

**UNIVERSIDAD
DE ANTIOQUIA**

1 8 0 3

Músicas del parque Berrío
Reinterpretaciones de la música guasca y parrandera vigente en Medellín

Por

Daniel Restrepo

Trabajo de grado para optar al título de
Magíster en Músicas de América Latina y el Caribe

Asesor

Carlos Andrés Caballero Parra

Doctorando, Politécnico de Valencia, España

Universidad de Antioquia

Facultad de Artes

Departamento de Música

2022

Cita	(Restrepo Tamayo, 2023)
Referencia	Restrepo Tamayo, D. A (2023). Música del parque Berrío. Reinterpretaciones de la música guasca y parrandera vigentes en Medellín. [Tesis de maestría]. Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.
Estilo APA 7 (2020)	



Maestría en Músicas de América Latina y el Caribe, Cohorte III.



Biblioteca Carlos Gaviria Díaz

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.

Agradecimientos

Este trabajo cuenta con la suerte de poseer valiosos aportes de muchas personas. Agradezco a mis papas, Silvia Elena Tamayo y Darío Restrepo; al grupo musical de amigos talentosos quienes enriquecieron este trabajo: Jawer Arias, Diego Alejandro Alzate, Mateo Orrego, Luis Enrique Soto, Fidel Duque, Arley Valencia, Juan Pablo Osorio, Juliana Correa, Mateo Morales. Agradezco también a Alejandra Montes y a Andrés Arango.

Y especial agradecimientos a mi asesor Carlos Caballero por su disposición, entrega, creatividad, sin quien no habría sido posible llevar a cabo este trabajo.

Tabla de contenido

1. Introducción	1
2. Objetivos.....	4
2.1 Objetivo general	4
2.2 Objetivos específicos	4
3. Marco teórico.....	5
3.1 Antecedentes	5
3.2 La música popular, la música tradicional y la música campesina	6
3.3 Las prácticas musicales en el parque de Berrío a través de la historia	8
4. Una propuesta de clasificación	11
4.1 Los instrumentos	20
5. Diario de campo.....	23
5.1 Nota introductoria.....	23
5.2 Plan de producción	23
5.2.1 Álbum <i>Músicas del parque Berrío</i> . Reinterpretaciones de la música guasca y parrandera vigente en Medellín	24
5.2.2 Proceso creativo	25
5.3 Memorias	31
5.3.1 Producción y grabación	37
6. Conclusiones.....	39
7. Referencias	45
8. Apéndices	49
Partituras	49

Lista de tablas

Tabla 1. Músicas presentes en el parque de Berrío.....	13
Tabla 2. Resumen de los géneros y temas tratados en la música caliente y la música fría.	14

Lista de figuras

Figura 1. Memorias USB que ofrecen recopilaciones de música antigua, música de parranda y música guasca.....	15
Figura 2. Células rítmicas de los compases de $\frac{3}{4}$ (por corrido) y $\frac{6}{8}$ (por derecho)	17
Figura 3. Bajo del bolero y la cumbia	18
Figura 4. Bajo del vallenato	18
Figura 5. Bajo de la danza y la habanera	18
Figura 6. “Zapatos parranderos”. Esquema rítmico de la campana.....	32
Figura 7. Célula rítmica de la guacharaca en el merengue y la parranda	33
Figura 8. Dos esquemas rítmicos de la guacharaca en compás de $\frac{3}{4}$	34

Resumen

En Medellín, el Parque Berrío se ha constituido como un punto de encuentro de diversas culturas en donde es posible el diálogo y la convivencia de diferentes manifestaciones artísticas, como la Música. Por eso, este trabajo caracteriza algunas de las practicas musicales del Parque Berrío, se centra, particularmente, en la descripción de las músicas de parranda y guasca o carrilera, a través de su historia, sus instrumentos y su música; para crear una reflexión desde la academia sobre estas prácticas que son independientes de una discusión teórica. Luego, a partir de esta descripción, este trabajo se centra en un proceso de investigación-creación durante el cual surgió una serie de composiciones que están inspiradas en las músicas del Parque Berrío, y que constituyen un álbum como producto de esta investigación.

Palabras claves: Investigación-Creación, Música Carrilera, Música Guasca, Música Parrandera, Parque Berrío.

Abstract

In Medellín, Berrío Park has been established since its foundation as a meeting point for diverse cultures where dialogue and the coexistence of different artistic manifestations, including music, are possible. For this reason, this project characterizes some of the musical practices that take place there, focusing particularly on the description of “parrandera” and “guasca” (also called “de carrilera”) music through its history, instruments and rhythms, with the purpose of establishing a reflection from the academy on these practices, which are independent of a theoretical discussion. Next, based on this description, the project focuses on a research-creation process during which a series of compositions inspired by the music of the park emerged, and constitute an album as a product of this research.

Keywords: Medellín’s Berrío Park, “guasca” (“de carrilera”) music, “parrandera” music, research-creation.

1. Introducción

En Colombia, desde tiempos de la colonia, las plazas y las iglesias han constituido el núcleo de las ciudades. Alrededor del poder de la Iglesia, representado en el templo principal, han crecido los pueblos; y las plazas, al frente de las iglesias, han sido testigos de algunos de los más importantes eventos que han determinado el rumbo de cada localidad: desde celebraciones populares y eclesiásticas hasta chismes y asesinatos. Allí se han reunido todas las clases sociales y, actualmente, siguen siendo puntos de encuentro.

En Medellín existen parques que antiguamente eran plazas; cada uno tiene su particularidad, que se asocia tanto a su servicio como a su ubicación. Entre ellos se destaca el parque de Berrío (en adelante el Parque), ubicado en el centro de la ciudad, que desde su construcción en 1649 ha sido un lugar de encuentro para nativos y foráneos; así, a su vez, es un lugar donde confluyen las diferentes culturas de quienes allí se reúnen.

El Parque fue concebido como la plaza principal de Medellín, y entre 1784 y 1892 funcionó como plaza de mercado directamente relacionada con el templo de la Candelaria. En el transcurso de su historia ha tenido muchas modificaciones físicas debido a accidentes como incendios, además de las remodelaciones que han hecho de este lugar lo que es hoy día.

En su centro está ubicada la estatua de Pedro Justo Berrío (1827-1875), notable líder político conservador de Antioquia en la primera etapa de la república. Al costado sur se encuentra *La gorda*, escultura monumental del maestro Fernando Botero; y al oriente de esta se halla *El desafío*, escultura del maestro Rodrigo Arenas Betancourt. La estación del metro, en el costado occidental, constituye un destino y a su vez un punto de reunión para las personas que trabajan en el sector y que durante su regreso a casa se dejan atrapar por las dinámicas sociales que propone este entorno.

Es así como el mundo sonoro del Parque está constituido por una inmensa variedad de sonidos. Allí se escuchan los motores y las bocinas de los buses, el grito del comercio callejero, los carros que frenan y aceleran, el pito desesperado de los motociclistas que esquivan vehículos y peatones, los tambores y pequeños platillos de los Hare Krishna, los silbidos y gritos de las conversaciones entre calles, el ruido del paso del metro y, debajo de este, el rugido del eco del corredor comercial del viaducto. En suma, es la bienvenida sonora de una ciudad viva, con una biodiversidad social que se agrupa y conjuga. (Ochoa Gaviria, & Correa Tabares, 2010)

Entre este ambiente sonoro se destacan los corrillos de personas alrededor de la escultura de Pedro Justo Berrío que rodean distintos grupos musicales, hombres y mujeres con sus atuendos montañeros –pero de sombrero y zapatos elegantes–, que permiten que se sienta un cierto ambiente rural en el centro de Medellín. Dichos grupos tienen diferentes formatos incluyendo una nutrida mayoría de guitarras y requintos; otros más incluyen acordeón y güiras (charrascas de metal). De estos instrumentos se hablará más adelante.

Allí, todos los días desde el mediodía, llegan conjuntos que entretienen a los visitantes y espectadores. Algunos se quedan escuchándolos desprevenidamente; otros les prestan atención y en ocasiones terminan bailando. Su repertorio incluye músicas campesinas que, con seguridad, podrían oírse en los parques de otros municipios o pueblos de Antioquia. Unas son tristes y hablan del desarraigo y el desamor, y otras son pícaras y felices y hablan del amor, el deseo, el juego o la ostentación. Ramón Emilio Torres Vélez, cantante del Parque Berrío, en una de sus canciones decía sobre sus aspiraciones: “Yo tenía sino noventa aviones, yo tenía sino trescientos `helicóteros”¹

Así, el parque de Berrío, que en su momento fue la plaza principal de la ciudad que ha sido símbolo del emprendimiento y la pujanza, es uno de los lugares en los que puede encontrarse una riqueza que no hace referencia a lo material o lo tangible, sino a una riqueza sonora.

Aunque no puede negarse que la música popular ha tenido un importante papel en la construcción de las identidades regionales del país, solamente en los últimos años se ha mostrado un interés por ella desde el ámbito y la formación académicos. Por esta razón surge la pregunta de si en el pasado el poco interés por este género musical pudo estar relacionado con el hecho de que no tenía tanto impacto en las grandes ciudades, como sí lo tuvo en las zonas rurales, donde existe una fuerte tradición de música popular que se transmite de generación en generación y siempre se ha escuchado y apreciado.

En Medellín, las músicas “guasca”² (también llamada “de carrilera”³) y parrandera recibieron sus nombres con una connotación despectiva, ya que durante mucho tiempo, cuando empezaron a grabarse, eran mal vistas por el común de la gente. Aun así, fue en esta misma ciudad donde el auge de las disqueras permitió la grabación de estas músicas, aunque para ellas era claro que se

¹ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=HAFtrp10zUM>

² Término que hace referencia a los cantos de los campesinos en la labor de fabricación de las riendas y los látigos (las guascas) para su labor en el campo.

³ Término que hace referencia a los cantos de los trabajadores de las vías ferroviarias colombianas desde la segunda mitad del siglo XIX.

hacía para ser escuchada en los pueblos fuera de la capital, adonde llegaban los discos muchas veces en tren –razón adicional por la cual recibió el nombre de música de carrilera–.

Estas músicas han sido hechas pensando en el campesino. Al principio, varios de los intérpretes sintieron cierta vergüenza a la hora de grabar guascas, que, como ya dijimos, no eran muy bien vistas: “eso es música de montañeros”, decían muchos. Varias disqueras buscaban eso, eso de montañero, de campesino, de rural, que era tan espontáneo y cotidiano en el campo. (Restrepo Duque, 1989: 69)

Al principio de la década de los treinta,⁴ a causa del recrudecimiento de la violencia en el campo, el país vivió una migración de campesinos a las ciudades. Este fenómeno hizo que en ellas se crearan nuevos puntos de encuentro en los que las diferentes manifestaciones culturales propias de los recién llegados tenían lugar. Así, en Medellín, el Parque se convirtió en uno de estos espacios, por lo que desde entonces allí se interpreta música campesina como la guasca y la parrandera.

Por lo anterior, este trabajo pretende hacer una caracterización de las músicas que se escuchan en el Parque, teniendo en cuenta no solo el valor de este espacio como punto de encuentro para la ciudad, con una extensa historia en su tradición cultural, sino también el hecho de que dichas músicas no están adscritas a un género único y, por tanto, conforman una agrupación de diferentes elementos que instan a su análisis.

Es ahí donde surge el interés por acercarse a su comprensión desde una perspectiva sociocultural no exclusivamente musical. Dado que son muchos los estudios que se han ocupado de entender de forma individual cada género musical investigando su historia y las características de sus elementos musicales, y los han clasificado dentro de las categorías de música popular o música tradicional –entre ellos, Ochoa Escobar, 2018; Santamaría Delgado, 2009; González Goyeneche & López García, 2015; y Cortés Polanía, 2004–, se hace evidente la necesidad de entender estas manifestaciones musicales de una manera más localizada, pero que al mismo tiempo puedan abarcar los diferentes géneros musicales que se encuentran en un mismo sitio. A partir de esta caracterización podrán proponerse herramientas para la composición de música inédita que enriquezca el ambiente musical y el estudio académico.

⁴ En este trabajo, la mención de décadas hace referencia al siglo XX.

2. Objetivos

2.1 Objetivo general

Caracterizar los elementos musicales y etnográficos de las músicas guasca y parrandera que se practican en el Parque Berrío de la ciudad de Medellín para una posterior reinterpretación de sus elementos musicales a través de la producción de un fonograma compuesto de piezas inéditas.

2.2 Objetivos específicos

Describir los elementos etnográficos que agrupan las músicas practicadas en el Parque Berrío a la luz de la categoría “músicas campesinas”.

Definir las características musicales que constituyen a las músicas guasca y parrandera que se practican en el Parque Berrío.

Integrar los elementos musicales de las músicas guascas y parranderas en nuevas composiciones que constituyan un trabajo fonográfico inédito.

3. Marco teórico

3.1 Antecedentes

En el ámbito de la investigación etnográfica y musicológica son abundantes los estudios sobre la música popular, la música tradicional y el Parque en particular; sin embargo, los trabajos que se han ocupado de estudiar de manera localizada las manifestaciones musicales que pueden encontrarse actualmente en este cardinal sitio de la ciudad son escasos. Así, es pertinente examinar algunos de los trabajos académicos que se han interesado por las dinámicas sociales y culturales que se han presentado no solo en este espacio sino también en otros sitios de Medellín, y que pueden ayudar a ampliar la perspectiva sobre este tema.

La pesquisa realizada arrojó estudios puntuales que se han enfocado en examinar las dinámicas culturales y sociales alrededor de algunos de los parques de Medellín: Ochoa, (1984), Escobar G. (2003) y Herrera Atehortúa (2011). Particularmente, en el caso del Parque, las actividades musicales como las retretas y las de esparcimiento y diversión, que se programaban a finales del siglo XIX y principios del XX, evidencian un cambio en el gusto cultural a través de los años y en la función social de los artistas que hacían parte de este espacio.

En relación con los músicos, los instrumentos y las prácticas musicales realizadas en el Parque, Isaza Velásquez (2009) llevó a cabo un registro acerca de la variedad de oficios que ostentaban los músicos en la época de la colonia, pero que aun así les permitía continuar con su labor musical. Trabajo como el suyo dio lugar al de González Goyeneche y López García (2015), que emprendieron una búsqueda por una nueva definición del fenómeno de los músicos callejeros en el Parque, entendiendo la situación que como sujetos políticos han vivido frente a las decisiones tomadas por el Estado referentes a las políticas sobre la cultura.

Conjuntamente con las prácticas musicales, en el estudio de Ochoa Gautier (2013) asomó un interés por los métodos de grabación y difusión de las obras musicales, poniendo sobre la mesa un asunto del que este trabajo no se ocupa: la problemática de cómo las tecnologías de grabación han hecho que las músicas locales se conviertan en músicas populares para que, de esta manera, se cambie la percepción de cuáles son las músicas propias de un determinado país.

