

**El mes de la parranda:
El papel de la música parrandera en el Valle de Aburrá durante las
festividades decembrinas**

**León Felipe Duque Suárez
Magíster en Antropología**

**Asesor: Alejandro Tobón Restrepo
Doctor en Historia de América Latina**

**Universidad de Antioquia
Facultad de Ciencias Sociales y Humanas
Departamento de Antropología**

**Medellín
2018**

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	5
CAPÍTULO I. LA NAVIDAD.....	15
1.1. Orígenes	15
1.2. La Navidad en España.....	18
1.3. Navidad mestiza	23
1.3.1. Día de las Velitas.....	24
1.3.2. El árbol de Navidad.....	29
1.3.3. Novena de aguinaldos	32
1.3.4. El pesebre	39
1.3.5. El 24 de diciembre.....	42
1.3.6. La fiesta de Reyes	46
CAPÍTULO II. TIEMPO CALIENTE: LAS FESTIVIDADES DECEMBRINAS EN EL VALLE DE ABURRÁ.....	49
2.1. La fiesta.....	49
2.2. Las festividades decembrinas.....	54
2.2.1. La alborada.....	57
2.2.2. Tiempo caliente	60
2.2.3. La pólvora	63
2.2.4. Alumbrados	65
2.2.5. Fiestas de año viejo y año nuevo.....	69
CAPÍTULO III. LA MÚSICA PARRANDERA EN TIEMPO CALIENTE.....	73
3.1. La música en la fiesta	73
3.2. Música parrandera.....	77
3.2.1. Antesala.....	77
3.2.1.1. Migraciones al Valle de Aburrá en el siglo XX	78
3.2.1.2. Industria fonográfica	82
3.2.2. Músicos parranderos	87
3.2.3. La parrandera como género musical	92
3.2.3.1. Músicas calientes.....	92
3.2.3.2. Guillermo Buitrago	94

3.2.3.3. Conjunto musical.....	96
3.2.3.4. Letras.....	99
CAPÍTULO IV. MÚSICA PARRANDERA E IDENTIDAD.....	114
4.1. El antioqueño en la música parrandera.....	114
4.1.1. Identidad antioqueña	115
4.1.2. Representación del antioqueño en la parrandera	119
4.2. Música, fiesta e identidad.....	123
4.3. Música parrandera y construcción de identidades.....	126
4.3.1. El control moral en el Valle de Aburrá	127
4.3.2. En busca de una identidad nacional	130
4.3.3. Aumento de la temperatura musical en el Valle de Aburrá.....	133
CONCLUSIONES	139
REFERENCIAS	142

AGRADECIMIENTOS

A mis padres, por su apoyo incondicional.

A mi familia y amigos.

A los músicos parranderos y las personas que, en todo momento, estuvieron dispuestas a conversar y a contribuir con la realización de este trabajo.

Y a Alejandro Tobón, por su asesoría, acompañamiento y amistad.

INTRODUCCIÓN

Entre los múltiples acetatos, casetes y discos compactos de música popular que adquiría mi padre, los que más me llamaron la atención durante mi infancia fueron los de música parrandera. Me atraían las caricaturas que aparecían en algunas carátulas y la picardía de esas letras que dejaban mucho a la imaginación. Los escuchaba de manera frecuente y poco me importaba la temporada del año, cualquier momento era propicio para desordenar el mueble de la música y encontrar mis canciones favoritas. Sin embargo, esta labor no era necesaria en diciembre, donde la música parrandera dominaba el ambiente sonoro de mi pueblo, Marinilla, e imponía su presencia.

Ese gusto por la música de parranda se agudizó con el paso del tiempo y me llevó, durante la juventud, a seguirle la pista a las novedades del género que se emitían por radio y que aparecían en discos compilatorios durante cada temporada decembrina. Eso sí, mezclas con las canciones “clásicas”, que nunca perdían vigencia y que se escuchaban sin falta cada fin de año. Así pues, no me era posible separar la fiesta decembrina y la música parrandera: la fiesta creaba una atmósfera propicia para la diversión, el desorden y la rumba; mientras que la música parrandera narraba las fiestas y generaba múltiples prácticas y posibilidades de relacionamiento.

En las festividades decembrinas de mi infancia y juventud descubría los sonidos, las imágenes, las luces, las comidas y los lugares que más disfrutaba, y en la música parrandera encontraba alegría, historias divertidas y rasgos que podía detectar cotidianamente en mi pueblo y en mi familia. Por eso los recuerdos de las fiestas decembrinas de mi infancia siempre tienen de fondo una canción de música parrandera.

Posteriormente, y gracias a la trova antioqueña, me di cuenta que podía hacer coincidir mis gustos personales con mi interés por la investigación de fenómenos sociales alrededor de la música. La academia me había aportado herramientas significativas y me había permitido estudiar esta manifestación poético-musical en el pregrado, desde la óptica del periodismo, así que, a partir ese momento, siempre tuve en la mira a la música parrandera. Además, cuando inicié la Maestría en Antropología, ya me había integrado al Grupo de Investigación Músicas Regionales, lo cual fue determinante para decidir abordar la parrandera como tema central en el trabajo de grado que aquí presento.

El Grupo de Investigación se había acercado de manera parcial a este género musical y ha mantenido un interés especial por profundizar en él, teniendo en cuenta su relevancia dentro de las músicas populares de la región andina noroccidental colombiana. Así pues, esta empresa la asumí como una posibilidad de avanzar en la línea de investigación del Grupo y de continuar con el estudio de las manifestaciones culturales de la región con las cuales encuentro mayor afinidad.

El propósito que me tracé desde el inicio de la investigación fue comprender el papel que cumple la música parrandera para la sociedad del Valle de Aburrá durante las festividades decembrinas. Dicho objetivo está adscrito al estudio antropológico de la música, que ha sido abordado desde diferentes perspectivas a lo largo de la historia de la disciplina. Para el caso de la investigación que aquí presento, partí del modelo planteado por Tymothen Rice para el estudio de la música desde la antropología, el cual está basado en los planteamientos de Clifford Geertz (2003), y su afirmación de que los sistemas simbólicos se construyen históricamente, se mantienen socialmente y se aplican individualmente.

El modelo de Rice está dividido en tres partes. Inicia con la construcción histórica, que comprende dos procesos: “El del cambio a través del tiempo y aquel otro por el que las formas y el legado del pasado se reencuentran y se recrean en cada momento del presente” (Rice, 2001, p. 163). La segunda parte tiene que ver con los procesos sociales, lo cual “refiere a una lista de las ricas y variadas maneras en las que la música es sostenida, mantenida o alterada por las instituciones socialmente construidas y por el sistema de creencias” (Álvarez, 1999, p. 128). La tercera hace énfasis en el individuo, teniendo en cuenta “la creatividad y la experiencia individual” (Rice, 2001, p. 166).

Al igual que la música, la fiesta ha sido un tema de frecuente interés para la antropología, y no son pocos los acercamientos a la relación música-fiesta que se han realizado desde la disciplina. Para el caso de la música parrandera, es preciso advertir que su concepción de género musical es muy reciente en comparación con las festividades decembrinas de las cuales hace parte y en las cuales se ha desarrollado. Sin embargo, esto no implica que la música parrandera siga los parámetros de la fiesta y esté totalmente determinada por esta, ya que también la música puede influir en la fiesta y su contexto. Tal como lo señala Carlos Miñana (2009),

La música en los contextos festivos tiene una función creadora, así los grupos repitan año tras año las mismas melodías: crean y recrean el vínculo social, conectando el pasado con el presente a través de la evocación, de las memorias y de las emociones colectivas, gracias a poderosos canales sensoriales como son los sonoros. (p. 217)

En este sentido, música y fiesta son dos fenómenos que no se pueden separar en el caso que aquí nos convoca y, si bien el objeto central de la investigación siempre fue la música parrandera, esta no habría podido ser entendida en su contexto sin un acercamiento profundo a la fiesta decembrina. Esta celebración se puede comprender como un espacio-tiempo donde los diversos grupos de una sociedad, en este caso los del Valle de Aburrá, “viven y reproducen situaciones de encuentro y/o desencuentro, construyen nociones de sí y de los otros, es decir, producen límites culturales entre ellos y, al hacerlo configuran sus territorialidades, le dan sentido, significan, interactúan y se apropian de los espacios” (Arcila, 2009, p. 16). De igual manera, fue necesario ahondar en la historia de la Navidad, antecedente fundamental de las festividades decembrinas.

Una de las primeras consideraciones que tuve que tener en cuenta a la hora de emprender la presente investigación fue que, si bien no podía abstraer mi gusto por la música parrandera, debía ser consciente en todo momento de que mi interés desde la antropología era científico. Por tal razón, asumí una postura crítica, incluso hacia los aspectos que siempre me habían parecido admirables de esta música. Dicha labor no fue fácil, teniendo en cuenta mi cercanía con el género; sin embargo, esta nueva “mirada” me permitió entender y asumir la música de una manera diferente.

La realización del estado del arte y la revisión bibliográfica me llevaron a concluir que los desarrollos investigativos que abordan la música de parranda han sido pocos y muy limitados. Se pueden contar fácilmente los textos académicos que están centrados en el estudio de este género musical y los que, dentro de trabajos más amplios, lo abordan de manera parcial. A pesar de no ser muchos, estos trabajos, sumados a las múltiples investigaciones que se han

realizado sobre música y fiesta desde la antropología, sobre todo en América Latina, fueron fundamentales para mi propuesta.

Además de la revisión de libros y documentos, se hizo una exploración sistemática de otras fuentes de información: internet; prensa (archivo histórico de El Colombiano); grabaciones audiovisuales y sonoras; videos de músicos y fiestas; imágenes y fotografías; discos compactos musicales; etc. Esto, haciendo énfasis en el proceso de construcción histórica de la música parrandera y, además, con el objetivo de “focalizar el tema, plantear su importancia, depurar conceptualmente las categorías que van emergiendo, contextualizar la información y a los informantes clave, orientar los hallazgos de la investigación y confrontar información directa” (Galeano, 2004, p. 32).

Teniendo en cuenta estos referentes, y con el fin de ampliar la mirada sobre ciertos aspectos relevantes para la investigación, realicé una serie de entrevistas en profundidad a personajes notables dentro de la música parrandera, tanto músicos como conocedores, coleccionistas, comunicadores y programadores musicales, advirtiendo siempre que “las entrevistas individuales dan acceso a una información que se halla contenida en la biografía del entrevistado, que ha sido interpretada por él y que será proporcionada, por tanto, con una orientación e interpretación específicas” (Jociles, 1999, p. 19). Por tal motivo fue fundamental que las entrevistas fuesen semiestructuradas, con el fin de comparar y contrastar las distintas voces de los interlocutores.

Dichas entrevistas en profundidad, sumadas a las entrevistas cortas y las conversaciones informales desarrolladas durante la etapa de observación, me permitieron ahondar en las nociones de identidad, creatividad y experiencia individual alrededor de la música

parrandera, así como en aspectos referentes a continuidades, cambios y rupturas con respecto al proceso de construcción histórica del género y sus imbricaciones con las fiestas decembrinas.

Una fuente de información relevante que emergió durante el proceso de investigación fueron las redes sociales y algunas páginas de internet de alcaldías, emisoras, músicos, etc. Estos medios me brindaron algunos datos relevantes con respecto a espacios y eventos donde aparecía la música parrandera en el Valle de Aburrá. Además, la revisión de la estrategia de medios de las instituciones públicas me dio una visión significativa de la manera como se asume y se aprovecha la fiesta decembrina en este ámbito.

Con las claridades teóricas que resultaron de la revisión documental y la amplia información recogida en las entrevistas a profundidad, comencé mi acercamiento a la música parrandera por medio de la observación etnográfica. Inicialmente, pensaba que la participación durante toda mi vida en las celebraciones decembrinas antioqueñas me daba elementos para afirmar que desde siempre había estado “observando” estas fiestas y, por ende, todo lo que rodea la música parrandera. Sin embargo, al introducirme de manera profunda a la etnografía, me di cuenta que, aunque esas vivencias no son poca cosa y pueden aportar muchos elementos, la observación con fines científicos debe tener unos objetivos claros, ser totalmente consciente y hacerse de manera sistemática.

Así pues, me di a la tarea de describir, analizar e interpretar lo que significa la música parrandera en las relaciones sociales durante las festividades decembrinas del Valle de Aburrá a través de una serie de observaciones, asumiendo que “para comprender por qué las cosas ocurren así, se deben observar las relaciones existentes entre el ámbito y su contexto

[...] Siempre se debe realizar un juicio sobre el contexto relevante y se debe explorar el carácter de este contexto” (Wilcox, 1993, p. 96-97). En dichas observaciones, realizadas en diversos espacios del Valle de Aburrá, si bien participé e interactué directamente en algunos momentos con los interlocutores, este no fue el fin último. Más bien, las circunstancias se encargaron de determinar mi rol o mis roles, sin que estos fuesen forzados.

La información generada durante la observación la consigné en diarios de campo, los cuales, sumados a los demás insumos producto de la revisión documental y de las entrevistas, fueron fundamentales a la hora de organizar, analizar y sistematizar la información. Para tal fin, usé el software para el análisis cualitativo de datos *ATLAS.ti*, en el cual se organicé la información recogida durante el trabajo de campo a la luz del marco conceptual y las categorías que guiaron la investigación desde el inicio.

Con respecto al contenido, el primer capítulo ofrece una aproximación a la Navidad, como punto de partida fundamental para comprender las festividades decembrinas. La primera parte aborda el origen de la Navidad, el papel del cristianismo y la configuración de una celebración en torno al nacimiento de Jesús en Oriente, a lo largo del siglo IV d. C. Además, se presenta la forma en la que el cristianismo asumió y adaptó elementos paganos con el fin de imprimirle fuerza a esta nueva festividad.

