier género, es “el músico” y “los músicos” en un caso colectivo. Ahora bien, la cuestión que aquí me surge es ¿por qué se han mantenido estas relaciones conceptuales en donde se masculiniza la labor de la mujer música, habiendo bases teóricas y reglamentadas desde la lengua y la academia?

Ser músicas en el territorio de lo tradicional tiene sus devenires. El solo nombramiento del quehacer musical y su reconocimiento como concepto femenino, presenta problemas. Creo que una de las respuestas a mi cuestión puede ser el desconocimiento del concepto, o quizás la propia dominación masculina de la música que se perpetúa. Pero más allá de buscar una respuesta a las cuestiones que surgen de ello, quiero resaltar y nombrar el concepto que enmarca los quehaceres musicales de las mujeres, porque la música es el arte de las musas, porque su nombramiento es femenino y porque las mujeres participan activamente de ella. Por ello, la música es mujer.

Diálogos sonoros

La música es Mujer: Subjetividades Sonoras del Altiplano del Oriente Antioqueño es una investigación-creación que se ha desarrollado in situ, es decir, en los lugares y territorios de las mujeres que son protagonistas. Ello me ha llevado a indagar nuevos territorios y a construir diálogos con las mujeres de la región, inclusive en centros no planificados. La música siempre ha estado presente y de una u otra forma, ha surgido en la medida en que transcurren las conversaciones. Risas, llantos, alegrías y nostalgias, cuestiones sin resolver y aprendizajes adquiridos en el caminar, son algunos elementos que de forma espontánea ha permitido la juntanza. Los relatos que se presentan a continuación hacen parte de los recorridos históricos y

musicales de las mujeres o agrupaciones de mujeres que habitan el altiplano del oriente antioqueño. Así mismo permiten interpretar el papel de la cultura y de las músicas tradicionales y populares en el territorio.

Scuilo, mis hermanas musicales.



Imagen 1. Scuilo.

Quisiera comenzar estos relatos a partir de la experiencia propia. *Scuilo* ha sido, durante más de diez años mi otra familia, hermanas incondicionales, músicas increíbles, mujeres valientes y hermosas. En este apartado quiero exaltar la labor de cada una de ellas, incluyendo mi propia labor; nuestras experiencias en el quehacer musical, las dificultades y fortalezas, las ganas de seguir haciendo esto que nos ha unido por tanto tiempo y el amor incondicional que la música nos ha regalado.

Scuilo es Carolina Arias Naranjo.

Scuilo es Manuela Toro Arenas.

Scuilo es Carolina Flórez Posada.

Scuilo es Carolina Gómez Restrepo.

Scuilo es Angie Rendón Hurtado.

Scuilo somos todas y cada una.

Nuestras voces han sabido desenredar tantos nudos

que se han convertido en palabras de exigencia.

Somos el dolor de la historia que hoy se levanta a reescribirse.

Somos mujeres con memoria que recordamos nuestro pasado.

Somos pies cansados de abrir caminos.

Somos la esperanza en la mirada.

Somos hijas del árbol y la luna, de la montaña y la laguna.

Somos el viento que se siente suave, pero que se atreve a soplar con fuerza.

Somos los vientres que engendran ideas.

Somos la vida que ama vivirse.

Somos almas campesinas que defiende el aire limpio.

Somos mujeres que no tenemos miedo de vivir

y hoy utilizamos como excusa la música para decirlo.

(Texto adaptado de Flórez Posada, Soy Mujer, 2019)

Carolina Arias Naranjo



Imagen 2. Carolina Arias Naranjo.

Oriunda del municipio de Rionegro, Carolina nació el 14 de enero de 1997. Vivió sus primeros años con tranquilidad al lado de su familia, la cual siempre ha sido su soporte de vida. Era una niña extrovertida y creativa, pues se inventaba canciones con palabras inventadas y sonidos extraños que ella misma exploraba. Lo hacía sin saber que le gustaba cantar, pues nadie había visto, hasta entonces, el don que tenían Carolina. Era un gusto innato, como el de tantos niños que encuentran en la música formas de exploración y creación. Pero en el año 2006, cuando tenía nueve años, vivenció varios eventos que marcaron su vida musical para siempre, recuerda este año como uno decisivo e importante para su quehacer artístico. Estaba en cuarto de primaria para entonces, cuando ellas y sus compañeras y compañeros de clase tuvieron un fuerte gusto por un grupo que estaba en pleno auge y se la pasaba cantando sus canciones. Una maestra de su colegio también era vecina de Carolina, y todos los días la escuchaba cantando, y le

empezó a decir a su madre del potencial que tenía, así que su familia decidió buscarle un espacio para que ella pudiera explorar su voz.

Arriba del pasaje Garcés en el centro de Rionegro, en donde su abuela Beatriz tenía un almacén de ropa, quedaba el Conservatorio. Ingresó a un curso de canto que allí ofertaban y recuerda que en la primera clase el profesor la puso a expresarse y a soltarse corporalmente. Sin embargo, no duró mucho tiempo en aquel lugar. Su familia siguió buscando espacios para la formación musical de Carolina, y fue cuando, mediante la recomendación de unos amigos, dieron con un coro que ensayaba en el Palacio de la Cultura Ricardo Rendón Bravo del mismo municipio. Y mientras se iba adaptando al coro *ConVozCanto*, comenzó a cantar en público en otros espacios. Se presentó al Festival de la Canción de su colegio y pasó las dos primeras etapas cantando a capella, y en contraste con esos momentos de alegría, su bisabuela falleció. Carolina recuerda mucho ese año porque “hubo varios episodios que fueron importantes, que entré al coro, que me empezó a gustar la música y lo de mi abuelita” (2023). Siguió su caminar musical, y dado que había pasado a la final del Festival de la canción, tuvo que irse para Medellín a conseguirse una pista de acompañamiento musical, cosa que era muy escasa para la época, pero por fortuna logró conseguirla. Cuando se presentó, la pista se detuvo y Carolina tuvo su primera situación de pánico escénico, pues no sabía qué hacer. Finalmente, reiniciaron la pista y ella pudo cantar.

Pasado el 2006, el año que ratificó su gusto por la música, Carolina siguió su proceso musical en el coro *ConVozCanto* y fue allí donde empezó a descubrir su voz. “Con el coro fue muy bacano porque conocimos muchos lugares, muchos municipios, era como los Intercolegiados, pero con el coro. Y ganamos festivales y todo” (Arias Naranjo, 2023) pero a veces se sentía mal por no subir igual que sus compañeras, pues había una percepción de que las

sopranos eran las más importantes y no entendía de qué iba que una cantante fuera clasificada con uno u otro tipo de voz. Hubo un año en el que no quería ir porque se sentía mal con su instrumento, sentía que le estaba cambiando y fue una situación que la incomodó mucho. En ese momento ella no entendía que los cambios hormonales de la pubertad, así como afectan a los hombres de manera notoria en sus voces, también hace cambios, aunque más leves, en las mujeres.

(...) yo ya no subía tanto como subía antes y aparte yo no entendía qué era cantar con voz de cabeza (...) para las otras muchachas con su tesitura o su forma de cantar era natural cantar agudo, en mí nunca ha sido así (...) no era asunto sólo de la imaginación. Ya después fue que lo entendí, más desde la consciencia mía, porque lo empecé a pensar. (...) Entonces fue muy duro porque yo venía de que la cosas me salían bien ya no me daban. Pero ya después mejoró y me empecé a sentir bien (Arias Naranjo, 2023).

Recuerda también que por esa época se le diagnosticaron prenódulos, una de las enfermedades vocales más comunes que, afortunadamente pudo tratar con sus terapias. Después de un tiempo, no volvió a sentir molestias en su laringe y entendió que su voz también es una exploración propia y un reconocimiento de su cuerpo, su instrumento. Además, comprendió que cualquier tipo de voz es igual de importante e igual de valiosa. De esta manera, siguió cantando en el coro de Rionegro, que para entonces era femenino, y el cual pisó varios escenarios a nivel local, nacional e internacional. Carolina expresa al respecto,

A mí me gustó mucho cuando fuimos a Jericó (Antioquia) porque ganamos y fue muy bonito, fue muy emocionante. Cuando no me dieron la visa para Estados Unidos fue muy triste, porque yo tenía que cantar un solo y todo, y yo como me esforcé... porque nosotras éramos más dedicadas, nos reuníamos a estudiar, pero digamos que yo ahora me acuerdo

de eso y no me da nostalgia, entiendo que pasó así y ya. En ese momento seguramente fue muy duro porque yo quería ir y no había nada que hacer, pero no lo recuerdo como algo triste, no fue traumático. De todas maneras, después pudimos volver a pasear. A mí me gustó mucho esa época del coro, fue muy especial para mí. En el coro fue hasta el 2012 que se desintegró, fueron seis años en los que vivimos muchas cosas (2023).

Después del coro llegó *Scuilo* y fue una razón más para seguir cantando. El gusto por cantar en gran parte se fortaleció por la amistad y claramente por el amor a la música, “son las dos cosas que, juntas, hacen que sigamos compartiendo. No es más la música o más la amistad” (Arias Naranjo, 2023). Carolina piensa que ambas cosas son indispensables porque

si fuera solamente amistad, nos reunimos a hablar y ya, y eso en algún momento se desgasta, y la música sola tampoco, porque los grupos se acaban, o si no hay entrada económica entonces ya la gente es “no, a mí no me da para ir a cantar”. Nosotras muchas veces no tenemos concierto, pero ensayamos porque hay pasión por lo que hacemos y porque hay amistad. Entonces uno sabe que va y comparte un rato agradable y que eso lo disfruta uno, que en algún momento sí va a haber conciertos, y nos planteamos proyectos que es algo que nos ha beneficiado mucho (...) Para mí, por ejemplo, los últimos estímulos que ganamos me sirvieron mucho, yo terminé de estudiar gracias a los estímulos. Por ejemplo, con la pandemia, yo me pagué los semestres fue con eso (2023).

En esta nueva etapa musical, ella empezó a explorar sus posibilidades vocales. Ingresó a la Universidad Nacional sede Medellín a estudiar la carrera de Ingeniería Administrativa, y allí también ingresó al coro, pues le gusta mucho estar en coros, y teniendo en cuenta que *Scuilo* es un ensamble vocal de formato reducido, se hizo importante para su construcción musical estar también en formatos más amplios y de voces mixtas. En este coro de la universidad grabó su

primera canción como solista, lo cual fue una experiencia muy enriquecedora, pues últimamente toda su participación musical había sido colectiva. No estuvo mucho tiempo en este proceso, pues las condiciones universitarias son complejas, pero siguió buscando su propio camino musical. Fue cuando ingresó al grupo carmelitano *Tabaco y Coca*, una banda de reggae en donde siguió con su exploración vocal. En él se desempeñaba como la segunda voz, pero sus compañeros la animaban a que se atreviera a hacer interpretaciones importantes dentro de las canciones. Carolina no ha tenido tanta naturalidad para llevar el ritmo, pero ha sido constante en su estudio, lo que le ha permitido mejorar y estar más segura de sus capacidades.

Con *Tabaco y Coca* tuvieron varios eventos y uno de los que Carolina más recuerda es la clausura del Festival Internacional de Teatro El Gesto Noble en el año 2020. Como era la época de la pandemia no había tanta gente presencialmente, sobre todo la gente se lograba conectar por las redes sociales para ver la transmisión, pero a pesar de las dificultades de este año, cuenta que ese concierto fue super bacano, obviamente con errores y todo, pero ya es cuando la música sobrepasa eso de que tiene que ser perfecta, porque no sonó perfecto, pero sonó muy bonito y fue bacano. Entonces uno queda contento y ¿cuál es el problema de que no sea perfecto? Yo antes pensaba mucho “¡ay no! me desafiné, ¡ay no! no entré aquí”, y ya es como que sonó bien (...) uno no debe dejar de exigirse y debe tomar los errores para mejorarlos, pero no darse golpes de pecho. Hay conciertos en lo que musicalmente todo sale bien pero no pasa nada más, no conecta (2023).

Con *Scuilo*, Carolina ha podido participar de diversos eventos y construir varios proyectos. El trabajo pedagógico que hizo la agrupación en el año 2022, en donde se hicieron talleres participativos sobre el canto colectivo y la música en diferentes barrios y veredas del municipio de Rionegro, fue una experiencia contrastante que Carolina disfrutó mucho.

A mí me gusta cantar (...) pero me gustó mucho ese momento de poder compartir con otra gente y transmitir algo, no cantar por cantar, sino hacer algo en donde el otro también aprenda y que le guste, y cortar con esa teoría de que el artista está a un lado y el público en otro (...) me gustó mucho poder interactuar con los niños, los jóvenes y los adultos (Arias Naranjo, 2023).

En este momento, además de estar en *Scuilo*, está cantando en un proyecto de una amiga que estudia medicina tradicional china. Todos los lunes va a clase en donde su amiga María le explica a ella y a sus otras compañeras la temática del proyecto, el cual trata sobre los resonadores del cuerpo, de cómo activarlos para sanar el mismo y de las artes como el medio para dicha activación. En el grupo son cuatro mujeres y

eso es muy bonito. Yo nunca he sentido rivalidad en un grupo con las mujeres, de pronto es el contexto. También puede ser por el tipo de mujeres con el que uno se atrae, con las que uno vibra. En este caso nosotras vibramos bien. Una es bailarina, la otra es música y toca instrumento. María no tiene nada que ver con música, pero está aprendiendo a tocar guitarra, está aprendiendo a bailar (Arias Naranjo, 2023).

Carolina es feliz con su profesión de Ingeniera Administrativa, pero encuentra en la música el momento de lo no terrenal que la equilibra espiritualmente. Piensa que las personas no se deben quedar en lo terrenal, sino que deben preocuparse por el espíritu, y cantar es algo que la vida le ha traído y le ha brindado sanación. Le gusta mucho la música medicina y se ve en un futuro componiendo, cantando y tocando guitarra. No se imagina una vida sin la música, pues a pesar de los conflictos que haya podido tener con ella, es algo que tiene instaurado y que la persigue, pues tal como Carolina expresa, “yo pienso que nunca voy a dejar de hacer música en la vida, es que eso va conmigo” (2023).

Manuela Toro Arenas

Imagen 3. Manuela Toro Arenas.

El 7 de agosto de 1997 en el municipio de La Ceja nació Manuela. Su lugar de residencia siempre había sido Rionegro, en donde vivía con sus padres y hermanos. En su niñez pasaba mucho tiempo con su abuela, la escuchaba cantar con una voz bien timbrada, afinada y hasta con vibrato. Probablemente de ese referente musical fue que Manuela le cogió el gustico a la música. Cuando estaba en tercero de primaria, un profesor de música fue a la escuela a hacer una convocatoria para formar un grupo de iniciación al canto y, a pesar de que era para los grados superiores, Manuela logró entrar. No recuerda bien la transición entre estar cantando con el grupo en la escuela y el momento en que el profesor las invitó a asistir a las clases en el Palacio de la Cultura Ricardo Rendón Bravo, pero fue allí donde empezó su proceso en el coro, del cual ahora piensa que “más que hacerme crecer musicalmente, me hizo crecer como persona y conocer personas tan especiales que finalmente han estado desde ese entonces, que han sido ustedes” (2023).

Lo que más recuerda del coro *ConVozCanto* son los paseos, o más bien las intervenciones musicales del grupo en diferentes territorios. Considera que el tema musical en el grupo era complejo, pues sentía que el profesor tenía sus preferencias, mejor dicho, sus coristas favoritas y “yo creo que más que tener sus preferencias, creo que él debía motivar a esas otras personas a que obviamente crecieran (...) porque de todas maneras cada uno tiene sus habilidades” (Toro Arenas, 2023). Manuela siente que estaba en el grupo marginado de este proceso junto a otras de sus compañeras, “pero finalmente no fue una mala experiencia, fue una experiencia muy bonita” (Toro Arenas, 2023). Recuerda que después de haber estado en el coro principal, la reubicaron en el semillero, a lo cual no le dio mucha relevancia, pues su acción de cantar era más por gusto y disfrute que por reconocimiento. Sin embargo,

era muy teso porque yo me acuerdo de que él me volvió a pasar para el coro porque tenía un nivel (musical) muy avanzado para estar en el semillero y estaba por debajo del nivel del coro principal, estaba como en el intermedio, en una transición (Toro Arenas, 2023).

Mientras pasó su adolescencia siguió cantando en el coro y posteriormente sería una de las fundadoras de *Scuilo*, y aunque su gusto por la música era evidente, nunca consideró estudiarla profesionalmente. Si hubiera querido lo hubiera hecho porque ha sido una mujer que siempre ha podido tomar sus decisiones, pero su inclinación profesional era otra. Manuela estudió Derecho en la Universidad Católica de Oriente y luego se especializó en Derecho Administrativo en la Universidad Autónoma Latinoamericana, de lo cual comenta:

Yo me siento muy feliz con lo que hago, con lo que estudié y (...) siento que la música es ese otro momento que hace que me descargue. (...) Si yo estudiara música, ¿cómo me descargaría? (...) Me parece chévere que yo tenga mi profesión, pero que sea la música a través de ustedes la que me descargue. Siento que la música me ha dado esas personas tan

importantes en mi vida que son ustedes, las hermanitas de la música (...) y si luego yo me alejo del camino de la música, vamos a seguir en el camino de la amistad, del amor, de todo. Para mí eso es lo más importante que ha hecho la música en mi vida (2023).

Para Manuela, el arte es fundamental para la vida, pues sin él sería imposible sobrellevar el existir. Considera que todas las disciplinas necesitan de la creatividad, de la sensibilidad del ser y del sentir, porque no somos máquinas autómatas y ni la inteligencia artificial ha logrado conectar con estas emociones que son humanas. Cree que el ser humano sin arte no está completo, es insensible y triste. Manuela reflexiona que “puede que no todos seamos artistas, pero estamos permeados todo el tiempo por el arte y entre más haya un acercamiento a este, habrá seres humanos más sensibles y críticos” (2023) y añade que “el arte podría ser más exacto que los números, pues no tiene verdades absolutas, pero tal vez pueda tener las verdades absolutas para el artista, no siendo universal, pero sí absolutamente propia” (2023). Recuerda cómo en el coro se generaban alianzas mediante la música, como cuando falleció el padre de una compañera y en el velorio estaban sus amigas del coro y varios amigos de la estudiantina. “Que el coro haya hecho esas uniones es muy bonito, que la música haga que se generen esas cosas” (Toro Arenas, 2023). De igual forma cuando murió la mamá de Carolina Gómez, “que yo siento que fuimos muy fundamentales en ese resurgir de Caro, ella es una persona súper fuerte, pero el acompañamiento hace que sea más llevadero ese proceso” (Toro Arenas, 2023). Para Manuela el compartir y la unión que genera la música ha sido fundamental en su vida y la considera como una situación muy bonita y especial.

Siempre se ha preguntado el cómo fue a dar a *Scuilo* pues considera que no ha sido la más musical, talentosa o disciplinada musicalmente.

(...) no sé porque Dios me tiene ahí (...), porque es normal que yo diga que yo era súper buena en el coro o que éramos del mismo combo, y creamos el grupo por eso y pues no (...) finalmente yo quedé ahí y por algo fue, tenía que estar con ustedes, el objetivo pudo ser haberlas conocido (...) han sido muy importantes en mi vida (...) son muy bonitas las sincronías y el coincidir y que después de tanto tiempo, sigamos. Ha sido mi relación más larga con personas externas a mi familia, por eso somos como hermanitas (...) *Scuilo* para mí ha sido esa fortaleza en mi vida para seguir en muchos sentidos, porque ustedes son apoyo, son una familia y para mí la familia es amor, es unión, es fortaleza, es soporte (...) si nosotras no tuviéramos una amistad tan fuerte, tal vez *Scuilo* ya se hubiera desaparecido, pero la amistad nos sostiene. Yo veo a *Scuilo* como un grupo de amigas que se va a acompañar toda la vida (...) y lo veo como ese grupo que va a seguir haciendo sus conciertos, sus giras, componiendo, grabando sus Cds y siendo el apoyo que siempre ha sido (Toro Arenas, 2023).

Carolina Flórez Posada



Imagen 4. Carolina Flórez Posada.

Nació en el municipio de El Carmen de Viboral el 19 de octubre de 1996. Descubrió su gusto por el canto cuando estaba en la escuela. Estudió en un colegio público del municipio, donde no había clases de música como materia, pero en ocasiones se utilizaban la música como estrategia pedagógica para favorecer el aprendizaje de otras disciplinas. En los descansos aprovechaba para hacer juegos rítmicos de manos con sus compañeras de salón. Le gusta mucho cantar, disfrutaba las canciones que le enseñaban en la escuela o las de las series de televisión que estaban de moda. Cuando llegaba del recreo, siempre le decía a su profesora que le permitiera cantar. No pensaba en cantar lindo o feo, sino que lo hacía por gusto y disfrute. En quinto de primaria le pusieron un ejercicio y era hacerle la melodía a una letra que les habían dado sobre “el árbol”. Cuando ella pasó al frente y cantó su creación, la aplaudieron y felicitaron mucho, pero era algo que no entendía porque lo hacía sólo por el gusto.

Después empezó a cantar en homenajes del colegio y más adelante participó en un concurso del día del niño y la niña, en donde fue sin saber mucho de las bases del concurso y ganó cantando un villancico y una canción de la serie que adoraba. A partir de ese momento le dieron ganas de entrar a clases y se inscribió en los procesos de técnica vocal del Instituto de Cultura de El Carmen de Viboral. Era la estudiante más juiciosa, pero por las dificultades administrativas que existían entonces en el Instituto, no lograba avanzar de nivel porque no se ofertaban más niveles, así que cada vez que se inscribía era como volver a empezar. Fue cuando decidió irse para Rionegro a buscar espacios de aprendizaje y poco después llegó un momento en el que dejó de buscar, mas no de cantar.