Dos de los trabajos más importantes de preservación y difusión relacionados con las músicas que se practican en el Parque son los de Burgos Herrera (2000; 2003), que incluyen las entrevistas que les hizo a los más importantes músicos de la música parrandera paisa, con anécdotas e historias valiosísimas, pues son “algunos de los solistas, duetos y tríos que de 1950 a 1980 hicieron la historia

de la música campesina, guasca y montañera de nuestro departamento” (2000: 17); estos trabajos han sido de gran ayuda para el desarrollo de este documento, ya que, justamente, permitieron esclarecer el escenario cultural y los artistas que fueron de vital importancia para la constitución de las características principales de la música parrandera.

Por su parte, Bermúdez (2006) emprendió la clasificación de los géneros que se interpretan en el Parque, en particular la música de parranda y la música de despecho, incluyendo su nacimiento y función en el campo y la manera de analizarlos y entender sus temáticas e influencias sociológicas. Y Restrepo Duque (1989) inquirió acerca de cómo diferentes influencias foráneas crearon géneros como la guasca y cómo este definió aspectos de la cultura nacional.

Aunque esta revisión bibliográfica puede ayudar a encontrar material útil al momento de hablar acerca del contexto histórico de las diferentes músicas que han tenido presencia en el Parque desde la época de la colonia hasta la actualidad, cabe insistir nuevamente en que hacen falta investigaciones relacionadas con los principales aspectos musicales del Parque, incluyendo los géneros musicales, las influencias, los instrumentos y los bailes. Por esta razón, este trabajo propone algunas herramientas que permitan un análisis musical más preciso de algunas de las obras que allí se interpretan.

3.2 La música popular, la música tradicional y la música campesina

A la hora de hablar sobre música nacional, entendida como aquella que surge de las tradiciones de un país y que tiene elementos culturales exclusivos de la región, surgen dos conceptos para su clasificación: el de *música popular* –teniendo en cuenta sus múltiples acepciones– y el de *música tradicional*. Ambos han sido objeto de discusión de varios autores latinoamericanos, que han debatido acerca de cómo deberían entenderse.

En primer lugar, el concepto de música popular ha sido pensado por autores como Ochoa Escobar (2018), Santamaría Delgado (2009), y González Goyeneche y López García (2015) como el de aquellos géneros que han tenido notable difusión e intervención mediática y que, por tanto, han circulado masivamente en el país. No obstante, para Cardona Zuluaga (2017) y el mismo Ochoa Escobar (2018), dicho concepto, entendido desde una perspectiva popular-tradicional, también se ha usado para designar aquellos géneros de los cuales se ha apropiado el pueblo, sea en espacios rurales o urbanos, y que, contrario a lo que podría suponerse de manera sesgada, no necesariamente tienen que ser autóctonos. Por estas razones, en este caso se entenderá la música

popular como aquella que hace referencia a la música de la cual se apropia el pueblo, y más precisamente, para efectos de este trabajo, los campesinos, incluidos aquellos que, por diferentes circunstancias, han tenido que desplazarse a la ciudad y que hoy podemos encontrar en el Parque Berrío.

En segundo lugar, según Cortés Polanía (2004) –entre otros autores–, el concepto de música tradicional se ha entendido como aquel que abarca géneros que pueden ser locales, pero que además pueden tener influencias de otras culturas, y que bajo ellas se han consolidado como propios en diferentes regiones del país. Así, a lo largo de la historia, han surgido músicas con características claras y diferenciadas como los pasillos, los bambucos, los joropos, las cumbias y los porros, entre otros, que son consideradas músicas tradicionales colombianas. A principios del siglo XX, con la creciente corriente de músicos colombianos educados en escuelas de música europeas, la música tradicional fue objeto de una discusión desde la academia, con exponentes y contradictores como Guillermo Uribe Holguín y Pedro Morales Pino, quienes intentaban establecer si las músicas tradicionales podían o no ser consideradas como música nacional.

Sin embargo, la definición y la discusión que se dan a partir de estos dos conceptos no alcanzan a abarcar toda la influencia musical que ha tenido el país, en particular el departamento de Antioquia. Por ello, para efectos de este trabajo, se propone una concepción teórica diferente que abarque una mayor diversidad de la tradición musical que ha vivido la región. Así, el concepto planteado, no obstante el hecho de que no sea tan usado en el debate académico, será el de *música campesina*.

La música campesina no puede entenderse como un único género que cumple con un número de características específicas; por el contrario: debe concebirse como una agrupación de diferentes géneros musicales de los cuales se ha apropiado el pueblo y cuya característica principal es que es aquella música que hacen, escuchan y bailan las personas en el campo.

Por ello, en Antioquia, dentro de la música campesina, pueden encontrarse géneros como el bambuco, el pasillo, la danza, la guasca, la parrandera, el tango y los boleros. Cabe aclarar que si, por ejemplo, en el campo son populares géneros como el rock, el *metal* o el *reguetón*, estos también entrarían dentro de esta clasificación, por lo que esta agrupación depende de un criterio de popularidad. Así, los géneros que más se escuchen e interpreten por la gente del campo serán los que se encuentren dentro de este concepto y, por tanto, la música campesina no será considerada solamente una música endémica u originaria, sino también una readaptación y una apropiación de los habitantes del campo.

También es importante resaltar que la música campesina no solo se ha consolidado a través de la tradición musical de los campesinos antioqueños, sino que ha dependido estrechamente de la difusión radial, pues este medio de comunicación ha estado presente de manera notoria en los espacios rurales de la nación; por tanto, es pertinente agregar que, actualmente, la internet puede tener una importante influencia sobre las músicas que se encuentran en el campo. Ahora, si bien el concepto de música campesina hace referencia a lo rural, esta no es una característica excluyente: la clasificación de la música campesina también puede encontrarse en la ciudad, pues la tradición musical de la que se han apropiado los campesinos se desplaza con ellos, y así, por las migraciones, también puede encontrarse allí.

Otra de las características de la música campesina es su marcado carácter social, que da cuenta de la tradición y cultura de un pueblo determinado. De esta forma permite resaltar valores socioculturales donde se expresan las costumbres e ideologías de un determinado grupo de personas y, en este sentido, se crea una memoria colectiva estable a partir de la cual un pueblo puede expresarse y reconocerse como heterogéneo, creando mecanismos para entenderse y visualizarse desde la diversidad.

Dado lo anterior, se puede afirmar entonces que la construcción de un concepto teórico diferente de la música campesina abarca los dos conceptos que se utilizan para referirse a la música que se hace y se escucha dentro del país: la música tradicional y la música popular, teniendo en cuenta sus múltiples acepciones. En otras palabras, que el concepto de música campesina no excluye los que han empleado trabajos anteriores, sino que se basa en ellos para ampliar la visión y la clasificación de la música que identifica a los campesinos antioqueños.

3.3 Las prácticas musicales en el parque de Berrío a través de la historia

Antes de entrar a hacer un análisis pormenorizado de la música presente en el Parque, se presenta a continuación una breve exploración del contexto histórico que ha llevado a este lugar a ser un punto de encuentro musical. Para este fin se exponen algunos elementos culturales de la historia del Parque entre el siglo XIX y la actualidad. Por un lado, la Banda de Música de Medellín, sus directores y las circunstancias que permiten comprender las dinámicas de las presentaciones de esta agrupación. Por otro, a partir del estudio de Isaza Velásquez (2009), los eventos, agrupaciones e instrumentos presentes en el Parque durante los últimos años de la colonia.

Existía una familia musical de apellido Paniagua, cuyo talento había sido reconocido desde épocas coloniales. Sus integrantes habían pasado el conocimiento musical de padres a hijos y obtenido un gran reconocimiento por sus interpretaciones, que incluso hasta hoy son elogiadas. Oriundos del actual barrio la América, los Paniagua tenían conformada una chirimía –que en su momento era un conjunto de dos instrumentos musicales de viento acompañados por un tamboril– que sin falta acompañaba las celebraciones eclesiásticas y populares en el templo de la Candelaria –la iglesia del Parque– a finales del siglo XIX.

Las festividades correspondían al 20 de julio y el 7 de agosto, además de la celebración de Nuestra Señora de la Candelaria, que se conmemoraba el 2 de febrero, aunque las fiestas comenzaban desde el 24 de enero con actividades musicales, gastronómicas, pirotécnicas, carreras de caballos y corridas de toros.

Por estas mismas décadas, 1880 y 1890, se institucionalizó la Banda de Música de Medellín, conformada en gran parte por profesores y estudiantes de la recién constituida Escuela de Música de Santa Cecilia. En la última década del siglo XIX, la banda se ocupaba de las retretas, que consistían en llevar semanalmente al parque de Berrío –los jueves– y al parque de Bolívar –los domingos– los repertorios de compositores como Wagner, Haydn, Rossini, Mayerbeer, Massanet, Gounod y Bizet, entre otros; además de uno que otro pasillo del naciente repertorio nacional. Gracias a que se hacían al aire libre, estos conciertos eran del disfrute de todo tipo de público, desde las más pudientes y opulentas señoras de la época hasta los vendedores ambulantes, pasando por todas las gamas de los estratos sociales del Medellín de aquel entonces.

Entre sus directores más reconocidos estuvieron los siguientes: el maestro Rafael D´Alemán, talentoso violinista que había arribado a Medellín con la Compañía Hispanoamericana de Zarzuela Dalmau-Ughetti, y que gestionaba con el periódico *El Cascabel* la publicación del repertorio de la semana. Don Daniel Salazar, excepcional pianista y compositor, que también impartía clases de este instrumento a las damas de la alta sociedad. El maestro Juan de Dios Escobar, gran músico y compositor, que dejó su nombre en infinidad de partituras. Y los maestros Pablo Emilio Restrepo y Gonzalo Vidal, que además fueron infatigables docentes en la Escuela de Música de Santa Cecilia (Herrera, 2011).

Desde sus inicios, el Parque fue escenario de músicos que, según Isaza Velásquez (2009: 178), en la época de la colonia eran personas que se dedicaban a diferentes oficios. Debido a que la población de Medellín era muy pequeña, el comercio de las artesanías no se movía con la dinámica esperada, y la falta de tecnologías no les permitía a los artesanos obtener mejores precios

para sus productos. Así, muchos de ellos también se desempeñaban como músicos y eran contratados para las diferentes fiestas que se hacían en la plaza de Nuestra Señora de la Candelaria.

Los instrumentos que más sonaban en esos años eran arpas, laúdes, guitarras, vihuelas, cincos y flautas de tono bajo, estas últimas para los espacios cerrados. Para los espacios abiertos se empleaban flautas, chirimías y sacabuches, que tienen un mayor rango dinámico. Es muy probable que estos vientos llenaran de música la pequeña plaza de la Candelaria.

Según Isaza Velásquez (2009), además de villancicos y música eclesiástica, estos grupos amenizaban los saraos de las clases pudientes, los tablados populares, los fandangos y bundes y hasta los bailes que cada grupo popular organizaba para su entretenimiento.

Según Bravo Betancur (2007), el siglo XX le trajo muchos cambios físicos al Parque. La mayoría de las viviendas pasaron al segundo piso, dejando el primero para locales comerciales. Asimismo, se construyó una gasolinera y, posteriormente, en 1913, la primera empresa de buses de la ciudad, que se abastecían en ella. Hubo dos grandes incendios, el primero en 1921 y el segundo en 1922, que consumió toda la cuadra occidental. Entre 1921 y 1951 funcionó un sistema de tranvía cuyas rutas llegaban o pasaban por el Parque. También, desde principios de siglo XX, fue un lugar de encuentro de comerciantes, negociantes y especuladores económicos, actividad que culminó con la construcción del edificio de la bolsa –contiguo a la iglesia– y la concentración del centro bancario de la ciudad, que a finales del siglo se desplazó a la llamada “milla de oro” del barrio El Poblado, al sur de la ciudad. Por su parte, el metro, concebido desde 1975, fue construido a partir de 1985 y puesto en servicio en 1996. Finalmente, el Parque siempre fue el lugar preferido para las concentraciones políticas. De ellas da cuenta el episodio del candidato a la presidencia Jorge Eliécer Gaitán, cuando uno de los asistentes a su discurso le arrojó una piedra que, por fortuna, el caudillo liberal pudo esquivar agarrándola en el aire (Ochoa Gaviria, & Correa Tabares, 2010).

En conclusión, el Parque ha servido como lugar de disfrute de la música, sea esta campesina, eclesiástica, de banda o de fiestas. Queda aún mucho por investigar acerca de este contexto, para tener más claridad acerca de las músicas que se han inventado o prohibido allí.

4. Una propuesta de clasificación

Una vez realizado el ejercicio de agrupar conceptualmente este conjunto de músicas tan diversas, es posible entrar a hacer un análisis que permita encontrar algunas de las características más representativas como producto de la consolidación de muchos años de influencias culturales y sociales. Así, aunque las categorías presentadas a continuación no proponen una nueva comprensión sobre la música en general, no es errado afirmar que de cierta forma todas las músicas son una especie de esponjas que absorben las influencias culturales a las que se ven expuestas. Algunas se quedan en el olvido y no vuelven a tener la familiaridad que ostentaron; pero no es porque hayan desaparecido, sino, más bien, porque mutaron o pasaron a ser la influencia lejana de otras nuevas.

Lo anterior significa que la música no es ni puede ser vista como un rasgo puro de la cultura donde es posible palpar con total precisión el pasado como un atributo que siempre ha sido igual y nunca se ha contaminado –si se piensa de un modo– o enriquecido –si se piensa de otro–. Decir esto sería como afirmar erróneamente en otro campo cultural, que si se estudia a los indígenas actuales se está conociendo directamente a los del pasado; pero no es así. Los indígenas son personas igual de modernas que aquellos que creen ver en el presente una representación idéntica de tiempos pasados.

Ahora, dentro de la música existen dos categorías que se han influenciado mutuamente: las músicas grabadas y las no grabadas. Las segundas se conocen por medio de la tradición oral, y algunas pasan a ser grabadas con algunos cambios, dando lugar a la primera categoría. Con todo, las músicas grabadas generan nuevos estándares que nutren el surgimiento de frescas manifestaciones que no necesariamente serán grabadas. Para dar dos ejemplos: por una parte, dentro de la música de gaitas podemos encontrar el caso de Andrés Landero (1932-2000)⁵, quien grabó y compuso dentro del formato de Vallenato Sabanero varios temas que han sido reproducidos en el formato de gaitas; y, por otra parte, es indispensable pensar en cómo la música parrandera se ha nutrido de las grabaciones de muchos músicos, entre otras, las de Guillermo Buitrago (1920-1949).⁶

⁵ El siguiente es uno de sus temas más reconocidos: “La pava congona”. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=MNGM5ruVurw>

⁶ El siguiente es uno de sus temas más reconocidos: “Ron de vinola”. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=dKtKQIVAdVY>

Continuando con el asunto de las influencias, las músicas tradicionales son mundos repletos de diversidad que se nutren de todo lo que pueden tener a su alcance y constantemente se transforman: instrumentos que puedan incorporarse, partes de ellos que resulten más idóneas, técnicas interpretativas que se ajusten a las realidades y necesidades del momento, sonidos comunes y aceptados, nuevos valores sociales y muchos más componentes que hacen evidente que no son músicas estáticas que reflejan el pasado.