La segunda parte del capítulo está enfocada en la Navidad española, partiendo de los primeros datos que se conocen sobre su celebración y sus elementos más importantes. Más adelante, se abordan los días representativos dentro de la festividad: la Nochebuena (24 de diciembre), la Navidad (25 de diciembre), el Día de los Inocentes (28 de diciembre), la Nochevieja (31

de diciembre) y la Fiesta de Reyes (6 de enero). Siendo este último uno de los días más importantes, a diferencia de lo que sucede en Colombia.

La parte final del capítulo está centrada en la “Navidad mestiza”, entendida como una confluencia de tradiciones y significados que, partiendo de una base predominantemente religiosa de la Navidad española, genera una nueva celebración. Si bien el concepto de Navidad mestiza o navidades mestizas se puede proponer para todas las celebraciones en torno al nacimiento de Jesús en Latinoamérica, aquí se aborda específicamente la Navidad en el Valle de Aburrá. Para esto se ubican una serie de días y elementos clave: Día de las Velitas, el árbol de Navidad, la novena de aguinaldos, el pesebre, el 24 de diciembre y el 6 de reyes.

El segundo capítulo inicia con una aproximación al concepto de fiesta. Se abordan el tiempo y los ciclos, los cuales son fundamentales para entender las festividades decembrinas; así como los territorios y los espacios de la fiesta, la versatilidad, la identidad, las jerarquías, la distensión, la tradición y la actualización. Estas características no se repiten en todas las fiestas de la misma manera, por lo cual fue importante determinar qué tanto las festividades decembrinas repiten, adaptan o se alejan de otras celebraciones.

La segunda parte del capítulo inicia con la definición de festividades decembrinas. Posteriormente se aborda el inicio inestable de la fiesta y la reciente aparición de la alborada, como celebración que anuncia la llegada de diciembre. Además, se desarrolla el concepto de “tiempo caliente”, una expresión que era recurrente en otrora para referirse al tiempo de las festividades decembrinas, y en la que los interlocutores hacían mucho énfasis. Finalmente,

se describen algunos elementos y días clave, como la pólvora, los alumbrados y el 31 de diciembre.

El tercer capítulo inicia con un acercamiento teórico a la música en la fiesta. Posteriormente se aborda la parrandera, teniendo en cuenta dos procesos fundamentales para su surgimiento: las migraciones al Valle de Aburrá en el siglo XX y la industria fonográfica en Medellín. Seguidamente, y como parte del contexto histórico mencionado, se aborda el tema de los músicos parranderos, los cuales fueron, en sus inicios, campesinos llegados a la urbe en busca de oportunidades o huyendo de La Violencia de mitad de siglo.

Además, el capítulo aborda el proceso de consolidación de la parrandera como género musical. En este sentido, se tienen en cuenta las músicas calientes campesinas y costeñas y la influencia de Guillermo Buitrago, músico cienaguero fundamental para la parrandera. Además, se hace un breve acercamiento a la composición del conjunto musical y a las letras de la música parrandera.

El cuarto capítulo se detiene en la relación entre música parrandera e identidad. En la primera parte se aborda el tema del antioqueño en la música parrandera, teniendo en cuenta la “identidad antioqueña” y la representación que la música parrandera hace del antioqueño. Estos elementos son fundamentales, teniendo en cuenta lo planteado por algunos autores, para quienes la parrandera es la música que más se acerca a lo que son los antioqueños.

Posteriormente, se aborda desde el punto de vista teórico la relación entre música, fiesta e identidad y se propone la construcción de identidades como enfoque para comprender la relación de música parrandera e identidad. Finalmente, se realiza un acercamiento histórico al control de la moral en el Valle de Aburrá, a la búsqueda de una “identidad nacional” y al

aumento de la temperatura musical en la región a mediados del siglo XX, lo cual fue determinante para los significados que se le han asignado a la música parrandera.

Espero que este texto se convierta en un aporte para la comprensión de la parrandera, un género musical que, a pesar de haber sido discriminado por su baile y sus letras, ha permanecido durante más de medio siglo como elemento fundamental durante las festividades decembrinas. El fin de este trabajo no es, de ninguna manera, agotar el tema, lo cual sería imposible, es, más bien, seguir abriendo los caminos investigativos y dirigir un poco la luz hacia una música que está viva, a pesar del ostracismo al cual ha sido condenada desde distintos sectores sociales.

CAPÍTULO I

LA NAVIDAD

Antes de abordar el tema de la música parrandera es necesario entender el contexto festivo en el cual aparece y se ha desarrollado. En este primer capítulo nos acercaremos a los antecedentes de la fiesta decembrina, partiendo de los orígenes de la Navidad, su celebración en España y la configuración local de una “Navidad mestiza”.

1.1. Orígenes

En el año 313 d. C., los emperadores Constantino I y Licinio se reunieron en Milán y establecieron la libertad de religión en el Imperio Romano¹. Esta decisión representó un cambio significativo para el cristianismo, que en ese momento pasó “de una situación jurídicamente precaria a una, no sólo de tolerancia, sino prácticamente de hegemonía” (Ferro, 1972, p. 95). Uno de los aspectos en los que más se reflejó este cambio fue en las celebraciones y en el culto.

Hasta ese momento el cristianismo sólo conmemoraba la muerte y la resurrección de Jesús, allí estaban centradas sus festividades; el día de su nacimiento no había despertado gran interés hasta el siglo IV, y mucho menos se conocía alguna celebración en torno a este suceso. Las primeras conjeturas sobre el natalicio de Cristo lo ubicaban en fechas “como el 7 y 10 de enero, el 25 de marzo, el 15 y 20 de abril, el 20 de mayo y algunas otras” (P. Rodríguez,

¹ A este hecho se le conoce como el Edicto de Milán o La Tolerancia del Cristianismo, sin embargo, no hay pruebas de que realmente hubiese existido un edicto como tal promulgado en Milán por Constantino I y Licinio, emperadores de occidente y oriente, respectivamente.

1997, p. 16). Varias de estas propuestas eran el resultado de cálculos con respecto a diversos sucesos, como la muerte del mismo Jesús o la creación del mundo (Botte, 1963).

Sin embargo, estas ideas fueron desechadas y poco a poco se consolidó el 25 de diciembre para Occidente (Navidad) y el 6 de enero para Oriente (Epifanía) como los días en que se conmemora el nacimiento de Cristo. Estas fechas no respondieron a cálculos o hipótesis sustentadas en una tradición histórica, sino a la influencia de celebraciones paganas (Botte, 1963). Ante la fuerza del paganismo, una de las estrategias de la Iglesia para desarraigarlo fue asumir y transformar muchos de sus elementos:

La Iglesia eligió estratégicamente una serie de fechas para celebrar las fiestas navideñas, consciente de la importancia que ya revestían los citados días para la religión pagana, por lo que resultaría mucho más sencillo cristianizar estas festividades milenarias, que hacerlas olvidar radicalmente y sustituirlas por otras. (E. Rodríguez, 2009, p. 827)

Dos de las celebraciones anteriores a la Navidad que gozaban de una gran acogida e importancia social y simbólica para los griegos y los romanos, eran las dedicadas a Dionisos y Saturno (P. Rodríguez, 1997). A este último dios se le rendía honores en las Saturnales, fiestas que celebraban el final de la oscuridad, entre el 17 y el 23 de diciembre (E. Rodríguez, 2009), y han sido consideradas por algunos autores como antecedentes de la Navidad. Sin embargo, Botte (1963) diferencia estas fiestas en honor a Saturno de las que se hacían en el solsticio de invierno, que comenzaban en la noche del 24 al 25 de diciembre y le rendían culto al Sol.

La fiesta por excelencia del sol era la del solsticio de invierno: era el Natalis Invicti, el día en que comenzaba a crecer. El Cronógrafo de 354, el primero que señala la fiesta de Navidad, anota también en el calendario civil en el 25 de diciembre: N(atalis) Invicti.

Por otra parte, Cristo es para los cristianos la luz verdadera y la misma Escritura proporciona comparaciones con el sol [...] ¿No era lógico, casi necesario, que la Iglesia, a medida que se iba extendiendo en el renacimiento pagano el culto al sol, reaccionase y, para detener el movimiento religioso que tenía como centro el culto al Sol invictus, contrapusiera el culto a Cristo, luz verdadera, Sol justitiae? (Botte, 1963, p. 91-92)

De esta manera, el solsticio de invierno se convierte en el evento astronómico que anuncia la Navidad y el culto al Sol de los paganos se transforma en el Sol como símbolo de Cristo. Aunque, como apunta P. Rodríguez (1997), el 25 de diciembre no era una fecha muy adecuada para celebrar la Navidad si se tiene en cuenta el relato de Lucas (2: 8), quien en su evangelio escenifica la noche del nacimiento de Jesús en un ambiente más cercano a la primavera que al inicio del invierno en Belén.

El establecimiento de esta fecha coincidió con la época en que la Iglesia comenzó a construir grandes basílicas y adoptó para su liturgia elementos profanos transformados y cristianizados (Ferro, 1972). Su fuerza creciente llevó a que en el año 379 d. C. el Imperio Romano se separara oficialmente del paganismo y, un año más tarde, se obligara a los súbditos a someterse a la fe cristiana (Blázquez, Martínez-Pinna y Montero, 1993), a través del Edicto de Tesalónica, decretado por el emperador Teodosio. Este hecho acentuó aún más la expansión del cristianismo y sus celebraciones en Occidente.

1.2. La Navidad en España

El primer registro que se conoce en España sobre la presencia de fiestas cristianas en torno al nacimiento de Jesús, se encuentra en el canon 4 del Concilio de Zaragoza del año 380 d. C. Allí se menciona la Epifanía como una fiesta que tiene un periodo de preparación de tres semanas: “No como innovación a introducir, sino como una costumbre a la que algunos, posiblemente los priscilianistas², se oponen” (Ferro, 1972, p. 107). Esta fiesta es de origen oriental y sus significados y adaptaciones son múltiples:

La Epifanía en la forma como la conocemos hoy en las liturgias romana, ambrosiana y orientales tiene una pluralidad de contenido, los tres milagros de los cuales nos hablan los Padres, a saber, adoración de los Magos, bautismo de Jesús y milagro de las bodas de Caná. Los acentos pueden variar, así en la liturgia romana éste recae sobre la adoración de los magos y en las orientales sobre el bautismo de Jesús, pero en todas se encuentran siempre presentes de alguna u otra forma los tres motivos, aunque la preeminencia dada a uno termine por eclipsar a los otros. (Ferro, 1972, p. 105)

Con respecto a la Navidad, a partir del contenido de una carta que le escribió el obispo de Zaragoza Himerio al papa Dámaso I, y que fue contestada por su sucesor Siricio, se puede establecer que en el año 384 d. C. España ya conocía esta fiesta (Botte, 1963). En esta época la celebración era modesta y tenía un carácter campesino, fue a partir del siglo VIII que comenzó a celebrarse “con la pompa litúrgica que ha llegado hasta hoy, creando progresivamente la iluminación y decoración de los templos, los cantos, lecturas, misterios y

² El priscilianismo fue un movimiento cristiano del siglo IV que se oponía al modelo de Iglesia jerárquica, proponiendo un modo de vida y una forma de organización que respondieran al ejemplo apostólico de comunidad.

escenas piadosas que dieron lugar a representaciones al aire libre del nacimiento del portal de Belén” (P. Rodríguez, 1997, p. 20-21). Este ambiente en torno a lo sagrado también está acompañado de elementos profanos, que no compiten ni desplazan la Navidad española, sino que, por el contrario, la constituyen. El escritor español Benito Pérez Galdós (2001) describe en su novela *La desheredada* la Navidad de 1872 en Madrid:

Llegó Navidad, llegaron esos días de niebla y regocijo en que Madrid parece un manicomio suelto. Los hombres son atacados de una fiebre que se manifiesta en tres modos distintos: el delirio de la gula, la calentura de la lotería y el tétanos de las propinas. Todo lo que es espiritual, moral y delicado, todo lo que es del alma, huye o se eclipsa. La conmemoración más grande del mundo cristiano se celebra con el desencadenamiento de todos los apetitos. Hasta el arte se encanalla. Los teatros dan mamarracho, o la caricatura del Gran Misterio en nacimiento sacrílegos. [...] No se puede andar por las calles, porque se triplica en ellas el tránsito de la gente afanada, que va y viene aprisa. Los hombres, cargados de regalos, nos atropellan.
(p. 120-121)

Así pues, en la Navidad española conviven tanto elementos sagrados como profanos, en contante transformación. Estos se reflejan, en mayor medida, durante los días más importantes de la celebración.

Podríamos decir que la celebración navideña actual en España inicia el 24 de diciembre con la Nochebuena. Sin embargo, en muchos lugares del país se pueden ver luces y elementos navideños desde los días previos. Además, no son pocos los que ubican el comienzo de la

Navidad el 22 de diciembre, día en que se realiza el sorteo de la Lotería de Navidad³, un suceso que despierta gran interés en el país y es cubierto ampliamente por los medios de comunicación.

En la noche del 24 es común que las familias se reúnan para celebrar la Nochebuena por medio de una cena, la cual varía de acuerdo a la región. En algunos hogares se entregan obsequios, debido a la llegada de Papá Noel⁴, sin embargo, los históricamente encargados de la entrega de los regalos de Navidad en España son los Reyes Magos. La imagen tradicional de esta celebración muestra un ambiente de alegría, donde se toma cava, vino o sidra, se comen dulces como el turrón, el mazapán y el polvorón y se cantan villancicos⁵ acompañados con panderetas, zambomba y tambor. Sin embargo, esta imagen ha cambiado y, aunque las cenas familiares se siguen realizando en la víspera de la conmemoración del nacimiento de Jesús, las formas son muy variadas y algunos elementos, como el canto de los villancicos, están en desuso.