Después de un tiempo, Carolina ingresó a la agrupación *Senderos* de El Carmen de Viboral, en donde comenzó a mirar la música de una manera muy disciplinada. Fue por su participación en este grupo que ella decidió que quería dedicarse a la música. Estar en *Senderos*

fue muy apasionante y no era un hobby ni algo pasajero su sentimiento, sino que era la forma en como estaba concibiendo el quehacer musical, esa elección de dedicar la vida a eso que disfrutaba tanto hacer: la música. Pero a partir de aquí empieza un proceso que fue frustrante para Carolina, algo que considera, es una desventaja desde el canto, “porque nosotros aprendemos a cantar desde el oído y desde la repetición, pero ¿cuál es el proceso que uno tiene con los temas que preguntan en un examen de admisión para música?” (Flórez Posada, 2023). Cuando decidió presentarse a la Universidad de Antioquia no tenía idea. “Yo no sabía qué era una armadura, yo no sabía qué era un puntillo, yo no sabía que era una alteración accidental, nada” (Flórez Posada, 2023), lo cual fue muy frustrante. Carolina sintió que el Tecnológico de Artes Débora Arango era una buena opción para empezar su formación académica en música y así pasó; una vez tuvo los conocimientos necesarios, presentó el examen de admisión para Licenciatura en Música en la Universidad de Antioquia.

Nunca nadie la ha limitado para hacer lo que ama, pero sí ha sentido una subvaloración al ejercicio de hacer música. Le han llegado muchos comentarios que deslegitiman el quehacer musical tal vez porque

el imaginario de la gente es como que uno llega a un salón que tiene un tapete, nos quitamos los zapatos y nos miramos al cantar, y el estudio de la música es mucho más riguroso, sólo que socialmente aún no se ha entendido (Flórez Posada, 2023).

Desde sus reflexiones como mujer considera que, ha habido una apertura al género femenino en los espacios sociales y culturales, y que la exposición rechazada de la mujer en estos espacios se ha ido transformando.

Por ejemplo, en una estudiantina uno ve que hay muchas mujeres y que hay muchos hombres, en clases en Institutos de Cultura, Casas de la Cultura y en academias, también

hay muchas mujeres y muchos hombres, inclusive desde el canto a veces hay más mujeres que hombres (Flórez Posada, 2023).

Carolina no estuvo en la fundación de *Scuilo*, sino que llegó cuatro años después, entre abril y mayo del año 2016. Al respecto cuenta que,

cuando yo llegué a *Scuilo* estaba impresionada, porque nunca había cantado a voces, y ver mi voz ahí con esa armonía, ¡me parecía tan bonito! Era como sentirse dentro de algo muy grande, que es la música. Pero me costó un montón también, porque no tenía un oído armónico desarrollado que me permitiera disfrutarlo del todo, (...) era como ahí sufriendo para no perderme con las otras voces (Flórez Posada, 2023).

Desde que llegó al grupo se hizo promotora de hacer la música muy bien hecha y pensada. Para Carolina es muy importante la palabra, lo que se dice, y aunque le llamaba mucho la atención los logros vocales del grupo, se cuestionaba todo el tiempo qué era lo que se quería decir. Comenzaron a llegar oportunidades en donde *Scuilo* comenzó a encontrar su propia voz y al respecto, Carolina piensa que

ha sido un camino de reconocimientos, de pensar qué queremos decir y bueno, ya no es solo el disfrute de cantar, sino que también es pensar una acción consciente desde el canto (...) o plantearse el ejercicio de reflexionar y de analizar esa acción (2023).

Scuilo ha sido un grupo con un bagaje y unas transformaciones que lo han llevado a encontrar una identidad. La carmelitana piensa que ha habido momentos de mucha proyección como otros de quietud, debido a las múltiples ocupaciones de las integrantes y de que a veces se vuelve complejo coincidir, pero también siente que

hay una parte muy afectuosa desde *Scuilo*. Y es que nosotras no solo nos reunimos a cantar, sino que nosotras somos amigas, somos compañeras de vida, nosotras nos

queremos, nosotras nos apoyamos. Yo creo que a nosotras eso nos une mucho (Flórez Posada, 2023).

Carolina se proyecta musicalmente desde varios escenarios. Por un lado, se piensa desde lo interpretativo, en donde se permita ir contando la vida y su sentir a través de la música. Se piensa como una voz solista que compone y que comparte con la comunidad; también se ve como esa voz que se mezcla y armoniza con otras voces. Por otro lado, se piensa desde un escenario pedagógico, pues lo considera una oportunidad de transformación, de encuentro con el otro y de encuentro consigo mismo, en donde la investigación también tiene cabida.

Carolina Gómez Restrepo



Imagen 5. Carolina Gómez Restrepo.

La historia de Carolina comienza el 9 de agosto de 1991 en el municipio de Rionegro y su historia musical con ella, pues desde que tiene memoria siempre ha tenido el gusto por cantar. A medida que transcurrió su niñez, empezó a soñar con ser una gran cantante e imitaba a sus artistas favoritas. Nunca nadie le dijo que tenía aptitudes vocales y es que realmente no las había

desarrollado. Entre risas expresa que era afinada dentro de su registro de cuarta justa, pero que de ahí para arriba no alcanzaba las notas. De todas maneras, eso no fue un impedimento para que su amor por el canto se mantuviera, pues disfrutaba hacerlo. Un día su padre la escuchó cantando unos villancicos y le dijo a su esposa que la niña cantaba bonito; días después le obsequió un karaoke para que siguiera cantando, aunque para ella a veces era un sueño inalcanzable.

A sus ocho años entró a clases de piano junto a su hermano menor. Él se retiró y ella siguió muy animada, sentía que le fluía, que tenía musicalidad y que le salían las canciones.

yo me ponía a sacar canciones y me pegaba de los casetes, porque en esa época eran casetes. La primera melodía que yo saqué fue la de Chao Lola de Juan Fernando Velasco (...) yo tenía mi cuaderno, todavía tengo ese cuaderno, con todos los acordes y me gustaba. Era muy gomosa. (Gómez, 2023)

Cuando estaba en secundaria, en el grado octavo, entró una joven nueva a su salón llamada Estefanía Martínez; se volvieron muy amigas y según Carolina “Estefa” le cambió la vida. Estefanía cantaba todo el tiempo, pues en casa tenía el ejemplo de su madre que cantaba constantemente en misas, y como Carolina era tan amante a la música, empezó a cantar junto a Estefanía. Su nueva amiga le decía que era afinada y le empezó a enseñar lo que sabía, incluyendo hacer segundas voces. Siguieron cantando juntas, decidieron ingresar a clase de piano en el Palacio de la Cultura de Rionegro. El profesor de piano era también el de coro y, al ver las capacidades de ambas, las invitó a que se integraran al coro.

Yo creo que el primer amor mío en la música fue el canto a voces. Ahí fue cuando empecé a experimentar con mi voz, pero cantando en colectivo (...) yo me enamoré del coro, yo vivía por el coro, todo lo que vivimos a mí me cambió la vida, el coro fue mi primer amor (...) y fue el que me ayudó a encaminarme en mi propósito de vida con la

música (...) El coro fue lo que me ayudó a centrarme y decir “esto es lo que yo quiero hacer”. (Gómez, 2023)

Entraron a estudiar guitarra en el colegio con un gran profesor que veían como un ángel y con el apoyo de este, montaron una banda de rock llamada *Quinto Sismo*, que estaba conformada por cinco mujeres, todas amigas del colegio, incluyendo a Carolina y a Estefanía. Empezaron a ser reconocidas y a tocar en eventos en Rionegro y en los municipios cercanos. Iban a ensayar a Acústica y tocaban en Café Bar (antigua sala de ensayos y antiguo bar de Rionegro, respectivamente) y en sus montajes Estefanía y Carolina cogían una canción “y nos la aprendíamos entre las dos. Entonces para tocar El Pobre, yo tocaba Sol Mayor y Re Mayor, y ella mi menor y la menor” (Gómez, 2023). La experiencia de *Quinto Sismo* fue muy enriquecedora y el compartir musical de estas dos amigas, al igual que su amistad, se iba fortaleciendo cada día. Todo esto sucedió a la par de su participación en el coro en donde conoció la magia del canto a voces y se terminó de enamorar de la música. Para Carolina haber encontrado su lugar, donde se siente a gusto, es una fortuna. Sin embargo, no todo fue sencillo.

La rionegrera cree que empezó muy tarde en la música, pues a pesar de que manifestó su gusto desde temprana edad, fue sólo hasta sus catorce años cuando comenzó su formación. Pasados los años, se enteró que el único conocimiento musical que tenía era el que le había brindado el coro, el cual había brindado muy buenas bases y era muy valioso, pero limitado para el mundo en el que Carolina quería estar. Cuando se graduó del colegio su madre quería que estudiara fisioterapia y su padre, tránsito aéreo, pero ella estaba convencida de estudiar música. Se presentó al preparatorio de canto lírico en la Universidad de Antioquia y pasó “y para mí fue increíble porque yo no sabía nada de ese mundo” (Gómez, 2023). Comenzó sus estudios junto a personas que habían estado en la Red de Escuelas de Música de Medellín y que llegaban con

conocimientos musicales más avanzados. Para Carolina fue una situación muy compleja porque veía a sus compañeros muy seguros y ella seguía muy perdida.

Cuando yo entré a la U, me di cuenta de que había muchas falencias, por ejemplo, las claves, las armaduras (...) a mí nunca me gustó el enfoque clásico, yo no me veía cantando arias y esas cosas, pero la profesora... esa señora me hacía llorar. (Gómez, 2023)

Mientras seguía su formación universitaria, el coro en el que fue tan feliz se desintegró y fue en ese momento que fundó, junto a cinco de sus compañeras del coro, el grupo *Scuilo*, en donde también estaba Estefanía, su amiga incondicional.

Siguió trabajando fuertemente en mejorar y hasta amanecía estudiando, pero definitivamente no se sintió acogida por la academia, no estaba disfrutando su paso por la universidad, así que se retiró. Se presentó a Tránsito Aéreo en Bogotá y pasó, así que se fue durante un año a hacer esta Técnica. Al respecto de su salida de la universidad, dice:

No digo que la academia me decepcionó porque yo no sabía qué quería, pero me di cuenta que el canto lírico no era lo mío, porque no me gusta cantar con la presión de que todo el tiempo me estén calificando (...) Para mí los recitales y exámenes siempre fueron experiencias horribles.

Luego de regresar de su estancia en Bogotá, Carolina se reintegró a *Scuilo* y a su vez, fundó, junto al carmelitano Alejandro Trujillo, el grupo *Aleteos*. Con *Scuilo* seguía explorando la armonización de las voces y creciendo musicalmente, ahora con un grado de responsabilidad mayor por la proyección del grupo. Con *Aleteos*, comenzó a explorar su voz propia, sus colores y posibilidades vocales. Por esa misma época, su madre enfermó y a los pocos meses, murió. La música fue su catarsis, cantó junto a *Scuilo* la misa de despedida de su madre; empezó a

componer canciones para sanar el dolor por tan grande pérdida y de a pocos, comenzó a soltar y a ver la partida ligera de ese ser amado, como algo sublime y bello.

Scuilo es como una familia porque llevamos tanto tiempo, nos conocemos mucho, es más que la amistad, es un grupo que siempre va a estar, ustedes han estado en los momentos más importantes de mi vida, por ejemplo, lo de mi mamá (...) cantarle el entierro a mi mamá, que fue algo que no se planeó (...) y pensándolo bien, fue la mejor decisión porque sonó muy lindo, fue muy bonito. (Gómez, 2023)

Decidió entrar a la Fundación Universitaria Bellas Artes a estudiar canto popular y así poder validar ante la academia su ejercicio musical, a terminar lo que empezó, pues se dijo a sí misma “esto es lo que voy a seguir haciendo” (Gómez, 2023). Se graduó como Maestra en Canto Popular en el año 2021; *Scuilo* también estuvo presente en su tránsito por la universidad, en sus grabaciones, en las exploraciones a partir de sus arreglos vocales, como en el caso de Inkululelo, una creación dedicada a las mujeres afrodescendientes que trenzaban en su cabeza los mapas de fuga en la época de esclavitud.

Scuilo es un lugar necesario para mí porque además de que puedo compartir mis conocimientos, es un espacio familiar, es un complemento y un espacio muy bueno para mí. Si algún día se acaba como agrupación musical, se mantendrán las relaciones afectivas, aunque no creo que lo musical se acabe, porque hemos cantado toda la vida juntas.

En este momento, Carolina sigue firme en su decisión de hacer música, aunque no se le han presentado las mejores oportunidades laborales. Tiene proyectos y metas personales que involucran el estudio concienzudo de la guitarra, hacer arreglos musicales y activarse en las

redes sociales para compartir por medio de ellas, toda su experiencia, sus capacidades, creaciones e interpretaciones musicales.

Angie Rendón Hurtado



Imagen 6. Angie Rendón Hurtado.

Considero que durante este trabajo de investigación-creación he dejado ya varios asuntos puestos en la mesa sobre mis formas de pensar y mi quehacer musical, así que seré breve. Nací el 24 de agosto de 1996 en el seno de una familia amorosa compuesta por padre, madre y una hermana mayor. Me cuenta mi madre María Cecilia que cuando estaba embarazada de mí, me ponía música en una grabadora de juguete y yo inmediatamente empezaba a bailar dentro de su vientre. De mis primeros años de vida no recuerdo mucho, sólo tengo algunas imágenes que ratifican que tuve una infancia muy feliz. El gusto por la música y por cantar tampoco tienen fecha, pues siempre he cantado, siempre recuerdo haber sentido un amor profundo por la música. Mi madre tenía una voz preciosa y mientras hacía los oficios de la casa, se ponía a cantar. Ella siempre quiso ser cantante, pero las condiciones sociales y económicas de su época no se lo

permitieron. Es por ella que hoy puedo escribir estas palabras desde un sentido artístico. Ella siempre me guio a ser creativa, a hacer manualidades, a pintar, a tejer y a cantar: era lo que ella siempre hacía y yo quería hacer lo que hacía ella. En contraste mi padre, Rodrigo Rendón, siempre fue el más racional y mi primer maestro de matemáticas y lengua castellana. Recuerdo que cuando mi hermana llegaba de la escuela me sentaba a ver cómo hacía sus tareas y pues, ¡yo también quería hacer tareas! Así que le pedí el favor a mi papá de que me enseñara y mi papá se encargó de enseñarme todo lo que más pudo, yo tenía cuatro años para entonces. Agradezco a mi padre por forjarme en carácter y disciplina, era muy exigente. A los cinco años entré a Preescolar y ese mismo año me promovieron a segundo de primaria, y cuando llegaba de la escuela me ponía a hacer mis tareas y después, a cantar. Mi hermanita también ha tenido un gusto por la música y por las artes, así que nos poníamos a escuchar a nuestras canciones favoritas e imitábamos a los artistas. Eran momentos muy especiales.

Yo fui creciendo y mi gusto por la música también. Me soñaba parada en un escenario. Cuando tenía nueve años y estaba en quinto de primaria, llegó un profesor de música a la escuela a hacer una convocatoria para formar un grupo de iniciación al canto. Cada director de grupo escogía a dos o tres niños por grupo y yo levanté la mano desesperadamente para que me escogieran, pero no tuve suerte. De todas maneras, era muy tímida, me costaba hablar con los demás y muy pocos sabían de mi gusto por el canto. Recuerdo que llegué a mi casa muy triste y mi mamá me animó para que fuera a hablar a buscar un cupo, y con mucha timidez regresé a la escuela, fui a la secretaría donde trabajaba la madre de Manuela Toro, y le comenté el caso. Ella me dio luz verde para que asistiera a las clases de canto y yo... ¡feliz! Eran mis clases favoritas, cada que llegaba el día de música estaba muy emocionada, además porque empecé a relacionarme mejor con mis compañeros y compañeras. Luego el profesor nos invitó a ir al

palacio de la Cultura Ricardo Rendón, donde él dirigía el coro, y después de tener el permiso de mi padre y de mi madre, comencé a asistir a los ensayos.

Con el coro fui muy feliz, fueron seis años maravillosos de música, de canto, de aprendizajes, de compartir, de disciplinarme, de viajar a lugares y pisar escenarios que nunca creí posibles, años que afirmarían mi pasión por la música. Recuerdo que, en una salida al parque, estaba con mi padre y le dije que quería estudiar música cuando me graduara del colegio, que quería ser como mi maestro, a lo que mi papá me respondió que yo podía estudiar lo que quisiera y me hiciera feliz, pero que siempre lo hiciera con mucha disciplina, respeto y amor. Así que una vez me gradué, no vacilé en presentarme a la Licenciatura en Música en la Universidad de Antioquia, Seccional Oriente, aunque varios de mis profesores del colegio hubiesen querido que estudiara algo “más difícil”, pues siempre tuve muy buenas capacidades y respondía muy bien a mis estudios. Aunque de vez en cuando me hacían dudar y a pesar de que mi gusto por aprender sobre varios temas es muy fuerte, mi convicción fue estudiar música.

Pasé a la universidad, yo tenía quince años, y fue una etapa maravillosa de mi vida. Cuando estaba en tercer semestre comencé a dar clases de música y desde entonces, la docencia siempre me ha acompañado. He sido muy afortunada, nunca he tenido que trabajar en otra cosa que, en la música, tanto con mi labor docente como con la artística. El mismo año en que ingresé a la universidad, nació *Scuilo*, que sería el acompañamiento perfecto para este viaje que emprendía. Además, estaría participando en otros proyectos que se seguían afirmando como música. Cinco años se van muy rápido y en agosto del 2017 me gradué como Licenciada en Música con énfasis en canto lírico. Recuerdo que ese último año fue muy tenso, tuve muchas ocupaciones en mi mente: el recital de grado, las prácticas docentes, varios conciertos con *Scuilo*, el trabajo... y se pondría más pesado cuando tuve que vivir un evento traumático que

indignaba y ponía en conflicto mi ser femenino. Este fue un año de muchas luchas y, aunque antes lo veía como hechos desafortunados, ahora lo veo como aprendizajes. En diciembre de ese año me quedé ciega debido a una condición metabólica que me diagnosticaron. Todo fue muy rápido. Pero sin entrar en detalles de ese acontecimiento, quisiera dejar plasmado que fueron mis hermanas musicales quienes me salvaron la vida, pues en el momento en que estuve tan grave, fueron ellas quienes se dieron cuenta y me llevaron al hospital y todo el resto de la historia. Hicieron un concierto para la cirugía de mis ojos, pues mi familia no lograba costearla; a este se vincularon varios grupos de la región: *Parranda Flow*, *La Colombia*, *Aleteos* y *Scuilo*. Fue hermoso ver las familias, los amigos, conocidos y desconocidos vincularse a esta causa, tanto amor y solidaridad, y la música fue sólo una excusa.

Todo ha ido mejorando desde entonces, aprendí a vivir desde otras sensibilidades y con más fortaleza. *Scuilo* está completamente arraigado a mi ser desde lo musical y lo afectivo. Entre el 2018 y mi presente he seguido trabajando y esforzándome por ser mejor persona. En este momento soy directora de coros del municipio de Guatapé y estoy creando mi propia empresa junto a mi pareja. Y bueno, sigo escribiendo esta tesis de maestría que también ha sido una lucha, un camino lleno de aprendizajes y una afirmación de mi quehacer musical como mujer.

La unión de nuestras voces

Cuando hay una oportunidad para ir a cantar, no se desaprovecha, aún menos si uno canta con amigas con las que ha compartido casi toda la vida. Cuando aún existía el coro *ConVozCanto*, algunas de las integrantes nos reuníamos a cantar por fuera de los ensayos y hasta en algunos eventos en colegios de Rionegro y cuando el proceso del coro se desintegró, entre un grupo de amigas conversamos para seguirnos reuniendo y seguir cantando las canciones del grupo. Las reuniones eran espontáneas, no tenían un orden ni un lugar determinado. Empezamos

a ir a cantar en la cancha de Remansos del barrio San Antonio de Pereira en Rionegro por el puro placer de seguir escuchándonos en armonía vocal. Cantábamos, reíamos, bailábamos y hasta grabábamos videos para subir a las redes sociales, lo cual fue todo un éxito. En vista de que los videos generaban un impacto positivo y que la gente hacía buenos comentarios, decidimos empezar a salir a cantar más, por ahí, por las calles. En las Fiestas de la empanada del 2012, pasábamos de mesa en mesa cantando y recogiendo dinero, para entonces en el grupo estábamos Carolina Arias, Carolina Gómez, Estefanía Martínez, Manuela Toro, Daniela Aristizábal y yo (Angie Rendón). Cantar en este formato les gustaba mucho a las personas y nos empezaron a motivar bastante, por lo que decidimos reunirnos y formalizar el grupo. Aquí nace *Scuilo*.



Imagen 7. La unión de nuestras voces.

La decisión de que llamara *Scuilo* la tomamos al ser esta una palabra que nos había acompañado en todo el proceso del coro, pues el profesor nos explicaba cómo la proyección de la voz y su amplitud a partir de los armónicos producen vibraciones que envuelven los oídos, y esas sensaciones se multiplican cuando cantamos juntas y acopladas. Además, en italiano, el concepto hacía referencia a “trino”, el ejercicio de las aves al cantar. Por todo esto decidimos que el grupo se llamaría *Scuilo*. Empezamos a participar en varios escenarios como las Fiestas de la

Papa en la Unión, en novenas de aguinaldo en diferentes empresas y colegios, y también en las misas que nos contrataban. En noviembre del 2012 nos presentamos al Festival de la Canción del CEO (Corporación Empresarial del Oriente Antioqueño): audicionamos en el teatro de La Ceja, pasamos al final que se realizó en Tutucán y ganamos el primer puesto en la categoría de Grupos. Ese día fue muy importante para *Scuilo*, pues a pesar de la corta trayectoria que teníamos como grupo, obtuvimos un reconocimiento que nos impulsaría a seguir cumpliendo nuestros sueños musicales.



Imagen 8. El primer formato.