Los elementos de la historia musical colombiana hablan de bandas, conjuntos, ensambles y orquestas populares, que en sus presentaciones tocaban repertorios foráneos y nacionales –la música que estaba de moda–, así como hoy día las agrupaciones de Mono Villa y Pipe Ángel, Los de la Noche o José David Rivera –muy cotizadas para matrimonios y eventos en la ciudad– interpretan *reguetón*, vallenato, salsa y merengue. Es decir, aun en la sociedad actual se sigue viendo cómo la música que se escucha e interpreta depende poderosamente del criterio popular de lo que está de moda. Sin embargo, es verdad que hay músicas que Ochoa Gautier llamó “locales” (2013: 11), porque están fuertemente relacionadas a su lugar de origen, pero que se pueden escuchar e interpretar en cualquier parte del mundo y en la mayoría de los casos han nacido con influencias de muchas partes.

La explicación anterior permite entender el eclecticismo de las músicas que se interpretan, escuchan, bailan y disfrutan en el Parque, un eclecticismo que no es nuevo si se tiene en cuenta que la música popular en Colombia, al igual que la música popular de otras partes del mundo, siempre ha tenido la característica de ser muy variada.

En el Parque se interpretan músicas colombianas como la guasca o la de despecho, muy influenciadas por la música mexicana de la Revolución, que se pueden dividir en dos ritmos: el corrido y el vals. Convive en este lugar otra música colombiana: la parrandera, muy influenciada por las músicas caribeñas y andinas, también subdivididas en distintos ritmos: la parranda, el merengue, el paseo, la danza, el porro, el pasillo, el baile bravo, el currulao, el son paisa y la trova.

También se interpretan rancheras, huapangos, corridos y boleros rancheros, que, aunque nacieron en México, tienen un profundo arraigo en la cultura antioqueña. Además, es muy común escuchar pasillos ecuatorianos, que gozaron de un reconocido aprecio en Antioquia en las voces de Julio Jaramillo y Olimpo Cárdenas.

Tampoco son ajenas las zambas, tonadas y cuecas del sur del continente y, por último, uno que otro tango en sus diferentes aires: la milonga, el vals y el tango en propiedad.

La Tabla 1 muestra un resumen de las músicas presentes en el Parque.

Tabla 1. Músicas presentes en el parque de Berrío
MÚSICAS PRESENTES EN EL PARQUE DE BERRÍO

PAÍS	GÉNERO	RITMO, AIRE O ESPECIE
Colombia	Parrandera	Porro, guaracha, son, paseaíto, rumba, paseo, currulao, son paisa, parranda, baile bravo y merengue
	Música andina	Bambucos, pasillos, danzas
	Guasca (o de carrilera)	Corridos y vales
México	Ranchera	Corridos, vales, boleros
Ecuador	Música andina ecuatoriana	Pasillos y pasacalles
Argentina	Tango	Tangos, milongas y vales
	Folklore	Zambas y chacareras

Fuente: elaboración del autor.

Toda esta música, todo este repertorio, es conocido por los grupos de cuerda que tocan en el Parque. Ellos la autodenominan, la identifican y llaman a su vasto género música “de cuerda”, debido a que, organológicamente, sus grupos más numerosos están integrados por dos guitarras, dos requintos, guacharaca, raspa o güira, acordeón, claves y varias voces. No todos los grupos tienen esta cantidad de instrumentos musicales; hay algunos más pequeños que solo cuentan con guitarra, requinto y las voces de las mismas personas que tocan ambos instrumentos, o incluso solistas.

Para nombrar y catalogar las músicas que se interpretan en el Parque es necesario separarlas en grupos. En ese sentido es donde los músicos que empezaron a grabarlas hacen una clara diferenciación entre música “fría” y música “caliente”. La primera se compone de la guasca (de carrilera, despecho o popular antigua), pasillos y pasacalles ecuatorianos, rancheras y corridos mexicanos, tangos, boleros, zambas y tonadas. Su principal característica es que no se baila y trata temas de amor, desamor, olvido, desarraigo y violencia. La segunda, la música parrandera, trata temas de amor, desamor, humor, juegos, alegría y sociales, y que, en contraposición con la música “fría”, sí se baila.

La Tabla 2 muestra un resumen de los géneros y temas tratados en ambos tipos de música.

Tabla 2. Resumen de los géneros y temas tratados en la música caliente y la música fría

MÚSICA CALIENTE	MÚSICA FRÍA
Música que se baila. Temas amor, desamor, humor, juegos, alegría y sociales.	Música que no se baila. Temas de amor, desamor, olvido, desarraigo y violencia, entre otros.
<ul style="list-style-type: none"> • Parrandera 	<ul style="list-style-type: none"> • Guasca (carrilera) • Música mexicana • Música ecuatoriana • Música argentina o del sur del continente • Música andina colombiana

Fuente: elaboración del autor.

No existen muchos estudios que se ocupen de la historia y la evolución del nombre de estos géneros musicales. Por esta razón, cuando se examinan algunos elementos históricos, podría decirse con el peligro de errar que diferentes nombres se le han atribuido a un mismo género. Por ejemplo, la música que en Colombia hoy se llama popular –o género regional, como lo denomina la industria discográfica mexicana–, con exponentes como Arelys Henao, Paola Jara, Francy o Jessi Uribe, y que terminó autodenominándose así a finales de los años noventa, ha tenido muchos nombres y ha ido cambiando con el tiempo. Entre los años cincuenta y ochenta se llamó despectivamente guasca o de carrilera; más adelante, en razón del cambio de vestimentas de trajes campesinos a trajes de saco y corbata se llamó música de despecho; y ahora, cuando ha regresado un cierto tipo de vestimenta rural con aires mexicanos, aunque ya sus intérpretes no pretenden ser campesinos que trabajan la tierra sino caporales o dueños de fincas, se llama música popular. Es aquí donde este género abarca a sus antepasados, hasta el punto de llamarlos popular antigua. Todas estas músicas tienen origen mexicano, a las que se les agregan, sin dejar a un lado la influencia extranjera, factores colombianos.

A la hora de enfrentar este vastísimo repertorio, es factible que la forma más sencilla y clara de agrupar estas músicas sea la manera de catalogación que tienen los vendedores de música pirata, que recopilan en una sola memoria USB más de 150 canciones en formato mp3, con los siguientes títulos:

- 1) Música parrandera.
- 2) Guasca (o de carrilera, despecho o popular antigua).

- 3) Música antigua (o música vieja o el baúl del recuerdo), donde caben los ritmos foráneos de ranchera, bolero, pasillo ecuatoriano, samba, tonada y tango, además de algunos temas de la región andina colombiana, cantados e instrumentales.

La Figura 1 muestra las presentaciones de las memorias USB que ofrecen estos tipos de música.

Figura 1. Memorias USB que ofrecen recopilaciones de música antigua, música de parranda y música guasca



Fuente: elaboración del autor.

Es innegable que la música parrandera, como un género que en este trabajo es entendido como música popular, puede ser aprendida gracias a la tradición oral y al papel de la radio y la industria discográfica en un contexto sociocultural específico, es decir, el paso del conocimiento de una generación a otra en grupos que se han apropiado del género.

Esta es la forma tradicional en la que una gran parte de los músicos han podido acercarse al dominio de la música parrandera, aunque no es la única, ya que aquellos que no están inmersos en un contexto sociocultural en el que se encuentre una tradición oral correspondiente a ella también pueden hacerlo no por herencia sino por medios propios, a través del contacto en espacios en los que la ejecución de esta música sigue viva, como es el Parque.

El contacto directo en estos ambientes socioculturales constituye una importante fuente de aprendizaje, ya que aún hoy, en un mundo globalizado donde se supone que todo el conocimiento puede encontrarse en la red, la información que allí se registra sobre este género no es precisa, por lo que existe la necesidad de confrontarla con las prácticas cotidianas para, en un sentido inverso, poderlas registrar o datar de manera más precisa.

Ahora bien, dentro de los posibles conocimientos que pueden tenerse acerca de la música parrandera es claro que poder clasificar sus ritmos y aires no representa ni constituye un dominio total del género, pues dentro de él se encuentran otros elementos representativos, como el

repertorio, los matices, y la misma habilidad interpretativa, que son necesarios para alcanzar un conocimiento completo. Sin embargo, la comprensión de ellos es un paso importante en el acercamiento a esta música, donde la guitarra marcante (o acompañante) tiene un papel tan importante como diferenciador.

Retomando la idea de la falta de precisión en el conocimiento de la música parrandera disponible en la red, podría realizarse una primera aproximación a la música disponible en YouTube. Cuando se hace una búsqueda con el término “Música campesina”, aparece un trabajo llamado *14 cantos populares* que contiene sendos temas en cuya clasificación rítmica se encuentran dos categorías: trece merengues y una parranda (“Se voltió el diablo”). Sin embargo, al realizar una escucha atenta se puede constatar que el ritmo denominado parranda tiene las mismas características que otros denominados como merengue; adicionalmente, el último tema de este trabajo, “Serenata tolimense”, clasificado como merengue, tiene otras características rítmicas.

Para dar otro ejemplo, el álbum *El gitano groserón y otros éxitos de parranda* (Discos Victoria - CDV 1014) incluye las especificaciones del ritmo de las canciones. Tanto la décima, “El trovador del valle”, como la undécima, “Uno por pobre”, aparecen clasificadas como el mismo ritmo: parranda, pero son muy diferentes.

De ahí surgen un par de preguntas: ¿cuáles fueron los criterios de clasificación de estos ritmos?, y ¿existió un error al momento de su clasificación?

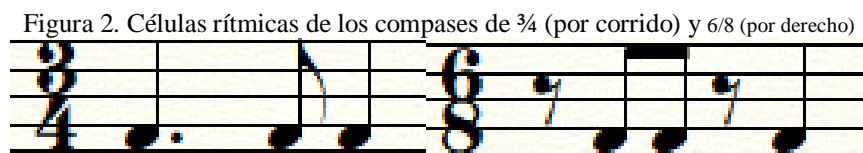
Guiados por estas preguntas, es posible aventurarse a proponer una clasificación que parta de la escucha de las características rítmicas de la música parrandera. En primer lugar, podría comenzarse por separar los ritmos binarios de los ternarios. En entrevista personal realizada en septiembre de 2020 por el autor de esta investigación a don Josué García, músico tradicional antioqueño, este clasificó dentro de los ritmos binarios los siguientes: porro, guaracha, son, paseaíto, rumba y paseo; y dentro de los ternarios: currulao, son paisa, parranda, baile bravo y merengue. En ambas categorías, estos subgéneros pueden presentar similitudes que hacen que se confundan.

Es un hecho que si se les preguntara a algunos músicos, estos podrían hacer notar características que diferencian cada ritmo ternario dentro de la música parrandera; sin embargo, dichas características, que parecerían tan diversas, se pueden agrupar dentro de dos muy sencillas: los ritmos ternarios similares al pasillo, es decir, que suenan “apasillados” o por corrido, y que

pueden escribirse en un compás de $3/4$; y los ritmos similares al bambuco, es decir, que suenan “bambuqueados” o por derecho, y que pueden escribirse en un compás de $6/8$.⁷

En ambos casos, el bajo y la guitarra son iguales rítmicamente, porque realizan la siguiente célula rítmica: en el compás de $3/4$, una negra con puntillo, corchea y negra; y en el compás de $6/8$, silencio de corchea, dos corcheas, silencio de corchea y negra. Finalmente, una última característica de la música parrandera es que en el compás de $3/4$ la armonía empieza o cambia en el primer tiempo, pero en el compás de $6/8$ el cambio sucede en la quinta corchea, diferente a lo que ocurre en los ritmos de joropo y bambuco.

La Figura 2 muestra las células ritmo-armónicas en ambos compases.



Fuente: elaboración del autor.

Al momento de escuchar o intentar transcribir una canción en ritmo ternario, podría presentarse una confusión al intentar identificar dónde está el tiempo fuerte; sin embargo, es la melodía la que permite identificar la forma rítmica de un tema, ya que es independiente de la acentuación que pueda tener el bajo dependiendo de su ritmo. En otras palabras, una propuesta de comprensión de las estructuras melódicas y rítmicas es hacer notar que, en la mayoría de los casos, la melodía indicará el primer tiempo del compás independientemente de si este es apasillado o bambuqueado. Un ejemplo de un tema cuya melodía indica el primer tiempo del compás es “La boquitrompona”, de Bernardo Sánchez,⁸ un ritmo apasillado; y un ejemplo de ritmo bambuqueado es “Amor atómico”, de Miguel Ángel Nova.⁹

Una vez aclarada la clasificación de los ritmos ternarios, conviene regresar a la distinción que provocaron las preguntas acerca de los temas del álbum *14 cantos populares*. Un ejemplo de tema ternario es “El ron de vinola”, de Guillermo Buitrago. Esta canción fue clasificada como un merengue ya que es un merengue vallenato de la tradición interpretativa con guitarras. Una vez

⁷ Se podría hacer la siguiente generalización respecto a la acentuación del bajo, teniendo en cuenta, por supuesto, que existen numerosas excepciones: el pasillo y los esquemas rítmicos de por corrido en la región de los Llanos orientales tienen una acentuación en el primer y tercer tiempo; y los bambucos y los esquemas rítmicos de por derecho tienen una acentuación en el segundo y el tercer tiempo. Ambos ritmos tienen una figuración ternaria en el bajo.

⁸ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=AEBb6Sf4DIg>

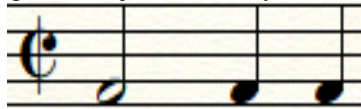
⁹ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=Es2jVLfkOc>

establecido el hecho de que dentro de la música parrandera es un merengue, es posible identificar que es un ritmo similar al bambuco –o por derecho–. Y por contraste, entonces, la parranda, que también es un ritmo ternario, es similar al pasillo –o por corrido–.

Por otra parte, los ritmos binarios tienen gran influencia de la música caribeña, razón por la cual muestran similitud con los ritmos de los bajos de las cumbias y boleros y, en ocasiones, con los de la danza o habanera, y el son y el paseo, ritmos binarios del vallenato.

La Figura 3 muestra una célula rítmica simplificada que constituye el bajo de una gran mayoría de boleros y cumbias.