La Misa de Gallo es una celebración que tradicionalmente se lleva a cabo el 24 de diciembre a medianoche. Según P. Rodríguez (1997), esta surgió en el 431 d. C., a partir del Concilio de Éfeso y tuvo un periodo desde la Edad Media donde “lo sacro y lo profano acabaron

³ Este sorteo, que se realizó por primera vez en 1812 (E. Rodríguez, 2009), se entrega en horas de la mañana y a su premio mayor se le denomina Gordo.

⁴ Papá Noel (en España, Colombia y otros países latinoamericanos) o Santa Claus (en Estados Unidos) tiene como antecedente a San Nicolás, un generoso obispo católico que vivió entre los siglos III y IV d. C. en el suroeste de la actual Turquía. La primera aparición de Santa Claus se dio en los escritos literarios de los neoyorquinos Washington Irving y Clement C. Moore, publicados en el primer cuarto del siglo XIX. Posteriormente, aparece en las ilustraciones de Thomas Nast, y su imagen se va retocando hasta que en 1931, de la mano del pintor Haddon Sundblom, Coca-Cola lo usa como parte de una exitosa campaña publicitaria, que terminaría por proyectarlo mundialmente. Para el caso de España, la figura de Papá Noel empezó a cobrar relevancia en las últimas décadas del siglo XX.

⁵ Si bien el término alude a antiguas canciones de las villas, los villancicos son melodías populares de temáticas navideñas. A Colombia llegaron a través de la Conquista y la Colonización y en la actualidad tienen gran vigencia, especialmente dentro de la novena de aguinaldos.

confundidos en medio de escenificaciones populares y muestras de júbilo” (p. 85). Actualmente, la misa se realiza de manera formal, aunque sigue apelando a la alegría por el nacimiento de Jesús. Su nombre proviene de algunos relatos que mencionan cómo un ave fue la primera en conocer el nacimiento, posiblemente un gallo, símbolo de fecundidad y renacimiento para las culturas paganas y anunciador de la salida del sol (E. Rodríguez, 2009).

Al día siguiente, el 25 de diciembre, se celebra la Navidad. Al igual que la Nochebuena, esta festividad tiene un contenido familiar muy importante. Con una comida en familia finaliza la celebración del nacimiento de Jesús, suceso que está representado en algunos hogares, pero sobre todo en plazas de pueblos y comercios, a través del *belén* (o pesebre). Esta costumbre de escenificar el nacimiento surgió en Greccio, Italia, en 1123 d. C., cuando San Francisco de Asís elaboró por primera la escena navideña (Gutiérrez, 2006). Algunos prefieren una representación más sencilla y optan por el *misterio*, el cual se asemeja al belén, pero sólo cuenta con las figuras principales.

Además de los belenes y los misterios, durante la época navideña española aparecen elementos simbólicos decorativos como el muérdago, el acebo, el tío (tronco de Navidad) y el árbol de Navidad. Este último tiene sus antecedentes en los pueblos septentrionales como símbolo pagano, fue cristianizado, se expandió hasta llegar a Francia y, por medio de este país, ingresó a España (P. Rodríguez, 1997). En la actualidad, está adornado con elementos como esferas, guirnaldas, luces y la estrella, el astro que, según el evangelio de Mateo, guio a los Reyes Magos hasta la ciudad de Belén (2: 2-10).

El 28 de diciembre se celebra en España el Día de los Inocentes, conmemorando la matanza de niños menores de dos años residentes en Belén y sus alrededores, ordenada por Herodes

el Grande con el objetivo de asesinar a Jesús, según el evangelio de Mateo (2: 16). Dicha conmemoración, paradójicamente, se hace a partir de bromas, quizá la más común de ellas es pegar muñecos de papel en la espalda de otras personas. Además de las inocentadas entre amigos o familiares, también aparecen bromas en medios de comunicación, a través de noticias absurdas o increíbles.

El último día del año se celebra la Nochevieja. Aunque muchas personas se reúnen en familia para recibir el nuevo año, esta celebración no tiene la misma connotación familiar y la tradición religiosa, por lo que son frecuentes las cenas entre amigos o las reuniones en lugares públicos. La más famosa de ellas se realiza en la Puerta del Sol de Madrid, desde comienzos del siglo XX (P. Rodríguez, 1997), donde se concentra un gran número personas y desde donde muchos medios de comunicación transmiten la despedida del año. Allí, el reloj de la Real Casa de Correos anuncia el nuevo año con sus campanadas.

Este día aparecen algunas prácticas para recibir el año, la más común de todas es la de comerse 12 uvas a medianoche, una con cada campanada del reloj. El inicio de esta costumbre se ubica entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX. “Ligado a las doce uvas de la suerte está la tradición de pedir un deseo o hacerse algún propósito importante de cara al año que acaba de comenzar, y esta costumbre sí que está bien documentada desde la Antigüedad” (P. Rodríguez, 1997, p. 230). Los fuegos artificiales cierran la Nochevieja en algunos pueblos y ciudades y le dan la bienvenida al año nuevo.

Por último, el 6 de enero se celebra en España la manifestación de Jesús a los Reyes Magos. Este día es el más especial para los niños, quienes esperan recibir al despertarse los regalos que han pedido, por medio de cartas a los Reyes. Como antesala a este suceso, el 5 de enero

en algunos pueblos y ciudades de España se realiza la cabalgata de reyes, un desfile en el que aparecen disfraces, grupos musicales, carrozas y se reparten dulces a los espectadores, especialmente niños.

Es común que a los niños les digan que si se portaron bien recibirán los regalos que han pedido, pero, si se portaron mal, en vez de regalos recibirán carbón, un dulce que se asemeja a este mineral. Algunos pequeños dejan sus zapatos limpios en el balcón de la terraza, para que los Reyes sepan dónde dejar los regalos, estos en ocasiones son acompañados de leche, galletas y agua para los camellos. En la mañana del 6 de enero es tradicional desayunar el roscón de reyes, un dulce especial para este día, en el que se da por concluida la Navidad en España.

1.3. Navidad mestiza

Los elementos de la Navidad en España, repasados en el apartado anterior, no se replicaron tal cual en los países latinoamericanos que estuvieron bajo el dominio español. En cada región se recibieron de manera diferente, a partir de las características particulares del lugar. Algunos elementos tuvieron una continuación, con diferentes grados de variaciones; otros fueron reelaborados según el contexto; y otros más no se adaptaron por diversas razones. Incluso, surgieron nuevas formas de celebración que no tenían relación alguna con la Navidad española y terminaron configurando lo que podríamos llamar una Navidad mestiza, o Navidades mestizas, teniendo en cuenta las diversas celebraciones que se pueden encontrar hoy en día.

Por Navidad mestiza entendemos una confluencia de tradiciones y significados que, surgiendo de una base predominantemente religiosa de la Navidad española, generan una nueva celebración, la cual, si bien continúa teniendo un contenido religioso importante, abre disímiles alternativas a partir de lo sagrado y lo profano. Dicha confluencia no está pensada como un proceso de hibridez, donde se privilegia el paralelismo, dejando de lado la posibilidad de que existan discursos unificadores:

Si bien en el espacio latinoamericano han tenido lugar múltiples entrecruzamientos culturales, en las culturas locales hay referencias claras, pues cada cultura es resultado de un proceso histórico determinado. Este proceso de mestizaje es también de construcción de identidades y de asimilación de elementos de otras culturas alrededor de núcleos unificadores. Ciertamente no es un estado puro indígena o europeo, pero tampoco puede ser definido como un “no ser” o un estado intermedio entre dos estados tal como se define la liminalidad. (Montoya, 2003. p. 23)

Teniendo en cuenta lo anterior, el interés de la actual investigación está centrado en la Navidad mestiza que se celebra en el Valle de Aburrá, aunque bien podría servir para comprender las celebraciones navideñas en otras regiones de Antioquia e, incluso, de Colombia, gracias al proceso histórico común.

1.3.1. Día de las Velitas

Si bien desde finales de noviembre y principios de diciembre empiezan a aparecer luces y elementos navideños en múltiples hogares y espacios públicos del Valle de Aburrá, el inicio “oficial” de la Navidad lo podríamos ubicar el 7 de diciembre con la celebración del Día de

las Velitas. Este acontecimiento se remonta al 8 de diciembre de 1854, cuando el Papa Pío IX declaró ese día en honor a la Virgen María, lo cual quedó consignado en bula papal:

La misma santísima Virgen fue por gracia limpia de toda mancha de pecado y libre de toda mácula de cuerpo, alma y entendimiento, y que siempre estuvo con Dios, y unida con Él con eterna alianza, y que nunca estuvo en las tinieblas, sino en la luz, y, de consiguiente, que fue aptísima morada para Cristo, no por disposición corporal, sino por la gracia original. (Pío IX, 2005, p. 37)

La luz, en múltiples presentaciones, se convirtió de esta manera en símbolo de la inmaculada concepción. Sin embargo, el Día de las Velitas se ha transformado en una celebración que va mucho más allá de la conmemoración religiosa. El 7 de diciembre, en la noche, los más pequeños son los primeros protagonistas: “Los niños asumen valerosamente el reto de mantener el alumbrado a toda costa, al tiempo que prenden una que otra estrellita de esas que venden sólo para ese día” (Villa, 1995, p. 116). Dichas estrellitas, o chispitas Mariposa, han acompañado esta celebración durante muchas décadas. El músico parrandero José Muñoz (2016), de 85 años, recuerda su niñez en Girardota y cómo celebraba con sus hermanos este día:

La Navidad empezaba era el 7 de diciembre con la noche de velitas y la gente compraba pólvora y los quemados no eran tantos, yo me acuerdo que mi papá llevaba un paquete de pólvora y chorrillos, lucecitas, vengalitas, no tiraba totes, no tiraba papeletas ni voladores, porque eso era muy peligroso, sólo compraba eso para nosotros, éramos tres chicos nada más y éramos felices.

Y es que, además de las velas, los faroles, las bombillas y las instalaciones, los globos y la pólvora aparecen como fuente de luz a esta celebración, aunque en la actualidad no lo hagan con la misma intensidad que en décadas anteriores.

Las aceras y calles son los lugares más importantes durante la noche del 7 de diciembre, alrededor de las velas y faroles se reúnen familiares y amigos, se escuchan canciones de parranda y música tropical, aparecen pailas con natilla, asados y niños y jóvenes haciendo experimentos con las velas, como la tradicional candelada del diablo. Esta práctica consiste en calentar la parafina de las velas dentro de un recipiente, hasta que esta se derrita y se encienda, momento en el cual se le adiciona agua u otro líquido, generando una gran llamarada. Los recipientes pueden ir desde una pequeña tapa de gaseosa calentada por una vela, hasta una olla grande sobre una fogata, lo que genera una candelada de grandes dimensiones⁶.

A pesar de ser miércoles, el 7 de diciembre del 2016 tenía aspecto de fin de semana. En el barrio Primavera de Envigado había mucha gente celebrando, pequeñas familias sacaban sillas a la acera y prendían sus velitas, en un ambiente muy tranquilo. Si bien los adultos participaban del proceso, los niños eran los más atentos, los protagonistas, los que más se divertían. Había casas con la puerta cerrada, pero con las velitas afuera encendidas, así como cuadras enteras adornadas con farolitos. Una de ellas se robaba todas las miradas, su calle estaba llena de faroles perfectamente alineados. Los habitantes de esta cuadra estaban pendientes de su obra, encendiendo las velas y cuidando los alrededores, mientras muchos

⁶ Algunos grupos de jóvenes se reúnen año tras año en diferentes sectores de Medellín para realizar candeladas del diablo gigantescas. En video podemos ver una de estas, realizada el 7 de diciembre de 2015 en el barrio Santa Mónica: <https://www.youtube.com/watch?v=xV46taJk81A>

transeúntes se detenían, toman fotos y grababan videos. Al frente, una olla reunía a varias personas alrededor de la preparación de la natilla. El ambiente era familiar.

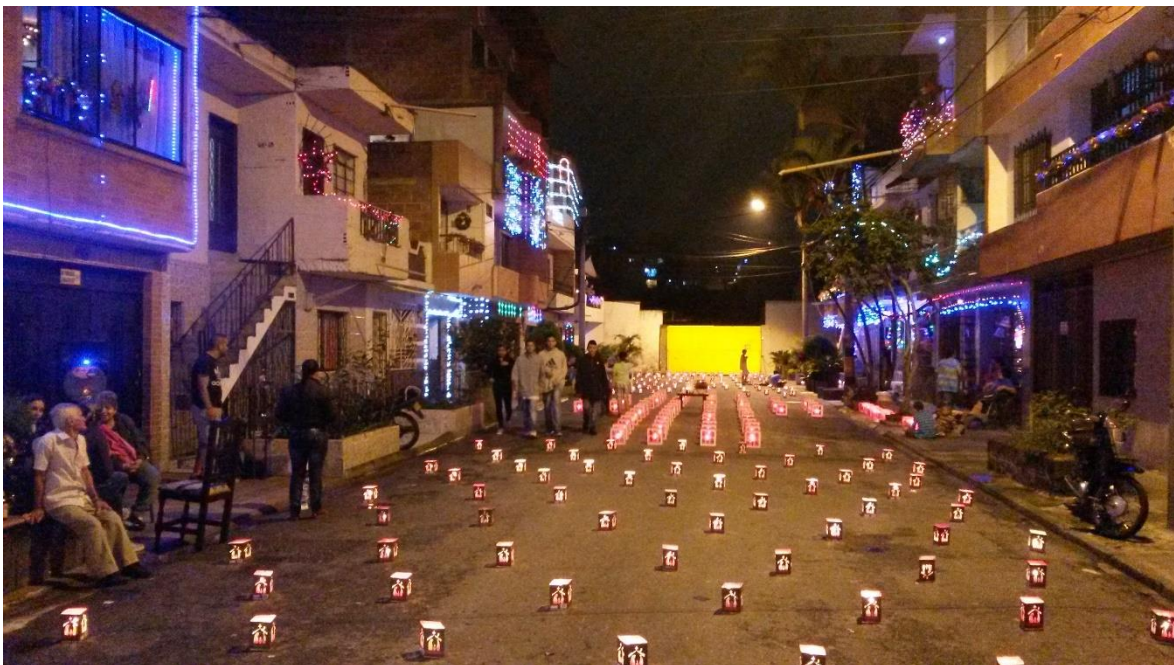


Imagen 1. Día de las Velitas. Barrio Primavera, Envigado. Fotografía: León Felipe Duque. Diciembre de 2016.