Empezamos a hacer un trabajo más serio, más ensayos, más canciones. Planeamos nuestro primer concierto como grupo, el cual realizamos en un espacio que se llamaba *Terracota* en El Carmen de Viboral. Nuestras familias y amigos ratificaron su apoyo al grupo y nos empezamos a mover por varias partes del oriente. Nos gustaba cantar todo tipo de género, desde música andina colombiana hasta rock en español y pop en inglés. Nuestro repertorio era un poco desconectado, pero, aun así, seguíamos en nuestra búsqueda musical. Unos meses más adelante, nuestra compañera Daniela se retiró del grupo y *Scuilo* quedó conformado por cinco voces. El

grupo era una novedad en la región, a tal punto que un líder carmelitano, Alejandro Trujillo, nos invitó a un programa de televisión llamado *Sonidos de la tierra* en El Carmen de Viboral. También nos hicieron una nota en el programa *Recorridos con Jair*, en donde cantamos un repertorio variado, incluyendo música sacra. Más adelante estuvimos en un evento titulado *Noche de Lunas*, en un lugar que se llamaba *El Café de las Historias* en El Carmen de Viboral, allí estuvimos compartiendo escena con varias mujeres del territorio y, como un encuentro fortuito, vimos y escuchamos cantar por primera vez a quien sería nuestra nueva hermana: Carolina Flórez. Por ese entonces, también conocimos al maestro Luis Mario Morales quien sería un guía y tutor en nuestra búsqueda musical, creyó en las capacidades del grupo y nos empezó a preparar para participar en los festivales de música andina colombiana. Eran ensayos exigentes y de mucha exploración vocal, y en donde comenzamos un montaje de pasillos, bambucos, guabinas y valeses para, en un futuro cercano, poder estar en dichos festivales.



Imagen 9. El formato de cinco.

El tiempo siguió transcurriendo y entre ensayos y conciertos, *Scuilo* se iba fortaleciendo. A principios del año 2016 decidimos presentarnos al Festival Mono Núñez, por lo que la rutina de ensayos se fue poniendo mucho más rigurosa. Sin embargo, Estefanía, que había estado planeando un intercambio en Estados Unidos, logró conseguir todos los papeles para irse al otro país. Entre sabores y sinsabores recibimos esta noticia que nos dejó muy felices por ella, pero angustiadas por el futuro de *Scuilo* y, sobre todo, por nuestra participación en el festival.

Ya nos habíamos inscrito como un grupo de cinco voces y era algo inamovible, por lo que teníamos que encontrar a una mujer que pudiera hacer la voz de Estefanía. A partir de ese momento, nuestra historia comenzaría un segundo capítulo, y empezaríamos a compartir la música y la vida con una nueva hermana: Carolina Flórez Posada. En la Casa de Música Benjamín Marín Álvarez del municipio de Rionegro, nos estaban prestando un espacio para ensayar y el maestro Carlos Mario Buriticá estaba siendo una pieza fundamental para nuestros montajes, tanto desde la acción misma de hacer música, con su guía y sus arreglos musicales, como en lo humano con su acompañamiento incondicional. Carolina llegó a su primer ensayo en este espacio y allí se comenzó a adaptar al grupo.



Imagen 10. El nuevo formato. El actual.

Aunque no pasamos la audición del Festival Mono Núñez, fuimos a Ginebra (Valle) a ver el evento para entender un poco las dinámicas. Luego seguimos buscando espacios y nos presentamos al Festival del Pasillo en el municipio de Aguadas, Caldas en el año 2016. Esta experiencia fue muy especial para el grupo, no sólo en el sitio del festival, sino en el proceso de preparación. Estuvimos en varios eventos en Rionegro cantando las obras que iban al festival, y en Medellín en la sede de Colombia Canta y Encanta, en donde tuvimos asesorías con la maestra Silvia Zapata. La participación en Aguadas fue muy bonita y especial, pues nunca habíamos hecho una proyección y una participación de esa magnitud como grupo, y aunque fue agotador, también fue satisfactorio, pues quedamos en el segundo lugar de la categoría grupo vocal. De todas maneras, fue contrastante

porque uno se da cuenta de que son festivales de mucha élite. Uno pensaría que la música es para todo el mundo y la música tiene grupos élite. La música colombiana es de un grupo de personas que se creen como superiores porque escuchan esa música. Entonces les gusta escuchar solamente un tipo de voz (Arias Naranjo, 2023).

Después de este festival, estuvimos como invitadas especiales en el Festival Antioquia le canta a Colombia en La Ceja del Tambo. Esta sería la experiencia que nos alejaría definitivamente de ese mundo de festivales de música andina, en donde hay un alto grado de competitividad, y no justamente una sana, y en donde los participantes nos debemos someter a lo que los organizadores, o los que están al poder, quieran.

Nos criticaron mucho que nos pasábamos la voz principal, porque para ellos tenía que ser siempre la misma voz principal, con la misma postura y con el mismo color de voz.

Todas teníamos que seguir el mismo color de voz y eso corta mucho las posibilidades y la

energía del grupo, porque nosotras somos diferentes, nosotras no somos eso (Arias Naranjo, 2023).



Imagen 11. Portada del primer trabajo discográfico: *Cántaros*.

A partir de ese momento empezamos a cuestionarnos sobre nuestro quehacer musical, empezamos a asistir a talleres que nos permitiera aclarar el objetivo del grupo y a construir nuestra identidad. Comenzamos a montar obras nuevas, de compositores cercanos y las adaptábamos a nuestro formato. Más adelante, empezamos a crear nuestra propia música y para el año 2019, hicimos nuestro primer trabajo discográfico llamado *Cántaros*, un trabajo muy sentido y pensado desde el papel que cumplimos como mujeres en un territorio, y no sólo como *Scuiilo*, sino como mujeres con múltiples posibilidades de accionar, y en donde se hace una reflexión a la pregunta que nos rondaba sobre ¿para qué cantamos? En *Cántaros* grabamos ocho canciones y un poema, donde se destacan diferentes ritmos como el bambuco (Canción de Luna,

Somos Territorio, Devuélveme la región de antes), la guabina (Cántaros, La tejedora), la cumbia (Manos de mujeres), la música del pacífico (Sola Camisola), e inclusive una exploración desde la balada (La Vela). Estas son nuestras apuestas sonoras, nuestro quehacer artístico desde la juntanza y el reconocimiento de la otra, del otro. Nuestra sonoridad.

A partir de Cántaros, nuestra exploración ha seguido y cada vez son más las creaciones. Participamos en diferentes escenarios en donde se destacan el Festival Sonamos Latinoamérica Antioquia en sus dos primeras versiones y en la primera versión del Festival de Música Colombiana y Fusiones “La Vasija Encantada” en El Carmen de Viboral. La música de *Scuilo* también se piensa desde la reflexión de los hechos que confrontamos en la cotidianidad. Por eso, cuando llegó la pandemia y nos detuvo la Gira Cántaros, en la que estábamos compartiendo y promocionando nuestro trabajo artístico, decidimos crear desde los hogares. Fue cuando surgió *Fuerza para renacer*, una canción que habla de la importancia del arte para la existencia misma. También, en el marco del paro nacional del 2021, nació la canción *Canta mi pueblo*, una guabina que legitima y defiende las luchas sociales que se estaban dando en el país. También seguimos cantando creaciones de amigos, bajo la sonoridad y exploración de *Scuilo*, como La Jardinera y Revolucionaria, compuestas por el carmelitano Alejandro Trujillo. Una vez íbamos saliendo de las restricciones de la pandemia, comenzamos a movernos otra vez por el oriente, retomamos nuestra Gira Cántaros, hicimos varias grabaciones de video para nuestras canciones y elaboramos diferentes proyectos musicales y pedagógicos. En el año 2021 hicimos un videotutorial sobre el aprendizaje del canto a voces a partir de unas investigaciones que involucran lo pedagógico, lo identitario, lo cultural y lo musical. Dicho trabajo se tituló *Mito, música y cultura*, el cual sería llevado en el 2022 a la comunidad de diferentes barrios y veredas

del municipio de Rionegro. En ese mismo año, estuvimos participando en El Carnavalito de Música Andina y Latinoamericana, realizado en El Carmen de Viboral.



Imagen 12. Scuilo con formato de acompañamiento instrumental en grabación.

Para *Scuilo*, el hecho ser mujeres en la música no ha sido un impedimento para desarrollar nuestro quehacer artístico. Sin embargo, sí ha llamado la atención el que seamos un grupo de mujeres cantoras, y sobre todo con las apuestas más comerciales, en donde también nos movemos, hay unos arquetipos sociales más marcados y en donde llamamos la atención al ser vistas desde la cosificación femenina.

Por ejemplo, yo que se de eso porque eso es puro mercadeo, y si yo fuera un administrador en un centro comercial y me pasan una propuesta de cinco hombres que cantan una novena y de cinco mujeres que también lo hacen, yo escojo a las mujeres. Suena muy feo, pero así se vive la vida en este contexto y eso tiene algo de fondo, y es cómo la mujer se sigue viendo como un objeto. Por ejemplo, ven las mujeres como nosotras, que ya estamos grandes, pero se nos sigue viendo con esa imagen de “tan lindas las niñas” y no pasa igual con los hombres. Cuando *Scuilo* surgió y nos acercábamos a las

mesas, si hubiéramos sido hombres habría sido diferente, tal vez no nos hubieran prestado atención, y no faltaba el tipo morboso que decía “tan lindas las niñas, démosle plata”. Esa vez que fuimos a cantar en ese evento de fútbol, ¿por qué nos escogieron a nosotras?, también podría interpretarse con que querían unos adornos, pueden que lo hayan hecho también con ese objetivo de satisfacer la vista de los hombres. De igual manera seguimos viviendo en una sociedad en donde las mujeres seguimos estando más expuestas (Arias Naranjo, 2023).

Aparte de la mirada comercial, hay algo muy especial y es que el tipo de música que nosotras cantamos va a espacios con personas que se sintonizan desde la sensibilidad de nuestra música.

Como grupo creo que también hay un respaldo, porque seguramente alguna mujer que ande y cante sola, posiblemente se va a ver más sometida a procesos y situaciones de acoso, porque es que eso sucede todo el tiempo en esta sociedad, desde la música o por fuera de ella. Entonces creo que, como músicas, como grupo, existe un respaldo de entender que estamos cuidándonos entre nosotras mismas (Flórez Posada, 2023).

La identidad sonora de *Scuilo* parte también de las aspiraciones e intereses personales y grupales. La diversidad en los quehaceres de cada una nos ha permitido comprender el contexto y posibilitar los encuentros y diálogos en los que nos relacionamos. Hemos venido evolucionando a partir de nuestras experiencias y aún tenemos mucho más por dar y por hacer, por mejorar, por construir y por confrontar. *Scuilo* es un grupo que se sueña viajando y generando diferentes intercambios musicales artísticos en la región y por fuera de ella, pues nuestra música también

(...) se presta mucho para espacios comunitarios, de encontrarnos, de pensar a qué le estamos cantando... Le estamos cantando a un territorio, le estamos cantando a una mujer que decide por sí misma, a una mujer que desde el canto decide emprender una acción de cambio. También desde formas y figuras más poéticas, llegando a esos elementos de contemplación de lo que está cerca (Flórez Posada, 2023).



Imagen 13. Sculo en grabación del video de La Vela.

Sculo es una agrupación musical pero más que eso, somos una familia, somos hermanas y no existe un mandato vertical en nuestro relacionamiento. Construimos a partir del diálogo, de la buena disposición, de la confianza y del amor. El cómo sonamos es una pregunta constante, al igual que el para qué cantamos... Y nuestro sonido es libre y cariñoso, de luchas y memorias, de territorios y de mujeres.

Estefanía Ospina Giraldo



Imagen 14. Estefanía Ospina Giraldo.

En medio de las trochas y montañas del municipio de Rionegro ha crecido ella, una mujer talentosa y poderosa, dedicada a la interpretación de sus instrumentos de cuerda pulsada, a cantar y a vivir por la música. Su familia siempre ha caminado en senderos de barro y piedra, en paisajes amplios y verdes. Siempre han pertenecido al campo y han vivido en aquellas zonas rurales en donde la siembra de alimentos y plantas medicinales, la cosecha del maíz y su transformación en arepas y tortas de choclo, y el cuidado de gallinas, cabras, vacas, perros y gatos, pertenece al paisaje vivo de su entorno. Vivió sus primeros años en la zona rural cercana al Aeropuerto José María Córdova y siendo la mayor de dos hijos, empezó a manifestar su

pasión por la música desde muy joven, desde que su memoria se lo ha permitido, o, mejor dicho, desde siempre. Su primer regalo de navidad fue una organeta, cuando tenía unos cuatro meses y medio de nacida. Su padre, Don Carlos, siempre tuvo el sueño de ser músico y, aunque nunca pudo llevarlo a cabo de manera profesional por los diferentes inconvenientes de su época, disfrutaba cantar y tocar la guitarra. Él fue quien siempre motivó a sus dos hijos para que amaran y disfrutaran la música.

En los recuerdos de Estefanía siempre ha estado el gusto por cantar. Desde muy pequeña interpretaba y actuaba sus canciones favoritas y, en las fechas especiales como sus cumpleaños, lo hacía con mayor convicción. Su familia comenzó a buscar oportunidades de aprendizaje musical, pero uno de los retos de vivir en el campo es que todo queda mucho más retirado, las distancias son más amplias, por lo que generalmente la zona urbana es la que tiene mayor accesibilidad a los programas de formación en artes que ofrece el municipio. Sin embargo, se hizo posible de afrontar, pues su familia siempre la apoyó y le brindó toda la confianza. Fue así como tuvo sus primeras clases de música y con ello, comenzó a explorar los primeros instrumentos musicales.

El violín fue el instrumento escogido para entonces y, aunque no contaba con este en su casa, se fue muy animada junto a su hermano para aprender a tocarlo. Pero se convirtió en una situación frustrante, pues no encontraba en su profesor un verdadero acompañamiento, sino lo contrario, y siendo este un instrumento de tanto cuidado, ella y su hermano decidieron retirarse. La búsqueda musical no terminó allí; al contrario, aquella continuó cuando ingresó a clases de guitarra y su hermano la siguió con clases de piano. Para sorpresa de todos, en sus primeras presentaciones fue ella quien interpretó el piano y su hermano, la guitarra. Recuerda que la primera obra que interpretó en el piano fue el Himno de la Alegría del compositor Ludwig Van

Beethoven, e igualmente tocó otras obras infantiles como El Puente de Aviñón. A su temprana edad, había pasado ya por tres instrumentos musicales diferentes, pero no se sentía cómoda y convencida en ninguno de ellos, pues a pesar de que aprendía de forma rápida, su experiencia con el violín la predispuso, en cierto modo, a la frustración.



Imagen 15. Estefanía tocando su primera organeta.

Cuando cumplió once años, le ofrecieron clases de guitarra en su colegio, el de la Vereda El Tablazo. Para entonces su hermano Carlos seguía tocando guitarra y ya hacía presentaciones en público, así que, motivada de ver su progreso, quiso inscribirse a estas clases. Fue cuando entonces habló con su padre y se comprometió a seguir aprendiendo y a dedicarse con mayor empeño al instrumento. Llegaba del colegio, hacía sus tareas y se disponía el resto de la tarde a estudiar los ejercicios de digitación de la guitarra... uno, dos, tres, cuatro... una y otra vez. Su motivación hizo que al cabo de un mes ya estuviera montando canciones, tocando y cantando a

la vez. Ella y su hermano se dedicaron a tocar y a cantar, y mientras él hacía los punteos y las melodías, ella hacía la armonía y los acompañamientos; ya tenían sus roles bien definidos.

Vivir en el campo le ha permitido, desde muy niña, compartir y generar amistades con muchas personas, principalmente con aquellos adultos y adultos mayores dedicados a tocar y a cantar las melodías de su tierra, aquellos que hacían su música con goce y con disfrute, aquellos abuelos que se sentaban a contemplar el paisaje con una guitarra y un tiple. Y una de las historias que narra es que,

cuando nosotros vivíamos por el aeropuerto, no sabíamos afinar las guitarras, entonces tocábamos, pero no sabíamos cómo se afinaban (...) Entonces había un señor vecino que nos afinaba las guitarras. Todos los viernes íbamos a que nos afinara las guitarras. Pero era muy impresionante porque esos viernes se convertían, no sólo en la afinación, sino que se volvía una tertulia. El señor comenzaba a tocar y a cantar (Ospina Giraldo, 2022).

Las músicas tradicionales y populares antioqueñas cumplían la labor principal en las tertulias, contando con un repertorio amplio que incluían ritmos como el pasillo y el bambuco. Claro está que ni ellos mismos sabían el nombre o ritmo de lo que estaban tocando, pues mucha de esta música se había aprendido de generación en generación mediante la tradición oral. Los conocimientos técnicos no eran muy relevantes, sino más bien lo que contaba la música y cómo generaba lazos dentro del territorio.

Con el apoyo de tres de sus tíos y con el relacionamiento que estos tenían con varias personas influyentes de la región, se crearon puentes y comenzaron a llevar la música a otros escenarios. Participaron en varios programas del oriente antioqueño, en programas de televisión, en los Viernes de la Cultura en El Retiro, en Tertuliando en Rionegro, en Remembranzas y en otros más. Los hermanos recuerdan a estas tres personas de su familia como piezas

fundamentales dentro del gran rompecabezas de su proyección musical, pues creyeron en sus capacidades desde el inicio. Sin embargo, consideran que entrar al mundo artístico no fue fácil, a pesar de todo el apoyo recibido, pues las personas externas, de manera constante, criticaban el hecho de hacer música, y aún más, de hacer cierto tipo de música. Para entonces interpretaban obras de tradición andina colombiana, como bambucos, pasillos y valeses; también hacían música al estilo popular de la época, como las canciones de Julio Jaramillo; y por supuesto, tocaban música parrandera. Cuando fueron más reconocidos, comenzaron a cobrar por los eventos, y si bien no cobraban gran cantidad de dinero, para ellos era realmente una mina de oro. Realizaban serenatas y muchos eventos decembrinos, todo sin una pizca de amplificación. Hasta que, en el año 2006, un admirador del proceso les obsequió su primera cabina. De a poco fueron consiguiendo los demás elementos de amplificación, lo que les permitió cumplir sus eventos con mayor respaldo.

A su vez, los hermanos Ospina continuaban con su formación musical. Para entonces, su maestro de guitarra fue el señor José Marín, integrante y tiplista de la Estudiantina de Los Hermanos Marín, una agrupación muy reconocida en el municipio de Guarne y en todo el oriente antioqueño. Recibían sus clases en la casa de don José, ubicada en el barrio de San Antonio de Pereira en el municipio de Rionegro. Los sábados se convirtieron en días sagrados para su clase de guitarra y fueron avanzando de tal modo que, don José consideró que ya estaban listos para tocar un repertorio más específico: él les enseñó muchas canciones de música andina colombiana. Fue allí, en sus clases con don José, que Estefanía vio por primera vez un tiple, lo cual comenzó a sembrarle una gran curiosidad. Llegó un momento en el que todos resultaron tocando juntos e inclusive, el nieto de don José Marín, quien era contemporáneo de los hermanos Ospina, se sumó al formato. Don José se fue retirando del grupo para darle espacios a los tres

jóvenes, quienes empezaron a cubrir los eventos. Tocaron juntos durante más de diez años, y hasta ahora, si resultan eventos, se vuelven a juntar para hacer música.

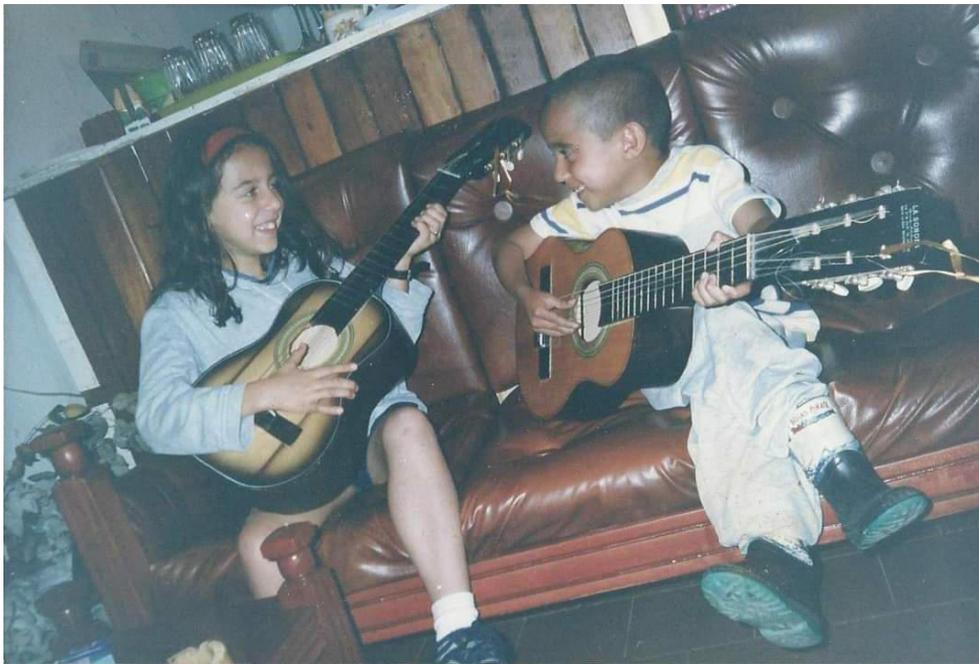


Imagen 16. Estefanía y su hermano en la infancia con sus guitarras.