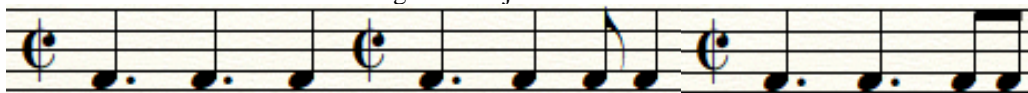
Figura 3. Bajo del bolero y la cumbia



Fuente: elaboración del autor.

La Figura 4 muestra la célula rítmica simplificada del bajo de algunos ritmos binarios del vallenato.

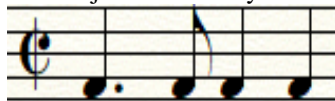
Figura 4. Bajo del vallenato



Fuente: elaboración del autor.

La Figura 5 muestra la célula rítmica simplificada del bajo de la danza y la habanera.

Figura 5. Bajo de la danza y la habanera



Fuente: elaboración del autor.

Hasta aquí, por una parte, motivados por el problema de la clasificación, hemos cubierto algunas de las características rítmico-armónicas presentes en los diferentes ritmos de la música parrandera. Por lo que a continuación, se explicarán brevemente algunas de estas mismas características para la música guasca, que también fue objeto de estudio en este trabajo. Ya que, fue a partir de la música parrandera y la música guasca de donde surgió el trabajo de creación de los temas inéditos. Esta distinción sigue estando relacionada con la clasificación que ya se expuso entre Música

Caliente y Música Fría, pues la música parrandera corresponde a la Música Caliente y la música guasca es uno de los géneros que se encuentran dentro de la Música Fría.

Entonces, dentro de la música guasca podemos encontrar dos ritmos que son el corrido y el vals. Estos ritmos son muy populares en México y fueron adoptados ampliamente por los campesinos antioqueños, por lo que estos ritmos se encuentran ampliamente difundidos entre las músicas del Parque Berrío.

La figura 6 muestra la célula rítmico-armónica simplificada del corrido.

Figura 6. Célula rítmico-armónica del corrido



Fuente: elaboración del autor.

La figura 7 muestra la célula rítmico-armónica simplificada del vals.

Figura 7. Célula rítmico-armónica del vals.



Fuente: elaboración del autor.

Ahora, una vez realizado este proceso de clasificación, que busca aclarar conceptualmente algunas características rítmicas de la música parrandera y la música guasca, es significativo para una discusión de corte académico; pero también, conviene recordar que, en materia práctica, estas distinciones no tienen importancia, pues los músicos que se han apropiado de este género no se embarcan en discusiones conceptuales, ya que las características de una canción o de un ritmo parecen ser intrínsecas a ellos y no dependen de distinciones teóricas; sin embargo, este trabajo propone un ejercicio de comprensión teórica con la intención de permitir mi crecimiento profesional musical para poder transmitir de manera más clara dicho conocimiento.

4.1 Los instrumentos

Aunque ya se mencionaron los instrumentos musicales que se encuentran en el Parque y los formatos musicales que allí se manejan, si se escuchan las canciones emblemáticas del género parrandero es posible sentir casi siempre la presencia de los siguientes instrumentos: bajo, guitarra acompañante (marcante), requinto, guacharaca, bongós, campana y voces; el acordeón también es muy común en las grabaciones que aún hoy se escuchan en diferentes medios.

En la música guasca, el instrumento más común es la guitarra para acompañar las voces. Para las melodías en las introducciones y los interludios, en la mayoría de los casos se usa el acordeón, aunque también son usuales el requinto, el violín, la dulzaina, la trompeta o una hojita de naranjo, limón o almendro, que se toca estirándola y haciéndola vibrar al soplar uno de sus extremos.

En la música parrandera, la percusión cumple un papel muy importante, debido a que está concebida para bailar, y para ello es fundamental que el tempo sea muy estable. Ese es uno de los papeles de la percusión en ella: proporcionar una base rítmica sólida para los otros instrumentos y mantener el tempo para que el bailarín, como diría el maestro Álvaro José *Joe* Arroyo, esté “conectado”¹⁰ con la música.

La guacharaca es un idiófono que básicamente reproduce dos sonidos, uno más bajo que el otro, según la intensidad con la que se percute.

La guacharaca es un pedazo de macana con muescas poco profundas, por sobre las cuales se raspa con una raja de guadua seca o un pedazo de totuma, produciendo también un cascorroteo que completa la banda no muy menguadamente. Para ella y para el capador no me quedaron coplas, aunque se me antoja que aquel nombre de guacharaca se lo dio al rudimentario chisme por lo parecido el canto de la pavita silvestre que alegra las mañanas en las tierras calientes con su estridentísimo dúo de hembra y macho: ¡Juangagará! - ¡Yogomeré! Y este volátil animalejo, más plumas que condumio, sí tiene sus cantares *ad hoc*, aparte de que por Antioquia se llaman también así las barbas largas, rebrujadas y patriarcales. (Restrepo Trujillo, 1955)

Algunos de los grupos más representativos de música parrandera, que grabaron en las décadas del 40 al 70, tienen dos percusionistas: uno en la guacharaca, que la ejecuta durante toda la canción; y el segundo en los bongós, que los alterna con la campana. Aunque, hoy es común encontrar grupos que, en lugar de guacharaca, usan güira y que integran en su formato el timbal.

¹⁰ Entrevista disponible en <https://youtu.be/XB1kYYaEOXk>

La descripción del bongó que realizó Fernando Ortiz, musicólogo cubano, ilustra fielmente a este instrumento como nacido en Cuba de una síntesis de instrumentos africanos sagrados que lo influyeron, aunque apartándose de esa religiosidad.

[...] instrumento de sonido agudo, por su tamaño, formado por dos tamborcitos, uno más pequeño que el otro, los cuales tendrán alrededor de 15 a 18 cm de altura y entre 18 a 20 cm de diámetro, afinado por medio de llaves. Antes era de cuero clavado y los parches se tensaban por calor. El bongosero busca, entre los dos parches, de cuero de chivo, un intervalo, no muy exacto, de cuarta o quinta, partiendo del sonido agudo. En este instrumento típicamente cubano, los sonidos se obtienen por medio del más amplio repertorio de toques, en los que intervienen también los impulsos desde los brazos, además de *glisandos* que se hacen frotando el parche, obteniéndose un bramido del grave al agudo, muy semejante a los sonidos de fricción. (Ortiz, 1954: 95-96)

Ortiz agregó que viejos informantes hablaban de pequeños tambores en el sur de Cuba que se sostenían en una mano y con la otra se percutían, que más adelante se amarraban dos tambores con cuerdas o una correa para sostenerlos sobre una pierna, y que estos pudieron ser los antecesores de los bongós (1954).

Adicionalmente, Ortiz afirmó que el bongosero percute muy apegado al estilo “rítmico oratorio”, el estilo de los toques religiosos de Batá, Iyesá, Yuca y el conjunto Biankomeko de los Abakuá. Pero a diferencia de estos toques, donde la rítmica oratoria se hace en los sonidos bajos, en el bongó se juega con los sonidos más agudos. También es muy común que alterne su interpretación con una campana (o cencerro) para algunas de las secciones de una canción. Esta alternancia de sonoridad tímbrica es muy común en las músicas religiosas africanas presentes en Cuba y es muy utilizada en la música parrandera (1954).

El bajo cumple una función a la vez rítmica y armónica, agrupando los instrumentos armónicos y melódicos con las percusiones. En los comienzos de las grabaciones de la música parrandera, el bajo era interpretado por contrabajos o guitarrones; más adelante fue remplazado por el bajo eléctrico y después por el bajo *baby*. Actualmente, en el Parque no se cuenta con la presencia de un bajo; los que se escuchan allá son los de las guitarras marcantes, que pueden estar haciendo su línea, pero para la grabación de los temas inéditos sí es necesario el bajo eléctrico.

Con respecto a la guitarra, podemos mencionar cómo surgió y de cuáles instrumentos procede. Existen dos hipótesis acerca de su antecesora. La más común dice que nació del ud, un laúd árabe que los moros llevaron a España a partir de sus invasiones en el siglo VIII. La otra versión sugiere fue el tanbur o cithara, un instrumento romano que fue insertado en esta cultura en la

invasión de 400 a. C. Aunque es probable que la guitarra provenga de este, lo que sí es irrefutable es que apareció después de las invasiones árabes; así, puede que se hayan mezclado diferentes instrumentos de cuerda y que de allí haya salido la guitarra.

Por su origen ibérico, la guitarra tuvo una apropiación descomunal en Latinoamérica. En todos los lugares sufrió modificaciones interpretativas al ensamblarse a las músicas presentes en la época colonial, y a la vez que cumplía una metamorfosis musical, adaptándose a diferentes ritmos, empezaron a surgir otros instrumentos de características similares en diferentes países, entre ellos el tiple en Colombia, el charango en Bolivia y Perú, el cuatro en Venezuela y Colombia, y el *cavaquinho* en Brasil y Paraguay.

Sin la guitarra es imposible pensar en la mayoría de las músicas nacionales latinoamericanas. Estuvo presente en el tango, es fundamental en el choro y en casi todos los ritmos andinos, desde la cueca en Chile, pasando por los huainos en Perú, hasta los bambucos colombianos. Asimismo, es protagonista en los ritmos caribeños como el son cubano y la bachata dominicana, y en muchos ritmos centroamericanos.

5. Diario de campo

Nota introductoria

Las páginas a continuación surgieron de la elaboración de un diario de campo que se realizó a lo largo del desarrollo de este proyecto, más precisamente desde el comienzo de la composición de las canciones inéditas que lo acompañan, cuyo principal propósito es la integración y la reinterpretación de los elementos musicales de las músicas guasca y parrandera que fueron hallados durante el desarrollo teórico de este trabajo.

En este Diario de campo se evidencian las dos etapas del proceso: el plan de producción, que comprende la semilla de varias de las obras y describe cómo nacieron las ideas; y las memorias, que muestran el proceso de producción, la grabación, los ensayos y los conciertos.

Lo interesante de exponer este proyecto de esta manera es que visibiliza todo el proceso de transformación de las obras y realza la importancia del trabajo colaborativo que constituye la creación de una iniciativa como esta; además, da cuenta de una enseñanza que puede abstraerse de la música del Parque: que aunque existan músicas que puedan hacerse de manera individual, las influencias a las que nos exponemos en la cotidianidad muestran que la música siempre se hace en compañía. Vale la pena precisar que en razón de que este diario de campo se realizó sincrónicamente, la primera parte se presenta en tiempo presente, mientras que la segunda, al estar conformada por una serie de memorias, se narra en tiempo pasado; asimismo, que por su carácter personal, está escrito en primera persona.

5.1 Plan de producción

Aunque existen complejidades rítmicas que se pueden escribir musicalmente para analizarlas y entender dónde se encuentran y se separan los sonidos, para este trabajo de composición y producción la música no tiene que ser escrita; sin embargo, en caso de que se necesiten estas ayudas visuales para grabar en conformidad con las decisiones tomadas en los arreglos, no hay problema en copiarlas en partitura.

Los violines, que pueden ser ajenos a la música parrandera, desempeñan un importante papel en este proyecto, ya que cumplen los roles de melodías principales, acompañamientos de las voces y conversaciones contrapuntísticas con las melodías de la guitarra o el tiple. Este instrumento se

incluyó bajo el mismo espíritu de creación que busca integrar elementos diferentes en el camino de reinterpretación de la música parrandera. Mateo Orrego López, compañero del grupo *Pata'e perro*, que ha estado conmigo en estos estudios de músicas andinas colombianas, aporta sus interpretaciones, opiniones y arreglos de este instrumento.

Jawer Arias, gran músico y cantante, vecino de la vereda Manga Arriba del municipio de Girardota, es la voz líder del proyecto; su talento y experiencia contribuyen a enriquecer las composiciones.

En referencia a los instrumentos de cuerdas pulsadas, la idea es tener una guitarra melódica que haga punteos (melodías) y adorne los pasajes cantados, un tiple rítmico con algunas intervenciones melódicas, una guitarra marcante y un bajo *baby*.

Yo, Daniel Restrepo, soy el encargado de la guitarra melódica; Luis Enrique Soto Sánchez, del tiple; Diego Alejandro Alzate, de la guitarra marcante; y Jawer Arias, del bajo.

Considero que deben estar presentes tres instrumentos de percusión; la guacharaca, los bongós y una o varias campanas. Mateo Morales, percusionista de Medellín, es el encargado de grabarlos.

5.2.1 Álbum *Músicas del parque Berrío*. Reinterpretaciones de la música guasca y parrandera vigente en Medellín

Intro

- 1) “Canción de la mañana”
- 2) “Escupa I (Urdimbre)”: tiple y violín
- 3) “Que a mí me cuide mi perro”

Suite sancocho campesino (guitarra sola)

- 4) “Plátano”
- 5) “Maíz”
- 6) “Papa”
- 7) “Yuca”

Interludio

- 8) “El mondongo”
- 9) “Escupa II (Trama)”: tiple y violín
- 10) “Canción de las seis de la tarde”: violín, tiple, guitarra, percusión y dos voces + música electrónica
- 11) “El pan con queso”: violín, tiple, guitarra, percusión y dos voces

Suite final (full ensamble)

- 12) “Invitación”
- 13) “La rumba de los animales”
- 14) “Zapatos parranderos”

5.2.2 Proceso creativo

Para crear “Canción de la mañana” tuve el acompañamiento de un maravilloso libro que nutrió la canción con dos versos:

“Yo vi llorar la risa / Y vi quemar la justicia” (Restrepo Trujillo, 1955)

Se trata de *El cancionero antioqueño*, escrito alrededor de 1920 por José Antonio Ñito Restrepo Trujillo (1955). Lo curioso o más triste del asunto es que estos versos describen el momento actual de nuestro país. Sin haberlo pensado, un amigo me hizo notar que a mi edad había vivido el asesinato de Jaime Garzón y la toma del Palacio de Justicia, sucesos que podrían verse reflejados en los versos de la canción.

Esta canción empieza con una referencia a la mañana seguida de un coro que repite las palabras de Martin Luther King: “Tengo un sueño”.