Ese mismo día, en el parque principal de Envigado, había mucha gente alrededor de las velitas. A pesar de que la celebración se realiza tradicionalmente en casas y espacios comunitarios de los barrios, los parques también han cobrado relevancia, sobre todo, durante los últimos años. Muchas familias llevan paquetes de velas y las encienden en el parque, así como chispitas Mariposa para los niños.

Otras personas que asistieron en la noche del 7 de diciembre al parque de Envigado no estaban pendientes de las velas, sino que visitaban los alumbrados, una de las actividades

más populares durante las festividades decembrinas⁷. Se trata de recorrer algunos lugares públicos adornados con estructuras y figuras hechas con luces, que generalmente hacen referencia a la Navidad y sus personajes. Esta actividad tiene un carácter familiar y atrae a los turistas.

En el parque del municipio de Sabaneta sucedía algo similar, lo que congregaba a la mayoría de personas que se encontraban ahí eran los alumbrados, una actividad que ha caracterizado a Sabaneta. Los bares alrededor del parque estaban llenos y acompañados de música alegre. Aunque no en la misma magnitud que Envigado, algunas personas prendían velitas, como un grupo de jóvenes en el atrio de la iglesia Santa Ana.



Imagen 2. Día de las Velitas. Parque principal, Envigado. Fotografía: León Felipe Duque. Diciembre de 2016.

⁷ Los alumbrados, como actividad fundamental de las fiestas decembrinas, será un tema a tratar en el próximo capítulo.

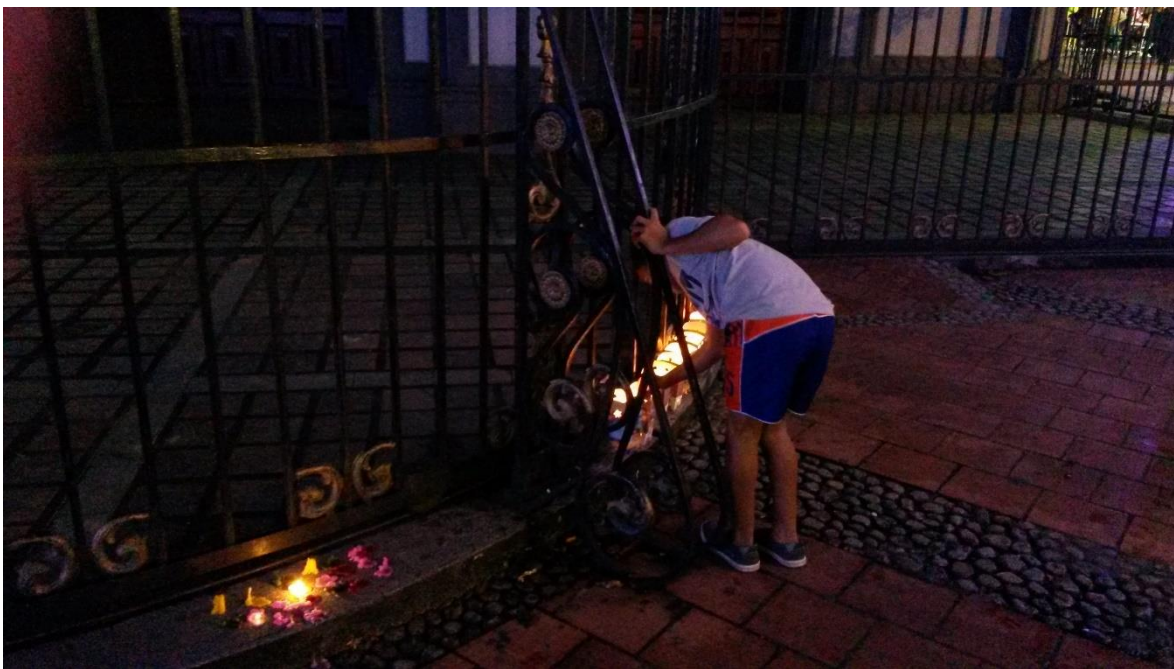


Imagen 3. Día de las Velitas. Parque principal, Sabaneta. Fotografía: León Felipe Duque. Diciembre de 2016.

Lo más importante en este día es la presencia de la luz. El 7 de diciembre de 2016, a las 6:30 p.m., un grupo de personas encendió tres farolitos y los dispusieron encima de una mesa del Salón Málaga en el centro de Medellín, entre botellas de licor. Una mujer, con gorrito navideño, y tres hombres se congregaban alrededor de ellos y así le daban la bienvenida a la Navidad, de una manera muy tradicional, en un espacio inusual. En medio de este ambiente pocos conocen o recuerdan el origen de esta celebración, más aún cuando el 8 de diciembre en Colombia es festivo, debido a la celebración de la Inmaculada Concepción.

1.3.2. El árbol de Navidad

“La navidad empieza el Día de las Velitas y ese día le decían a uno: ‘vaya por el arbolito’”. Así recuerda el humorista y cantante de música parrandera Crisanto Alonso Vargas (2016), más conocido como Vargasvil, la aparición del árbol de Navidad en su hogar de infancia en

el Oriente Antioqueño. Este elemento, que llegó a Latinoamérica por medio de España y ha sido relacionado con el consumismo de la Navidad estadounidense (E. Rodríguez, 2009), tuvo gran aceptación en Colombia y su utilización dentro de las celebraciones navideñas del Valle de Aburrá tiene plena vigencia.

En casas, iglesias, centros comerciales, comercios, parques y muchos otros espacios se pueden observar árboles de Navidad de variados materiales, estilos y adornos. Actualmente, es común que estos estén hechos con plástico u otros elementos procesados y dentro de su decoración se pueden encontrar muñecos de personajes navideños (Papá Noel, duendes, renos, muñecos de nieve, etc.), flores artificiales, mayas de colores y la estrella. “Las bolas brillantes, las cintas doradas, las enredaderas de muérdago y los bombillitos [también] son parte de la coreografía del Árbol de Navidad” (Villa, 1995, p. 92). Sin embargo, hasta hace algunas décadas se utilizaban pinos o chamizos naturales:

Un paseo muy bacano era irse uno con cuatro, cinco muchachos y muchachas de la cuadra, ¡ah!, imagínese usted, [...] y entonces ese paseo de ir a buscar el arbolito que fuera coposito, que terminara en triangulito y tal, y eso se iba entre buscar el arbolito y traer musgo, [...] era una cosa muy buena, era una fiesta completa, entonces todo eso era diciembre. (Vargas, 2016)

Después de encontrar el árbol adecuado, venía la decoración, la cual se realizaba generalmente en familia, “¿usted se imagina cómo era de lindo uno ver a ese ídolo, que es el papá de uno, tirado en el suelo armando el árbol de Navidad?”, se pregunta el locutor y presentador Hernán Usquiano (2016). Los elementos para decorar el árbol eran muy diversos: “Mi papá llegaba con medio cuarto de pintura color oro o color plata pa’ pintar el chamizo...

¡eso era una fiesta!”, afirma Crisanto Vargas (2016). Mientras que el realizador audiovisual Javier Castaño (2016) recuerda cómo lograban el efecto de la nieve en el árbol que acompañó su infancia en Medellín:

Los árboles de Navidad eran muy particulares, aquí nadie conocía la nieve y me acuerdo que en mi casa, por ejemplo, armaban todos los copitos de nieve con algodón y forraban todo el arbolito, el chamizo, no vendían pinos, ese era el árbol de navidad antioqueño por excelencia, con bolitas, con adornitos, con guirnalditas.

Sin embargo, hoy en día es muy difícil encontrar en los centros urbanos del Valle de Aburrá árboles de Navidad naturales, aunque todavía aparecen algunos en zonas rurales. “Para fortuna de la ecología, hoy se aceptan casi universalmente los árboles artificiales que evitan el inconveniente saqueo de la vegetación con la tala inmisericorde de pinos, abetos y similares” (Gutiérrez, 2006, p. 18). Esto ha generado que el árbol artificial sea uno de los elementos navideños que más se comercia en la temporada decembrina.

La popularidad del árbol de Navidad en Colombia y Latinoamérica se debe, en gran medida, a la influencia que han tenido las escenas navideñas del cine norteamericano en la región (P. Rodríguez, 1997). Al igual que en Estados Unidos, en muchos hogares del Valle de Aburrá el árbol de Navidad recoge los regalos que se hacen entre familiares, así como los famosos traídos del Niño Dios o de Papá Noel, que se entregan en la noche del 24 al 25 de diciembre.



Imagen 4. Árbol de Navidad. Archivo: León Felipe Duque.

1.3.3. Novena de aguinaldos

El 16 de diciembre se da inicio a una de las actividades más importantes de la Navidad en Colombia: la novena de aguinaldos. Se trata de una serie de oraciones, reflexiones diarias y

gozos que se realizan durante nueve días, terminando en la víspera del nacimiento de Jesús. Su creador fue Fray Fernando de Jesús Larrea, un franciscano nacido en Quito en 1700, quien vivió durante mucho tiempo en Colombia:

A este misionero le debemos la primera novena de Navidad que circuló en nuestras tierras. Escrita, según parece, por petición de doña Clemencia Caicedo, fundadora del convento de las religiosas de La Enseñanza (Compañía de María), en la capital colombiana. Dicho texto fue después adaptado por la madre María Ignacia (Bertilda Samper), religiosa de la misma orden de doña Clemencia. (Conferencia Episcopal de Colombia, 2015, p. 4-5)

La realización de estas novenas estaba inicialmente ligada a los hogares. Las familias y los vecinos se reunían cada día en una o varias casas a rezarla, lo que generaba una integración que iba más allá de la oración y estaba acompañada de villancicos, comida y dulces. “Usted se imagina ver el vecino serio, que trabajaba en Fabricato, en Coltejer, en Empresas Públicas, en tu casa cantando: ‘¡ven, ven, ven!’”. Eso era emocionante, ese desorden, un desorden muy organizado que provocaba la Navidad, eso es inolvidable”, afirma Hernán Usquiano (2016). Se trataba, pues, de la ambientación y la preparación del recibimiento de Jesús.

Sin embargo, aunque la novena sigue siendo un momento de encuentro familiar muy importante, ha cambiado en algunos aspectos y la visión ideal del encuentro que presenta Ocampo (1984) es difícil de encontrar en la actualidad: “En Antioquia y Caldas se reúnen diversas familias y recorren por grupos los pesebres hogareños, ante los cuales cantan los villancicos y rezan partes de la novena de aguinaldos” (p. 66). Uno de los cambios más significativos que ha tenido la novena es el que respecta a los espacios donde se realiza, de

los hogares se ha pasado a las parroquias, a los salones comunales, a los lugares comunes de las urbanizaciones, a los parques principales, a los centros comerciales, entre otros.

Los cambios de espacios reconfiguran la novena de aguinaldos y la ponen, en algunas ocasiones, a disposición de diversos intereses, los cuales insisten en la idea de la integración familiar, alegría y oración. Es el caso de las novenas organizadas por las administraciones municipales del Valle de Aburrá. Durante estos encuentros se aprovecha para hacer promoción y publicidad de los alcaldes y de las alcaldías, así como para controlar algunos aspectos que son vistos como problemáticos y frecuentes en el contexto festivo. Mensajes como “no a la pólvora”, “no mezclar gasolina con licor”, “no excederse bebiendo”, son frecuentes.

Algunos alcaldes aprovechan también esta temporada para mostrarse solidarios, repartiendo natilla y juguetes en diversos barrios de los pueblos. La Navidad se convierte en una fuente de buena imagen que no desaprovechan y por eso las alcaldías, unas más que otras, publican constantemente en sus páginas web y redes sociales esos momentos. No es casualidad tampoco que cobren relevancia las familias de los alcaldes, sobre todo las primeras damas y las madres, quienes se encargan en muchos casos de organizar la novena y liderar las festividades decembrinas de las administraciones municipales. Esto se vio en la novena del 16 de diciembre de 2016 realizada en el parque de Itagüí, donde la primera dama del municipio participó activamente. Así como en el lanzamiento de la Navidad en Envigado, allí la novia y la madre del alcalde fueron protagonistas.

En los centros comerciales también aparece la novela con intereses diferentes a los tradicionales, debido a que el encuentro familiar que estos ofrecen está mediado por el

consumo. Evidentemente, la novena en estos espacios no está pensada para todo tipo de público, sino para personas con una capacidad adquisitiva suficiente para abastecer sus necesidades por medio de la amplia gama de ofertas que tienen los centros comerciales. Para lograr este objetivo, invierten recursos importantes y les apuntan a públicos diferentes, especialmente a los niños.



Imagen 5. Novena de aguinaldos. Parque principal, Bello. Fotografía: León Felipe Duque. Diciembre de 2016.



Imagen 6. Novena de aguinaldos. CC San Diego. Fotografía: León Felipe Duque. Diciembre de 2016.