Pero Estefanía no se conformó sólo con tocar la guitarra, pues su curiosidad por la música y los instrumentos musicales seguía creciendo. Y fue para el año 2008 que se presentó la oportunidad de expandir su experiencia musical cuando ella y su hermano lograron participar en el Festival de talentos de jóvenes y niños llevado a cabo en el parque principal del municipio de Rionegro. Se presentaron con el formato de dueto e interpretaron su repertorio: sería este evento el que les abriría nuevas puertas y les brindaría una beca para estudiar en la Casa de la Cultura de la localidad. De esta manera los hermanos comenzaron una nueva etapa de su vida musical. Desde un tiempo para atrás, Estefanía había tenido deseos de aprender a tocar el bajo eléctrico, así que cuando tuvo la oportunidad de elegir el curso en la Casa de la Cultura, no lo dudó y se inscribió a clases de dicho instrumento. También ingresó al coro del municipio, pero cuenta que no se sintió cómoda y después de la segunda clase, decidió retirarse. Fue entonces cuando

ingresó a la estudiantina, donde empezó tocando guitarra, y donde un año después, su profesor la acompañaría en su decisión de tocar tiple, aquel instrumento que le parecía encantador. Con la estudiantina, estuvo en varios eventos de Antioquia Vive la Música, en conciertos locales y regionales, experiencia que le fue enriquecedora y satisfactoria. Además, seguía con sus clases de bajo, logrando completar los cinco niveles que ofrecía la casa de la cultura.

En la estudiantina estuvo acompañada, entre muchos otros, por su hermano y el nieto de don José, uno de sus maestros. Ella con su tiple, su hermano con la bandola y Alejandro con la guitarra, fortalecieron el trío tradicional que ya tenían constituido un tiempo atrás. Para aquella época, la familia Ospina ya vivía en una finca vía San Antonio – La Ceja, en una zona tranquila, acogedora y por supuesto, rural. Estefanía se mudó de colegio en el año 2009 y terminó sus estudios en la Institución educativa San Antonio.

En el 2010, que me gradué del colegio, nos hacíamos con el trío en el parque de San Antonio, después de las misas a tocar y a recoger plata. Yo me acuerdo que yo en undécimo, que uno gasta tanta plata con los eventos, me los pagué todos gracias a la música. Yo no dejé que mi papá me pagara nada (Ospina Giraldo, 2022).

Después de sus grados del colegio, Estefanía se empezó a proyectar como comunicadora social, pues dentro de sus otras pasiones, estaba el periodismo. Pero era una carrera que sus padres no podían costear, por lo que decidió hacer una técnica en panadería con el SENA. Estudió durante un año en el municipio de La Ceja, y a pesar de que su motivación flaqueaba constantemente, logró sacar su título de Técnica en Panadería. Durante ese año, ella seguía haciendo música e incluso ganaba notas extras por su disposición a colaborar en los eventos. Simultáneo a ello, cursaba inglés en Comfenalco, en donde su profesor la empezó a motivar para que estudiara idiomas, pues era muy bueno su desempeño, y como en su mente siempre tuvo

claro que le gustaba enseñar y compartir su conocimiento, se convenció de que debía estudiar Licenciatura en lenguas extranjeras. Pero la música seguía estando latente y empezaron a llegar invitaciones para que se presentara a Licenciatura en Música en la Universidad de Antioquia, Seccional Oriente.

Por esa época conocí a un amigo de El Carmen, y abrieron la segunda cohorte de música en oriente. Él se iba a presentar y me dijo que nos presentáramos, pero yo le dije que para qué me iba a presentar, que no estaba preparada para el examen. Le tenía mucho miedo e igual iba a estudiar otra cosa. Lo que estaba haciendo en ese momento era adquirir un conocimiento para poderme pagar el estudio (Ospina Giraldo, 2022).

Estefanía siguió trabajando en la panadería, pensando en que la opción de estudiar música no era para ella, pero la música insistía en ser parte de su vida. Fue cuando otro de sus amigos de vida le comentó que estaban promocionando la tercera cohorte de Licenciatura en música en la Universidad de Antioquia Seccional Oriente, en la cual, por primera vez habían abierto el énfasis de plectros. En ese momento su mayor interés musical era el bajo eléctrico, pero no existía dicho énfasis. Comenzó a estudiar guitarra, los estudios de Carcasi y demás requerimientos para la prueba, pero sabía que este instrumento era muy demandado y había cupos limitados. También le llamaba la atención estudiar canto, pero para entonces sólo había canto lírico y no concordaba con sus gustos y formas de cantar. Fue por ello que pensó en presentarse a tiple y comenzó a estudiar de forma autónoma. Tomó algunas de las partituras de la estudiantina y comenzó a leerlas y a pulirlas. Llegaba todos los días de trabajar a las 8:00 p.m. y se dedicaba a estudiar hasta altas horas de la noche. Por su parte, su padre hacía todas las diligencias técnicas y de papeleo para que Estefanía se pudiera presentar al examen de admisión de la Licenciatura en Música.

El contrato con la panadería terminó justo un día antes de su examen de tiple, como si fuera una señal del destino. El examen fue en Medellín y siendo la primera vez que entraba a la universidad y estando un poco asustada, hizo la prueba. Cuando llegó de vuelta a su casa, ya la habían contactado a decirle que había pasado la primera fase y que debía seguir el proceso, ahora en oriente. Debía estar a la 1:00 pm en la seccional de El Carmen de Viboral, pero ella, ansiosa, se presentó desde las 11:30 am. El día transcurrió y con ello, las pruebas aptitudinales y de conocimiento. Dice que en casi todo se sintió medianamente segura, pero con la última prueba perdió las esperanzas. De igual forma, el plan era que, si no pasaba el examen de música, se presentaba a lenguas extranjeras. Pero, para su sorpresa, fue admitida en el programa de Licenciatura en música.

Era agosto del año 2012. De hecho, su primera clase universitaria coincidió con el día de su cumpleaños número diecinueve. Sus estudios empezaron a transcurrir y a la par, en septiembre de ese mismo año, nació su grupo *Parranda Flow*, un grupo de música parrandera y de tradición antioqueña. “Nosotros somos un grupo que empezamos el 14 de septiembre del 2012. Me acuerdo porque le cantamos el cumpleaños a mi mamá en el primer ensayo”, cuenta Estefanía (2022). En *Parranda Flow*, comienza a interpretar el bajo eléctrico y “sucede que el bajo eléctrico no es un instrumento tan interpretado por mujeres” (Ospina Giraldo, 2022) y a pesar de que se ha incrementado la población femenina que lo interpreta, “en ese momento no era el instrumento más interpretado por el género femenino y menos en un grupo de música parrandera” (Ospina Giraldo, 2022). Esta situación empieza a generar controversias a su alrededor y ciertas burlas por parte de sus compañeros músicos, no sólo porque fuese una mujer interpretando el bajo eléctrico, sino también por el género musical y las canciones que estaba creando la agrupación, teniendo en cuenta que la música parrandera y decembrina es pintoresca,

de doble sentido, graciosa y relata cotidianidades heredadas de la tradición. “Yo me acuerdo de que me gozaban que porque tenía un grupo de música parrandera y hoy en día me piden trabajo” (Ospina Giraldo, 2022).



Imagen 17. Parranda Flow.

A pesar de las burlas y presiones, su participación en el grupo le permitió comenzar a romper con estos paradigmas y estructuras sociales que estaban presentes. Nunca se dejó desmotivar por los comentarios, sino que, más bien, decidió que a quien no le interesara su proyecto musical, no se lo compartía, pues siempre tuvo muy presente que *Parranda Flow*, desde sus inicios y hasta ahora, sería un grupo proyectado y reconocido en donde ella aportaría con su esencia y conocimiento. Las canciones empezaron siendo parodias y después empezaron a crear su propia música. Tal fue la proyección del grupo, que el nueve de diciembre de 2012, a menos de tres meses de su creación, se subieron en la tarima de las fiestas de Rionegro y fueron los teloneros del Charrito Negro. “En ese tiempo el parque era demasiado lleno, las fiestas tenían mucha credibilidad, a la gente le gustaba mucho, se llenaban los balcones, era una cosa super impresionante” (Ospina Giraldo, 2022). Para el mismo año, también estuvieron en las fiestas del

municipio de El Retiro y en otros escenarios que le proporcionó al grupo reconocimiento a nivel regional.

Y es que un grupo de música parrandera era un poco revolucionario en el momento, pues a pesar de que había algunas personas dedicadas a este género, primaban las orquestas, las bandas de rock y los artistas de música urbana. Teniendo en cuenta la concepción colonizadora de que lo más importante y civilizado se encuentra en la ciudad, en contraste con el hecho de que la música parrandera o popular estaba ubicada más ampliamente en las zonas rurales, consideraban a estas como músicas de los montañeros -haciendo alusión a este término de forma despectiva-, la música de los incivilizados o los que no son cultos. Desde que Estefanía estaba en el colegio, recibió comentarios negativos sobre sus gustos musicales, como si aquello que ella hiciera o escuchara fuera de menor valor. Pero la influencia de vivir en lo rural ha sido diferente y le ha permitido ver el valor de cada una de las expresiones artísticas que se van gestando en el territorio.

Una de las cosas por las que no quería estudiar música era también por esa situación de dominio y de creer que una cosa es mejor que otra. Yo decía, es que la gente que estudia música suele perder la verdadera esencia... Como que estudian música, son súper tesos, pero dejan de disfrutar un montón de cosas (Ospina Giraldo, 2022).

Y es que decidir estudiar música de manera profesional, no debería ser un impedimento para hacer aquello que le gusta al ser, sino que, por el contrario, debería ser un complemento que brinde herramientas para lo que se necesite desarrollar por parte y parte, pues tal como lo expresa la bajista de *Parranda Flow*,

debería ser que la academia nutra los procesos personales y no que sean enemigos, y aunque se han dado la oportunidad de sacar otros programas hacia la formación más

popular, sigue siendo muy élite, muy desde lo europeo, lo euro centrista, y es mejor lo de afuera que lo de acá y no, ¿por qué? (2022).

Como esta, hay varias situaciones que han cuestionado a Estefanía, como es el hecho de que sus propios jefes la confronten por hacer música de parranda, por estar dando un mal ejemplo a sus estudiantes y por dar mala imagen a la institución. Pero ella piensa que hay algo que ha pasado con la música parrandera y es que, de cierto modo, se ha blindado de la idea de que la música debe ser “cultura” o que se debe academizar, como sí ha venido sucediendo con otros géneros musicales (Ospina Giraldo, 2022). Por esa misma razón es que ha venido alejándose poco a poco de los esquemas del sistema académico y mantiene una fuerte convicción sobre su amor por las músicas parranderas y campesinas.

Mientras cursó su pregrado, fueron constantes sus críticas frente a las formas de enseñanzas del tiple, un constante diálogo con su maestro en donde concluía que estas formas no hacían parte de su esencia, pues, aunque le parecía interesante enfrentarse con el tiple solista y su repertorio, nunca sintió que fuera lo que la llenaba como música. Confrontar esas situaciones llevó a Estefanía a replantearse sobre su creación y aporte en la pedagogía musical. Si bien su labor como docente de música comenzó a hacer parte de su vida desde los primeros semestres de pregrado, a medida que pasaba el tiempo se hacía más fuerte la pregunta de cómo aportar y crear algo que siga haciendo parte del legado musical que nos han dejado los ancestros, pero que pueda romper con cánones y sistemas que han de evolucionar, pues está convencida de que “la estudiantina no sólo tiene que tocar pasillos y bambucos (...) con un tiple y una bandola puedes hacer muchas cosas” (Ospina Giraldo, 2022). Y sin desmentir a aquellos ritmos tradicionales con los cuales ella misma creció y que hoy en día aún interpreta, se fue haciendo a la idea de que debía transformar su forma de construir y enseñar la música.



Imagen 18. Estefanía en escena.

No hay duda de que su mejor relación ha sido con el bajo eléctrico, pues nunca la ha desacomodado de tal manera como lo hicieron otros instrumentos. Lamenta no haber podido estudiarlo profesionalmente en su momento, pues el amor que tiene hacia aquel instrumento es particular. Nunca ha habido conflictos, siempre fluye, y aunque es consciente de que puede mejorar desde muchos aspectos, la relación cada vez se fortalece. Aún más cuando lo que interpreta es música parrandera, aquella que considera como su música favorita. “A mí todo el año me gusta mucho, yo soy feliz con la música parrandera. Por ejemplo, uno va a los toques y ve a la gente toda contenta escuchando música parrandera” (Ospina Giraldo, 2022).

Sin embargo, Estefanía se ha tenido que confrontar con situaciones incómodas y molestas por el simple hecho de ser una mujer música en un contexto donde ha primado la cosificación del cuerpo y el ser femenino. El ámbito fiestero, nocturno, de excesos de alcohol y de otras

sustancias se ha normalizado en los escenarios en donde se interpretan estas músicas tradicionales y de parranda, y la vulnerabilidad de ser mujer frente a estas circunstancias es evidente. Los comentarios de admiración han estado camuflados bajo el discurso del exotismo, en donde la mujer que toma un instrumento pesado, de cuerdas gruesas y sonidos graves se hace notoria por ser algo extraño o porque históricamente no le ha pertenecido ese lugar. Sus compañeros de grupo, todos hombres, incluido su hermano, en ocasiones se han convertido en esos varones en las sombras, escudos protectores frente a algunas posibles intenciones de sobrepasarse con ella con abrazos, palabras, expresiones o miradas malintencionadas.

Casi todos los grupos en los que ha participado, ha sido la única mujer y por ello sus relaciones interpersonales han tenido dificultades, pues parte de la población, en especial la población más conservadora con estándares machistas no ven con buenos ojos el hecho de que una mujer esté compartiendo con muchos hombres, que esté tocando en fiestas hasta tarde o, inclusive, hasta la madrugada. La asumen vulnerable frente a situaciones y otros devenires de la parranda y ello ha sido una dificultad para entablar relaciones amorosas, pues

no todos los hombres aceptan que uno esté en esas situaciones, se generan muchos pensamientos machistas, entonces de pronto por el hecho de ser mujer no confían en uno (...) Por ejemplo, mi hermano está en *Parranda Flow*, pero independiente de eso yo he estado en muchos grupos donde yo no tengo relación con nadie, pero normalmente esa es la pregunta también, como “¿entonces vos sos la novia de quién?” como si para estar ahí tuviera que ser la novia de alguien, como si tuviera que estar validada por un hombre y para nada. Es una cosa que no tiene nada que ver (Ospina Giraldo, 2022).

Y es que este tipo de comentarios no dista mucho del pensamiento que se ha venido presentando durante décadas, desde el siglo pasado, en donde las mujeres que interpretaban

algún instrumento o cantaban sus músicas académicas o tradicionales, debían estar bajo la protección de un hombre, bien fuera su esposo, su hermano o su padre. Las dinámicas que visualizan a la mujer como objeto y exotismo se siguen perpetuando en el territorio de lo tradicional y esa es la lucha que esta mujer poderosa, música y maestra, ha venido fortaleciendo en su día a día.



Imagen 19. Estefanía y su bajo eléctrico.

Ser una mujer tocando en un escenario ha sido también un acto de rebeldía y de romper con arquetipos establecidos a lo largo de la historia, más aún cuando la música que se interpreta ha sido principalmente hecha por y para hombres. Las personas miran, pues hay algo llamativo en verlas ejecutar un instrumento, porque ya no es sólo ponerlas en un rol secundario, ya no es sólo ponerlas a hacer coros, ni asumirlas como la cara bonita, como el objeto que llama la atención o el cuerpo sexuado. Estefanía y su interpretación del bajo eléctrico en las músicas de parranda y decembrinas cumple un rol fundamental, ya no secundario, porque posee la fuerza y la capacidad para hacerlo. Ella ha roto los paradigmas desde un instrumento que se ha catalogado

como fuerte, grande, pesado, que sostiene, que es la base armónica de cualquier canción en su formato y que lo han caracterizado como masculino, pero romper con eso es

mostrar que el talento o los instrumentos no tiene un género, al igual que muchas de las cosas en la vida, (...) pues independientemente de lo que se desee interpretar o hacer musicalmente, la música es para seres humanos, no tiene distinción de género ni se debe estigmatizar cierta población de músicos (...) Eso ha sido muy bonito a lo largo de estos diez años que empecé fuertemente con el género parrandero, y aparte de ver lo que usualmente se ha mostrado y lo que se ha vendido, una imagen de la mujer bonita, voluptuosa, la mujer latina y no sé qué, también es mostrar que realmente se está haciendo música y no es solamente la que está ahí vendiendo una imagen, como pasa con muchas de las mujeres artistas de la actualidad, sobre todo de la música más comercial, sino que realmente es la persona con demasiado talento y capacidad y que puede interpretar y que puede tocar lo que quiera y lo que más le guste (Ospina Giraldo, 2022).

Estefanía se ha destacado por su versatilidad, con su tiple, su guitarra, su bajo eléctrico y su voz dispuesta a cantar y contar todas esas historias que la hicieron enamorar de lo que hoy es su forma de vida. La música siempre ha estado presente, venciendo los temores y dejando pasar de lado los comentarios que poco le han aportado a su construcción personal y profesional, pues en realidad, todos los prejuicios a los que se ha enfrentado la han fortalecido para seguir adelante con sus proyectos y pasiones.

Estefanía ahora vive en la vereda Santa Bárbara del municipio de Rionegro. Es una mujer líder en su territorio, destacada en la zona del altiplano del oriente antioqueño. Es Licenciada en música, docente, directora, arreglista, cantante, bajista, tiplista, guitarrista e intérprete, y se sigue proyectando como una mujer que hace su música con amor y profesionalismo. Considera que es

más importante ser reconocida por sus buenas acciones que ser famosa, pues su interés va más allá del propio. Vive el arte y la música desde un propósito social, que permita fortalecer relaciones, compartir, disfrutar, cuestionar y hacer crecer el ser mismo. Sigue fortaleciendo su relación con el tiple y disfrutando de los demás instrumentos, moviéndose y haciendo música por toda la región, e inclusive por fuera de ella. Y a pesar de que ha logrado moverse por muchos territorios gracias a la interpretación de sus músicas e instrumentos, el campo sigue siendo su habitar, su inspiración y su raíz.

Lucelida Martínez



Imagen 20. Lucelida Martínez. Tomada de Corporación Cultural Tranvía.

En la vereda El Porvenir del Cañón del río Melcocho de El Carmen de Viboral, nació Lucelida Martínez, el 2 de noviembre del año 1967, en una casa en donde todos los días había que levantarse a las cuatro de la mañana para ir a moler las arepas y a prender el fogón de leña; un hogar humilde, en medio de aquel verde de las plantas y la transparencia del río. En una familia

de diez hijos e hijas, fue la tercera de las cuatro mujeres de la casa y desde muy niña, allí, rodeada de montañas y aguas, nació su gusto por la música. En su casa, había un viejo radio de pilas que se prendía todos los días para escuchar la eucaristía de las seis de la tarde y, por supuesto, para escuchar la emisora, en donde sólo ponían la música del campo, la música del territorio, la música popular. Fue esta la única música que Lucelida conoció en su niñez y a la cual le entregaría sus días.

Sus padres y sus tíos tocaban instrumentos de cuerda, tenían tiples y guitarras. Cuando llegaban de trabajar, se sentaban a hacer música para terminar de pasar el día, para descansar del oficio de cultivar y cosechar el campo. Era la forma en como descansaban de lo cotidiano y una manera de reunir a la familia en torno a la música. Inclusive era una manera de reconocerse en el otro, de compartir con los vecinos y generar lazos en el territorio, pues las serenatas y las tertulias en las diferentes casas era un común denominador en la vereda. Unos se ponían a tocar mientras otros se iban comiendo la merienda o tomándose sus buenos tragos. Era una integración de la comunidad de la vereda El Porvenir y la música popular y de cuerda, la mediadora del encuentro.

Lucelida desde muy pequeña, manifestó su gusto por la música. Le gustaba bailar, saltar y cantar: era la niña más extrovertida de su familia. En sus cantadas y bailadas soñaba despierta con un público enorme que la aplaudiera y pidiera sus canciones. Además, escuchaba todo el tiempo cómo uno de sus hermanos mayores cantaba, tocaba la guitarra y hacía sus composiciones musicales, situación que sembró aún más curiosidad en ella. Cuando iba a la escuela de la vereda, aprovechaba los recreos para reunirse con sus compañeros a bailar y a hacer imitaciones musicales con sus gestos corporales: mientras los niños imitaban la acción de tocar guitarra, las niñas cantaban a todo pulmón y Lucelida resaltaba por su voz fuerte y potente.

Aprendió a tocar guitarra a sus dieciocho años y lo hizo de manera autodidacta, pues nunca tuvo un profesor o alguien que la guiara. Pero a ella le gustaba tanto la sonoridad de ese instrumento que, se sentaba por largos lapsos de tiempo a ver tocar a los vecinos sus instrumentos y mediante esa observación, fue que ella aprendió a poner los dedos en la guitarra. Cuando tomó por primera vez el instrumento, logró hacer un acorde y su vez comenzó a cantar, lo cual impactó a quienes la rodeaban, pues no entendían de dónde y cómo había aprendido. A los quince días de practicar con la guitarra, la llevaron a una parranda en donde tocó y cantó toda la noche, eso sí, sólo por Re Mayor, que era el acorde que se había aprendido, así que todo debía salir sí o sí por esta tonalidad. Le encantaba como sonaba la música popular en la guitarra, disfrutaba cada canción que interpretaba y poco a poco se fue afianzando en este género que le canta al amor, al desamor, a las penas, a las alegrías, a las historias, a los paisajes y al territorio.

Lucelida no sabía cómo afinar una guitarra, así que de manera intuitiva y relacionando su propio registro vocal con el instrumento, comenzó a mover las clavijas. Dice que no tiene demasiada claridad de cómo fue ese proceso, pero sabe que cogía cuerda por cuerda y la acomodaba a su voz hasta que sonara bien. Para entonces los aparatos electrónicos que ayudaban a afinar las guitarras no eran muy comunes en la vereda, todo era a puro oído e intuición. Tampoco tenía ideas o acercamientos de técnica vocal, no concebía un proceso para afinar su voz, pues todo lo que aprendió al respecto fue gracias a los referentes que desde muy pequeña había escuchado: la imitación vocal le habría brindado herramientas para sus primeras interpretaciones, luego ella ya tendría su color y sus cualidades vocales bien definidas. Fue en este punto en el que Lucelida, junto a su hermano Javier, conformaron un grupo musical: eran las mejores voces de El Porvenir. Lucelida y su hermano comenzaron a cantar y tocar en las fiestas de la casa y de la vereda. Ella con su gran vozarrón empezó a sobresalir y a llamar la atención de

sus familiares, amigos y vecinos. Y es que, aunque a nivel profesional, el apoyo no era mucho, ella seguía haciendo música desde su más sincero sentir.