CANCIÓN DE LA MAÑANA

<i>Me levanté esta mañana</i>	<i>Y vi quemar la justicia (bis)</i>
<i>Con medio cuerpo soñando</i>	<i>Me levanté esta mañana</i>
<i>Había un olor a arepa</i>	<i>Con medio cuerpo llorando</i>
<i>Pensando en todo lo malo</i>	<i>Había un olor a arepa</i>
<i>Que yo tengo un sueño</i>	<i>Pensando en todo lo malo</i>
<i>Yo tengo un sueño</i>	<i>En esta mañana larga</i>
<i>Que yo tengo un sueño</i>	<i>No quiero ver las noticias</i>
<i>Que todo cambie</i>	<i>No quiero ver los horrores</i>
<i>Yo vi llorar la risa</i>	<i>Que pasan todos los días</i>

“Escupas I (Urdimbre)” y “Escupa II (Trama)” llevan este nombre por tratarse de un fluido que al sacarlo violentamente del cuerpo se convierte en un gesto muy reprochable y agresivo. Al respecto, el filósofo francés Michel Serres anotó lo siguiente:

Supongamos que dentro de un momento vamos a comer juntos: cuando pase el plato común de la ensalada, y uno de nosotros escupa dentro, inmediatamente se lo apropiará, puesto que nadie querrá comer de él. Habrá polucionado ese dominio y nosotros calificaremos de sucia su propiedad. Nadie penetra ya en los lugares devastados por el que los ocupa de esa forma. De igual modo, el ensuciamiento del mundo imprime en él la marca de la humanidad o de sus dominadores, el sucio sello de su ocupación y de su apropiación. (Serres, 2004: 60)

De cierto modo, este gesto me atrajo por su rebeldía, y a la vez pensé que es el fluido humano más decoroso que se puede arrojar al piso. En la época de la colonia se castigaba a quien escupiera en el Parque Berrío: a los blancos con una multa, a los indios con un tiempo en la cárcel y a los negros con azotes. Hoy, allí mismo, en tiempos del coronavirus, el acto de escupir en el suelo podría convertirse, si no lo es ya, en un gesto antisocial que puede sufrir muchas condenas.

¿Estaremos por conocer y vivir el fin del escupitajo?, ¿será que la humanidad dentro de un pensamiento razonable dejará de escupir en la calle?, ¿será un gesto restringido multado por la ley?, ¿estaremos *ad portas* de vivir en un mundo donde escupir en la calle sea uno de los peores delitos? Si el gesto de escupir era un acto indeseable, ¿estaremos cerca de replantearnos el escupitajo y abrir una seria discusión acerca de este acto?

“Que a mí me cuide mi perro” apareció como un coro muy concreto: “Que a mí me cuide mi perro mientras duermo”. Un queridísimo amigo que se encuentra en México, Andrés Arango, me ayudó con el resto de la letra, que transmite un mensaje claro a la hora de hablar de las situaciones dolorosas que se viven en el campo colombiano.

QUE A MÍ ME CUIDE MI PERRO

*La historia que les traigo es cosa de admirar
Suena de mentiritas y es la pura verdá
Allá por la finquita de la seño misiá
Llegaron unos tipos muy buenos pa' cuidar
De guachimanes echaron muchos cuentos
Se las daban de santos, de cura y sacristán
Cuando menos pensamos ya dábamos el diezmo
Estábamos pagando por la seguridad*

*Que a mí me cuide mi perro
Mientras duermo
Miren qué cosa rara empezamos a notar
Lo que antes iba malo comenzó a empeorar
Había mucho alboroto, pependencias y maldad
Y aunque estaban los bravos prestos a vigilar
Se perdían las gallinas, se perdían los marranos
Y de algunos muchachos ya no se supo más*

“Plátano”, “Maíz”, “Yuca” y “Papa” hacen referencia a los carbohidratos más comunes del sancocho, un plato típico de la región andina colombiana. Llega a mi mente la siguiente analogía: que el sancocho es el Parque por ser un lugar donde se revuelven muchas cosas, y que asocio a cada uno de estos carbohidratos con unos lugares no muy definidos ni precisos, pero más o menos localizables musicalmente.

El plátano es un alimento que, aunque se encuentra en muchas regiones de Colombia, Latinoamérica y África es muy consumido en la región pacífica, incluido Valle del Cauca. Y es allí donde son muy comunes algunas especies de ritmos en 6/8 como el currulao y el bambuco viejo.

El maíz es un alimento muy común en toda América, pero puede relacionarse con una dieta mexicana, y es en México donde se creó la música vernácula para entender las músicas guasca, de despecho y popular.

La papa, aunque también se cultiva en casi toda América, es un alimento muy asociado a las montañas de los Andes; este tubérculo me inspira a reunir las músicas andinas, que en su gran mayoría tienen influencias indígenas del interior, españolas y africanas.

La yuca, otro alimento cultivado en muchos lugares de nuestro continente, es también un tubérculo muy asociado al Caribe, y ahí podría estar presente esa cumbia que, así sea de montaña, indiscutiblemente es como si conversara y se nutriera de la costa y después llegara a nuestras cordilleras.

“Yuca”, el último tema de esta serie, fue pensado en el Caribe indígena. La melodía de la introducción tiene un parecido al montuno cubano; más adelante hay dos pasajes melódicos en terceras que se alternan y están acompañadas por un bajo vallenato, y luego regresa a la introducción, para quedarse en un pedal mientras juegan dos melodías de la costa: la espuela del bagre y el ciempiés; se retoma la introducción en el interludio, y por medio de un acorde pivote la melodía se ejecuta en el relativo mayor; finalmente vuelve al acorde pivote y termina en el cuarto grado disminuido.

“Canción de las 6 de la tarde” y “Pan con queso” son las dos canciones que primero surgieron. Antes había compuesto unos cortos pasajes de dúos de violín y tiple para “Escupa I” y “Escupa II”, pero estas fueron las primeras obras musicales con letra que completé. Lo primero que hice fue escribir las letras. Además de estar inspiradas en el Parque, ambas fueron incentivadas por el libro de poemas de Federico García Lorca (2017) y el de canciones mexicanas de Vicente T. Mendoza (1948). “Canción de las 6 de la tarde” es nostálgica; en cambio, “Pan con queso” es picaresca y amorosa. Las dos canciones fueron pensadas en ritmo parrandero.

Una vez terminadas las letras acudí a Alejandra Montes, que me ayudó a definir las melodías. Cabe anotar que ella también aportó algunas modificaciones a las letras.

Seguidamente comencé a elaborar los arreglos para llevar estas canciones al ensamble que las iba a interpretar. Se me ocurrió empezar con “Canción de las 6 de la tarde” de una forma algo esnobista, y fue así como además de los dos violines, el tiple, la guitarra y las voces quise añadir elementos electro-acústicos que hicieran las veces de percusión. Para este fin conté con la ayuda de Diego Alejandro Alzate, que comprendió fácilmente mis intenciones musicales y ayudó a consolidar la canción.

CANCIÓN DE LAS SEIS DE LA TARDE

*Ya se fue el sol, un perro ladra
Los mosquitos, en el aire en calma
Y los árboles cantan
Yo espero, toco mi guitarra
A ver si algún día
Se me quita esta mirada*

La letra de “El pan con queso” tiene dos partes donde habla de dormir, y se me ocurrió que en la introducción se insinuara en los violines el villancico “Noche de paz”. La melodía de la voz tiene un aire mexicano parecido a “Corrido de Lucio Vásquez”, de Felipe Valdés Leal;¹¹ en el coro la velocidad sube para insertar entre las dos repeticiones una melodía de baile bravo antioqueño.

¹¹ “Corrido de Lucio Vásquez”. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=hbKDaXocow8>

EL PAN CON QUESO

*Qué bueno es un pan con queso,
Qué bueno es un pan con queso,
Pero es más bueno un besito
Debajo de este sombrero
Yo te persigo a ti
Como el cerdo al maíz
A mí me gusta mirarte*

*Antecitos de dormir
Tomemos tapetucita
Y vámonos a bailar
No importa que se haga tarde
Pa' madrugar a ordeñar
Qué bueno el arroz con huevo
Qué bueno el arroz con huevo*

“Zapatos parranderos”, un reconocimiento y alegoría al baile, cuenta la historia de unos zapatos con poderes sobrenaturales que hacen bailar muy bien a quien los use; además se comparten y ayudan a muchos, y todo aquel que los necesite o simplemente quiera probarlos lo puede hacer.

ZAPATOS PARRANDEROS

*Si hay parranda hay que llevar
Los zapatos más brincones
Los que ponen a bailar
A toditos los mirones
Estos zapatos
No los dejan descansar
Bailan y bailan
Y no los dejan parar
Yo se los presté a Toño
Personaje importante*

*Ya con ellos él bailó
Y le quedaron elegantes
Cualquiera que se los pone
Empieza a bailar sabroso
Improvisando un poco
Sin pasarse de calidoso
Se los pone uno
Se los pone el otro
Se los pone el burro
Se los pone el mocho.*

Estas obras compuestas en el transcurso de este trabajo fueron pensadas, imaginadas o escritas libremente, sin reglas de género o estilo, sin buscar virtuosismos, pero también sin miedo a incluirlos si la música así lo pedía.

En “Canción de las seis de la tarde”, la idea de cambiar los formatos organológicos obedece a que esta se compuso durante la pandemia, donde era imposible reunirse a ensayar; entonces, contando con las técnicas y sonidos de músicas electroacústicas, se pudo hacer una canción del estilo electrónico o acusmático, pero con ritmo parrandero, con una armonía y melodía modal buscando una diversidad musical inspirada en las músicas caracterizadas en el trabajo.

Las cuatro piezas para guitarra sola de este trabajo también fueron compuestas en la época de pandemia. El aislamiento y la soledad impuestas durante este período me movieron a crear una música que pudiera interpretar yo solo y que se pudiera disfrutar de igual manera. En la experiencia de composición para guitarra hay muchos aspectos compositivos y técnicos contemporáneos cuya aparición no obedece a reglas morfológicas o estilísticas de la composición, ni a elementos comerciales de la música parrandera; sino, por el contrario, surgen de un interés auténtico por incluir elementos del estudio académico de la guitarra dentro de las sonoridades parranderas y guascas de la manera más orgánica posible.

Las escupas, pequeñas o diminutas piezas musicales para tiple y violín, sacan del formato completo a dos instrumentos para intrincarlos en una especie de trama y urdimbre de ritmos y sonoridades apartadas o cacofónicas, que describen los ruidos y disonancias de ciudad que conviven en el Parque Berrio. En estas pequeñas obras los instrumentos intentan reconciliarse en unos ritmos de la música parrandera y guasca sin lograrlo. Dentro de la disposición del álbum, estas dos obras funcionan como cortinillas, que borran o tienden a desbaratar las tonalidades de las obras anteriores, para refrescar, limpiar y empezar a escuchar las siguientes.

La invitación es una pieza muy parecida a las escupas en su función dentro del álbum o concierto. Pero esta incluye la guitarra que acompaña al tiple y el violín. Esta es una obra aún más libre donde ya no hay unos ritmos que intentan acomodarse como pasa en las escupas, sino que es un fragmento de un canto de la guabina santandereana, que se canta originalmente para enviar mensajes a través de las montañas, en esta pieza los instrumentos intentan acompañar este canto desde diversos sonidos.

Todas estas obras están enmarcadas sobre un reconocimiento al campo, a la naturaleza, los campesinos, sus amores, la violencia, los alimentos, y las fiestas, parrandas o rumbas; todo esto pensado por una persona de la ciudad que se siente muy atraída por el campo y que siente en el Parque Berrio diversas cualidades musicales rurales.

Cabe mencionar que dentro de este trabajo no existen los secretos, todo lo que se ha hecho es un libro abierto que sirve para crear músicas inéditas, que no tienen que estar sujetas a reglas de composición, ni reglas de mercadeo, ni exigencias académicas propuestas por un jurado; la idea no es satisfacer ningún estudio de afectación del público, el asunto es disfrutar haciendo unas obras simples, con las que el grupo musical se sienta feliz y tranquilo.

No quiere decir que esta sea la única forma de crear, para las personas que les interesen mucho las reglas y las técnicas ya experimentadas en la composición, también es muy válido seguirlas, pero estas formas de composición con aspectos obligantes o prohibicionistas, no pueden ser la única forma de componer.

5.3 Memorias

Para continuar con la producción de los temas debíamos realizar primero el proceso de pre-producción. Al respecto, Caballero Parra anotó lo siguiente:

La pre-producción musical es el proceso previo a todo el trabajo de grabación, donde se toman varias decisiones que van a ser trascendentales en el desarrollo adecuado de toda la producción musical; de lo que se haga dependerá técnica y musicalmente todo el trabajo. La idea es llegar al estudio de grabación con un trabajo previo que nos posibilite su realización progresiva en las siguientes etapas del proceso. (Caballero Parra, 2010: 111)

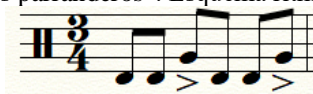
De este modo, con la intención de realizar un trabajo de calidad, comenzamos una serie de reuniones el 29 de agosto de 2021. Allí se organizaron los temas que harían parte del álbum producto de la investigación, además de un concierto que hace parte del proceso de formación de la maestría; ambos objetivos constituyen todo un discurso sonoro. Asistimos Diego Alejandro Alzate (guitarra marcante), Jawer Arias (voz) y yo, Daniel Restrepo (guitarra melódica) para empezar a construir las maquetas de las canciones.

Ese domingo quedé impactado positivamente por el conocimiento musical de Jawer. Fue increíble verlo grabar la campana de “Zapatos parranderos” con un controlador MIDI, y cómo sus dedos hacían un ritmo que se sentía algo desplazado hacia los sonidos agudos, probablemente un sabor característico adquirido de su formación musical. En un compás de 3/4 se escribirían seis corcheas: la primera, la segunda, la cuarta y la quinta con sonidos graves: y la tercera y sexta con sonidos agudos.

Retomando el tema del sabor –del cual también hablaré más adelante–, estos golpes no sonaban como si estuvieran exactamente sobre las corcheas de un metrónomo (*click*), sino que los pares de sonidos bajos tendían a acelerarse para llegar a los sonidos agudos, que son los que llevan los acentos.

La Figura 6 muestra el esquema rítmico de la campana de la canción.

Figura 6. “Zapatos parranderos”. Esquema rítmico de la campana



Fuente: elaboración del autor.

Con la asistencia del metrónomo grabé las guías de guitarra y voz para, a partir de ellas, ir añadiendo los demás instrumentos. Grabé “Zapatos parranderos”, “Que a mí me cuide mi perro”, “El pan con queso”, y “Canción de la mañana”. Jawer me siguió con las guacharacas y los bongós. Y lo tengo que volver a decir: la apropiación que tiene de estas músicas y su sabiduría me dejaron perplejo y feliz.

En algún momento llegamos a una conversación acerca de los ritmos del género de la parranda, y Jawer nos dijo que, para él, sus nombres –parranda, currulao, merengue, etc.– no eran indispensables al momento de tocar esa música. A los ritmos ternarios de la música parrandera él los llama “ritmo atravesao”. Esto demuestra un hecho que, como músicos académicos, a veces olvidamos y es que para la ejecución, no solo de este tipo de música sino de cualquier otro, la clasificación no es necesaria. De igual manera es importante repetir que, para mí, la parranda y el merengue son dos ritmos que se diferencian en el tiempo fuerte de la melodía. La primera tiene el tiempo fuerte en el primer sonido bajo de la guacharaca, mientras que la segunda lo tiene en el sonido alto.