En términos generales, el contenido de la novena de aguinaldos sigue conservando su estructura inicial, así como sus principales oraciones, sin embargo, en algunos lugares se adapta, a partir de las realidades, necesidades y temáticas coyunturales. Un ejemplo de esto se vio en la novena realizada el 19 de diciembre de 2016 en el Centro Comercial San Diego de Medellín: la novena de ese día tenía como temática la paz y, más que hablar de una paz perfecta o ideal, el presentador envió una serie de mensajes que planteaban una posición clara a favor de los acuerdos de paz entre el Gobierno colombiano y las FARC⁸: “Tenemos que ser optimistas con respecto a la paz”, “a muchos de nosotros no nos ha tocado la guerra, pero

⁸ El 24 de noviembre de 2016, después de varios años de negociación, se firmó el acuerdo de paz entre el Gobierno de Colombia y la guerrilla de las FARC (Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia), poniendo fin a 52 años de guerra entre las partes.

a otros sí”, “por las víctimas”. Los mensajes fueron muy contundentes y no despertaron mayor interés en los adultos que asistieron a la novena.

Este tipo de intervenciones contrasta con algunos apartados de la novena tradicional, en la que aparecen textos y palabras difíciles de comprender, sobre todo para los niños, que son los protagonistas. Tobón (2015), sobre el contenido de los gozos de la novena, dice lo siguiente:

Fray Fernando de Jesús Larrea nos dejó en estos gozos una herencia contemplativa en su lírica natural, ingenua, fresca, que nos hizo ir más allá del texto litúrgico o bíblico original, haciéndonos estallar de dulzura en medio del espíritu barroco propio de un franciscano místico que conoció el campo, el trópico, los paisajes boyacenses, los atardeceres de un Valle del Cauca, las montañas de nuestras cordilleras y nuestros ríos y la pujanza de nuestros campesinos, y nuestras flores y nuestras selvas, cuando aún eran casi vírgenes. (p. 9)

Dicha “lírica natural, ingenua, fresca” que, según Villa (1995), pierde “su encanto con las modificaciones o supresiones” (p. 109), en muchas ocasiones se convierte en un reto oral para quienes leen la novena y puede generar un poco de desconcierto en quienes la escuchan: “La novena a veces, yo digo, no tiene mucho sentido, porque si usted hace la novena hay palabras que hay que buscar, no las entendemos”, afirma Crisanto Vargas (2016). Un ejemplo de esto son los gozos, que empiezan con las siguientes estrofas:

*¡Oh Sapiencia suma del Dios soberano,
que a infantil alcance te rebajas sacro!
¡Oh Niño divino, ven para enseñarnos
la prudencia que hace verdaderos sabios!*

*¡Oh, Adonái potente que a Moisés hablando,
de Israel al pueblo diste los mandatos!,
Ah, ven prontamente para rescatarnos,
y que un niño débil muestre fuerte brazo.*

*¡Oh raíz sagrada de Jesé que en lo alto
presentas al orbe tu fragante nardo!
¡Dulcísimo Niño que has sido llamado
lirio de los valles, bella flor del campo!*⁹

Sin embargo, a pesar del reto que supone descifrar el contenido de algunos gozos, esta es la parte de la novena que genera más interés en los chicos, y esto se debe a la música. Niños y adultos responden con su canto, palmas, maracas, panderetas y diversos instrumentos de percusión, muchas veces inventados y contruidos por los mismos participantes, al igual que sucede con los villancicos que acompañan la novena, y que en muchas ocasiones le dan paso a otro tipo de música:

Al final de la novena se cantan u oyen villancicos, mientras la anfitriona obsequia confites y golosinas; los villancicos son luego reemplazados por música parrandera, los dulces por guaro y las golosinas por pasante y. una vez más los adultos ¿comparten? con los niños el espíritu de la navidad. (Villa, 1995, p. 109-110)

Este paso de la novena a la fiesta es muy común dentro de las celebraciones navideñas en el Valle de Aburrá y revela la constante interacción entre lo sagrado y lo profano que se da en esta época. Anteriormente el escenario de esta interacción era el hogar: “Había mucha integración, entonces aparecían las novenas y la rumba”, afirma el músico parrandero

⁹ Para conocer la novena completa, ir a <http://e.eltiempo.com/descargas/novena.pdf>

Horacio Grisales (2016); ahora las posibilidades son múltiples gracias a los cambios que se han dado en cuanto a los espacios. Así, podemos encontrar, por ejemplo, dentro de las programaciones navideñas de la Alcaldía de Medellín y la Alcaldía de Bello, que después de las novenas institucionales hay espacio para el baile y la diversión de los adultos, gracias a las propuestas artísticas que acompañan la celebración de la Navidad y que no tienen nada que ver con la religión.

1.3.4. El pesebre

El pesebre de Belén al que llegaron María y José después de una extensa travesía y donde nació Jesús, según el evangelio de Lucas (2: 5-20), ha sido representado de diversas maneras a lo largo de la historia del cristianismo. El arte religioso y los belenes o pesebres han popularizado una imagen del nacimiento que no aparece tal cual en los evangelios canónicos del catolicismo. Incluso, personajes como la mula y el buey que presenciaron el nacimiento surgieron a partir de algunos pasajes de un evangelio que la Iglesia declaró como falso en el siglo IV (P. Rodríguez, 1997).

A Colombia la representación del pesebre llegó por medio de España y, al igual que sucedió con otros elementos navideños, tuvo algunas variaciones a partir de las costumbres y tradiciones regionales. Suárez (1965) describe los pesebres de provincia en Colombia de la siguiente manera:

Se caracteriza por lo abigarrado de los adornos. Es obvio que las figuras centrales de todo pesebre sean la Virgen y San José, desde el 16 hasta el 24 a la media noche, cuando se coloca al Niño en su lecho de pajas en lugar preminente. Las figuras de la estrella, el ángel, la mula, el buey y los pastorcitos con sus rebaños ocupan un segundo plano. Los

tres Reyes Magos con sus séquitos reales aparecen en algunos pesebres desde el primero de enero, y en otros solamente el 6, día de la Epifanía. En los pesebres de provincia, y anteriormente en los de todas partes, es frecuente introducir escenas de la vida local, de las costumbres ciudadanas, urbanas y campesinas, lo que da origen a insólitos contrastes: al lado de la hermanita de la caridad que va hacia el portal, aparecen venteras ofreciendo trago (bebidas alcohólicas), parejas que bailan o galantean, muñecas vestidas a la última moda; leones, tigres, osos y lobos que conviven con gallinas, perros, vacas y corderos; automóviles que trepan por breñas escarpadas, estrellas suspendidas sobre la cueva o la choza en donde está el Niño Jesús; ríos, lagos con cisnes, peces y sapos; quiches, lama, musgos y mil elementos de la flora local. (p. 487)

En los hogares del Valle de Aburrá, el pesebre ha perdido presencia en las últimas décadas. Javier Castaño recuerda cómo avanzaban día a día las figuras del pesebre en su hogar: “Yo me acuerdo que mi madre nos llamaba, ‘¡ya se movieron los santos, se movió el santo José y María!’, y nosotros nos tragábamos el cuentico entero, era una maravillosa ingenuidad que se manejaba”.



Imagen 7. Pesebre. Basílica Menor, La Estrella. Fotografía: León Felipe Duque. Diciembre de 2016.

Los pesebres monumentales han sido cambiados, en ocasiones, por presentaciones más sobrias, aunque algunas familias siguen armando pesebres alrededor de los cuales se hace la novena. Fernando Vallejo (2001), en su novela *La virgen de los sicarios*, que se desarrolla en los años 90, menciona un pesebre que el protagonista presenció en su niñez, en la carretera entre Envigado y Sabaneta:

Todas las casitas campesinas de la carretera, desde que salíamos caminando de Santa Anita hacia Sabaneta tenían pesebre, y abrían las ventanas de los cuarticos que daban al corredor delantero para que lo viéramos. Pero ningún pesebre más hermoso que el de la casita que digo yo: ocupaba dos cuartos, el primero y el del fondo, llenos de maravillas: lagos con patos, rebaños, pastores, vaquitas, casitas, carreteritas, un tigre, y arriba de la montaña, en lo más alto, la pesebrera en la que el veinticuatro de diciembre iba a nacer el Niño Dios. Pero estábamos apenas a dieciséis, en que empezaba la novena y en que

hacíamos los pesebres, y faltaban exactamente ocho días para el día, la noche, más feliz.

Ocho días de una dicha interminable en espera. (p. 13)

En las iglesias del Valle de Aburrá, a diferencia de los hogares, los pesebres siguen teniendo un papel protagónico dentro de la decoración navideña. Además, en algunas novenas se realizan pesebres actuados, donde se representan los personajes tradicionales de esta escena navideña. El 23 de diciembre de 2016, después de la novena realizada en la Basílica Menor de Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá, en La Estrella Antioquia, los niños que estaban presentes se reunieron en grupo para preparar el pesebre en vivo. Mientras un hombre los dirigía desde el altar, los niños se disfrazaban, algunos con prendas muy elaboradas y otros con mantas o retazos traídos de la casa, ayudados por sus padres y algunos acompañantes jóvenes.

Este tipo de representaciones en vivo recuerdan el primer pesebre realizado por San Francisco de Asís, en Greccio, Italia, en el que “los campesinos hicieron las veces de pastores, ángeles y Magos, mientras que una joven pareja representaba a José y María en torno a una imagen del niño” (E. Rodríguez, 2009, p. 834). Además, en la Basílica Menor de La Estrella, los organizadores de la novena cada día entregaban una figura de papel con un personaje del pesebre. Los niños debían recoger todas las figuras, colorearlas y pegarlas dentro de un pequeño pesebre que debía armar, el cual presentarían el 24 de diciembre, durante la última novena.

1.3.5. El 24 de diciembre

El 24 de diciembre es el día más importante de las fiestas navideñas en el Valle de Aburrá y toda Colombia, debido a la celebración del nacimiento de Jesús. Las actividades que se

realizan este día son múltiples y han tenido muchas variaciones en los últimos años. La idea central, desde la tradición religiosa, es que la celebración sea familiar, por lo que en muchos lugares la última novena suele hacerse hasta el 22 o 23 de diciembre. O bien, el mismo 24 en horas de la tarde, como sucedió en la novena organizada por la Alcaldía de Bello, que adelantó su horario para que los niños pudieran celebrar “la noche de Navidad en familia”, tal como anunció el presentador un día antes.

En la tarde del 24 de diciembre hay mucho movimiento en el Valle de Aburrá, las compras de última hora en los almacenes, las calles y los centros comerciales son múltiples, especialmente las que corresponden a ropa y juguetes. En las emisoras populares desde muy temprano se anuncia la Navidad, no con música religiosa ni villancicos, sino con música profana, anticipando lo que será la celebración nocturna.

Durante mucho tiempo, uno de los primeros actos del 24 de diciembre era la sentencia y posterior muerte del marrano para la cena: “La nochebuena empieza con la audiencia y/o testamento del marrano. En ambos casos al marrano se le engalana, los intervinientes en la Audiencia se disfrazan estrafalariamente, y los convidados conforman barras y comités de rechiflas o aplausos” (Villa, 1995, p. 101). En la misma línea, Suárez (1965), quien hace un recorrido por las celebraciones navideñas y de comienzos de año en Colombia, califica como un rito “en Antioquia la matanza del cerdo para la navidad” (p. 602), haciendo referencia a su sentencia.

Esta práctica consistía en matar y descuartizar un marrano de forma artesanal. Dicha labor, en la que participaban varias personas, estaba liderada por un matarife, quien apuñaleaba al cerdo en el corazón generando su muerte, lo chamuscaba con helechos secos, raspaba su

cuero y procedía a seccionar sus carnes. Todo este procedimiento se realizaba, generalmente, al aire libre y sin restricciones, en calles, aceras, fincas o casas; muchas veces a la vista de los más pequeños. Esta actividad está prohibida en Colombia desde hace unos años, aunque hay quienes se atreven todavía a realizarla. Sea con la matanza o no del marrano, su carne sigue siendo muy utilizada durante la celebración del 24 de diciembre.

Además, los asados en familia y entre amigos son frecuentes, así como la preparación de los buñuelos y la natilla, un dulce típico de Navidad hecho tradicionalmente a partir de maíz capio entero, panela, leche, coco rallado sin corteza, canela y clavos. El proceso para su realización es el siguiente:

Lavar y hervir el maíz durante un cuarto de hora; ya frío, pasarlo por la máquina de moler. En recipiente grande se tienen cinco litros de agua fría; se echa el maíz tratando de disolverlo; nuevamente se pasa el afrecho por el molino, ya más apretado, quedando definitivamente triturado, semejante al arroz. Se repite el mismo procedimiento de pasar el maíz por el agua y desafrechar, y se vuelve al molino, ya mejor graduado. El maíz sale como masa; se echa a la leche, se cuele en un cedazo de crin de caballo, se vierte en una paila grande y se lleva al fuego, complementando con la panela partida en trozos. Iniciado el proceso de cocción, momentos antes de que hierva se le agrega, poco a poco, el coco rallado, sin dejar de revolver con un mecedor de palo, para evitar que se pegue o ahume. Una vez hierva se rebaja el fuego y se deja por unos quince minutos más; pasado este tiempo se esparce en fuentes o platos. Queda lista para comer. (Cuartas, 2001, p. 210)

Esta forma de preparación, que se convertía en una posibilidad de encuentro y trabajo colectivo, es cada vez menos común y, aunque la natilla sigue siendo una comida típica

durante la Navidad, muchas veces se hace a partir de mezclas listas que venden en el comercio. “Ya no se hace la natilla de maíz, sino que se compra una cajita que con una bolsa de leche, ya con eso hay natilla, o la mandamos comprar hecha a un almacén”, dice Hernán Usquiano (2016) con nostalgia, recordando las navidades de su niñez y juventud en el Valle de Aburrá.