Mientras ella seguía interpretando la música con su guitarra y voz, tuvo su primer matrimonio, del cual nacieron dos niños. A pesar de que la música era ya un oficio bien establecido por Lucelida, su esposo comenzó a generar problemas porque, según los arquetipos de la música popular, las mujeres no deben estar involucradas: es una cosa de machos. Pero ella no iba a abandonar sus sueños y tomó la decisión de separarse y así evitar comentarios y situaciones que fueran en contra de lo que ella amaba hacer. De hecho, para entonces Lucelida ya no sólo cantaba y tocaba la guitarra, sino que también se dedicó a componer sus propias canciones. Varios años después se volvió a casar y tuvo otro hijo, pero esta relación tampoco funcionó por situaciones similares a la anterior. La humillación que Lucelida recibía por ser una mujer que hacía músicas populares, no era poca. Siempre se le quiso enmarcar en que debía cumplir con las labores del hogar en vez de estar saliendo de fiesta en fiesta en las noches o, si es que la música le estaba generando algún tipo de ingreso económico, era atacada con comentarios que invalidaban cualquier aporte económico que pudiera hacer. Al igual que en su primer matrimonio, tomó las riendas y se separó, pues no iba a permitir que por su condición de género y sus gustos tuviera que abandonar sus sueños de hacer e interpretar música popular y campesina.

Las composiciones que empezó a hacer Lucelida estaban todas vinculadas con sus vivencias, con las de su familia, las de sus amigos o relacionadas directamente con su territorio. Las empezó a interpretar y a registrar con el grupo *Tradición Melcocheña*, la cual surgió a partir de la juntanza y el gusto por hacer música campesina. *Tradición Melcocheña* está conformada por uno de sus hermanos menores que hace los punteos, uno de sus hijos mayores que hace los

bajos y por supuesto ella que hace el acompañamiento armónico. Lucelida se siente muy feliz y orgullosa de que se hubieran facilitado las condiciones para formar el grupo, pues con este empezaría a explorar más su quehacer musical. En sus composiciones se lee el contexto y las historias que están vinculadas con ella o con sus seres cercanos. Hubo varias situaciones muy tristes en su territorio las cuales quiso dejar plasmadas en sus canciones, utilizando ritmos como la ranchera o el corrido, para denotar un sentimiento de melancolía. Es el caso de *Fosa Común*, una canción que narra la época del desplazamiento forzado, en donde la muerte asechaba en cualquier lugar y los cuerpos no tenían derecho a regresar a sus hogares.

*Dios mío qué está pasando en este mundo traidor,
asesinan al hermano sin motivos ni razón.
Dejan hogares sin hijos nunca los vuelven a ver
Nadie se explica el motivo porque esta guerra tan cruel.*

*Cuántos cuerpos han quedado en una fosa común
Tirados en una selva donde no entra la luz
Allí no queda ni un calvario, ni piedras ni una cruz.
Allí no queda ni un calvario, ni piedras ni una cruz.*

*Cuántos padres, cuantas madres, lloran su propio dolor
ya jamás verán sus hijos, dales, Dios resignación.
Por qué esta guerra maldita su corazón les partió,
mataron sus esperanzas y su última ilusión.*

*Cuántos cuerpos han quedado en una fosa común,
tirados en una selva donde no entra la luz.
Allí no queda ni un calvario, ni piedras ni una cruz.
Allí no queda ni un calvario, ni piedras ni una cruz.*

Otras de las composiciones más explícitas de la situación de guerra en Colombia, es *La historia de dos hermanos*:

*Lo que les voy a contar no es una historia cualquiera,
el caso de dos hermanos, desde niños se fueron a la guerra.
El hombre era un paraco, la hermana era guerrillera.
Su familia rogaba a Dios para que no se encontraran,
porque lo habían prometido que donde fuera se mataban.*

*Pero ella se arrepintió, se salió y volvió a su casa.
Su hermano siguió en la guerra, era un fuerte de los paras.
Cuando un día se enteró que iban a matar a su hermana,
corrió avisarle enseguida para que ella se volara.*

*Ella se les escapo, él no tuvo mucha suerte,
su hermana no imagino que él había firmado su muerte.
Un día estando él con sus hijas al celular lo llamaron,
él salió de mucha prisa a realizar su trabajo
y como juegan los traidores a la traición lo mataron.*

*Sus amigos lo sintieron, su familia lo lloraron
y lo que más les dolió que sus compañeros fueron los que lo mataron.
A pesar de la venganza él se arrepintió y no fue tarde,
él tenía un buen corazón herencia de padre y madre,
él tenía un buen corazón herencia de padre y madre.*

Y al igual que *Fosa común* y *La historia de dos hermanos*, Lucelida hace junto a dos de sus hermanos, *La historia de un guerrillero*, una composición que narra una situación que vivieron unos conocidos de su vereda.

*Mi hermano está detenido por porte ilegal de armas,
yo lo creo hermanito que la condena es muy larga.
Yo le pido a Dios del cielo que de allá salga ligero,
antes de que se den cuenta que el hombre es un guerrillero.*

*La policía lo detuvo con toda justa razón
sí cargaba su pistola tal vez alguien lo sapió.
Mis padres desesperados y sin saber ya qué hacer,
que porque allá lo mataban o lo podían detener.*

*Mis hermanos le decían no te vayas por favor,
él apenas contestaba en la guerrilla es mejor.
Él sale y se va pa'l monte y nunca quiso escuchar,
ahora se encuentra entre rejas privado de su libertad.*

*La guerrilla no es muy mala, pero sabe trabajar,
le gustan los campesinos fáciles de conquistar.
Una amiga que se fue, pero pronto se salió
y no se sabe por qué, que su vida le costó.*

*No estoy acusando a nadie, pero no puedo aguantar
porque ya en nuestra Colombia nunca vivimos en paz.*

Pero, así como estas tres canciones muestran un contexto entristecedor y realista de lo que es y ha sido la guerra en el territorio colombiano, Lucelida también ha compuesto canciones

cargadas de esperanza y de alegría, obviamente, partiendo de sus experiencias o la de los seres que la rodean. Una de las vivencias que homenajeó con su música, fue el regreso de uno de sus hermanos a casa luego de que se fuera a causa de la guerra a buscar mejores oportunidades para su vida. Esta canción se titula *Brindemos por su regreso*:

*Voy a cantar este corrido con el alma,
quiero que se escuche en todos los rincones
y que se opongán y critiquen los que quieren
hoy no me importa porque tengo mil razones.*

*Cuando él partió era muy joven,
se fue muy lejos huyendo de la pobreza,
quedó mi madre llorando amargamente,
pidiendo al cielo cuándo será que él regresa.*

*Él es mi hermano, es el hijo, es el amigo,
es la persona con quien siempre contamos,
está dispuesto para toda la familia,
brinden conmigo porque hoy ha regresado.*

*Pasaron meses y muchos años,
¿cuándo regresa? toditos preguntaban,
quería volver a abrazarlos a todos,
pero al llegar había uno que faltaba.*

*La vida es una y la vives como quieras,
por eso yo hago lo que me gusta,
cuando yo muera no lloren, no digan nada,
ya para qué si uno muerto ya no escucha.*

*Él es mi hermano, es el hijo, es el amigo,
es la persona con quien siempre contamos,
está dispuesto para toda la familia,
brinden conmigo porque hoy a regresado,
está dispuesto para toda la familia,
brinden conmigo porque hoy a regresado.*

Y así como propone el amor de familia en *Brindemos por su regreso*, en *Los hijos de hoy* hace una reflexión sobre las formas en que los hijos deben corresponder a sus padres y los padres a sus hijos.

*Estoy haciendo un resumen de mi vida y hoy despierto de la realidad,
¡Cómo han cambiado las cosas de joven a esta edad!
Quiero desahogar mi alma cantando esta canción
de la vida ya pasada a la que vivimos hoy.*

*Tanto desvelo y sacrificio para criar uno a los hijos
y cuando ya somos viejos vemos que el tiempo fue perdido.
Este mensaje les dejo a los jóvenes de hoy:
no desprecien a sus padres, mejor bríndeles amor,
este es el mejor regalo para un triste corazón.*

*Cuando ellos son unos niños sufrimos con su desvelo,
pero cuando ya están grandes somos la vergüenza de ellos.
Si les damos un consejo les hablamos la verdad,
nos callan con una burla, voltean la cara y se van.*

Quieran mucho a sus padres que son la única verdad

*porque cuando ya no existan sí lo van a lamentar.
Este mensaje les dejo a los jóvenes de hoy:
no desprecien a sus padres, mejor bríndeles amor,
este es el mejor regalo para un triste corazón.*

Lucelida es la única cantautora y compositora de la vereda El Porvenir en el cañón del río Melcocho. Para ella la música es su vida, su alegría y, más que nada, es unión con los suyos y la posibilidad de expresar lo que ella en sí misma es. *Amor de cantina* es una de sus composiciones reveladoras en donde narra los sometimientos y luchas que muchas mujeres siguen confrontando como madres, como esposas, como ellas mismas.

*Desde que te quise he sufrido contigo
pero muy sumisa he seguido tus pasos.
La peor condena para una mujer
es vivir al lado de un hombre borracho.*

*Cuando tu andabas por ahí tomando
con amigos y en cantinas
no te importaron tus hijos ni lo que yo sentía,
no te importaron tus hijos ni lo que yo sentía.*

*Amor de cantina eres tú, que te la pasas tomando,
no te importó mi sufrir, por eso ya no te amo.
Amor de cantina eres tú, que te la pasas tomando
no te importó mi sufrir, por eso ya no te amo.*

*¡Cuántos años de tristeza, cuántas noches de desvelo!
Se acabó el amor, con él mi juventud,
es por eso que ya no te quiero.*

*Se acabo el amor, con él mi juventud,
es por eso que ya no te quiero.*

*Amor de cantina eres tú, que te la pasas tomando,
no te importó mi sufrir, por eso ya no te amo.*

*Amor de cantina eres tú, que te la pasas tomando
no te importó mi sufrir, ¿a qué volviste a mi lado?*

Y si hoy vivo contigo, es por mis hijos que lo hago.

Y si hoy vivo contigo, es por mis hijos que lo hago.

Lucelida ha narrado su vida por medio de la música. Se caracteriza por ser una mujer alegre, sencilla, humana y sobre todo muy auténtica y sincera. Aunque no tuvo ningún estudio musical académico, hace la música con toda la pasión y amor que le provoca y construye memoria a través de sus canciones. Siendo música empírica, se identifica con su comunidad campesina y sigue cultivando sus tradiciones musicales. Sus canciones han sido reconocidas sobre todo en su territorio de El Carmen de Viboral, pues con el grupo *Tradición Melcocheña* se ha presentado en Las Fiestas del Campesino y las Fiestas de la Loza, ambas realizadas en dicha localidad. Además, se ha vuelto parte indispensable del Festival de la Montaña, un evento que se viene realizando anualmente en la vereda El Porvenir del cañón del río Melcocho, en donde además de intérprete y participante, se ha convertido en gestora, pues su amabilidad y carisma convoca a personas de diferentes espacios rurales para que lleguen a compartir la música en su territorio. Cabe resaltar que la iniciativa del Festival de la Montaña es del carmelitano Alejandro Trujillo, quien ha hecho una importante indagación y gestión, además de vincularse con las músicas campesinas del municipio de El Carmen de Viboral. Lucelida también les ha hecho canciones a elementos valiosos de su contexto, tales como el músico, la tapetusa y el río. Este es el caso de *Ríos Claros*, una canción realizada para la cuarta versión del Festival de la Montaña.

*Hojas vienen, hojas van, ¿a dónde van a parar?
Árboles que se maquean con la fuerte tempestad,
árboles que se maquean con la fuerte tempestad,*

*Pájaros que vuelan, vuelan y muchos vienen y van
Juguetean con el viento, disfrutan su libertad,
juguetean con el viento, disfrutan su libertad.*

*Ríos claros corren, corren por mi tierra angelical
dejando este mensaje, que la tierra hay que cuidar.
Corre, corre agua pura nunca dejes de correr
que a donde vayas mi agua yo siempre te cuidaré.*

*Las montañas bailan, bailan, los árboles sombra dan
y el viento muy orgulloso me acompaña al caminar,
y el viento muy orgulloso me acompaña al caminar.*

*Si cuidamos nuestras aguas todos vamos a nadar
y en las fuentes cristalinas nos iremos a nadar,
y en las aguas cristalinas nos iremos a nadar.*

*Ríos claros corren, corren por mi tierra angelical
dejando este mensaje que la tierra hay que cuidar.
Corre, corre agua pura, nunca dejes de correr
que a donde vayas mi agua yo siempre te cuidaré,
que a donde vayas mi agua yo siempre te cuidaré.*

Lo que para Lucelida parecía un imposible, se fue convirtiendo en una realidad. Ese gran sueño de estar sobre grandes escenarios en donde las personas la aplaudieran y la aclamaran, ya no está tan lejos de la realidad. Cada que *Tradicción Melcocheña* se presenta en un evento

veredal, municipal o intermunicipal, se forma un mar de personas que escuchan, disfrutan y bailan con sus canciones. Cuando la música que tocan es más picosa, los ritmos que emplea son más de parranda, para bailar y gozar. Así, en su última composición *El clavo de mi vecino* canta de forma jocosa una historia de doble sentido. Tradicionalmente la música parrandera de doble sentido ha sido interpretada por hombres que hablan de las mujeres o de los arquetipos regionalistas y machistas, pero en esta canción, estrenada en el mes de diciembre de 2022, es Lucelida quien, desde su posición de mujer, hace un giro de la historia.

*Hay una planta muy milagrosa y toda la gente está comentando,
y que cura todos los males, le dicen clavo de pantano,
ella cura todos los males, le dicen clavo de pantano.*

*Yo quería conocerlo a ver si el mal me aliviaba
y me fui con mi vecino pa' que el clavo me mostrara,
yo me fui con mi vecino pa' que el clavo me mostrara.*

*Llegamos a la laguna y tenía mucha intriga,
cuando el vecino me mostró el clavo a mí me dio mucha risa,
cuando el vecino me mostró el clavo a mí me dio mucha risa.*

*Me mostró el clavo, me mostró el clavo,
el vecino me lo mostró.*

*Me mostró el clavo, me mostró el clavo,
el vecino me lo mostró.*

*Mi vecino me mostró ese clavo en el pantano,
y mi vecino me mostró ese clavo en el pantano.*

Cada que siento un dolor mi vecino siempre llega

*con el clavo en la mano y se me quita la jaqueca,
con ese clavo en la mano y se me quita la jaqueca.*

*Mis amigas también quieren que el vecino les muestre el clavo,
yo les dije que es muy bueno, ellas quieren comprobarlo,
yo les digo que es muy bueno, ellas quieren comprobarlo.*

*Me mostró el clavo, me mostró el clavo,
el vecino me lo mostró.*

*Me mostró el clavo, me mostró el clavo,
el vecino me lo mostró.*

*Mi vecino me mostró ese clavo en el pantano,
y mi vecino me mostró ese clavo en el pantano.*

*Ya de ustedes me despido y no es lo que están pensando,
yo les hablo de esa planta que llaman clavo e' pantano,
yo les hablo de esa planta que llaman clavo e' pantano.*

*Me mostró el clavo, me mostró el clavo,
el vecino me lo mostró.*

*Me mostró el clavo, me mostró el clavo,
el vecino me lo mostró.*

*Mi vecino me mostró ese clavo en el pantano,
y mi vecino me mostró ese clavo en el pantano
y cuando el me lo sacó, ¡ay! yo casi me desmayo,
y cuando el me lo sacó, ¡ay! yo casi me desmayo.*

Lucelida también ha encontrado dificultades en su caminar musical, pues la circulación de la música no es fácil en un contexto donde todo es dinero o conveniencia. Se ha encontrado con que los impulsores musicales no quieren producir la música campesina, por ser

menospreciada en un sistema donde hay que producir lo que más vende. Por ello, sus composiciones y su interpretación, si bien ha tenido cada vez más acogida en el territorio, se sigue considerando como música mal hecha o música que debe permanecer allá, en la montaña. Y por supuesto que el legado campesino se debe seguir fortaleciendo, pero también se le deben seguir generando más oportunidades y validaciones sociales. Su mayor apoyo siempre han sido los campesinos de su tierra y su familia. Su hijo Juan, que toca en *Tradición Melcocheña*, siempre la ha acompañado a donde quiera que ella vaya con su música, la apoya y se siente orgulloso de lo que hace su madre musicalmente y de su fortaleza.

Lucelida es una mujer que ha confrontado diversas situaciones que la han ido fortaleciendo cada vez más. Aun con las barreras que se le han presentado, siempre ha sido una mujer fuerte y, como dirían por ahí, echada pa' delante. Ama la igualdad y el hecho de que independientemente de la condición de género o sexual de una persona, todos somos seres humanos sensibles que nos podemos dejar permear de la música, del territorio, de las historias y de las transformaciones que se dan a través del arte. Cuando se para en un escenario, a pesar de que siente nervios por el mismo respeto que le tiene a su profesión, se desborda de energía y de ganas de compartir su música y sus experiencias. Su público le transmite energía y la apoya, y poco después a ella se le olvidan los problemas, se le olvida todo, pues se concentra en la música, en tocar su guitarra y en hacer sonar su voz.



Imagen 21. Tradición Melcocheña. Tomada de Corporación Cultural Tranvía.

Anhela profundamente que su agrupación cada vez sea más reconocida, que pueda vivir de la música y que esta le siga brindando todo lo que necesita para seguir vibrando, con su talento, con sus esfuerzos y con su alegría. Desea seguir grabando sus canciones y que puedan llegar a un público amplio, que la puedan reconocer y validar en el gremio y, por qué no, ser una artista reconocida de talla nacional o internacional. De hecho, ya ha estado en programas culturales de los canales regionales y departamentales y ha recibido una fuerte motivación por parte de artistas como Arelys Henao, quien ha reconocido a Lucelida como esa gran y única compositora e intérprete de la vereda El Porvenir de El Carmen de Viboral. Un reconocimiento muy merecido.

La cantante y compositora de *Tradición Melcocheña* también ha ido dejando un legado importante para su comunidad. En este momento son varios los niños y niñas que están cantando y tocando instrumentos de cuerda pulsada en la vereda El Porvenir, que se hacen partícipes de los espacios que impulsan el compartir de la música campesina en la vereda. También, uno de

sus sobrinos se ha dedicado a la música como su modo de vida, y aunque se ha tenido que desplazar a la zona urbana para consolidar varios de los conocimientos adquiridos en su comunidad, se enorgullece de su tía Lucelida, de su familia y de todos aquellos que siguen haciendo la música con el sentido para su comunidad. Lucelida es y seguirá siendo un referente cultural y artístico para el sector musical y para las mujeres del altiplano del oriente antioqueño.

Rosalina Sepúlveda



Imagen 22. Rosalina Sepúlveda.

En una finca tradicional antioqueña, de paisajes amplios y coloridos y en donde nace una de las quebradas de la vereda Abreo del municipio de Rionegro, nació Rosalina Sepúlveda, una mujer que, hasta el son de hoy, vive por y para la música. Sus padres, Fabriciano y María de Jesús, además de ocuparse de las labores del campo y del hogar, tuvieron una participación muy

activa con la música y encontraron en ella una manera de existir, de relacionarse y de asumir su territorio. Don Fabriciano, o Nano como le decía su esposa, con el tiple y doña María de Jesús, o Mona como le decía su esposo, con su voz prodigiosa, componían un dueto reconocido en la vereda y se la pasaban de casa en casa haciendo tertulias con sus vecinos, tocando y cantando música tradicional de la época y música andina colombiana. Mientras doña María Jesús interpretaba las melodías de la primera voz, su esposo, don Fabriciano, la acompañaba en el tiple y le hacía la segunda voz, siendo grandes referentes musicales de toda la comunidad de la vereda Abreo. De estas experiencias musicales no existe registro, pues sólo cantaban y tocaban en la vereda: hacía parte de su vivir y de su tradición. Los hijos de esta pareja podían ver la música como una oportunidad para generar lazos y disfrutar los espacios que esta les permitía, y sin duda, fueron don Fabriciano y doña María de Jesús los más grandes maestros de Rosalina, su ejemplo de vida e inspiración.

Los padres de Rosalina no fueron los únicos músicos de la familia, pues también varios tíos por parte de padre y madre se habían dedicado a interpretar instrumentos como la bandola, la guitarra, el tiple y el violín. Recuerda mucho al tío Cristóbal, un hermano de su madre que tocaba el violín, pues este era un instrumento muy particular en su territorio al no hacer parte de aquella tradición andina que estaba tan marcada en la vereda. Pero además de su padres, tíos y tías, también sus hermanos y hermanas fueron bastante cercanos a la música. Don Fabriciano y doña María de Jesús tuvieron diecisiete hijos en total, de los cuales sólo sobreviven nueve, seis hombres y tres mujeres, incluida Rosalina, la de los ojos verdosos, similares a los de su madre. Cuenta que todos ellos tenían el don de cantar, y la mayoría, tocaban instrumentos. Entre valeses y bambucos, tiples y bandolas, fue el contexto en el que vivía Rosalina y esto le permitió vivir y adorar la música.

Decía su madre, que desde que Rosalina estaba en el vientre, ya cantaba y que, cuando nació, en vez de llorar, se puso a cantar. A sus dos años, tarareaba un sonsonete pegajoso una y otra vez, producto del ambiente musical en el que crecía, y mientras más pasaban los años, más eran las melodías que reproducía con su voz. En el campo, las personas mantenían una amistad genuina y sincera, por lo que era común ver cómo los vecinos se apoyaban unos a otros y que, además de todo, se reunían para compartir sus quehaceres. Por esa razón fue que cada ocho días, Rosalina y su familia se iban a la casa de sus compadres a tocar... Tocar guitarra, tocar tiple, tocar bandola. “Vamos donde mi compadre Rosendo y donde mi comadre Gabrielita”, eran las palabras pronunciadas por don Fabriciano cada fin de semana. Y mientras sus padres y sus compadres tocaban, Rosalina no paraba de mover su cuerpo, bailando, gozando y sintiendo la música. Era la tarea de todos los fines de semana.