La Figura 7 muestra la célula rítmica de la guacharaca en el merengue y la parranda.

Figura 7. Célula rítmica de la guacharaca en el merengue y la parranda



Fuente: elaboración del autor.

Además de la ilustración que Jawer nos dio acerca de estos dos aires, también hablamos del ritmo de la rumba, que para él es muy parecido al del porro, aunque posiblemente más lento.

Cabe mencionar que en estas primeras reuniones de pre-producción se involucró un nuevo integrante en el proyecto: Fidel Duque, un clarinetista que se unió sin problema a las canciones inéditas que estábamos organizando. Sin lugar a duda reitero que es un proceso comunitario en el que he tenido muchas colaboraciones, demostrando nuevamente una de las reflexiones iniciales, aquella que muestra que la música, aún guiada por un propósito, no se crea de manera individual, sino de manera colectiva.

En “La canción de la mañana” decidimos hacer la introducción con el clarinete, como elemento de reinterpretación de las tradicionales introducciones realizadas por el requinto dentro de los formatos que se encuentran en el Parque Berrío; y así, dejar que contestara en las dos primeras estrofas y ejecutara notas largas en la estrofa final. De esta forma el clarinete cumple tres funciones: la primera, la función melódica en lugar del requinto; la segunda, una función contrapuntística, nuevamente en lugar del requinto, que responde a la voz de la estrofa; y, la tercera, una función armónica complementaria de la guitarra.

Luego, partiendo de una letra que había hecho en una clase de poesía con el profesor Calos Palacio, Pala, pudimos darle una magnífica forma de corrido guasca al tema que en un principio se iba a llamar “El mondongo de los duendes” y terminó por llamarse “El mondongo”. Con total naturalidad, Jawer grabó un bajo que cuando acompañaba la voz era

muy rítmico y cuando no la había, muy melódico. Diego hizo la melodía en el tiple, muy propicia para este tema. Esta música les fluye a estos compañeros fácilmente, pues la han escuchado desde siempre y es muy cotidiana para ellos, ya que han vivido toda su vida en Girardota; y aunque yo también la he escuchado durante gran parte de la mía, ellos han tenido la oportunidad de estar inmersos en ella más que yo.

EL MONDONGO

<i>Panza, bonete, librilla y cuajar</i>	<i>Para hacer un buen mondongo</i>
<i>El cuajar parece un panal</i>	<i>Hay que pitar bien el callo</i>
<i>El librilla parece un librito</i>	<i>Luego al agua con el cerdo</i>
<i>Y unas toallas los demás</i>	<i>Y las verduras que hallo</i>
<i>Es el mondongo un sabroso deleite</i>	<i>Sal, pimienta y cilantro</i>
<i>Depende de quién lo prepare</i>	<i>Un poco de hogao si acaso</i>
<i>En estos pocos versos les digo</i>	<i>Puede haber chorizo frito</i>
<i>Cómo es que, a mí, a mí me gusta</i>	<i>Aguacate y banano.</i>

En “La canción de la mañana”, Jawer sugirió acelerarla un poco para que fuera másailable. Además, a “El pan con queso”, que originalmente tenía dos tempos, uno más lento en las estrofas y otro un poco más acelerado en el coro, el asesor del trabajo de maestría, Carlos Caballero, recomendó que, pensando en los bailadores, era mejor que tuviera el mismo tempo; fue así como decidimos que todo el tema llevaría la velocidad del coro.

Al principio de la introducción de “Zapatos parranderos” el clarinete interpreta unas respuestas y en la segunda parte asume la primera voz mientras la guitarra, en primera especie del contrapunto –nota contra nota–, hace la segunda, que suena muy armónica.

En esta sesión de pre-producción Jawer nos enseñó una variación de la guacharaca. La más común y utilizada por más guacharaqueros es alternando movimientos hacia arriba y hacia abajo; otra forma de interpretación consiste en tocar los dos sonidos bajos hacia abajo y los altos hacia arriba.

La Figura 8 muestra dos células rítmicas de la guacharaca.

Figura 8. Dos esquemas rítmicos de la guacharaca en compás de 3/4



PRIMERA FORMA

SEGUNDA FORMA

Fuente: elaboración del autor.

Sobre estas formas de interpretación de la guacharaca se concluyó que este cambio de movimiento influye notoriamente en el sonido, pero Jawer advirtió que una canción no puede contener las dos formas. La decisión de tocar de una u otra forma hay que tomarla desde el inicio para, de esta manera, mantenerla en toda la canción.

Grabando el bajo de la canción “Que a mí me cuide mi perro”, Jawer nos preguntó a Diego y a mí cuál de las dos formas de tocarlo nos gustaba más: una con una conducción más melódica de las notas y otra mucho más rítmica y menos melódica. La conclusión fue que ambas podían estar presentes en la misma canción.

Luego de tener las guías, Jawer procedió a grabar las guacharacas, que dieron la sensación de aumentar la intensidad de las maquetas, y al final hizo unos repiques muy apropiados. Seguidamente grabó los bongós de cada canción.

Haciendo un pequeño paréntesis, quiero hablar sobre la trayectoria artística de Jawer, que durante ocho años y hasta la muerte de Joaquín Bedoya, fue el bongosero de su grupo. Este músico es un personaje importantísimo para la música parrandera: grabó infinidad de éxitos, y con sus hermanos y otros músicos fueron de los creadores de este género. Para retomar el asunto de la poca importancia de los nombres de los ritmos, Jawer nos contó que en ese grupo nunca se hablaba de sus nombres: era como si todos comprendieran cómo se tocaba cada canción y cómo, de la forma más fluida, cada músico se integraba a ella.

A continuación, Jawer grabó la campana. El instrumento usado era grande, conocido en la salsa como la “campana barco”, y funcionó muy bien. Días después, grabando el bajo, él nos mencionó un término que se le da su interpretación cuando esta es muy rítmica y propicia para el baile: “tumba culo”, que, según entiendo, enfatiza y permite el movimiento de caderas. Con este estilo de ejecución se busca un sonido muy definido, sin muchos adornos, con notas en estacato.

A mediados de septiembre, partiendo de unos pocos versos que había escrito, logramos entre varios colaboradores –Jawer, Diego, Fidel, y yo– terminar “La rumba de los animales”.

LA RUMBA DE LOS ANIMALES

Hace mucho tiempo bailaban

Como los animales

Iban zancudos y micos

Osos y gavilanes

El baile de los monos

Se bailaba apretao

Y el de las guacharacas

Se bailaba separao

Se bailaba separao

Venimos a bailar

Como los animales

Están invitados

Con todos los bailes

Que muevan las plumas

Que muevan los cachos

Que muevan la cresta

Que muevan el rabo

Cuando yo me acerco, te alejas

Cuando tú te acercas, me encojo

Si me picoteas, me enojo

Y cuando te huelo, me antojo

En ese momento pudimos grabarla en un celular; y al siguiente día yo hice la guía de la voz y la guitarra, y rápidamente Jawer grabó la guacharaca, los bongós y la campana. Cuando estaba grabando el bajo, él nos preguntó cómo preferíamos la interpretación. Había dos formas: “cortado”, un estilo estacato; y “con aire”, dejando que las cuerdas vibraran hasta la nota siguiente. Después hicimos la grabación de la guitarra marcante y la guitarra puntera, y en la tarde Luis Enrique grabó un muy apropiado tiple. A este le siguió Mateo, que hizo un violín que respondía a la melodía de la guitarra en la introducción y en la sección del mambo, y finalmente el clarinete de Fidel.

Como ya es claro, este trabajo está basado en la apropiación y reinterpretación de las músicas que se interpretan en el Parque, y a la hora de producir o grabar las canciones Jawer fue clave en el desarrollo del concepto estético, ya que siempre estuvo muy dispuesto a explicar y compartir sus conocimientos y, a su vez, a escuchar opiniones.

Tanto álbum como el concierto podrían presentarse como la carta de un restaurante bailable: iniciando con el desayuno de la mañana, continuando con el menú del almuerzo y concluyendo con las situaciones y los bailes de la tarde y la noche, respectivamente.

Las habilidades y el conocimiento musicales de Jawer, que él compartía con toda naturalidad, me permitieron grabar las guitarras rítmicas con facilidad. En cada canción grabamos dos con el mismo ritmo pero en registros diferentes para lograr un sonido más lleno y redondo; para la guitarra más aguda usamos el *capodastro*, elemento importantísimo en esta y otras músicas, que permite subir las alturas de las cuerdas al aire y descansa la mano izquierda del guitarrista, evitando el uso continuo de las cejillas.

Una vez terminamos de grabar las guitarras rítmicas comenzamos con las melódicas. Gran parte de ellas aparecen en las introducciones e interludios de las canciones.

Continuamos con unos contrapuntos de tiple, que terminamos reforzando con la guitarra una octava abajo. En “Que a mí me cuide mi perro” hicimos una especie de pregunta-respuesta entre el tiple y la guitarra que llenó muy bien la primera parte de la estrofa.

Para este momento ya habíamos terminado de grabar todos los instrumentos de percusión y cuerdas pulsadas de seis temas: “Zapatos parranderos”, “La rumba de los animales”, “Que a mí me cuide mi perro”, “El mondongo”, “El pan con queso” y “La canción de la mañana”, y comenzamos a grabar con la guitarra las líneas de los violines y los clarinetes, para ir consiguiendo un sonido más aproximado a la idea final.

Había llegado la hora de grabar las voces. A Jawer le tomó algún tiempo apropiarse de las melodías para poder cantarlas orgánica, fluida y tranquilamente. Fue ahí donde este gran músico profesional y estudioso de esta música mostró toda su capacidad interpretativa. Con todo, no le fue fácil; hubo que repetir y practicar sin descanso hasta conseguir un punto de casi la perfección. En “La rumba de los animales” las voces son de Jawer y Diego Alejandro. Aunque suenan fáciles, incluso obvias, este dueto requirió de bastantes ensayos; no obstante, cuando se comprenden y se vuelven más cotidianas, las voces tienen un gran poder que permite que los cantantes disfruten mucho lo que están interpretando.

En la pre-producción de los temas de la suite para guitarra “Sancocho campesino (algunas influencias de las músicas que se escuchan en el parque de Berrío)” se tomó la decisión de grabar las cuatro piezas con metrónomo para mantener un tempo constante, y con él esa inspiración de música popular cuasi bailable de donde habían surgido. Inspiradas en

las músicas que se escuchan en el Parque, estas pequeñas obras incluyen algunos motivos conocidos que se insertan o yuxtaponen con la ayuda de sonoridades contemporáneas aprendidas o copiadas de compositores de música para guitarra como Leo Brouwer y Joaquín Rodrigo.

A pesar de que en la grabación de la suite siempre quedaba un error o algo un poco salido de contexto –un pasaje, una nota que podría quedar mejor–, considero que en ocasiones estos “errores” son interesantes, porque permiten nuevas formas de interpretación. Al final se escogieron unas tomas que, sin ser perfectas, se integraban perfectamente al resto de las canciones.

El reto ahora era montar las seis canciones que estábamos pre-produciendo para una presentación decembrina en La Pascasia, un bar y centro cultural ubicado en el centro de la ciudad. Cuando hablo de “montar” me refiero a que pudieran ser interpretadas en vivo. El hecho de estar grabandolas ayudó mucho, pero era preciso que fueran interpretadas con todos los instrumentos juntos como en un concierto. El programa que llevamos incluía las seis canciones inéditas más siete *covers* del género parranda: “Lloran hasta los guadales”, “Se casó Drácula” y “El corbata gastador”, de Gildardo Montoya; “El duende alegre”, de Octavio Mesa; “El huerfanito” y “Grito vagabundo”, de Guillermo Buitrago; y “La boquitrompona”, de Miguel Ángel Nova, aunque la versión más conocida es la de Bernardo Sánchez.

Nos encontrábamos en una época del año donde teníamos poco tiempo para ensayar; por tanto, empezamos a estructurar las canciones ensayando la guitarra marcante, la guitarra melódica, el bajo y las voces de estos tres instrumentistas, ya que los demás músicos no pudieron asistir a los ensayos.

Poco antes de la fecha de la presentación, Jawer había propuesto grabar dos tipos de guacharaca: uno para los ritmos binarios y otro para los ternarios. Él los usaba como pista o secuencia de percusión en sus serenatas, que reproducía desde su celular y enviaba al equipo de sonido para regular el tempo y aportarle más sonoridad a la percusión cuando solo contaba con dos músicos. Para estos primeros ensayos con tres integrantes, esta base rítmica (metrónomo parrandero) ayudó mucho a mantener el tempo en las canciones, que, cabe mencionar, es más fácil decirlo y entenderlo a nivel teórico, pero mucho más difícil en la interpretación de parrandas y merengues.

Comenzamos entonces a perfeccionar las voces principales y las segundas voces y pudimos hacer un ensayo con las guitarras, el bajo, el tiple y tres percusiones: la guacharaca y los bongós alternando con la campana. Con el ensamble casi completo acordamos que “El corbata gastador”, de Gildardo Montoya, interpretado por Joaquín Bedoya (álbum *El corbata gastador*, Discos Victoria - LPV 15123, 1974) es de una especie ternaria diferente a “El duende alegre”, de Octavio Mesa (Pedro Nel Isaza, álbum *El aguardientero y otros bailables de siempre*, Fabuloso - 2207). Pasamos todos los temas de la presentación en el orden planeado, quedamos muy satisfechos con el resultado y decidimos que en razón de la cantidad de compromisos que los integrantes de la percusión tenían, solo volveríamos a ensayar juntos en la tarde del día de la presentación mientras hacíamos la prueba de sonido.

A dos días del evento, con los cuatro instrumentos de cuerdas pulsadas, pudimos finalmente ensayar con el violín y el clarinete. Pudo haber sido por lo sencillo y simple de las canciones, pero la percepción general fue que alcanzamos un acople muy intuitivo y tranquilo y pudimos expresar nuestras opiniones y sentirnos muy satisfechos.

Llegó el 3 de diciembre de 2021, el día del concierto, y aunque tuvimos las inconvenientes propias de cualquier presentación en vivo, el resultado fue muy favorable y cumplió con las expectativas musicales y sonoras que nos habíamos propuesto.

A la semana siguiente, Juan Pablo Rúa, uno de nuestros percusionistas, me pidió que lo remplazara en una presentación en el corregimiento de Carepa, municipio de Olaya, tocando la guacharaca. Fue una maravillosa oportunidad para poner en práctica los conocimientos teóricos que había adquirido estudiando estos ritmos y repertorios de la música parrandera, disfrutar tocando esta música desde otro instrumento y ver a los asistentes bailando al ritmo de la percusión que yo estaba interpretando.