El 24 de diciembre de 2016, durante la noche, aparecieron algunos globos en el cielo y algo de pólvora, pero muy poco a comparación de años anteriores. La música parrandera y la música tropical se tomaron la programación de las emisoras populares de Medellín, que son las más escuchadas en el Valle de Aburrá. Esta música es para bailar y acompañar a los que deciden armar fiesta en la casa, o en la calle. Otros prefieren salir en la noche a la Misa de Gallo:

Había algo que se disfrutaba el 24 de diciembre extraordinariamente bien y era la Misa de Gallo, los sacerdotes en el pesebre preparaban mil triquiñuelas para que en la Misa de Gallo naciera el niño Jesús, entonces en la iglesia El Calvario [del barrio Campo Valdés en Medellín] bajaba el Niño Dios en un cesto y ahí era cuando nacía, en otras parroquias aparecía en una flor, o sea, esa Misa era algo que seducía y llenaba las iglesias, ya por seguridad no se puede hacer, ya el Niño Dios en las iglesias nace en las últimas misas del 24 de diciembre, que vienen a ser a las ocho de la noche. (Usquiano, 2016)

Esta Misa en Colombia, durante mucho tiempo, se realizaba a media noche, se amenizaba con villancicos y estaba animada por el estruendo de pólvora, panderetas, maracas y pitos (Suárez, 1965), simbolizando el advenimiento de una nueva humanidad (Villa, 1995). En la

actualidad, suele ser más sobria y, como afirma Hernán Usquiato, no necesariamente se realiza a media noche, sino unas horas antes.

Los regalos son muy importantes en la celebración del 24 de diciembre, algunas familias se intercambian presentes al rededor del árbol, una actividad muy reciente, influenciada por la Navidad de los Estados Unidos. Los regalos que sí han tenido una larga tradición en Antioquia y Colombia son los traídos por el Niño Dios o el Niño Jesús durante la media noche. José Muñoz (2016), quien vivió toda su infancia y parte de su juventud en la zona rural de Girardota, recuerda que siempre esperaba su traído:

Ahora en esta época ya todo eso se volvió fue como un negocio, claro que primero también había ventas en Navidad, sacaban cosas raras y todo, pero no había tanta tecnología como ahora... Yo me acuerdo que el traído del Niño Jesús, cuando yo estaba niño, era un sopletico, un tubito que uno sopla y se estira. Y yo era feliz con eso, feliz, pero feliz, y ahora a un niño hay que darle un celular de alta gama.

Además del traído, en la noche del 24 de diciembre algunas familias hacen juegos con los niños, uno de los más conocidos consiste en que los adultos esconden una figura del Niño Dios y le dan un premio a quien la encuentre. Este tipo de actividades, que fueron muy populares en las navidades del Valle de Aburrá, han ido desapareciendo.

1.3.6. La fiesta de Reyes

Las festividades en torno a los Reyes Magos no tienen la misma trascendencia en Colombia que en España, sin embargo, en algunas regiones y municipios del país se realizan celebraciones en honor a los magos de Oriente que visitaron a Jesús, tal como lo narra el evangelio de Mateo (2: 1-16). La Loa de los Santos Reyes Magos de Baranoa, Atlántico; el

Drama de los Santos Reyes Magos en Boavita, Boyacá; y la Fiesta de Reyes Magos y Epifanía en el barrio Egipto de Bogotá son algunas de estas festividades.

Sin embargo, aunque en España estas celebraciones se realizan en la noche del 5 al 6 de enero, en Colombia generalmente no tienen un día específico. La legislación colombiana estableció el 6 de enero como día festivo, advirtiendo que cuando no cayera en día lunes se trasladaría al siguiente (Ley 51, 1983), lo cual ha generado un fin de semana largo, al que se le conozca como puente de Reyes. Durante este fin de semana se llevan a cabo múltiples fiestas populares en el país, algunas de las cuales incluyen actividades relacionadas con la celebración de la Epifanía.

En el Valle de Aburrá esta fiesta no tiene mucha relevancia y ha estado más ligada a las vacaciones y los días de diversión y descanso. Además, el hecho de que los niños reciban sus regalos durante la noche del 24 al 25 de diciembre y no el 6 de reyes, como en España, incide en la opacidad de la celebración. Este día, como lo afirma Javier Castaño (2016), era muy común en los municipios del Valle de Aburrá realizar el “paseo de olla”:

Me acuerdo que salíamos mucho pa’ los charcos de Barbosa, eran cosas muy distintas, pero eso era el manejo que se daba del 6 de enero, era el paseo de olla, la salida a comer sancocho. De pronto había algo de parranda, pero básicamente era una cosa muy lúdica, la familia tomando aguardiente, conversando, haciendo el sancocho, no sé si ahora se hace igual sancocho, pero en esa época era un sancocho de gallina o de carne de res, no era un asado como ahora que van y hacen muy a lo americano, no, no.

Esta misma idea se puede encontrar en Suárez (1965), quien afirmó que en Colombia “está muy generalizada la costumbre de hacer paseos familiares y colectivos el día de Reyes” (p.

499). Más allá de que se le dé un carácter religioso o no a este día, lo cierto es que con esta conmemoración termina la Navidad en el Valle de Aburrá, al igual que en Colombia y España.

CAPÍTULO II

TIEMPO CALIENTE: LAS FESTIVIDADES DECEMBRINAS EN EL VALLE DE ABURRÁ

Las festividades decembrinas en el Valle de Aburrá agrupan un conjunto de celebraciones que se realizan principalmente en el mes de diciembre, no sólo en este territorio, sino a lo largo y ancho de Antioquia y en algunos departamentos vecinos de la región andina noroccidental de Colombia. Sus antecedentes están ligados directamente a la celebración de la Navidad, la cual, como se expuso en el capítulo anterior, fue traída por los españoles durante la Conquista y la Colonización y tuvo diferentes adaptaciones en el país.

En las festividades decembrinas aparecen un sinnúmero de significados socioculturales ligados, entre otras cosas, a los espacios, el tiempo, las relaciones sociales, las jerarquías, y las identidades¹⁰. Por tal razón, en este capítulo repasaremos, en primer lugar, el concepto de fiesta desde diversas dimensiones que han sido de interés dentro de los estudios antropológicos. Seguidamente, abordaremos las festividades decembrinas, teniendo en cuenta cómo estas se han venido configurando y transformando en el Valle de Aburrá.

2.1. La fiesta

La fiesta es un fenómeno social complejo que está presente en las más diversas culturas y ha ocupado un espacio importante dentro de los estudios antropológicos. Durante el periodo festivo entran en acción múltiples actores e instituciones que se relacionan de diferentes

¹⁰ Las identidades, a partir de la música parrandera en las festividades decembrinas, serán el tema central del cuarto capítulo.

maneras, convirtiéndose así la fiesta en “una síntesis de los condicionantes sociales, los valores, las creencias, en conjunto, de la cultura y la sociedad” (S. Rodríguez, 1982, p. 34). En este sentido, el estudio de la fiesta no se debe entender como un acercamiento a un fenómeno superficial, sino como un análisis profundo a la sociedad que participa en dicha fiesta, ya que, como lo plantean Prado, Leal y Leal (2009), “las manifestaciones culturales de una comunidad pueden ser comprendidas a partir de sus celebraciones” (p. 141).

Un primer elemento que sobresale cuando abordamos el concepto de fiesta es el tiempo. El tiempo de la fiesta es un tiempo nuevo, diferente al cotidiano, que abre la puerta a posibilidades y experiencias diversas. En palabras de Arcila (2009), “la fiesta rompe la cotidianidad del grupo que la celebra e instauro otro tiempo, un tiempo sagrado, (algunas veces un no-tiempo): el tiempo de los ritos” (p. 14). Estos tiempos están relacionados con los calendarios y los ciclos. En el año encontramos una serie de acontecimientos y de vivencias que se repiten y están dadas por un orden que somete al individuo dentro de la sociedad (Lara, 2012). Dicho orden puede estar marcado por las fases del Sol y de la Luna, las estaciones del año, los meses, las etapas de la vida, etc. Van Gennep (2008 [1909]), en su estudio sobre los ritos de paso, plantea que

Para los grupos, como para los individuos, vivir es un incesante disgregarse y reconstituirse, cambiar de estado y de forma, morir y renacer. Es actuar y luego detenerse, esperar y descansar, para más tarde empezar de nuevo a actuar, pero de otro modo. Y siempre hay nuevos umbrales que franquear, umbrales del verano o del invierno, de la estación o del año, del mes o de la noche: umbral del nacimiento, de la adolescencia o de la madurez: umbral de la vejez: umbral de la muerte, y umbral de la otra vida. (p. 261)

Precisamente, las festividades decembrinas celebran el cierre y la apertura de un nuevo ciclo, el encuentro de la vida y la muerte, lo cual se ve representado en la Navidad y las celebraciones de fin de año y año nuevo. Sin embargo, estos dos acontecimientos que se encuentran dentro de la fiesta sólo pueden ser entendidos en su complejidad si se ubican en un territorio determinado. Martín-Barbero (2005) plantea que

No es posible habitar el mundo sin algún tipo de “anclaje territorial”, de inserción en lo local, ya que es en el “lugar”, en el territorio, donde se desarrolla la corporeidad de la vida cotidiana y la temporalidad —la historia— de la acción colectiva, base de la heterogeneidad humana y de la reciprocidad, característica fundamental de la comunicación humana. (p. 40)

Esto genera que las celebraciones decembrinas en el Valle de Aburrá y Antioquia sean particulares, aunque coincidan en el tiempo y compartan algunos significados con otras fiestas alrededor de la Navidad y el año nuevo, sobre todo dentro de Colombia. Pero no sólo los territorios determinan la fiesta, los espacios específicos también juegan un papel fundamental. Según Bajtín (1991), la plaza pública y las calles adyacentes le servían de “arena principal” al carnaval en la Edad Media; para el caso de las festividades decembrinas, podríamos decir que la “arena principal” es la casa y, en algún momento fueron los barrios. Esto sin desconocer el cambio que han tenido estas festividades en cuanto a los lugares donde se desarrollan y el giro que han venido dando hacia otros espacios públicos.

Por otro lado, es importante entender que la fiesta no es un momento ideal. Reyes (1999) plantea que, si bien en las celebraciones pueden aparecer elementos de alegría, bullicio, relajamiento, libertad, descanso y diversión, las fiestas

Son acontecimientos más versátiles de lo que parecen a simple vista: aun siendo alegres suelen dar cabida al sacrificio y la solemnidad; permitiendo la espontaneidad y el alejamiento de las normas habituales, no están exentas de reglas y de orden; consideradas comúnmente lo opuesto al trabajo, implican en realidad gran cantidad de esfuerzo personal y colectivo. (p. 175)

Así pues, aunque la fiesta esté pensada para ser “un momento privilegiado para el encuentro social a partir del cual se renuevan los lazos y vínculos sociales” (Arcila, 2009, p. 14), dicho encuentro no está exento de diferencias y rupturas. Bajtín (1991) afirma que el carnaval invierte “el orden jerárquico y todas las formas de miedo que éste entraña: veneración, piedad, etiqueta, es decir todo lo que está dictado por la desigualdad social o cualquier otra” (p. 312); sin embargo, en otras fiestas no es tan clara esta inversión del orden jerárquico y, más bien, las jerarquías de estratos y el éxito económico, por ejemplo, afloran durante la celebración (San Martín, 1982). Este es el caso de las festividades decembrinas del Valle de Aburrá, donde se marcan de manera clara las jerarquías, entre otras cosas, gracias a que los espacios donde se desarrollan las celebraciones son diversos y están determinados en muchas ocasiones por aspectos económicos.

Algunos autores plantean que la fiesta legitima la dominación, debido a que desde la hegemonía se proponen unas pautas específicas que deben ser asumidas durante el tiempo festivo: “Lo que en realidad hacen los rituales festivos es legitimar y sancionar las diferencias preexistentes haciendo que las diferencias del orden social lleguen a verse como naturales” (M. Rodríguez, 1991, p. 157). Sea que las diferencias de orden social lleguen a verse como naturales o no, se puede apreciar que dichas diferencias son expresadas “en el lenguaje de la

ironía, de la crítica humorística, del desenfado escéptico” (San Martín, 1982, p. 55), tal como sucede en las festividades decembrinas a través de la música parrandera.

En la misma línea, Montoya (2003) plantea el carnaval —y bien se podría extender su apreciación a la fiesta en general— como posibilidad de distensión:

Entenderlo como un momento en el cual se tematizan los conflictos de una colectividad, los elementos de tensión política o social se reelaboran y se asimilan por medio de la reflexión, el análisis y la escenificación de ellos. Esto tiene lugar en el contexto festivo, con humor, creatividad, burla, ceremonia. (p. 27)

De esta manera, tal como afirma Steingress (2006), “el grado de represión social y cultural es el que impone la fiesta como necesidad” (p. 51), no sólo de distensión emocional, sino también de readaptación de las normas sociales y culturales.

Durante la fiesta surgen nuevos códigos comunicativos y de conducta que se pueden apartar del comportamiento cotidiano, aunque son decodificados e interpretados en su contexto por los participantes del grupo (Pizano, 2004). Dichos códigos aparecen en medio de una gran diversidad de tradiciones y manifestaciones, las cuales, a pesar de ser múltiples, tienen unos lazos que las unen (Rey, 2004) y les dan sentido como parte de la celebración:

La fiesta hermana la fantasía con la acción, hace fluir significados emblemáticos de la escultura y de la pintura, engasta la poesía en el ritual, concierta la danza, el color, el canto y la música, unce excitación sensorial con la mística, disuelve lo profano en lo sagrado. (Lisón, 1983, p. 46)

Esta última mención que hace Lisón, acerca de la disolución de lo profano en lo sagrado, es una característica presente en el carnaval, tal como lo resalta Bajtín (1991), y cobra un valor

superlativo en las fiestas que, como las festividades decembrinas del Valle de Aburrá, tienen un importante contenido religioso. Durante estas celebraciones, el despliegue de ser sagrado y profano se da de manera natural (Sanfuentes, 2013), a través de un constante tránsito: siempre se está yendo de lo sagrado a lo profano y de lo profano a lo sagrado.