Siendo una niña de cinco años, le ayudaba a su madre en las tareas del hogar. Salía todos los días con una ollita en las manos a recoger agua, o a recoger lo que su madre le pidiera, y mientras iba y volvía a la casa, tarareaba, saltaba y cantaba una y otra vez. Motivada por la música siguió creciendo y reconociendo más elementos y experiencias musicales en su territorio. Y es que resulta que una de sus hermanas mayores, María Jesús, empezó a tener clases de bandola en la casa, y mientras su hermana recibía clases cada semana sentada en el borde de la cama junto a su maestro, quien se sentaba en un taburete, Rosalina se tiraba de barrigas en esa misma cama a escuchar todo lo que iban construyendo y haciendo en la clase. No se perdía ningún encuentro, se acomodaba en la cama, estiraba sus piernas y disponía su oído para entender lo que estaba sonando en aquellas bandolas. Para entonces, la enseñanza era desde la tradición oral, pues los conceptos teóricos y la partitura poco importaban, o como dice Rosalina “todo era a puro oído”. Lo que más le interesaba a aquella niña de cinco años era escuchar las

melodías que se iban generando con las dos bandolas y sin mayor esfuerzo se las aprendía. Cuando las clases se terminaban, Rosalina se ponía a tararear por toda la casa las melodías instrumentales y todo le iba quedando en su cabeza y para cuando menos se lo esperaba, le entró la curiosidad por tocar bandola.

Rosalina a los seis años tomó, por primera vez en su vida, una bandola de dieciséis cuerdas, un instrumento de cuerdas apretadas y duras que, para entonces, parecía imposible que una niña tan pequeña fuera capaz de tocarlo. Y claro que no le alcanzaban del todo los dedos, pero intentaba tocar las melodías que se había memorizado a través de la gran sensibilidad de su oído. Con sus dedos índice, corazón y anular, Rosalina empezó a tocar las melodías que tenía grabadas en su memoria y comenzó a plasmarlas en aquella bandola en la que aprendía su hermana. Pero a su padre no le gustó la idea de que una niña tan pequeña tocara bandola pues con la forma en que ella manipulaba el instrumento, hacía que se desafinara, por lo que se la puso en un lugar muy alto, donde no la podía alcanzar. Así que al escondido y en ausencia de su padre, su madre María de Jesús empezó a alcanzarle la bandola para que la niña siguiera estudiando. Y de tanto indagar el instrumento y con mucha alegría, Rosalina logró sacar sus primeras melodías e inclusive, su primera canción: *La Mamita Cachumba*, o al menos esa es la letra que ella recuerda.

A la par, Rosalina seguía cantando. Su hermana María Jesús, la cargaba en las piernas para cantar, “era como otra mamá” cuenta Rosalina. Entonces se ponían a cantar juntas y mientras María Jesús hacía la primera voz, Rosalina le hacía la segunda, sonando exactamente un dueto vocal. Cantaban varias canciones de la música tradicional que sonaba en la vereda y también, música andina colombiana. Entre las que más recuerda está *Adiós mi vida* del compositor colombiano Marco A. Posada, un bello bolero que ha tenido diversas interpretaciones

en el país y por fuera de él. Así siguió transcurriendo el tiempo, entre cantos y cuerdas, y aun su padre seguía creyendo que Rosalina hasta ahora, sólo se había dedicado a cantar, hasta que doña María de Jesús le confesó todo y le pidió el favor que acompañara a su hija con el tiple. Don Fabriciano a la expectativa se dispuso a escuchar a Rosalina y una vez lo hizo se sorprendió y alegró. De ahí en adelante, ella estaría presente haciendo música en todas las tertulias y celebraciones especiales que se hicieran en la vereda y en la familia.



Imagen 23. Rosalina narrando sus historias.

Cuando llegaban las fiestas decembrinas, todos los vecinos se reunían y hacían tremendas furruscas, tocando, cantando, comiendo, bailando. A la casa de la familia Sepúlveda siempre llegaban muchas personas a visitar, los compadres y las comadres a cantar y doña María de Jesús con su amabilidad y amplitud, atendía muy amorosamente a todo el que llegara. “¡Yo tuve un hogar tan bien constituido! ¡Muy lindo!, porque mi mamá nos enseñó muy buenos principios morales (...) y los hermanos míos eran de una educación impecable” (2022) cuenta Rosalina entre risas, narrando además cómo eran de exigentes sus padres y el hecho de que, si ella o sus

hermanos y hermanas se portaban mal, les daban “juete”. En todo caso, Rosalina ya era la bandolista de la casa, pues su hermana María Jesús tomó otros intereses y abandonó el instrumento. Fue entonces cuando con su hermano Gabriel en la guitarra, su padre en el tiple y ella en la bandola, conformaron el trío de música tradicional de la familia Sepúlveda.

Comenzaron a tocar en varios lugares como la escuela de Abreo, las casas de los vecinos, los eventos que se hacían en la vereda y hasta tocaron varias veces en Medellín. Mientras el trío se movilizaba y se daba a conocer, Rosalina seguía muy dedicada al estudio de las canciones y para entonces, ya lograba sacar melodías de las canciones que sonaban en las emisoras: le encantaba estudiar la música. Cuenta que un día que estaban tocando en Villa Hermosa en Medellín, cerca de donde vivía uno de sus hermanos, estaba un señor que decidió sentarse a escucharlos. Rosalina cantaba y hacía las notas de la melodía en su bandola, mientras aquel señor observaba y admiraba el trabajo musical que estaban logrando. Una vez terminaron de tocar, se acercó a preguntar de dónde eran y si ya se iban, pues fue tanta la admiración que le causó Rosalina, que quería que se quedaran para que, al siguiente día, fueran a Discos Silver a grabarla. Tal parece que era uno de los productores de la empresa discográfica que vio en Rosalina una gran artista, pero sus padres decidieron que no iba a grabar, pues debían regresar esa misma noche a Rionegro.

Ya cuando tenía unos diez años, conoció a quien sería su esposo, quien era uno de los hijos de los compadres de sus padres. Muy pronto, aquel joven se iría a prestar servicio militar y cuando regresó, dos años después, le hicieron una gran fiesta en su casa y en la que obviamente la familia Sepúlveda estaría tocando para darle la bienvenida. El celebrado no le quitó ni un segundo el ojo a Rosalina y mientras ella tocaba, él estaba muy cerca para observarla y deleitarse con su música, pero a ella nunca le interesó, sino que más bien, le causó temor. Pasaban los días

y aquel muchacho le seguía los pasos a Rosalina, que ya tenía unos trece años, pues estaba profundamente enamorado de ella y la visualizaba como su esposa. Sin embargo, ella no entendía muy bien lo que pasaba, pues su único interés y amor, era la música. Nunca le interesó tener novios o amoríos, su única relación era la de su ser, con su voz y los instrumentos musicales de los que se deleitaba. Pero una vez fueron pasando un par de años más, Rosalina aceptó ser la novia de aquel muchacho, aunque no entiende ni cómo pasó. Y mientras su tiempo de noviazgo con aquel muchacho transcurría, Rosalina seguía haciendo música.

Dejó la bandola y empezó a tocar guitarra, y con su hermana María Jesús, el esposo de su hermana y un señor llamado Ramiro Gómez, conformaron un grupo. Se presentaron en varios escenarios del municipio, estuvieron concursando en un encuentro de música en Rionegro e inclusive lograron hacer una grabación del grupo en formato de casete. Pero cuenta que el esposo de su hermana era un señor mala clase y tenía problemas musicales con el ritmo, no sabía dónde entrar con el instrumento, no llevaba bien el pulso, y si le hablaban para ayudarlo a corregir, se enojaba. Se empezó a generar un mal ambiente y el grupo se empezó a descompensar. El esposo de María Jesús decidió retirarse del grupo y con ello, María Jesús también lo hizo, pues ella hacía lo que él dijera.

De todas maneras, el esposo de mi hermana dijo, que, si él no iba a tocar, entonces ella tampoco y se dañó el grupo (...) las mujeres tan bobas con el marido, tan sumisas. Era lo que dijera el marido, así era mi hermana y yo no estaba de acuerdo (Sepúlveda, 2022).

Mientras todo eso sucedía, Rosalina seguía la relación con su novio, y un tiempo después, el joven le propuso matrimonio. A ella no se le pasaba por la cabeza el hecho de casarse y volverse una señora de hogar, pues esa era la tarea para aquel entonces de las mujeres casadas. Ella quería seguir siendo libre y haciendo su música. De igual forma “pusimos cinco veces para

casarnos y en cinco veces yo me quité” (Sepúlveda, 2022). Pero después de todo lo que pasó, empieza uno de los momentos que sería más frustrante para su vida. Y es que, aunque Rosalina no deseaba casarse, fijó por sexta vez su fecha de matrimonio. Tenía diecisiete años y estaba a un mes de su boda cuando asistió a una fiesta de bodas de oro de unos familiares. En ese evento estaban tocando los músicos contratados, un grupo de cuerdas pulsadas con tiples, bandolas y guitarras y como sabían que Rosalina tocaba muy bien, le entregaron la bandola y ella empezó a tocar. Se acoplaron de inmediato y como ella se sabía un gran repertorio, siguieron tocando por un buen rato. Tocaron *La Momposina*, *La Mariposa*, *La Piña Madura* y muchas otras canciones por el estilo. Cuando la fiesta ya iba llegando a su fin, un señor se acercó a la madre de Rosalina, pues estaba sorprendido con el talento que tenía, y le dijo que valía la pena que la pusieran a estudiar, por la forma en que cantaba y tocaba la bandola. Le dijo que estaba dispuesto a pagarle todo el estudio en música, que sólo era que lo autorizaran para pagarle todo lo que ella necesitara, pues no se podía desperdiciar ese don con el que Dios la había mandado a este mundo. Rosalina con desesperación empezó a coger la falda de su madre y a susurrarle que aceptara la propuesta que le permitiera estudiar y hacer lo que ella siempre había querido, pero su madre lo único que dijo fue “¡ay qué pesar!, pero la muchacha ya dentro de un mes se casa!”

Claramente, los padres de Rosalina no le iban a permitir que se fuera a estudiar a un mes de su matrimonio, pues una vez asumía y se consumaba ese compromiso, debía quedarse consagrada y a disposición del marido. Mientras que a sus hermanos los pusieron a estudiar en Medellín, el destino de Rosalina estaba escrito y no necesariamente con su gran amor que era la música. Ella cuestionaba el por qué sus hermanos podían estudiar y ella no, a lo que su padre respondía: “no hija, es que usted está es para que aprenda a hacer arepas, a hacer el almuerzo, porque si usted llega a los 18 años sin casarse, se queda solterona”, una concepción en donde la

mujer es un objeto al servicio del hombre y donde no puede tener su autoridad o independencia. Se preguntaba entonces si era pecado quedarse soltera, porque la única relación seria y hasta la muerte que quería tener, era con la música.



Imagen 24. Rosalina tocando la guitarra junto a sus compañeros de Añoranzas.

El señor que les había hecho la propuesta se quedó completamente anonadado, considerando que era una brutalidad que la muchacha se casara sin cultivar las aptitudes tan grandes que tenía. Así que insistió una vez y otra más, pero la respuesta rotunda fue un no. Con mucho pesar el señor respetó la decisión tomada por la madre de Rosalina y se retiró. Aquel era uno de los trabajadores de la emisora *Ecos de la Montaña*, una empresa que promocionaba la música que se estaba construyendo en el territorio y como se ha mencionado, las emisoras cumplían un papel fundamental en la distribución y conocimiento de la música y de sus artistas.

Rosalina, con los ojos encharcados, narra este acontecimiento como el más grande despecho que ha sentido en su vida y aún sigue sin entender la decisión de su madre y soñando lo que hubiera pasado si las cosas hubieran sido diferentes, o si la respuesta de su madre hubiera sido afirmativa.

El matrimonio estaba programado para el seis de enero y ella se iba a quitar por sexta vez el treinta y uno de diciembre, pero finalmente se casó. En el matrimonio todos lloraban, su madre, su padre y su esposo, de infinita alegría. Ella lloraba de profunda tristeza. En la noche de bodas, el encuentro de cuerpos fue muy incómodo para ella, pues la educación sexual de ese tiempo era casi nula y efectivamente ella no entendía qué pasaba. Aunque transcurrió el tiempo, nunca sintió la parte sexual como algo amable o que se disfrutara, finalmente ella nunca quiso casarse, pero las presiones sociales la obligaron a ello. Aún con esto, tuvo tres hijos, dos niñas y un niño. Por fortuna, su esposo nunca le prohibió que hiciera su música o que estuviera en grupos, prohibición que era frecuente en la época, siendo las esposas supeditadas sólo a lo que el marido les dijera.

Donde mi marido hubiera sido como el de mi hermana, donde me hubiera prohibido hacer música, no hubiera funcionado; yo por la música me hago matar. Pero gracias a Dios él sabía y en ese sentido nunca dijo nada, nunca me prohibió nada. Y salíamos mucho a dar serenatas y a él no le importaba nada. Yo habría podido ser la mujer más sinvergüenza e infiel, pero jamás. Él no ponía interés en lo más mínimo, ya era el extremo; será que el diablo sabe a quién le sale. No preguntaba nada, no se preocupaba si de pronto a esas horas llegue alguien y me viole, nada... Yo digo que los celos no son inseguridad, porque si uno ama, uno cela, lo que pasa es que hay celos muy extremos que

son enfermizos, pero es normal preocuparse y estar pendiente de la otra persona, pero mi marido no. Yo por eso digo que él no me quería (Sepúlveda, 2022).

A los treinta y dos años, Rosalina enviudó. A su esposo le gustaba mucho el aguardiente y padeció en consecuencia de ello, muriendo a sus cuarenta y cuatro años de cirrosis alcohólica y dejando a Rosalina sola con sus tres pequeños hijos. Cuando salían a la calle con sus niñas, no parecían sus hijas sino sus hermanas. Y aunque fue un momento difícil para ella por la condición de ser una mujer que tendría que sacar adelante a sus tres hijos sin el respaldo de un hombre, siempre se mantuvo con la cabeza en alto e hizo todo lo posible para darles lo mejor y fortalecer su familia.

La música también fue su salvación para entonces. Rosalina trabajó durante veinticuatro años en el Hospital Regional San Juan de Dios de Rionegro y allí tuvo otro grupo musical. Los integrantes eran el doctor Casas, el doctor Melquisedec Lenis, el doctor Luis Carlos, y por supuesto, ella. Tenían una amistad muy fuerte, compartían en el trabajo y por fuera de él, iban a ver películas, a comer y hasta salían a pasear juntos. Por la época de la conformación del grupo, el hospital estaba cumpliendo doscientos años, por lo que bautizaron al grupo *Hospital 200 años*. Durante los veinticuatro años que se mantuvo la agrupación, hicieron muchas presentaciones por dentro y fuera del hospital. Pero además de *Hospital 200 años*, Rosalina volvió a ensayar con el señor Ramiro Gómez e invitaron a un señor Gonzalo García para que tocara la flauta. Este último era muy amable, pero muy llevado de su parecer y no permitía recomendaciones para la construcción musical en colectivo. Mientras pensaban cómo manejar la situación, Ramiro se propuso a llevar al grupo un señor que tocara bandola, hasta que llegó don Hernando, el cual al escuchar tocar y cantar a Rosalina, sintió una profunda admiración, siendo él un bandolista muy

bueno y reconocido en la región. Fue así como este grupo comenzó a surgir con Rosalina, Ramiro, don Gonzalo y don Hernando. El bandolista era muy estricto y también sintió la dificultad que existía con don Gonzalo, pero trataron de llevar la situación, pues estaban buscando una proyección muy buena para el grupo. En ese momento llamaron a otros músicos, entre ellos Samuel, hermano de Rosalina y otros tres señores que tocaban en San Antonio de Pereira con el formato de tiple, bandola y guitarra: don Manuel, don Argemiro y don Bernardo. Con esta juntanza, surgió la *Estudiantina Añoranzas*.



Imagen 25. Estudiantina Añoranzas.

Cuenta Rosalina que, a Ramiro y a Hernando, les puso una condición. Sucede que ambos fumaban en el ensayo, situación que incomodaba y disgustaba enormemente a Rosalina, pues sentía que la estaban enfermado y siendo ella la cantante, debía cuidar de su instrumento. Don Hernando no puso ningún problema y ese mismo día dejó el cigarrillo para siempre, pero a

Ramiro no le gustó mucho, y aunque de ahora en adelante saldría del lugar de ensayo para fumar, no se demoraría para decidir salirse del grupo. Claro está que la sospecha es que la situación iba por otro lado más personal, del que Rosalina después se enteraría. La verdad es que Ramiro estaba celoso, pues a don Hernando se le notaba el gusto que tenía por Rosalina y, al parecer, Ramiro se sentía igual. Después de la salida de Ramiro, don Gonzalo también se retiró y el grupo quedó con dos bandolas, dos tiples y dos guitarras. Eran cinco hombres y una mujer, en donde siempre estuvo el respeto por el otro y nunca se presentaron situaciones desfavorables. Rosalina tocaba la guitarra, hacía los bajos y adornaba, mientras que su hermano Samuel tocaba el tiple. En ese momento el ambiente del grupo mejoró y la *Estudiantina Añoranzas*, que se mantendría vigente por veinticuatro años, comenzó a destacarse.

La esposa de don Hernando murió y como al mes y medio del suceso, le confesó a Rosalina lo que sentía por ella. Desde el día en que la conoció se enamoró, pero sufría en silencio por respeto a ella y a su esposa, pues era una gran persona. “Yo si veía que él era muy especial conmigo, pero yo nunca me imaginé” (2022), dice Rosalina, pero la verdad es que, aunque ella le tenía un gran cariño, nunca lo amó como hombre, sino como el gran músico que era; el gran amor de Rosalina siempre fue y ha sido la música. Sentía que don Hernando era la persona que la había llevado hasta donde estaba musicalmente, por sus conocimientos compartidos y todas las recomendaciones que él le hacía, pero nunca lo amó como pareja. Los hijos de Rosalina lo apreciaban mucho y los hijos de Hernando querían a Rosalina e inclusive, deseaban que fuera la nueva esposa de su padre, pero Rosalina estaba muy joven en comparación de don Hernando, venía de un matrimonio en el que nunca sintió verdadero amor y tenía su mirada puesta en la música. Y es que lo que ella más admiraba de él era su forma de hacer música, tocaba bandola de una forma muy bella, acordeón de ciento veinte bajos, contrabajo, además de tiple, bandola y

guitarra. Nunca estudió música, pero su papá era músico y venía de familia de músicos, igual que ella. Le ofrecieron estudio musical pago y el padre no se lo permitió, igual que le pasó a ella.

Tenían muchas experiencias en común.

La *Estudiantina Añoranzas* comenzó a llegar a diferentes lugares de la región. Ensayaban sagradamente tres veces a la semana y montaban los arreglos que hacía don Hernando. Los domingos iban a Santa Elena y se reunían con todos los músicos del lugar en el parque o en cualquier heladería, inclusive en las casas de las personas que compartían aquel espacio musical. Cantaban canciones de Margarita Cueto y Juan Arvizu, canciones de la tradición andina colombiana, boleros, y todo lo que les pidieran. Hicieron varias grabaciones en formato de casete y una producción en formato de CD.



Imagen 26. Casetes de Añoranzas.



Imagen 27. Casetes de Añoranzas II.



Imagen 28. CD de Añoranzas.



Imagen 29. Casete de Añoranzas.

Yo tengo un archivo de más de setecientas canciones de boleros, pasillos, bambucos, torbellinos, pasodobles y otros ritmos. A veces los pongo y me da una nostalgia que me pone a llorar, yo tenía una voz muy limpiecita. Qué pesar que mi mamá no me puso a estudiar, me dijo que me tenía que casar y yo le decía que no, que yo me iba a estudiar (...) y si uno está feliz con lo que ama, eso lo llena a uno, pero cuando no lo dejan a uno estudiar lo que quiere, eso es pecado (...) Uno a los hijos debe darles principios, educarlos, hacerlos personas de bien, pero apoyarlos en lo que quieren. El arte es una forma de vivir (Sepúlveda, 2022).

La *Estudiantina Añoranzas* participó en diferentes eventos en Rionegro y por fuera. Participaron en el festival de música de Rionegro por varios años y siempre resultaban ganadores. Luego fueron llevados como invitados especiales para darles espacio a otras agrupaciones de que también se llevaran el premio. Se convirtieron en un referente musical para la región, tanto así que estuvieron en Villanueva Casanare representando a Antioquia. Allá se encontraron a los Hermanos Martínez y estuvieron compartiendo, tocando con ellos. La música de la *Estudiantina Añoranzas* fue muy bien recibida en Villanueva, o como diría Rosalina “gustó mucho la música de Antioquia” (2022). Pero además de ello, la agrupación también estuvo en Teleantioquia grabando un programa, en Medellín y en el Pueblito Paisa tocando su música, en Comfama con el maestro Jesús Zapata en un concurso el cual ganaron, en Guarne en un evento de la Casa de la Cultura en donde estaban unos profesores y estudiantes de música de la Universidad de Antioquia que los escucharon y los felicitaron por su gran ensamble y precisión, a sabiendas de que el grupo no leía partituras, lo cual no era relevante pues hasta los mismo docentes les dijeron que con la precisión que hacían la música, no necesitaban saber leer.

También tocaron con los Hermanos Marín, una estudiantina recocida de Guarne y dice Rosalina que “donde estaba ese grupo tocando, era un evento de renombre” (2022).



Imagen 30. Reconocimiento. 1993.



Imagen 31. Reconocimiento. 1994.



Imagen 32. Reconocimiento. 1995.



Imagen 33. Placa de Teleantioquia. 1998.