En las últimas sesiones de la pre-producción, Carlos Caballero, el asesor del trabajo de maestría, recomendó que hiciéramos cambios en la forma de algunas de las canciones, estos cambios consistieron en la repetición de ciertas estrofas con la intención de dar homogeneidad a las mismas. Fue así como volvimos a grabar “Canción de las 6 de la tarde”. Primero hicimos la guía, y aprovechamos la oportunidad, basándonos en la grabación anterior, para explorar nuevas sonoridades. Esta canción combina muchos sonidos predeterminados (ya grabados) que se ejecutaron en un controlador MIDI de teclado. Primero grabamos la batería de todo el tema y empezamos a integrar algunos sonidos acústicos;

seguidamente grabamos la guacharaca y unas chachas que le dieron un color muy particular. Adicionalmente, decidimos hacer una rearmonización en la última parte de la canción. Para terminar, incorporamos el tiple, un ronroco –un familiar del charango un poco más grande–, los violines y la voz. Asimismo, realizamos cambios en las formas de “El mondongo” y “Canción de la mañana”, repitiendo una estrofa en la primera, y agregando un coro en la segunda.

5.3.1 Producción y grabación

El 19 de febrero de 2022 nos reunimos varios de los músicos que habíamos tocado y ensayado las canciones creadas para este trabajo en el estudio de grabación del Instituto Tecnológico Metropolitano (ITM) para grabar los seis temas inéditos que habíamos interpretado en el concierto de diciembre. Asistieron Jawer Arias, bajo y voz principal; Diego Alzate, coros y guitarra marcante; Fidel Duque, clarinete y coros; Mateo Orrego, violín y coros; Arley Rojas, guacharaca y coros; Juan Pablo Osorio, bongós y campana; y el autor del proyecto, Daniel Restrepo, guitarra melódica y coros.

La decisión de producción del asesor Carlos Caballero fue la de realizar la grabación en sesión (bloque) sin el uso de audífonos de monitoreo, de tal forma que los intérpretes sintieran los demás instrumentos de la manera más acústica y natural posible; incluso el sonido del bajo, que salía del amplificador, fue balanceado hasta tener el mismo nivel de los demás instrumentos. Al respecto, vale la pena mencionar que antes de la era de la grabación multicanal y mucho antes de la actual grabación digital asincrónica, los músicos grababan de esta manera, y que al introducir los audífonos y la sobre-grabación en la década de los sesenta hubo un cambio en la interpretación de los músicos de sesión, pues ahora estaban dependiendo de otro tipo de sonido para escuchar: el que producían los audífonos. Algunos autores y antiguos productores mencionan este problema; por ejemplo, Mario Rincón Parra, el grabador estrella de Discos Fuentes en las décadas de los sesenta y los setenta, narró lo siguiente:

No utilizábamos el sistema de *playback* porque a don Antonio Fuentes le gustaba grabar con todos los músicos en el estudio al mismo tiempo. Él decía que una grabación hecha por etapas quedaba muy fría, que no había comparación con una grabación hecha con el calor y el acople de toda la agrupación junta. (Pelález & Jaramillo, 1996: 52)

Por su parte, la historiadora Susan Schmidt Horning explicó que los intérpretes y músicos de sesión tuvieron muchas dificultades para adaptarse a los audífonos y las grabaciones por instrumentos.

Aunque la interpretación era en tiempo real y los artistas se escuchaban unos a otros, esto logró complicarse cada vez más con el uso de auriculares, introduciendo otra capa de separación entre los músicos. La emoción, el pulso y lo que el ingeniero Mike Dorrough describió como la interacción “simbiótica” entre los instrumentos, “solo los armónicos en el espacio”, fue una cualidad que gradualmente comenzó a desaparecer de las sesiones de grabación a finales de la década de 1960 [traducción libre del autor]. (Schmidt Horning, 2013: 179-180)

Para lograr precisamente esos “armónicos” de la descripción anterior era necesario acomodarnos en la cabina del estudio buscando una ubicación óptima que permitiera un buen contacto visual entre todos los músicos, además de tratar que los micrófonos captaran muy bien el instrumento al que estaban asignados. Esta es una tarea difícil, porque por todos ellos se filtran los demás instrumentos.

El primer tema lo grabamos no solo en audio sino en video, para tener otra memoria de la producción. La dinámica de grabación fue muy fluida; se hacían tres tomas de cada tema para después escoger la mejor. La grabación fue muy parecida a un ensayo como los que habíamos hecho anteriormente. El único instrumento amplificado era el bajo; de resto, los demás sonaban cada uno con su propio volumen acústico. Cuando salía de la cabina para escuchar cómo estaba quedando el trabajo, me sorprendí gratamente, porque el sonido era muy diferente: las guitarras y las voces sonaban más fuerte, y ese volumen se normalizaba con el de la percusión, el violín y el clarinete.

A pesar de los pequeños errores musicales que cada instrumentista pudo haber cometido, grabar de esta forma me pareció muy enriquecedor, ya que el acople rítmico y de dinámicas se hace y se siente muy real y orgánico.

6. Conclusiones

Las conclusiones de este trabajo no podrían presentarse más que como una breve síntesis de los elementos socioculturales y musicales encontrados y desarrollados en esta investigación, que constituyen en sí mismos las conclusiones de este aprendizaje colectivo; con todo, conviene realizar un resumen que permita reafirmar estos conocimientos. Así, se exponen a continuación algunas consideraciones sobre la música del Parque y sobre lo que representó el proceso de grabación de los temas inéditos que complementan este proyecto.

Tres puntos ayudan a sintetizar las características descritas durante su desarrollo:

El primero, que va más allá de la música, hace referencia a la diversidad cultural y social que se condensa en el Parque. Gracias a su historia y a su ubicación se puede afirmar que actualmente este espacio es un lugar donde confluyen diversas culturas que hacen parte de la sociedad antioqueña, y en medio de este encuentro y confluencia surgen diferentes muestras artísticas entre las que la música ocupa un importante lugar. Así, el Parque se convierte en un escenario idóneo en el que se puede evidenciar cómo las tradiciones del campo y las costumbres de la ciudad se confunden en muestras musicales que dan lugar a diferentes géneros musicales.

El segundo, que hace referencia a elementos propiamente musicales, es el que permite resumir algunas de las características encontradas. Los ritmos de las músicas presentes en el Parque se pueden clasificar en dos grupos: 1) binario, con diferentes tempos, algunos rápidos y otros lentos como la cumbia y el vallenato antiguo; y 2) ternario, que se puede dividir en dos sub-grupos: el primero semejante al pasillo, con el bajo en el primer tiempo del compás; y el segundo semejante al bambuco, sin el bajo en el primer tiempo. Esta descripción permite llegar a un consenso sobre la manera de entender la gran variedad de elementos musicales que confluyen allí.

El tercer factor alude al nombre que han recibido estos géneros musicales. En las descripciones que buscan clasificar y documentar las músicas que se interpretan en el Parque es muy frecuente encontrar las de música parrandera, guasca, boleros y música argentina, ecuatoriana y mexicana. Sin embargo, y este es quizás uno de los elementos más importantes de la investigación, se observa que cualquier explicación acerca de los ritmos en la música parrandera concluye prontamente debido a la poca importancia que tiene para quienes la

interpretan el hecho de llamarlos o reconocerlos con un nombre, ya que tanto para los músicos del Parque –y también para la mayoría de los músicos que trabajaron en la grabación de los temas inéditos– no es necesario asignar un nombre en la práctica ni conocer algún tipo de identificación que sea reconocida, por así decirlo, nacionalmente, además de que esta tampoco ha existido.

Sigue entonces vigente la pregunta que mueve este trabajo y que puede dar lugar a la continuación de un interés por este tipo de música, incluyéndola en la investigación académica: ¿cómo, en su entender, la mayoría de los músicos del género parrandero clasifican estos ritmos? Esta es una pregunta que fue transversal a la investigación y, aunque podría parecer una pregunta vacía, el hecho de no proponer una clasificación definitiva que permita unificar los criterios de comprensión de estos géneros sigue siendo problemático, y, por esta misma problematización de los géneros, la discusión que se da alrededor siempre resulta fructífera para una labor de preservación, transmisión y transformación desde la academia.

En relación con la creación de las canciones y la elaboración del proyecto mismo existen tres factores que merecen ser mencionados: la escogencia de los temas, la confianza en la experiencia y el conocimiento de los educadores del autor del trabajo, y la planeación de las diferentes partes de la producción.

Con respecto al primero, cabe resaltar el interés genuino y la pasión que la selección y creación de las canciones suscitó en su autor. Esta atracción motivó el deseo de profundizar más en el tema. Hay momentos en los que se puede dudar de todo: de los conocimientos populares, de la academia como existe hoy en día, de los libros y de tantos otros factores que pueden construir conocimiento. No obstante, estas dudas, que a veces se tornan en inseguridades y tropiezos, fueron superadas.

Contrario al contexto cultural que se vive hoy día en Medellín y al pensamiento de algunos autores que abogan por tomar la investigación como un asunto demasiado serio y objetivo tomando distancia del objeto de estudio, Bachelard, filósofo de la creatividad y la ciencia, afirmó que el tema que se investiga es espiritualmente muy importante y que debe ser verdaderamente apasionante para el investigador. “En el estado de pureza logrado por un

psicoanálisis del conocimiento objetivo, la ciencia es la estética de la inteligencia” (Bachelard, 1983: 13).

Se trata entonces de ser sincero con uno mismo y, si es necesario, buscar un nuevo tema de investigación cuando este deje de ser interesante y apasionante. Igual sucede con las creaciones: confiar en su propio juicio dejando a un lado los gustos y las características musicales aceptados por las mayorías, incluso por los tutores o jurados que evalúan trabajos como este.

Con respecto a la confianza en la experiencia y el conocimiento de los educadores, es importante mencionar el valioso aporte que tanto ellos como el equipo de trabajo y los músicos tradicionales y consagrados les dieron a este proyecto. Estas experiencias se pueden evaluar, constatar y discutir con otras, y aunque haya muchas que no tengan este tipo de evaluación de contraste, han sido de mucha ayuda; puede que sea confianza ciega, pero en todo caso es muy necesaria para desarrollar los objetivos propuestos.

En este listado aparecen los conocimientos de los ritmos parranderos y carrileros que aportó y compartió con total tranquilidad y generosidad don Josué García, que se convirtieron en un gran soporte para entender y empezar a tocar y disfrutar de estas músicas, que comúnmente se han enseñado como tradición oral.

Jawer Arias fue otro gran colaborador que brindó toda su experiencia a la hora de desarrollar los temas inéditos, aportándoles un inmenso valor. Sus conocimientos de percusión fueron claves para grabar y entender cómo son las percusiones de la música parrandera; asimismo, fue muy sincero con sus opiniones.

El profesor Carlos Caballero, asesor de la investigación, aportó su experiencia en temas de producción musical y escritura investigativa, y contribuyó en gran medida a llevar esta investigación y producción musical a un nivel profesional.

Son muchas las personas que colaboraron con sus experiencias y conocimientos para que este trabajo tenga un feliz término. Es así, compartiendo y discutiendo, como se construye el conocimiento.

El reto de crear una colección de canciones inéditas produce algo de temor al inicio, y aunque inventar unas obras musicales que le gusten a uno mismo no es fácil, una planificación clara

que estipule los tiempos para crearlas y producirlas es de gran ayuda. No siempre se cumplen las metas, pero hay que intentar llevarlas con empeño a buen término.

Retomando el asunto del carácter colaborativo de las músicas parrandera y guasca y de cómo en los años cincuenta los artistas íconos se unían para hacer que las canciones sonaran lo mejor posible, Burgos (2000) llevó a cabo un recuento de los conjuntos que se armaban para las grabaciones, que incluían a músicos como Miguel Ángel Nova, Alejandro Sarrazola Quintero y Manuel Suescún; asimismo, mencionó que no era inusual que las letras de las canciones fueran cambiadas dependiendo de las opiniones de los mismos músicos o del productor.

En la actualidad, el Parque conserva el carácter grupal y colaborativo de sus músicos. Dejando atrás estos emblemáticos años cincuenta, sesenta y setenta, cuando se grabaron los clásicos de estas músicas, y dirigiendo la mirada al Parque en la actualidad, se nota que dicho carácter sigue vivo; todos los instrumentos son importantes y deben sonar en grupo, al igual que se continúa haciendo en muchas comunidades, donde los músicos se unen para formar un ensamble sonoro.

El carácter colaborativo también permeó la investigación llevada a cabo, y permitió entender los ritmos que hace cada instrumento y que al unirse con los ritmos de los demás instrumentos arman un conjunto de sonidos donde cada uno hace lo que debe hacer.

Las canciones inéditas que surgieron en este trabajo tienen la función de unir a varios músicos para ensayar, interpretar, grabar y reunirse alrededor de la música con la excusa de dar existencia a unas pocas obras musicales que nacieron de la investigación acerca de las músicas del Parque. Valdría la pena considerar que algunos podrían cuestionar el hecho de que este proceso sea considerado como investigación-creación, bien por la razón de que fue realizado desde la colectividad, o bien porque consideran falta de rigurosidad científica este proceso de investigación; sin embargo, contra esos cuestionamientos considero que podríamos decir, en primer lugar, que es ingenuo el creer que cualquier proceso de creación o de investigación se realiza en la soledad; aquel ideal del genio individual que tan popular se hizo durante la modernidad ha quedado atrás en el mundo globalizado, donde hemos aprendido a reconocer, como seres sociales, que el conocimiento rinde mayores frutos cuando surge desde y se pone al servicio de la comunidad; en segundo lugar, si bien existe una

pregunta por la rigurosidad científica desde las humanidades, no podemos perder de vista que la riqueza de la investigación en humanidades también se encuentra en su flexibilidad, en este sentido, el estudio de una música popular a través de su historia y sus intérpretes, una propuesta de clasificación basada en la simplicidad y una reinterpretación libre que responde al gusto por hacer música, también constituyen un proceso de investigación legítimo dentro de las convicciones que defiende este trabajo.

A la hora de grabar también existen muchas colaboraciones: la del grabador, la del productor, la del encargado de ubicar los micrófonos; estas tres funciones a veces son hechas por una sola persona que puede quedar en el anonimato. Es necesario respetar los tiempos de los demás, es importante que haya un ambiente cordial en el grupo y es crucial que cada colaborador se sienta a gusto cumpliendo con su función.

Los temas de la suite “Sancocho campesino” fueron creados durante la pandemia, cuando no era posible reunirse con otras personas. Estos temas para guitarra solista intentan describir algunas de las influencias de la música que actualmente se encuentra en el Parque y claramente se diferencian del resto de la producción, que fue realizada por un grupo.