Ambos elementos, lo sagrado y lo profano, aparecen en la Navidad de la tradición española, sin embargo, en las festividades decembrinas del Valle de Aburrá se han reelaborado ya que, al igual que sucede con el carnaval, la fiesta permite actualizar la tradición y, al mismo tiempo, apela a dicha tradición como mecanismo para lograr la reelaboración de lo acontecido:

El carnaval vive de su permanente actualización. Retomar el momento por el que la sociedad pasa y reelaborarlo para la fiesta, requiere de extrema agudeza y agilidad para ir reemplazando lo caduco, lo que se ha vuelto letra muerta, por lo actual. (Montoya, 2003, p. 27)

Diríamos entonces que la pervivencia de la fiesta está dada a partir de dos elementos que podrían parecer contradictorios, pero no lo son: la tradición y la actualización. La tradición le da sustento a la fiesta y establece unos criterios de celebración que no son estáticos y están en permanente actualización, y esta a su vez dota de pertinencia y vitalidad a la fiesta para que siga teniendo la fuerza de la tradición.

2.2. Las festividades decembrinas

A partir de la Navidad mestiza se generó una fiesta más amplia y compleja en el Valle de Aburrá y otras regiones cercanas. Se trata de las festividades decembrinas, las cuales constan de una serie de celebraciones que incluyen la Navidad, y muchos de sus elementos

simbólicos, pero también otros momentos y contenidos. Por esta razón, decidimos diferenciar ambas fiestas, sin eludir los profundos lazos que las unen. Las festividades decembrinas suelen ser ubicadas en el mes de diciembre, desde el primero hasta el 31, sin embargo, su tiempo de duración no está estrictamente determinado.

Desde finales del mes de agosto, Olímpica Stereo, la emisora radial más escuchada en Medellín¹¹ y el Valle de Aburrá, comienza a emitir su eslogan “¡En Olímpica Stereo, desde septiembre se siente que viene diciembre!”. Según Luis Arboleda (2017), conocido en la radio local como Pinchaíto y locutor de la emisora, esta frase “es el grito de batalla”. Y es que, realmente, con la llegada del fin de año se vive una lucha por la sintonía entre las emisoras de música popular del Valle de Aburrá, durante la cual se van cambiando paulatinamente los contenidos de la programación musical, pasando del vallenato y la música popular —principalmente— a la parrandera y la música tropical, tanto antioqueña como costeña¹².

Si bien el anuncio temprano de diciembre ha sido frecuente en los medios de comunicación, en los últimos años se ha intensificado y ampliado. Este fenómeno ha generado que se desvanezca el inicio de las festividades decembrinas y que se cree un ambiente festivo previo en torno a ellas, lo cual suscita críticas desde algunos sectores. “Ahora tenemos que desde octubre estamos viviendo diciembre... me parece catastrófico porque normalmente se empezaba era el 7 de diciembre, con la noche de velitas”, afirma Javier Castaño. Incluso,

¹¹ Según el Estudio Continuo de Audiencia de Radio (ECAR) en su primer informe de 2017 (Centro Nacional de Consultoría).

¹² Esta diferencia entre música tropical costeña y antioqueña es abordada por Juan Diego Parra (2014) en su libro *Arqueología del Chucu-Chucu: la revolución sonora tropical urbana antioqueña. Medellín, años 60 y 70*.

algunos locutores y oyentes en programas radiales plantean que después de la Feria de las Flores¹³ (primera semana de agosto) se empieza a sentir diciembre.

Pero no sólo la radio anuncia con anticipación la llegada de las festividades decembrinas. En un programa especial realizado el 28 de octubre de 2016 por el canal regional Teleantioquia, desde el parque principal de Envigado, dos presentadores y un reportero hacían afirmaciones como: “Ya llegó diciembre”, “se adelantó el tiempo decembrino”, “diciembre desde octubre”. Además, los grupos que se presentaron eran de parrandera (Horacio Grisales y Los Dragos) y tropical (Terlete). A esto se suma la publicidad y el comercio, que con mucha anticipación empiezan a promocionar productos con imágenes referentes a las fiestas navideñas.

En las instituciones gubernamentales también se evidencia este hecho. Dentro de la programación oficial que la Alcaldía de Envigado presentó para celebrar su Festival de Navidad en el 2016, se establecía como fecha de inicio el 25 de noviembre, día en que se encendieron los alumbrados y se realizó un show de luces en el parque del municipio. En el anuncio institucional, este evento se planteaba como el "inicio de estas fiestas decembrinas".

A partir de estos elementos podemos afirmar que las festividades decembrinas son abiertas, ya que no tienen un inicio ni un fin definidos, sus límites son inciertos e impredecibles; a diferencia del espectáculo, que es cerrado y cumple con un plan preestablecido (Steingress, 2006). En este aspecto, también se distancian del carnaval, que se encontraba limitado en el tiempo (Bajtín, 1991), una característica que se sigue evidenciando hoy en día en distintos

¹³ La Feria de las Flores es una festividad que, en su formato actual, se realiza desde 1957 en Medellín y su evento más representativo es el Desfile de Silleteros (Peláez, 2012). Actualmente es organizada por la Alcaldía de Medellín.

carnavales. Las festividades decembrinas no tienen una duración estricta, y así su final esté más claramente definido, su comienzo suele ser móvil y depende de diversos factores.

Muchos interlocutores, durante la investigación, criticaban el inicio temprano de las fiestas decembrinas, por razones como el cansancio que genera en las personas (Usquiano, 2016), la falta de ubicación temporal (Vargas, 2016) y la exagerada duración de la temporada (Castaño, 2016), así como por concepciones ideales de la Navidad. Sin embargo, el tiempo de la fiesta no tiene por qué ser estático, así como sus dinámicas. Las festividades decembrinas están vivas, cambian constantemente, se adaptan, se reinventan y no responden a un orden preestablecido.

2.2.1. La alborada

Si bien no se puede establecer un día o un momento específico para el inicio de las festividades decembrinas, en los últimos años se ha venido desarrollando en el Valle de Aburrá y algunos municipios de Antioquia una práctica que anuncia la llegada de diciembre: la alborada. Esta celebración consiste en usar pólvora la noche del 30 de noviembre al primero de diciembre, y está acompañada en muchas ocasiones de baile, comida, música y licor. Para el médico, coleccionista e investigador musical Alberto Burgos (2016b), se trata de una celebración “bestial, uno lo mejor que puede hacer ese día es irse de acá, porque eso es pólvora por toda parte”. Además, algunos relacionan su origen con una celebración del grupo armado Bloque Cacique Nutibara de las Autodefensas:

En noviembre de 2003, ya se sabía que los del Bloque Cacique Nutibara habían negociado la desmovilización. Pero lo que se celebraría era su presencia dominante en varias comunas y corregimientos de Medellín. Y en puntos clave de la ciudad, como el

parque de Miraflores, en Manrique, en los barrios de la comuna 13, en Altavista, San Cristóbal y San Antonio de Prado, se reunieron con cargamentos de tacos y voladores para la fiesta, en la que los de don Berna y compañía consagraban la derrota de sus rivales. (Spitaletta, 2014)

Aunque se pueda aceptar la influencia de esta celebración para que en adelante se haya usado pólvora la noche del 30 de noviembre y la madrugada del 1 de diciembre, habría que ponderar también la utilización histórica de la pólvora en las celebraciones antioqueñas¹⁴ y otros aspectos culturales que van más allá de este hecho puntual. Sin embargo, este tema en sí daría para una nueva investigación y profundizar en él no es el objetivo de este trabajo.

La noche del 30 de noviembre de 2016 fue muy particular, para ese día estaba programado el primer partido de la final de la Copa Sudamericana, entre Atlético Nacional de Medellín y Chapecoense de Brasil. Este juego no se llevó a cabo debido a que el avión de la aerolínea Lamia que transportaba al equipo brasileño se accidentó el 28 de noviembre antes de poder aterrizar en el Aeropuerto José María Córdova de Rionegro, oriente de Antioquia. La mayoría de los tripulantes y pasajeros murieron, en un hecho que conmovió al mundo del fútbol y, sobre todo, a los habitantes de Medellín, ciudad en la que se realizó un homenaje el 30 de noviembre en honor a las víctimas.

Este suceso fue utilizado como justificación para desincentivar el uso de pólvora durante la alborada, por medio de diversas campañas desde las alcaldías del Valle de Aburrá, medios de comunicación, organizaciones animalistas, líderes sociales y ciudadanos en general. El

¹⁴ El uso de la pólvora aparece en la obra de múltiples autores de la literatura antioqueña, entre ellos Tomás Carrasquilla (*Grandeza*, 1910), Efe Gómez (*Lorenzo*, 1925) y Fernando Vallejo (*Los días azules*, 2003).

cambio fue evidente, en la alborada del 2016 la pólvora disminuyó de forma significativa con respecto a los años anteriores (Arias, 2016).

Las emisoras radiales también se mostraron sobrias. Antes de la media noche, Olímpica Stereo emitía el siguiente mensaje: "Demostremos respeto por el dolor de los hermanos brasileños. Recibamos diciembre sin celebraciones ruidosas, digámosle no a la alborada. Olímpica Stereo invita a que sin pólvora y en silencio honremos la memoria de los fallecidos". Justo a la media noche, en la misma emisora, sonó una trompeta fúnebre. Después programaron música tropical y parrandera, al igual que otras emisoras de música popular, como Radio Uno y Radio Cristal, sin la alegría de otros años.



Imagen 8. Campaña No a la alborada 1. Imagen: Facebook Olímpica Medellín. Noviembre de 2016.



Imagen 9. Campaña No a la alborada 2. Imagen: Facebook Radio Uno Medellín 93.9. Noviembre de 2016.

2.2.2. Tiempo caliente

En su texto *Celebraciones navideñas y de comienzos de año en algunas regiones de Colombia*, Suárez (1965) afirma que “las fiestas navideñas y de comienzos de año constituyen en todo el territorio colombiano días de expansión y gozo”. Estos sentimientos cobran un significado particular, o se reconstruyen, en el Valle de Aburrá y en Antioquia, donde las festividades decembrinas se convierten en un tiempo nuevo, diferente al cotidiano, el cual podemos denominar “tiempo caliente”.

Este tiempo está acompañado de un entorno festivo particular y le abre la puerta a posibilidades y experiencias novedosas. La cotidianidad se rompe para que irrumpa lo eterno (Maldonado, 1985) y es allí donde, siguiendo a Steingress (2006), “la fiesta provee el ‘material’ necesario para anular, temporalmente, el orden social vigente o dominante y lo sustituye por la otra ‘lógica’, la del disfrute y la libertad como experiencias colectivas surgidas de la transgresión de las normas establecidas” (p. 51).

Sin embargo, aunque la fiesta responde a un tiempo particular que la separa de la vida cotidiana, no podemos entenderla como un hecho aislado del mundo ordinario de quienes la celebran, ya que “en ella se expresan percepciones que los participantes tienen del mundo ‘real’, pero también se manifiesta lo que el hombre sueña, desea o añora” (Reyes, 1999, p. 176). Sueños, deseos y añoranzas que, en muchas ocasiones, dicen más de los celebrantes, y de su identidad, que su propia “realidad”.

Así pues, el tiempo caliente es el tiempo de la fiesta, el tiempo de la diversión, de las reuniones, del baile, de los excesos. “¿Diciembre qué es? Alegría”, expresa Horacio Grisales (2016), mientras recuerda las festividades decembrinas en zonas rurales de Antioquia y la integración de los campesinos que se ha perdido por culpa de la violencia. José A. Bedoya (2016), músico parrandero, también encuentra en la alegría el significado de las festividades decembrinas:

Yo admiro mucho el entusiasmo de toda la gente en los diciembre, la alegría. Todos esperamos algo de diciembre. Unos esperan diciembre pa’ parrandiar, otros esperan diciembre por las primas de dinero que van a recibir, otros esperan diciembre porque

van a salir a vacaciones, otros porque va a ser el nacimiento del Niño... muchas cosas, alegrías que se mezclan.

El tiempo caliente también es un tiempo para la reunión en familia, es tiempo de reencuentros, de visitas e integración. “Llegaba algún familiar y para uno eso era emocionante, una hermana, un tío, y uno de niño pues tenía como el interés de conocerlos, el interés de qué nos trajeron, y una compañía más” (Vargas, 2016). Este carácter de las festividades decembrinas continúa la idea de estrechar los lazos familiares que se evidencia en la Navidad.

Sin embargo, dichos lazos, como la fiesta en sí, no son estables y, aunque el discurso de la familia sigue siendo reiterativo durante las festividades, los espacios y las posibilidades se han diversificado. “¿Los jóvenes ahora qué hacen?, ‘papi hasta luego’, un piquito, ‘nos vemos más tarde’ o ‘vengo mañana’, ya no es esa integración de la familia, porque uno sí era muy de familia”, afirma Horacio Grisales.

Todos estos elementos hacen del tiempo caliente un tiempo único. Sin embargo, los sentimientos hacia la fiesta no son unánimes, y si bien las festividades decembrinas se presentan como un momento adecuado para encuentro social, no están exentas de desencuentros. Así sea difícil escaparse del tiempo caliente, muchas personas tratan de hacerlo y, tal como sucede con las críticas hacia el uso de pólvora, ocurre con respecto al ruido, la música, la utilización de espacios, etc. No obstante, el inconformismo y los desacuerdos también hacen parte de la fiesta, la constituyen y le dan significado.