Imagen 34. Reconocimiento. 1996.



Imagen 35. Otros trofeos de Añoranzas.

Fueron veinticuatro años gratos, repletos de música, de reconocimiento y de experiencias. Hasta que un día Samuel, el hermano de Rosalina, murió. Él era como su padre en el grupo, la cuidaba y la protegía de cualquier adversidad y por eso ella se sentía segura en su compañía. Claramente hay una repetición de arquetipos sobre la protección y acompañamiento del hombre hacia la mujer en el ámbito musical, y por ello cuando Samuel murió, Rosalina sintió apagarse de a pocos. Guardó luto y dejó de tocar durante un tiempo. Cuando retomaron los primeros ensayos después de la partida de Samuel, Rosalina no podía aguantar el dolor y lloraba. Hasta que el tiempo fue pasando, y a la estudiantina ingreso otro “tiplero”, como diría Rosalina. Pero al tiempo, también murió don Hernando, por lo que Rosalina, en medio de tanto dolor, decidió no volver a tocar. La música que hacía don Hernando había enamorado de tal forma a Rosalina, que se sentía completamente despechada. Durante la semana después de la muerte de don Hernando, don Bernardo, uno de los músicos de la *Estudiantina Añoranzas*, llamó a Rosalina en consuelo y le dijo que cuando ella quisiera, se reunían de nuevo para tocar, pero aquella promesa quedó en veremos, pues terminado las novenas de muerte de don Hernando, falleció también don Bernardo, y a las pocas vueltas, murió don Manuel, el otro tiplista. Y así fue como la *Estudiantina Añoranzas* llegó a su final.

“Yo me quedé por ahí un año y medio sin tocar nada (...) pero ya se me fue pasando el dolor y tenía ganas de volver a tocar y de entrar a estudiar” (Sepúlveda, 2022). Fue entre los años 2017 y 2018 que Rosalina decidió inscribirse a los cursos de música de la Casa de la Cultura del municipio de Rionegro. Empezó en clases de guitarra y luego ingresó al coro de adultos mayores del municipio. Hizo presentaciones en el Parque de la Libertad con el grupo de guitarras y con el coro. Después se antojó de aprender a tocar piano e ingresó a clases y más tarde entró a teoría musical, porque siempre tuvo el gusto por aprender de dónde venía todo lo que ella podía

interpretar con sus instrumentos y con su voz. Mientras tanto, doña Ana, la esposa de don Miguel Gómez, quien era un gran amigo de don Hernando, llamó a Rosalina para proponerle que conformaran un grupo ellos tres y otros señores que ensayaban con don Miguel: don Diego Deossa, don Jorge Duque y don Julio Sanabria.

La idea de conformar un grupo le fue muy interesante a Rosalina, pero la condición que ponía era que los ensayos se hicieran en su casa, ya que estaba cuidando a su nieto. Por ese tiempo sucedió que una de sus hijas quedó en embarazo, y la llegada de un bebé a la familia ayudó a atenuar el dolor de la muerte de su hermano y de sus amigos de música. Más tarde tendría otro nieto, una nieta y una bisnieta. En todo caso, cuando los músicos llegaron a la casa de Rosalina a ensayar se repartieron los roles instrumentales. Don Miguel y don Julio tocaban las bandolas, don Diego tocaba el tiple, don Jorge y Rosalina tocaban guitarra, y doña Ana tocaba las maracas. Sólo les faltó otro tiple para que quedaran idénticos al grupo *Añoranzas*, inclusive las canciones que tocaban tenían arreglos muy similares y estaban en las mismas tonalidades que las de la *Estudiantina Añoranzas*, con lo que Rosalina se sintió bastante conmovida y melancólica. Al principio hubo muy buen empalme en el grupo, pero comenzaron a tener diferencias con don Miguel, pues él era más estricto con la lectura de la partitura y de lo que estaba escrito, a tal punto que no se permitía hacer cambios o seguir las recomendaciones del grupo. En su juventud, Don Miguel hizo parte de la Banda Sinfónica de la Universidad de Antioquia y la metodología utilizada en esta para los montajes, la estaba implementando en el grupo de cuerdas tradicionales, sin dejarse permear por la intuición y por la escucha de lo que estaba sucediendo musicalmente en el ensamble. Y guiado solamente por la partitura y no por la musicalidad de lo que sucedía in situ, siguió tocando su bandola.

Don Diego y don Julio estaban muy desconcertados y un poco desesperados con esta situación, así que decidieron que no iban a volver a ensayar con don Miguel e inmediatamente fueron a hablarle y a decirle lo que ellos pensaban. Rosalina apenada, llamó después a doña Ana y a don Miguel para pedirles disculpas, no fuera que creyeran que ella estaba de acuerdo con dañar el grupo. Pero don Miguel y doña Ana dejaron de ir y más adelante otros dos integrantes se irían a vivir a Medellín y así, de a pocos se fue desarmando también este grupo. A Rosalina no le causó tanta dificultad esta separación, pues finalmente ella ya estaba estudiando música por su parte en la Casa de la Cultura. Mientras estuvieron como grupo *Renacer Colombiano* hicieron algunas muestras en el municipio y grabaron el programa de *Recorridos con Jair*, del cual está el registro. Este programa lo vio uno de los docentes de la casa de la cultura de Rionegro en el año 2021 y, se interesó tanto por el proceso, que los empezó a buscar y a convocar para conformar un nuevo grupo musical en el que estarían don Miguel, doña Ana, don Jorge Duque, don Diego, una señora llamada Laura, un señor William y por supuesto, Rosalina. Pero una vez empezaron a ensayar, encontraron el mismo problema con don Miguel y tuvieron una discusión fuerte. Después él ya no quiso volver y su esposa para llevarle la corriente, tampoco. Quedaron cinco integrantes y con ese formato fueron participaron en el Festival de Músicas Campesinas en el marco del Festival Antioquia le canta a Colombia realizado la vereda El Tablazo del municipio de Rionegro en el mes octubre del año 2022. Después de este evento se dejaron de reunir.

Rosalina también estuvo en clases de guitarra en la Seccional Oriente de la Universidad de Antioquia con la Maestra Luz Elena Gómez Vallejo, quien un día estuvo en la casa de Rosalina con el Maestro John Castaño. Desafortunadamente no volvieron a ofertar este curso en la Universidad. Sin embargo, a finales del 2022, Rosalina habló con su maestra, quien es también la directora de la estudiantina de Marinilla, para que le permitiera ingresar a uno de sus grupos y

así seguir aprendiendo cada vez más de su amada guitarra. Luz Elena la recibió con los brazos abiertos y acordaron seguir con el proceso en el año 2023. Rosalina se entusiasmó mucho en parte, por la gran forma de enseñanza de su maestra, porque siente que es acogida y correspondida con su quehacer artístico. En la orquesta en donde va a tocar, cumplirá el rol de la guitarra dos, lo cual es un nuevo reto para ella y “es que aprender es muy rico” (Sepúlveda, 2022).

El legado de Rosalina ha seguido y se mantendrá vigente. Sus tres hijos también cantan, y aunque no lo hacen de manera profesional ni se dedicaron la música como forma de vida, tienen grandes capacidades vocales y, sobre todo, amor y respeto por el quehacer musical. También su nieto mayor ha sido un amante de la música, desde muy pequeño manifestó que quería aprender a tocar guitarra eléctrica y ha sido muy autodidacta en el aprendizaje. Rosalina, también le ha enseñado varios detalles musicales y tonos en la guitarra y ahora se juntan a hacer música, mientras él toca su guitarra eléctrica, Rosalina canta. Al nieto le han gustado más las músicas como el rock y el pop, pero una vez que, en octubre de 2022, fueron al festival Antioquia le canta a Colombia, comenzó a manifestar su gusto por la música andina colombiana. Dice Rosalina que también lo ha escuchado cantar encerrado en su habitación, pues es tímido y no ha querido compartir ante su familia que también tiene aptitudes para el canto. El hijo de una de sus hermanas es trompetista profesional y arreglista del *Combo de las estrellas*.



Imagen 36. Grabadora. Obsequio de don Hernando a doña Rosalina.

Aún con todas las vivencias que ha tenido Rosalina gracias a su adoración, la música, ha sentido en muchos momentos cierta frustración. Sin embargo, ella sigue siendo una mujer fuerte que va tras sus sueños, con ganas de seguir aprendiendo más sobre la música y su teoría, con el deseo profundo de aprender a tocar piano. Y aunque manifieste que la edad le puede ir truncando el aprendizaje, Rosalina espera

seguir adelante así tenga la edad que tenga, desde que mi Dios me dé el permiso y me tenga los deditos buenos y la forma de yo poder tocar (...) si hubiera sido más joven hubiera sido más fácil. Yo creí que nunca me iba a envejecer, y yo veo que ya va pasando el tiempo y digo, qué tristeza mi mamá no haberme dejado estudiar, pero le doy gracias a Dios por todo lo que he vivido, por la música, porque tengo mis hijos y a todos tres les di estudio, trabajan en lo que les gusta y son muy bellos (2022).

Hoy en día, Rosalina vive en el barrio el Alto del Medio del municipio de Rionegro, en una casa llena de amor y buenos recuerdos. Se mantiene activa en la música, aún la llaman amigos para ensayar y para tocar en las serenatas que resulten e inclusive, estuvo con sus compañeros en el programa Serenata de Teleantioquia finalizando el 2022. Pero además de todo, tiene guardada como un tesoro la colección musical de su vida, sus fotos, sus partituras, sus casetes. Siempre suena la música en aquel hogar, si no es en vivo, es en la radio... y suenan valsos, suenan bambucos, suenan pasillos, suenan pasodobles, suenan boleros, suenan historias, suenan paisajes, suena a Rosalina.

Capítulo III: Música para juntarnos

La composición es parte de la pregunta en mi formación como música, es un elemento que me permite entender toda esta problemática desde la superficie misma de la música, que no es racional ni es explicativa. Crear a partir de mi propia experiencia y crear a partir de las narrativas de las mujeres que me rodean, nunca ha sido una tarea sencilla; el ser mismo se encarna en la música y la música se encarna en el ser. Y es que el ser no es solamente un cuerpo físico, sino que es un cuerpo sensible, de memorias, de tránsitos, de historias, de sentires. Es un cuerpo que viaja entre paisajes, colores, olores, sabores; es un cuerpo que comparte con otros cuerpos, con otras sensibilidades, con otros seres. La música permite leer el contexto, el territorio, revivir las vivencias pasadas y presentes, reexistir y existir con la otra y el otro.

Este proceso de creación y adaptación musical se ha dado en la medida en que los compartires y juntanzas se hacen latentes. Esta es una forma creativa de representar y presentar aquellas músicas que han estado transitando durante la investigación. Tanto la creación propia como la adaptación de las creaciones de otras mujeres, se ha dado a partir de las reflexiones sobre el ser mujer música en el territorio de lo tradicional, sobre la mujer que se ha construido y se sigue construyendo en el contexto del altiplano del oriente antioqueño, y sobre las sonoridades que envuelven este territorio.

Partiendo de mi propia experiencia musical y mirando hacia la posibilidad de expandir sonoridades y formatos en las músicas tradicionales y populares, he definido dos obras que exponen el sentir propio enraizado con el sentir colectivo, aquel que se genera mediante el compartir de experiencias y músicas con estas mujeres que han sido protagonistas. Pero este no es un producto terminado, es apenas una muestra de las subjetividades sonoras de las mujeres del

altiplano del oriente antioqueño, porque la música sigue llegando y se sigue transformado, porque aún hay muchas sonoridades por explorar y expandir, porque esto es inacabable.

En este capítulo las palabras escritas no tienen mucho más por decir, es la propia música, a través de su representación física (en este caso, partituras), quien habla por sí sola. Es otra manera, porque la música es inefable.

Somos hijas de la tierra

Esta canción nace del reconocimiento de mi terruño, mi casa, mi hogar, mi región, como parte vital del existir. Es una canción de gratitud profunda a esta tierra, ese vientre inmenso que nos acoge, que nos alimenta y nos da vida. Es la historia de mi propio hogar en donde abunda el verde de las hojas y el colorido de las flores; aquel en donde las abejas, mariposas y lagartijas conviven; en donde se ha cosechado maíz, frijoles, papaya, lulo, tomates, cebollas, cilantro y esas plantitas milagrosas que me han mantenido en pie. Es una tierra agradecida, pero más le agradezco yo a ella: somos sus hijas.

El arreglo de esta canción está dedicado a *Scuilo*, mi otro hogar. Por ello su relevancia musical es en lo vocal, para que seamos estas cinco voces quienes exaltemos la labor de esta madre que ama y guía.

Autora, compositora y arreglista: Angie Milady Rendón Hurtado.

Ritmo: Bambuco.

Métrica: 6/8.

Forma: Intro - parte A - parte B – interludio - parte A' - parte B - coda.

Tonalidad: C – Am (relativa menor para las partes A y A').

Formato: para cinco voces femeninas, clarinete en Bb, guitarra, tiple y percusión. Con posibilidad de expansión.

Año: 2023.

Letra

*Río abajo se escucha el cantar,
cálida madre que ama y guía,
agua que corres, sin descansar,
el caudal empedrado de vida.*

*Paso a paso va por la montaña
cargado de luchas y de su soñar,
recorre caminos sembrador de esperanza,
maíz, tierra, verde retoñar.*

*Y aquí creando momentos,
abrazo mi historia y la vuelvo canción.*

*Somos hijas de la tierra
bajo un mismo manto y sol,
somos almas que iluminan los senderos más sombríos
que encadenan la razón.*

*Somos hijas de la tierra,
late un mismo corazón,
y aunque hayan más fronteras, distanciadas carreteras,
hoy nos une la ilusión.*

*Entre llantos y risas se asoma la luz
del niño que espera su devenir,*

*con la mirada más allá del instante
agradece y colorea su existir.*

*Y día a día se observan venir
las cosechas de aquel esfuerzo,
como aquella utopía que pudo cumplir
el fértil vientre amable e inmenso.*

*Y aquí creando momentos,
Abrazo mi historia y la vuelvo canción.
Somos hijas de la tierra
bajo un mismo manto y sol,
somos almas que iluminan los senderos más sombríos
que encadenan la razón.*

*Somos hijas de la tierra,
late un mismo corazón,
y aunque hayan más fronteras, distanciadas carreteras,
hoy nos une la ilusión.*

Somos hijas de la tierra

(Bambuco)

Angie Milady Rendón Hurtado
Para Scuilo

♩ = 64

Voz 1

Voz 2

Voz 3

Clarinete en B♭

Armonía

Cadd9 B♭13 Cadd9

♩ = 100

V. 1.

V. 2.

V. 3.

B♭ Cl.

A.

B♭13 F Em7

2 Somos hijas de la tierra A

System 1 (Measures 13-18):

- V. 1: Treble clef, rests.
- V. 2: Treble clef, melody with lyrics: Ri - o a - ba - jo
- V. 3: Treble clef, rests.
- B♭ Cl.: Bass clef, melody.
- A.: Bass clef, guitar part with chords: Dm7, Gsus4, Cm.

System 2 (Measures 19-24):

- V. 1: Treble clef, rests.
- V. 2: Treble clef, melody with lyrics: se es - cu - cha el can - tar, cá - li - da ma - dre que a ma y gui - a;
- V. 3: Treble clef, rests.
- B♭ Cl.: Bass clef, rests.
- A.: Bass clef, guitar part with chords: Fm7, Gm7, Cm, B♭/D, Eb.

Somos hijas de la tierra

3

25

V. 1. a - gua que co - rres sin des - can - sar el cau - dal

V. 2. a - gua que co - rres sin des - can - sar, el cau - dal, em - pe - dra - do de vi -

V. 3. a - gua que co - rres sin des - can - sar el cau - dal

B \flat Cl. 25

A. 25 $A\flat$ Gm7 Cm D7

31 **B**

V. 1. em - pe - dra - do de vi - da

V. 2. - da Pa - so a pa - so va por la mon - ta - ña

V. 3. em - pe - dra - do de vi - da

B \flat Cl. 31

A. 31 Gsus4 G Cm Fm7 Gm7 Cm

4 Somos hijas de la tierra

37

V. 1. Ah... _____

V. 2. car - ga - do de lu - chas y de su so - ñar, re - co - rre ca - mi - nos, sem - bra -

V. 3. Ah... _____

B♭ Cl.

A. B♭/D E♭ A♭

43

V. 1. Ah... Ah... ma - iz, tie - rra, ver - de re - to - ñar _____

V. 2. dor de es - pe - ran - za; _____ ma - iz, tie - rra, ver - de re - to - ñar _____ Ya -

V. 3. Ah... Ah... ma - iz, tie - rra, ver - de re - to - ñar _____

B♭ Cl.

A. Gm7 Cm Dm7(b5) G7 Cm

Somos hijas de la tierra

5

C

V. 1. *dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum*

V. 2. *quí cre-an-do mo-men - tos a-bra-zo mi his - to - ria y la vuel-vo can -*

V. 3. *dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum*

B♭ Cl.

A. *C m /B /B♭ Am7(b5) A♭ F m*

40

55

V. 1. *la vuel - vo can - ció on _____ So - mos hi - jas de la tie -*

V. 2. *ción _____ So-mos hi - jas de la tie - rra _____*

V. 3. *la vuel - vo can - ció on _____ ah... _____*

B♭ Cl.

A. *Gsus4 G C B♭13*

55

6 Somos hijas de la tierra

61

V. 1. - rra ba-jo un mis - mo man - to y sol. Ah...

V. 2. ba-jo un mis - mo man - to y sol. so-mos al - mas que i - lu - mi -

V. 3. ah... ah... ah...

B♭ Cl.

A. C B♭13 C

67

V. 1. pa pam pa pam pa pam pa pam ah... que en-ca - de - nan la ra - zón

V. 2. - nan los sen - de - ros más som - brí - os que en-ca - de - nan la ra - zón

V. 3. pa pam pa pam pa pam pa pam ah... que en-ca - de - nan la ra - zón

B♭ Cl.

A. Am7 F Fmaj7 Gsus4 G

Somos hijas de la tierra

7

73

V. 1. Ah... So - mos hí - jas de la tie - rra

V. 2. So-mos hí - jas de la tie - rra, la - te un mis-mo co-ra -

V. 3. Ah... Ah... Ah...

B♭ Cl.

A. C B♭13 C

79

V. 1. ah... co - ra - zón pa pam pa pam pa pam pa pam

V. 2. - zón, y aun - que ha - yan más fron - te - ras, dis - tan - cia - das ca - rre -

V. 3. ah... co - ra - zón pa pam pa pam pa pam pa pam

B♭ Cl.

A. Gm7 C(add9) C add9(#5) Fmaj7 Em7

8 Somos hijas de la tierra

D

Salta a Coda

V. 1. ⁸⁵ ah... hoy nos u - ne la i - lu - sión. ____

V. 2. te - ras, hoy nos u - ne la i - lu - sión. ____

V. 3. ah... hoy nos u ne la i lu ____ sión. ____

B \flat Cl. ⁸⁵

A. ⁸⁵ Dm7 Gsus4 G C

V. 1. ⁹¹

V. 2. ⁹¹

V. 3. ⁹¹

B \flat Cl. ⁹¹

A. ⁹¹ B \flat 13 C Gm7 C(add9) C add9(#5)

Somos hijas de la tierra

9

97

V. 1.

V. 2.

V. 3.

B \flat Cl.

A.

Fmaj7 Em7 Dm7

103

E

V. 1.

V. 2.

V. 3.

B \flat Cl.

A.

Gsus4 G Cm Ab/C Cm

En - tre llan - tos y ri - sas se a - so - ma la luz del

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'Somos hijas de la tierra'. The score is arranged for five parts: Violin 1 (V. 1.), Violin 2 (V. 2.), Violin 3 (V. 3.), B-flat Clarinet (B \flat Cl.), and Acoustic Guitar (A.). The first system (measures 97-102) features a melodic line in the B \flat Clarinet and a guitar accompaniment with chords Fmaj7, Em7, and Dm7. The second system (measures 103-108) includes vocal lines for V. 1., V. 2., and V. 3., with lyrics 'En - tre llan - tos y ri - sas se a - so - ma la luz del'. A key signature change to E-flat major is indicated by a box labeled 'E' above the V. 1. staff. The guitar accompaniment in the second system includes chords Gsus4, G, Cm, Ab/C, and Cm.

10

Somos hijas de la tierra

109

V. 1. con la mi - ra - da más a -

V. 2. ni - ño que es - pe - ra su de - ve - nir, con la mi - ra - da más a -

V. 3. con la mi - ra - da más a -

B♭ Cl. 109

A. 109 B♭/D E♭ A♭

115

V. 1. llá del ins - tan - te pa pam pa y co - lo - re - a su e - xis -

V. 2. llá del ins - tan - te a - gra de ce y co - lo - re - a su e - xis - tir.

V. 3. llá del ins - tan - te pa pam pa y co - lo - re - a su e - xis -

B♭ Cl. 115

A. 115 Gm7 Cm D7 Gsus4 G

Somos hijas de la tierra

11

F

V. 1. *tir*

V. 2. Y dí - a a - dí - a se ob - ser - van ve - nir las co - se - chas

V. 3. *tir*

B♭ Cl. ¹²¹

A. ¹²¹ Cm Fm7 Gm7 Cm

V. 1. ¹²⁷ Ah... Ah... Ah... el

V. 2. de a - quel es - fuer - zo, co - mo a - que - lla u - to - pí - a que pu - do cum - plir el

V. 3. ¹²⁷ Ah... Ah... Ah... el

B♭ Cl. ¹²⁷

A. ¹²⁷ B♭/D E♭ A♭ Gm7 Cm

12

Somos hijas de la tierra

133 G

V. 1. fé - til vien - tre a - ma - ble e in - men - so — dum dum dum dum

V. 2. fé - til vien - tre a - ma - ble e in - men - so — Ya - qui cre - an - do mo - men -

V. 3. fé - til vien - tre a - ma - ble e in - men - so — dum dum dum dum

B \flat Cl. 133

A. 133 Dm7(b5) G7 Cm Cm /B

139 D.S. al Coda

V. 1. dum dum dum dum dum dum dum dum la vuel - vo can - ción...

V. 2. - tos a - bra - zo mi his - to - ria y la vuel - vo can - ción —

V. 3. dum dum dum dum dum dum dum dum la vuel - vo can - ción

B \flat Cl. 139

A. 139 /B \flat Am7(b5) A \flat Fm Gsus4 G

Somos hijas de la tierra

13

145 **Coda**

V. 1.

V. 2.

V. 3.

B \flat Cl.