En referencia a la ascendencia campesina de las músicas parrandera y guasca, se observa cómo los primeros artistas que las grabaron tenían origen rural y componían, tocaban y grababan para sus coterráneos, personas también del campo: guascas, montañeros o campesinos. De igual modo, las músicas del Parque tienen el mismo origen y la mayoría de las personas que lo frecuentan también vienen del campo.

Respecto a la analogía propuesta entre la música y la comida, cabe recordar que algunos de los temas del álbum aluden a ella e insinúan el cuidado que se le debe dar al agro. Esta analogía da pie a las sinestesias que se usan para intentar comprender mejor un fenómeno que no se alcanza ser explicado desde sus características mismas. Es así como en algunas de las canciones hay referencias constantes al gusto y al sabor, entendidas como cualidades intrínsecas de la música.

En “Zapatos parranderos” hay un verso que pretende aclarar qué es bailar sabroso: “improvisando un poco / sin pasarse de calidoso” da a entender que el acto de bailar sabroso

o tener sabor al hacerlo es contar con la capacidad de crear sin abandonar las formas o parámetros estéticos pero sin salirse de los esquemas o principios establecidos.

En “Bonito y sabroso”, de Benny Moré, el cantante/compositor explica que bonito y sabroso es bailar como las cubanas. A Pablo Flórez, sus porros “les saben a lo bueno de su región”. Guillermo Buitrago, en su canción “El huerfanito”, tiene un pregón que dice “qué sabrosa melodía, mamá”, que puede referirse al gusto que produce escuchar dicha melodía; más adelante hay otro que dice “esto es para bailar”, que explica que las melodías sabrosas pueden producir un impulso de baile en el oyente.

Con estos ejemplos, si se hace la pregunta acerca del significado de sabor en la música, podría decirse que cuando el ensamble musical se encuentra muy bien acoplado se puede sentir el disfrute de los músicos, y este disfrute se transmite a los oyentes creando una necesidad de expresión corporal que se puede manifestar a través del baile, el canto o el aplauso, y, finalmente, estableciendo una comunidad con los músicos.

Para el caso de los temas inéditos de este trabajo, el sabor no solo se encuentra en una sensación abstracta del músico, sino que también se busca a través de temas explícitos en los que constantemente aparecen referencias a la comida típica de diferentes regiones.

En estas canciones se habla de las recetas que se hacen en estos territorios donde también se cultivan sus ingredientes. Podría pensarse que las músicas son vehículos para hablar sobre muchos temas o sobre cualquier tema. Con todo, la decisión fue que la temática de estas obras se basara en el campo y los campesinos.

Basta con mencionar algunos animales para que las letras tomen un carácter campesino. Hablar de mosquitos, perros, guacharacas, monos, zancudos, osos, gavilanes, cerdos y gallinas es hablar del campo. Todavía se pueden contar infinidad de situaciones e historias más interesantes y mejor contadas en canciones de música parrandera y guasca, pero son ellas las que hablan de lo que se come, del baile, el amor, la parranda, la rumba y el jolgorio, las que el autor quisiera presentarles como un pequeño homenaje al campo, a su gente, su música y sus costumbres, las que podemos apreciar en pleno centro del municipio de Medellín.

7. Referencias

- Arias Calle, J. D. (2009). *Con la tinta de mi sangre. Amor y desamor en las canciones de despecho en Antioquia*. Medellín: La Carreta.
- Bachelard, G. (1965). *Psicoanálisis del fuego*. Madrid: Castilla.
- Bachelard, G. (1983). *La formación del espíritu científico. Contribución a un psicoanálisis del conocimiento objetivo*. México: Siglo Veintiuno.
- Bachelard, G. (1993). *El aire y los sueños*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- Bermúdez, E. (2006). Del humor y el amor: música de parranda y despecho en Colombia (I). *Cátedra de Artes*, 3, 81-108. Disponible en <https://es.readkong.com/page/del-humor-y-del-amor-musica-de-parranda-y-musica-de-8853510>
- Bermúdez, E. (2007). Del humor y el amor: música de parranda y música de despecho en Colombia (II). *Cátedra de Artes*, 4, 63-89. Disponible en <https://fdocumento.com/document/egberto-bermudez-del-humor-y-el-amor-musica-de-parranda-y-musica-y-de-despecho-56955a6b55948.html>
- Betancur Gómez, J. M. (2006). *Moscas de todos los colores. Barrio Guayaquil de Medellín, 1894-1934*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Bravo Betancur, J. M. (2007). *De plaza mayor a parque de Berrío*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT.
- Burgess, R. (2013). *The art of music production. The theory and practice* (4.^a ed.). Oxford, Reino Unido: Oxford University Press.
- Burgos Herrera, A. (2000). *La música parrandera paisa*. Medellín: Lealón.
- Burgos Herrera, A. (2003). *Duetos y tríos del viejo Medellín: 1950-1970*. Medellín: Lealón.
- Caballero Parra, C. A. (2010). *La producción musical en estudio*. Medellín: Fondo Editorial Instituto Tecnológico Metropolitano.
- Cardona Zuluaga, P. (2017). Los narcocorridos: la expresión lírica de las nuevas épicas. En J. Giraldo Ramírez, y L. García Jaramillo (eds.), *Entre dos paces: Colombia y Antioquia, 1991-2016*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT.
- Carpentier, A. (1987). *Ese músico que llevo dentro 3. La música en Cuba*. México: Siglo XXI.

- Cortés Polanía, J. (2004). *La música nacional y popular colombiana en la Colección Mundo al día (1924-1938)*, pp. 53-161. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Disponible por descarga en https://www.researchgate.net/publication/318305872_La_musica_nacional_y_popular_colombiana_en_la_Coleccion_Mundo_al_dia_1924-1938
- Cruz González, M. A. (2002). Folclore, música y nación: El papel del bambuco en la construcción de lo colombiano. *Nómadas*, 17, 219-237. Disponible en <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=1051/105117951017>
- Escobar G., C. J. (2003). *Medellín hace 60 años*. Vol. 4, Biblioteca básica de Medellín. Medellín: Fondo Editorial Instituto Tecnológico Metropolitano.
- García Lorca, F. (2017). *Libro de poemas (1918-1920)*. Madrid: Alianza Editorial.
- Gaviria, P. (julio de 2011). Ciudad vs. pueblo. *Universo Centro*, 25, s. pp. Disponible en <https://www.universocentro.com/NUMERO25/CiudadvsPueblo.aspx>
- González Goyeneche, L. M., & López García, J. S. (2015). Cultura política de los músicos callejeros del parque Berrío en la ciudad de Medellín. *AINKAA, Revista de Estudiantes de Ciencia Política*, 1, 41-56. Disponible en https://cienciashumanasyeconomicas.medellin.unal.edu.co/comunicado/4Cultura_politica.pdf
- Gutiérrez Palacio, L. G. (2006). *La música popular en Medellín 1900-1950*. Medellín: Homo Habitus.
- Herrera Atehortúa, C. (2011). De retretas, prestidigitadores, circos transformistas, cinematografía y toros. Notas para una historia de las diversiones públicas en Medellín, 1890-1910. *Historia y Sociedad*, 24, 161-188. Disponible por descarga en <https://biblat.unam.mx/es/revista/historia-y-sociedad-medellin/articulo/de-retretas-prestidigitadores-circos-transformistas-cinematografos-y-toros-notas-para-una-historia-de-las-diversiones-publicas-en-medellin-1890-1910>
- Isaza Velásquez. A. (2009). *Suite para los sonidos: música en Medellín, siglos XVII y XVIII*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT.
- López, Z. (2018). *El cantor parrandero Octavio Mesa*. Bogotá: Penguin Random House.
- López-Cano, R. y San Cristóbal, Ú. (2013). *Investigación artística en música: problemas, experiencias y propuestas*. Barcelona: Fondo Nacional para la Cultura y las Artes.

- Marsalis, W., & Ward, G. C. (2018). *Jazz. Cómo la música puede cambiar tu vida*. Barcelona: Paidós Contextos.
- Mendoza, V. T. (1948). *Canciones mexicanas (Mexican Folk Songs)*. Ciudad de Nueva York, NY: Hispanic Institute in the United States.
- Ochoa Escobar, J. S. (2018). *Sonido sabanero y sonido paisa: negociaciones entre lo tradicional y lo masivo en la música tropical de los años sesenta en Medellín* [tesis doctoral, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá]. Disponible por descarga en <https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/34457>
- Ochoa Gautier, A. M. (2013). *Músicas locales en tiempos de globalización*. Vol. 26 de *Enciclopedia latinoamericana de sociocultura y comunicación*. Bogotá: Norma.
- Ochoa Gaviria, D. M., & Correa Tabares, J. (2010). *Transformación urbana del parque de Berrío de Medellín. Pre-construcción y post-construcción del metro* [tesis de pregrado, Universidad de San Buenaventura, Bello, Antioquia]. Disponible en http://bibliotecadigital.usb.edu.co/bitstream/10819/922/1/Transformacion_Urbana_Parque_Correa_2010%20.pdf
- Ochoa, L. (1984). *Cosas viejas de la villa de la Candelaria*. Medellín: Ediciones Gráficas.
- Ortiz, F. (1954). *Los instrumentos de la música afrocubana, vol. 4*. La Habana: Dirección de Cultura del Ministerio de Educación.
- Peláez, O., & Jaramillo, L. F. (1996). *Colombia musical. Una historia, una empresa*. Medellín: Discos Fuentes.
- Restrepo Duque, H. (1986). La voz de la música popular. *Boletín Cultural y Bibliográfico, Banco de la República*, 23(6), 15-29. Disponible en https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/3374
- Restrepo Duque, H. (1989). La música de carrilera: mitos y verdades. *Revista de la Universidad Nacional (1944-1992)*, 20, 66-70. Disponible en <https://revistas.unal.edu.co/index.php/revistaun/article/view/12010>
- Restrepo Trujillo, A. J. (1955). *El cancionero de Antioquia*. Medellín: Bedout.
- Rizo, R. G. (2015). Música campesina y cultura popular en Cuba. *Revista Didasc@lia: Didáctica y Educación*, 6(5), 1-10. Disponible en <https://doaj.org/article/e28a945c56824ad08b1e282b9c75c3be>

- Santamaría Delgado, C. (2009). Estado del arte de los inicios de la historiografía musical en Colombia. *Memoria y sociedad*, 13(26), 87-103. Disponible por descarga en <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/memoyosociedad/issue/view/596>
- Schmidt Horning, S. (2013). *Chasing sound (studies in industry and society)*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press.
- Serres, M. (2004). *El contrato natural*. Valencia, España: Pre-Textos.
- Zapata Cuéncar, H. (1979). *Cantores populares de Antioquia*. El Peñol, Antioquia: Copiyepes.

8. Apéndices

8.1 Partituras

Canción de la mañana

Daniel Restrepo

me le - van - tees - ta ma - ña - na con me - dio cuer - po so - ñan - do ha -

5 bi - aun o - lor az - re - pa pen - san - do en to - do lo ma - lo

9 que yo ten - goun sue - ño yo ten - goun sue - ño

13 que yo ten - goun sue - ño que to - do cam - bie yo

17 vi llo - rar la ri - za y vi que - mar la jus - ti - cia

Guitar

PLATANO

Sancocho Campesino
Suite

Daniel A. Restrepo Tamayo

6

12

17

23

29

D.C. al Fine

Fine

2022©

Guitar

MAÍZ

Sancocho Campesino

Suite

Daniel A. Restrepo Tamayo

4

8

12

D.C. al Fine

Fine

2022©

Canción de las 6 de la tarde

Daniel Restrepo

Ya se fue el sol un perro la -

dra los mos - qui -

toa en el ai - reen cal

ma y los ar - bo

leo y los ar - bo

leo can - tan

ESCUPA II

Score

Daniel A. Restrepo Tamayo

Violin

Guitar

Vln.

Gtr.

Repetir hasta perderse

2022©

El Mondongo

Daniel Restrepo

pan - za bo - ne - te li - bri - llo y cua - jar el cua -
ja pa - re - ce unpa - na - al el li - bri - llo pa - re - ce unli -
bri - to yu - nas toa - llas lo de - ma - as
es el mon - don - goun sa - bro - so de - lei - te de - pen - de
de quien lo pre - pa - re en es - tos po - cos ver - sos - lea
di - go co - moe quea mi a mi me gus - ta

Guitar

YUCA

Sancocho Campesino

Suite

Daniel A. Restrepo Tamayo

6

10

14

19

24

2022©

Guitar

PAPA

Sancocho Campesino

Suite

Daniel A. Restrepo Tamayo

3

6

11

16

22

2022©

Zapatos Parranderos

Daniel Restrepo

ahay pa - rran - dahay que lle - var los za - pa - tos mas brin - co - nee los que

5 po - nen a bai - lar a to - di - tos los mi - ro - nes

9 yea - tos za - pa - tos no los de - jan des - can - sar

13 bai - lan y bai - lan y no los de - jan pa - rar

Rumba de los animales

Julio Cadavid
Diego alzate
Jawer Arias
Fidel Duque
Daniel restrepo

ha - ce mu - cho tiem - po bai - la - ban co - mo los a - ni - ma - les

5
i - ban zan - cu - dos y mi - cos o - sos y ga - vi - la - nes

9
ve - ni - mos a bai - lar co - mo los a - ni - ma - les es - tan in - vi - ta - dos con to - dos los

13
bai - les que mue - van las plu - mas que mue - van los ca - chos que mue - van la cre - ta que mue - van el ra - bo

The image shows a musical score for a song titled "Rumba de los animales". It consists of four staves of music, each with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The first staff starts with a common time signature (C) and contains the lyrics "ha - ce mu - cho tiem - po bai - la - ban co - mo los a - ni - ma - les". The second staff is marked with a "5" and contains the lyrics "i - ban zan - cu - dos y mi - cos o - sos y ga - vi - la - nes". The third staff is marked with a "9" and contains the lyrics "ve - ni - mos a bai - lar co - mo los a - ni - ma - les es - tan in - vi - ta - dos con to - dos los". The fourth staff is marked with a "13" and contains the lyrics "bai - les que mue - van las plu - mas que mue - van los ca - chos que mue - van la cre - ta que mue - van el ra - bo". The music is written in a rhythmic style characteristic of rumba, with a mix of eighth and sixteenth notes.

Score

INVITACIÓN

Daniel A. Restrepo Tamayo

The musical score is arranged in two systems. The first system includes Violin, Guitar 1, and Guitar 2. The second system includes Violoncello (Vln.), Guitar 1 (Gtr. 1), and Guitar 2 (Gtr. 2). The Violin part features a melodic line with eighth-note patterns and accents. The Guitars provide harmonic accompaniment with chords and arpeggiated figures. The Violoncello part has a melodic line with a five-fingered scale-like passage. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature.

2022©

Score

ESCUPA I

Daniel A. Restrepo Tamayo

Violin

Guitar

Vln.

Gtr.

Vln.

Gtr.