A.

G C B \flat 13 C B \flat 13 C

Positivo pa' chismoso

Esta canción narra cotidianidades y prejuicios sociales que son comunes en nuestro territorio. La forma en como la música logra mostrar estas realidades de una forma jocosa y pintoresca es lo que me llama y me atrapa. La música parrandera es música de nuestras tierras, música que expone nuestra humanidad, a veces de forma directa, otras veces de forma indirecta. La decisión de adaptar esta canción a un formato más expandido, en donde se incluye instrumentos de viento que no están en la versión original, surge de esa necesidad de explorar las sonoridades con diferentes instrumentos musicales con los que también nos relacionamos en el territorio. Quiero expandir los formatos, porque también las mujeres se están expandiendo en la apropiación de otros instrumentos musicales, diferentes a los que nos han sido asignados históricamente, tal como lo hace Estefanía Ospina con su bajo eléctrico.

Autor: Sebastián Tabares.

Compositores: Estefanía Ospina Giraldo y Carlos Ospina Giraldo.

Arreglista: Angie Milady Rendón Hurtado.

Ritmo: Parrandera.

Métrica: 2/2.

Forma: Intro - parte A - parte B - intro - parte A' - parte B - intro - parte A'' - parte B - interludio - parte A''' - parte B' - coda.

Tonalidad: C

Formato: para tres voces, dos saxofones alto, dos trompetas en Bb, dos trombones, guitarra (requinto), bajo eléctrico y percusión. Con posibilidad de expansión.

Año: 2022.

Letra:

*Que Juan dejó a María
porque se consiguió un mozo,
pero no le cuente a nadie
porque pasa por chismoso,
pero no le cuente a nadie
porque pasa por chismoso.*

*Positivo pa' chismoso,
positivo pa' chismoso,
chismoso, chismoso, chismoso.
Positivo pa' chismoso,
positivo pa' chismoso,
chismoso, chismoso, chismoso.*

*Que Gloria la veterana
ya se consiguió un mocoso,
pero no le cuente a nadie
pa' no pasar por chismoso,
pero no le cuente a nadie
pa' no pasar por chismoso.*

*Positivo pa' chismoso,
positivo pa' chismoso,
chismoso, chismoso, chismoso.
Positivo pa' chismoso,
positivo pa' chismoso,
chismoso, chismoso, chismoso.*

*Que a Sandra un viejito
la puso a vivir sabroso,*

*pero no le cuente a nadie
pa' no pasar por chismoso,
pero no le cuente a nadie
pa' no pasar por chismoso.*

*Positivo pa' chismoso,
positivo pa' chismoso,
chismoso, chismoso, chismoso.
Positivo pa' chismoso,
positivo pa' chismoso,
chismoso, chismoso, chismoso.*

*Que a la secretaria, el jefe
le está haciendo el delicioso,
pero no le cuente a nadie
pa' no pasar por chismoso,
pero no le cuente a nadie
pa' no pasar por chismoso.*

*Positivo pa' chismoso,
positivo pa' chismoso,
chismoso, chismoso, chismoso.
Positivo pa' chismoso,
positivo pa' chismoso,
chismoso, chismoso, chismoso.*

Score

Positivo pa' chismoso

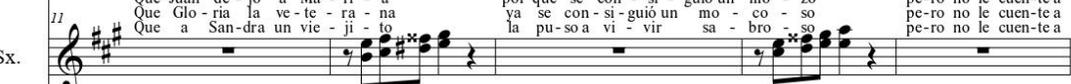
Parrandera

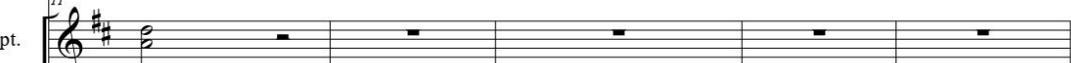
Parranda Flow
Arr: Angie Rendón

The musical score is arranged in two systems. The first system includes parts for Voces, Alto Sax, Trompeta in Bb, Trombón, Guitarra, and Bajo Eléctrico. The second system includes parts for V. (Vocales), A. Sx. (Alto Sax), B. Tpt. (Trompeta in Bb), Tbn. (Trombón), Gtr. (Guitarra), and B. E. (Bajo Eléctrico). The score is in 4/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The guitar part features a rhythmic pattern of eighth notes and chords, with chord changes to C, G7, and C. The bass line consists of a steady eighth-note pattern. The saxophone and trumpet parts have melodic lines with some rests. The vocal part is currently blank.

2 Positivo pa' chismoso

V. 

A. Sx. 

B \flat Tpt. 

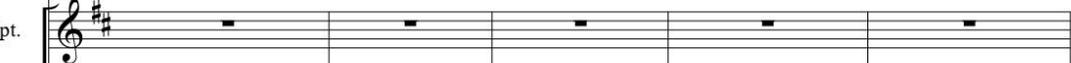
Tbn. 

Gtr. 

B. E. 

V. 

A. Sx. 

B \flat Tpt. 

Tbn. 

Gtr. 

B. E. 

Positivo pa' chismoso

3

21

V.

A. Sx.

B \flat Tpt.

Tbn.

Gtr.

B. E.

26

V.

A. Sx.

B \flat Tpt.

Tbn.

Gtr.

B. E.

4 Positivo pa' chismoso

The score is divided into two systems. The first system (measures 31-35) features a vocal line with lyrics: "mo-so po-si-ti-vo pa' chis - mo - so chis - mo-so, chis-mo-so, chis - mo - so". The instrumental parts include Saxophone (A. Sx.), Trumpet (B^b Tpt.), Trombone (Tbn.), Guitar (Gtr.), and Bass (B. E.). The second system (measures 36-40) includes first and second endings for the vocal line and continues the instrumental accompaniment. Chord markings G7 and C are present in both systems.

V. ³¹ mo-so po-si-ti-vo pa' chis - mo - so chis - mo-so, chis-mo-so, chis - mo - so

A. Sx. ³¹

B^b Tpt. ³¹

Tbn. ³¹

Gtr. ³¹ G7 C

B. E. ³¹

V. ³⁶ 1. 2.

A. Sx. ³⁶

B^b Tpt. ³⁶

Tbn. ³⁶ C G7

Gtr. ³⁶

B. E. ³⁶

Positivo pa' chismoso

5

41

V.

A. Sx.

B. Tpt.

Tbn.

Gtr.

B. E.

C G7 C

46

V.

Que a la se-cre-ta-ria el je - fe le es-tá ha-cien-do el de - li - cio - so pe-ro no le cuen-te a

A. Sx.

B. Tpt.

Tbn.

Gtr.

B. E.

C G7 C F

6 Positivo pa' chismoso

51

V. 
na - die pa' no pa - sar por chis - mo - so pe - ro no le cuen - te a na - die pa' no

A. Sx. 

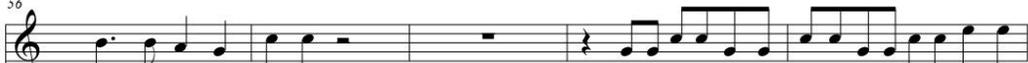
B. Tpt. 

Tbn. 
G7 C F G7

Gtr. 

B. E. 
rock and roll rinto

56

V. 
pa - sar por chis - mo - so. Po - si - ti - vo pa' chis - mo - so po - si - ti - vo pa' chis -

A. Sx. 

B. Tpt. 

Tbn. 

Gtr. 
C C

B. E. 

Positivo pa' chismoso

7

61

V. mo - so chis - mo - so, chis - mo - so, chis - mo - so Po - si - ti - vo pa' chis -

A. Sax.

B. Tpt.

Tbn.

Gtr.

B. E.

G7 C C

66

V. mo - so po - si - ti - vo pa' chis - mo - so chis - mo - so, chis - mo - so, chis - mo - so.

A. Sax.

B. Tpt.

Tbn.

Gtr.

B. E.

G7 C

Detailed description: This is a musical score for a song titled "Positivo pa' chismoso". The score is arranged for a vocal line and five instrumental parts: Alto Saxophone (A. Sax.), B♭ Trumpet (B. Tpt.), Trombone (Tbn.), Guitar (Gtr.), and Bass (B. E.). The music is in the key of D major (two sharps) and 4/4 time. The first system (measures 61-65) features the vocal line with lyrics "mo - so chis - mo - so, chis - mo - so, chis - mo - so Po - si - ti - vo pa' chis -". The instrumental parts provide accompaniment, with the bass line playing a steady eighth-note pattern. Chord changes for G7 and C are indicated below the bass line. The second system (measures 66-70) continues the vocal line with lyrics "mo - so po - si - ti - vo pa' chis - mo - so chis - mo - so, chis - mo - so, chis - mo - so." The instrumental parts continue their accompaniment, with the bass line ending on a final chord. The score concludes with a double bar line.

Conclusiones

A partir de los recorridos de las memorias vivas y los diálogos sonoros realizados con las mujeres músicas (intérpretes y creadoras) del altiplano del oriente antioqueño, y en relación con las indagaciones teóricas realizadas durante este trabajo, se presentan a continuación algunos hallazgos y alcances.

- En respuesta a la pregunta sobre el papel que desempeñan hoy las mujeres del altiplano del oriente antioqueño en el campo musical y su relacionamiento con el territorio, encontramos que ha habido diversas transformaciones desde lo social, lo político y lo cultural, en contraste con situaciones y arquetipos presentados en décadas pasadas. Si bien la mujer en la música se sigue considerando como algo exótico y las tradiciones religiosas y conservadoras perpetúan la sumisión de la mujer frente a la virilidad del hombre, las mujeres del altiplano se han venido revelando y manifestando que el género con que se nace no es un impedimento para hacer lo que se desea hacer, en este caso, la interpretación y la creación musical.
- Existe una mirada más expandida en las nuevas generaciones, las cuales se están desprendiendo de patrones heteronormados que asignan género a la música y a los instrumentos que se interpretan. Así lo demuestra también el alcance que ha tenido la Universidad de Antioquia Seccional Oriente con su programa de Licenciatura en Música y con el Preparatorio en Música, donde las brechas de género cada día se cierran más. En los roles administrativos desde lo cultural también se han presentado cambios, pero es un terreno que ha sido complejo de abordar para las artistas y músicas de la zona.
- Esta investigación nombra y exalta el rol de la mujer en las músicas tradicionales y populares de la región. Dichos formatos musicales se han ido visibilizando

paulatinamente y, si bien no hay grandes tratados al respecto, la academia está entendiendo que la música que suena en el territorio es igual de valiosa que la música importada. Adicional a ello, las mujeres músicas del altiplano del oriente antioqueño están expandiendo fronteras musicales, artísticas y pedagógicas y dialogando con sus territorios desde sus propias convicciones, conocimientos, capacidades y sensibilidades: sus subjetividades sonoras son importantes y están siendo validadas. Aunque aún hay caminos por recorrer, las mujeres ya somos protagonistas y creadoras de nuestras propias historias y sonoridades.

- El nombramiento del quehacer musical femenino sigue presentando inconvenientes. El concepto Música para definir a la mujer que hace o se dedica a la música no está normalizado en el contexto regional. Este es un tema que requiere ser abordado en futuras investigaciones con mayor profundidad.
- Esta investigación-creación no logra abarcar la totalidad de expresiones musicales hechas por las mujeres del altiplano del oriente antioqueño en el marco de lo tradicional y popular. Teniendo en cuenta que las historias de vida se van transformando, no es posible adoptar la investigación como finalizada. Las mujeres en el campo musical van a seguir surgiendo y quienes ya están en el trayecto, seguirán teniendo sus transformaciones. De la misma manera, las músicas tradicionales y populares se siguen permeando de los contextos actuales y se permiten transformar a partir de la expansión de sus sonoridades y formatos. Por lo anterior, esta investigación-creación se define como una constante construcción, memorias y archivos vivos. Es un trabajo inacabado e inacabable que contribuye a alimentar el corpus de la la historia social y cultural de las mujeres.

- Las luchas libradas por las mujeres en este contexto, aunque se narran desde diferentes puntos, cuentan con patrones que revelan el estado social y cultural del territorio. Los paisajes se han transformado y se ha perdido en cierta medida, el encuentro con los y las otras, pues cada vez ganan más las individualidades y el interés propio. Sin embargo, la música posibilita el compartir y la juntanza, la rememoración de tiempos pasados y la reflexión de lo que somos hoy en día. Las historias de las mujeres reflejan el respeto por su quehacer musical, el amor y la apropiación de sus territorios. Además, revelan arquetipos heteronormados que están siendo derrocados y que no están siendo impedimento para su realización artística y personal.
- La Música es Mujer ha abierto la posibilidad de generar un espacio de encuentro de mujeres en donde se pongan en escena sus subjetividades, historias y creaciones desde lo sonoro, y en donde se puedan generar vínculos que favorezcan el diálogo y la proyección musical de las mismas. Este espacio se está planteando a partir de los recorridos vividos y como una apuesta de la agrupación Scuillo, pues creemos necesario que la juntanza y el compartir se conviertan en un hábito; se está pensando con una figura anual, en donde podamos entretajernos desde el sonido de los instrumentos y las voces. Además, se pretende continuar el trabajo investigativo en el territorio para así nutrir el archivo y que se preste para futuras comparaciones con otras zonas de Antioquia y Colombia.

Referencias Bibliográficas

- Aramburo Penagos, C. (1991). *Inventario del material musical en el Oriente Antioqueño*.
- Arias Naranjo, C. (Enero de 2023). (A. Rendón, Entrevistador)
- Bedoya, S. (1987). Regiones, músicas y danzas campesinas. *A Contratiempo (Nº 1)*. Bogotá: *Dimensión Educativa*, 3-17.
- Bermúdez, E. (1999). Un siglo de música en Colombia: ¿Entre Nacionalismo y Universalismo? *Revista Credencial Historia (120)*, 8-10.
- Biblia Latinoamericana*. (2022). España: Editorial San Pablo. Obtenido de <https://www.sanpablo.es/biblia-latinoamericana>
- Blanco Arboleda, D. (2013). El folclor y el patrimonio frente a la hibridación y la globalización en la música colombiana. Tensiones tradicionalistas vs. modernizadoras: políticas culturales, poder e identidad. *Boletín de Antropología, Vol. 28*, págs. 180-211.
- Blanco, M. (2012). Autoetnografía: una forma narrativa de generación de conocimientos. *Andamios, 9(19)*, 49-74.
- Bofill Levi, A. (2016). *Los sonidos del silencio: aproximación a la historia de la creación musical de las mujeres*. Barcelona: Editorial UOC.
- Borgdorff, H. (2010). El debate sobre la investigación en las artes. *Cairon*, 25-46.
- Bourdieu, P. (1998). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- Bourriaud, N. (2008). *Estética relacional*. (A. Hidalgo, Ed.) Buenos Aires, Argentina.
- Caballero, A. (2016). *Historia de Colombia y sus oligarquías (1498-2017)*. Ministerio de Cultura - Biblioteca Nacional de Colombia. Primera edición.
- Dannemann, M. (1975). *Teorías del folklore en América Latina*. Caracas, Venezuela: CONAC Venezuela.

- Diccionario panhispánico de dudas. (2005). *Música*. Real Academia Española. Obtenido de <https://www.rae.es/dpd/m%C3%BAsica>
- Echeverri Vera, J. P. (2018). *Relaciones de género en la música popular antioqueña (MPA): Estudio de caso en El Carmen de Viboral*. Medellín.
- Flórez Posada, C. (2019). Soy Mujer. *Poema*. El Carmen de Viboral, Antioquia, Colombia.
- Flórez Posada, C. (Enero de 2023). (A. Rendón, Entrevistador)
- Frith, S. (2001). Hacia una estética de la música popular. *En Las culturas musicales. Lecturas en etnomusicología*, 413-435.
- Galindo, H. (2009). *Mujeres protagonistas en la música del Tolima*. Ibagué: Fondo editorial Conservatorio del Tolima.
- García Canclini, N. (2004). ¿De qué estamos hablando cuando hablamos de lo popular? *Diálogos en la acción primera etapa, DGCPI*, 153-165.
- Gómez Restrepo, C. (Enero de 2023). (A. Rendón, Entrevistador)
- Gómez, M. (2009). *Manos de Mujeres* [Grabado por M. Gómez]. Colombia.
- Green, L. (2001). *Música, género y educación*. (P. Manzano, Trad.) Madrid: Morata.
- Hegel, G. W. (1989). *Lecciones de estética*. (R. Gabás, Trad.) Barcelona: Edicions 62.
- Hermelin Arboux, M., & Almario García, O. (2006). *Geografía de Antioquia: geografía histórica, física, humana y económica*. Universidad EAFIT, Academia Colombiana de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales.
- Jiménez, J. F. (2012). Reflexiones sobre metodología biográfica en perspectiva sociológica. *Interacción y Perspectiva: Revista de Trabajo Social*, II (1), 27-45.

- Kant, I. (2015). Respuesta a la pregunta: ¿qué es la ilustración? En I. Kant, M. Foucault, & D. E. Grisales (Ed.), *¿Qué es la ilustración?* (R. Jaramillo Vélez, & Á. Gabilondo Pujol, Trads., págs. 1-16). Medellín, Colombia: Editorial Universidad de Antioquia.
- Lenis Duque, A. (2013). Libre [Grabado por A. Lenis Duque]. Colombia.
- López, L., Bedoya, S., Lambuley, N., & Sossa, J. (2007). *Músicas regionales colombianas. Dinámicas, prácticas y perspectivas*. Bogotá, Colombia: Fundación Buena Cultura.
- Lugones, M. (2011). Hacia un feminismo descolonial. *La manzana de la discordia*, 105-119.
- Martínez, L. (Julio de 2022). (A. Rendón, Entrevistador)
- Mayayo, P. (2003). *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Cátedra.
- Mill, J. S. (2018). *El sometimiento de las mujeres*. Madrid: Edaf.
- Miñana Blasco, C. (2000). Entre el folklore y la etnomusicología. 60 años de estudios sobre la música popular tradicional en Colombia. *A Contratiempo (Nº11)*.
- Nochlin, L. (2008). ¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas? *Amazonas del arte nuevo*, 283-289.
- Ochoa, A. M. (1997). Tradición, Género y Nación en El Bambuco. *A Contratiempo (Nº9)*.
- Ospina Giraldo, E. (Agosto-Septiembre de 2022). (A. Rendón, Entrevistador)
- Plan Nacional de Música para la Convivencia (PNMC), Ministerio de Cultura y Fondo Cultural Suizo. (2005). *Al son de la tierra Músicas tradicionales de Colombia*. Bogotá, Colombia.
- Pontoriero, A. M. (2020). *Hilando Exilios: Espacios de creación a partir de Tres Compositoras, una Escritora y una Pianista*. Medellín.
- Posada, B. L. (Enero de 2023). (A. Rendón, Entrevistador)
- Posada, L. M. (2001). Canción de amor (entre mi patria y yo) [Grabado por L. M. Posada]. Colombia.

- Posada, L. M. (2004). A pesar de tanto gris [Grabado por L. M. Posada]. Colombia.
- Posada, L. M. (2008). Caminantes [Grabado por L. M. Posada]. Colombia.
- Quijano, A. (1992). Colonialidad y modernidad/racionalidad. *Perú Indígena*, 11-20.
- Quintana, A., & Millán, C. (2012). *Mujeres en la música en Colombia. El género de los géneros*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, Colección Culturas Musicales en Colombia; vol. 2.
- Ramos Delgado, D. (2013). La investigación narrativa y las prácticas artísticas comunitarias: Algunas posibilidades, encuentros y desencuentros. *Calle 14: Revista de Investigación en el Campo del Arte*, 7(10), 48-63.
- Ramos Delgado, D. (2023). ¿Crear para narrar o narrar para crear? Entre la investigación narrativa, la investigación artística y la investigación de las imágenes.
doi:<https://doi.org/10.17227/ppo.num29-17977>
- Ranciére, J. (2011). *El malestar en la estética*. (M. A. Petrecca, L. Vogelfang, & M. G. Burello, Trads.) Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Real Academia Española. (2022). *Popular*. En Diccionario de la Lengua Española (Edición del Tricentenario). Obtenido de <https://dle.rae.es/popular?m=form>
- Real Academia Española. (2022). *Tradición*. En Diccionario de la Lengua Española (Edición del Tricentenario). Obtenido de <https://dle.rae.es/tradici%C3%B3n?m=form>
- Rengifo, G. A. (s.f.). La Cholita. Colombia.
- Scuilo (2019). Cántaros [Grabado por Scuilo]. El Carmen de Viboral, Antioquia, Colombia: Imaginavez Estudio.
- Sepúlveda, R. (Octubre-Diciembre de 2022). (A. Rendón, Entrevistador)

Tobo, L., & Bastida, J. M. (2019). Música, educación musical y género. Un estudio sobre la participación de la mujer en la zona andina nariñense en la interpretación (instrumental y vocal), la educación musical y la composición. *Música, Cultura y Pensamiento*, 8(8), 110-131.

Toro Arenas, M. (Enero de 2023). (A. Rendón, Entrevistador)

Trujillo Moreno, A. (2019). *Entre el río y la montaña los hombres cantan para espantar la guerra: Caminando por las trochas de las músicas campesinas de El Carmen de Viboral, Antioquia*. El Carmen de Viboral, Colombia.

Valencia Álvarez, L. M. (2021). *Raíces y Género: mujeres antioqueñas compositoras de música andina colombiana*. Medellín, Colombia: Universidad de Antioquia.

Vilar, G. (2018). *Las razones del arte*. Madrid: Antonio Machado Libros.