2.2.3. La pólvora

Más allá de la alborada, la pólvora acompaña la celebración de las festividades decembrinas, sobre todo en la celebración del Día de las Velitas, el 24 y el 31 de diciembre. Su prohibición es reciente y durante mucho tiempo se vio como algo natural dentro de la fiesta. Crisanto Vargas (2016) recuerda que desde niño tuvo contacto con la pólvora:

Si uno no tenía pa' la pólvora, pues se pegaba al amigo que compraba los chorrillos, que eran muy inofensivos. Estar uno al lado de alguien que era capaz de comprar un chorrillo, algún sobrino, un familiar, era como estar al lado hoy día del vecino que tiene pa' matar el marrano, que invita a aguardiente o a una fiesta con una orquesta, a eso más o menos lo equiparaba uno, y se disfrutaba mucho.

A pesar de su prohibición, la pólvora sigue teniendo un papel protagónico dentro de las festividades decembrinas, así los medios y diversas instituciones enfatizan cada año en la cifra de lesionados debido a su manipulación. José Muñoz (2016) cree que el número de quemados que se presenta actualmente se puede deber a la mala calidad de la pólvora que se hace en estos momentos, porque en la época de su infancia “se tiraba mucha pólvora y casi no había gente quemada”. Además de la pólvora, los globos también han sido elementos cotidianos durante la época decembrina.

Mi mamá tenía una pequeña industria decembrina, hacía globos, tenía un estilo para armar unos globos maravillosos y los vendía. Esos que están en el video de Buitrago¹⁵ los hizo ella en esa época. Eso ardían que daba miedo, pero bueno, en ese entonces no había mucha conciencia al respecto, pero además tampoco había mucho qué quemar...

¹⁵ Se refiere a los videoclips de las canciones *El grito vagabundo* y *La víspera de año nuevo* de Guillermo Buitrago, que Javier Castaño dirigió en el año 1991 para Discos Fuentes.

ahora la cosa se pone muy difícil. Entonces desde los primeros días de noviembre yo veía a mi mamá haciendo globos y globos y globos. Mi papá trabajaba en el Banco de la República, entonces le compraban por docenas, vendía paqueticos, eran de muy buena calidad, volaban mucho. (Castaño, 2016)

Las campañas en contra de la pólvora y los globos son constantes. Las alcaldías y la Gobernación de Antioquia están permanentemente impulsando programas que desincentivan el uso de estos elementos, haciendo énfasis en la afectación que sufren los niños (en el caso de la pólvora) y las empresas (en el caso de los globos). Ante esta actuación de las instituciones gubernamentales, no sólo contra la pólvora y los globos, sino también contra otros elementos, es común escuchar comentarios como: “Diciembre no es igual, ya no se puede tirar pólvora, matar marrano, cerrar calles ni quemar el año viejo¹⁶”. Según algunos interlocutores, estas prohibiciones afectan la celebración.

Estas respuestas por parte de las autoridades buscan, ante el carácter de distensión y de subversión que encierra la fiesta, someter a las necesidades del orden. En palabras de Steingress (2006), se trata del esfuerzo de “controlar la espontaneidad lúdica, de limitar la experiencia transgresiva, de domesticarla mediante su transformación en un ejercicio colectivo, en un ritual bajo la vigilancia de la autoridad —y todo esto en función de la reafirmación del orden social” (p. 55). Esto puede explicar no sólo los límites y las prohibiciones que se establecen durante la fiesta, sino también el hecho de que las autoridades hayan tomado el papel de organizadores de las festividades decembrinas.

¹⁶ Más adelante nos referiremos al muñeco de año viejo.



Imagen 10. Campaña contra la pólvora. Imágenes: Facebook Alcaldía de Medellín. Diciembre de 2016.

2.2.4. Alumbrados

La luz es fundamental tanto en la Navidad como en las fiestas decembrinas y aparece como símbolo del nacimiento de Jesús y del nuevo año en el árbol de navidad, la Estrella de Belén del pesebre, las instalaciones en las fachadas de las casas, la pólvora, los alumbrados públicos, etc. Alrededor de la luz, las administraciones municipales del Valle de Aburrá

programan sus celebraciones decembrinas. En cada municipio se realizan una serie de eventos que incluyen los alumbrados y van desde la novena de aguinaldos hasta la música y el baile.

Los alumbrados se han convertido en un espectáculo central de municipios como Medellín, Envigado y Sabaneta, ya que no sólo atraen a sus habitantes, sino a personas de otros lugares del país y del mundo. Esta característica que se ha venido intensificando año tras año, se puede enmarcar dentro de lo que Steingress (2006) ha denominado “tendencia hacia las macro-fiestas, estrechamente relacionadas con los intereses económicos, apoyados en una fuerte tecnología y en el papel decisivo de los medios de comunicación” (p. 50-51). Dicha tendencia, según el autor, es generada por la sociedad del consumo y del ocio. Para el caso de las festividades decembrinas, habría que anotar que su realización, al coincidir con la temporada de vacaciones, convierte al Valle de Aburrá —y especialmente a Medellín— en un destino turístico importante del país¹⁷, lo que implica ganancias económicas significativas para diversos sectores.

En el municipio de Envigado, los alumbrados fueron encendidos el 25 de noviembre de 2016, durante la inauguración del Festival de Navidad de Envigado, que comprendía una amplia oferta artística y cultural alrededor de las fiestas decembrinas. El parque principal era el epicentro de los alumbrados, que también se instalaron en otros lugares del municipio. Niños, jóvenes y adultos esperaban con ansias que se encendieran las luces, que se encendiera la Navidad de manera anticipada.

¹⁷ Según los datos del Sistema de Indicadores Turísticos de Medellín y Antioquia (Situr), aproximadamente 75.000 personas visitaron Medellín desde finales de 2016 hasta principios de 2017.

El ambiente estaba dado para la celebración, el parque estaba lleno de familias, muchos niños, globos de helio, gorritos de Papá Noel, villancicos y música navideña. El escenario era muy grande y sus pantallas luminosas resplandecían ante un parque oscuro con sus alumbrados todavía apagados. El evento fue emitido por el canal Telemedellín, dentro del programa Vivir Mejor, realizado por la administración de Envigado.

A las 6:30 p.m. inició la transmisión, con entrevistas al Alcalde, Raúl Cardona, y a una serie de funcionarios de la administración encargados de la celebración de la Navidad en el municipio. A las 7:13 p.m. todavía estaban hablando los funcionarios y el público se comenzó a desesperar, incluso algunos gritaban molestos. Minutos después anunciaron el alumbrado y un show de luces, después de algunos problemas técnicos, se apagaron todas las luces del parque.

El show de luces se realizó sobre la fachada de la Iglesia de Santa Gertrudis. Muchos celulares grabaron, y se notaba la emoción en varios momentos del espectáculo, gritos, abrazos, aplausos. En un momento del show se prendieron los alumbrados y cuando este terminó el público aplaudió con emoción. Los alumbrados eran interactivos y hacían referencia a los elementos tradicionales de Navidad: árbol, campanas, estrellas, renos, regalos, etc. Después de los villancicos y el show de luces, empezó la rumba, la música y el baile, a cargo del músico urbano Yelsid y de Alfredo Gutiérrez, en una fiesta que duró hasta la media noche.



Imagen 11. Alumbrados. Parque principal, Envigado. Fotografía: León Felipe Duque. Noviembre de 2016.

En Medellín el encendido de los alumbrados estaba programado para el 30 de noviembre, sin embargo, debido a la tragedia del equipo Chapecoense, se aplazó para el 3 de diciembre. El evento fue sobrio y se realizó en Carabobo Norte, lugar escogido como punto central de los alumbrados, que tradicionalmente se han realizado sobre el Río Medellín. A las 6:30 p.m., hora programada para el inicio, llovía sobre Medellín y el público en el lugar era poco.

Este evento contó con la participación del alcalde Federico Gutiérrez, el gerente de las Empresas Públicas de Medellín Jorge Londoño de la Cuesta y el brigadier general José Gerardo Acevedo. El primero en hablar fue el alcalde, quien después de referirse a la solidaridad de Medellín y Colombia, pidió un minuto de silencio por las víctimas del avión de Chapecoense. Después de algunas palabras cortas de los invitados, donde resaltaron que en tres días de diciembre sólo una persona se había quemado con pólvora, la presentadora

del evento dirigió el encendido paulatino un árbol de Navidad gigante que estaba al lado de la tarima, que concluyó con el encendido de los alumbrados en toda la ciudad.

Después de este acto, el Coro Alabastro cantó villancicos mientras llovía, algunos asistentes se quedaron escuchándolos y resguardándose de la lluvia en un par de carpas y debajo de los árboles. En el recorrido por los alumbrados de Carabobo Norte se escuchaba música, sobre todo, tropical y parrandera. Las presentaciones artísticas, con muestras de teatro, se convertían en una atracción importante. Había muchos vendedores formales e informales, comida, bebidas y elementos luminosos. Dentro de los asistentes se encontraban familias y grupos de personas, de los cuales algunos viajan en excursión desde otros pueblos del departamento o llegan por medio de planes turísticos, con el fin de presenciar una de las actividades más importantes de la actualidad dentro de las festividades decembrinas.

2.2.5. Fiestas de año viejo y año nuevo

El 31 de diciembre se lleva a cabo una celebración muy significativa que se aparta del contenido sagrado que tienen días como el 7 y el 24 de diciembre. La despedida del año viejo y la bienvenida del año nuevo se combinan en una de las fiestas más importantes de Antioquia a lo largo de la historia. Se trata del cierre y la apertura de un nuevo ciclo, motivo de celebración en diversas culturas. Según Leach (1970), en el mundo entero los hombres marcan sus calendarios por medio de fiestas, y la celebración del ciclo anual es central dentro de las festividades decembrinas.

El ciclo, aunque nos hable de un cierre, de la muerte, también nos habla de la vida, de lo eterno, el ciclo se cierra para ser abierto nuevamente. Las fiestas decembrinas nos presentan

el cierre de una etapa y la apertura de una nueva vida, ya sea a través de la celebración del nacimiento de Jesús o del inicio de año. Sucede igual que con los símbolos carnavalescos, de los que habla Bajtín (1991): “Todos contienen en perspectiva la negación y su contrario. El nacimiento está preñado de muerte, y ésta anuncia el renacimiento” (p. 316).

Para Javier Castaño (2016), las fiestas más grandes en diciembre son la Nochebuena y la celebración del fin de año: a diferencia del 24, en “el 31 de diciembre ya no había presencia del pesebre, sino que la presencia era de la rumba. [...] La fiesta del 24 era para los niños y la fiesta del 31 era para los adultos”. En esta celebración, generalmente familiar, lo profano desplaza lo sagrado.

Si bien algunos lugares públicos hacen programaciones especiales para recibir el año, los hogares y barrios son el epicentro de la fiesta. El marrano, que era el plato más tradicional de la celebración, ha perdido vigencia, entre otras cosas, por la prohibición de su matanza en la calle, y ha sido remplazado por múltiples preparaciones. La música parrandera y la tropical motivan el baile y la diversión en muchos hogares, así como el licor.

Villa (1995) afirma que “la medianoche del 31 de diciembre está rodeada de creencias supersticiosas para todos los gustos y disponibilidades económicas” (p. 93), entre las cuales menciona el uso de incienso y ruda, la vuelta a la cuadra con maletas para atraer los viajes en el año nuevo, el uso de ropa interior amarilla para la buena suerte y comerse doce uvas a la media noche, como sucede en España.

Las emisoras populares transmiten con locutores en vivo toda la noche, a las 11:55 p.m. se escucha en muchos lugares la canción *Faltan cinco pa' las doce*: “Faltan cinco pa' las doce / el año va a terminar / me voy corriendo a mi casa / a abrazar a mi mamá”. Mientras tanto,

las familias se reúnen, atentas a la cuenta regresiva que cierra el año, la pólvora se intensifica en el cielo y a la media noche aparecen los abrazos y los besos entre familiares, amigos y conocidos, entre alegría y nostalgia. Según Hernán Usquiano (2016), esta celebración

Nos trae muchos recuerdos de los seres queridos que ya no comparten con nosotros, porque uno siempre quisiera tener la bendición el 31 de diciembre del papá y la mamá o el abrazo del amigo que ya no está o del hermano que ya se fue, porque ese es otro fenómeno, ya las familias, casi todas, están cojas en Navidad, ya está el amigo, el hermano que emigró, el papá, la mamá que falleció, entonces los sentimientos que uno tiene en Navidad son encontrados.

Mientras tanto, en la calle sigue tronando la pólvora y se queman muñecos de año viejo. Esta práctica, también prohibida, consiste en incinerar un muñeco elaborado con ropa vieja, relleno generalmente de aserrín y pólvora y adornado con diversos elementos, como poncho, gorra y botella de aguardiente. En algunos casos, “se anuncia en cartulina su nombre burlesco, con retahílas soeces en las que el muñeco hace testamento de sus deshilachados bienes que deja como herencia a representativas personas del vecindario” (Villa, 1995, p. 105). A las 12 de la noche se prende fuego al muñeco, simbolizando el año viejo que se va y que le da paso al año nuevo.



Imagen 12. Muñeco de año viejo. Archivo: León Felipe Duque. Diciembre de 2012.

CAPÍTULO III

LA MÚSICA PARRANDERA EN TIEMPO CALIENTE

La música es un elemento fundamental de las festividades decembrinas y, dentro de la amplia gama de ritmos que acompañan la celebración, sobresale la parrandera. En este capítulo nos detendremos en este género musical, teniendo en cuenta la relación entre música y fiesta, las condiciones históricas que determinaron su surgimiento, los músicos, las influencias sonoras, la consolidación del conjunto musical y sus letras.

3.1. La música en la fiesta

Las festividades decembrinas en el Valle de Aburrá son luminosas y coloridas; huelen a leña, musgo y pólvora; saben a natilla, buñuelos, hojuelas y aguardiente; y suenan a música parrandera. La música suele ser un componente infaltable dentro de las diversas fiestas que se realizan a lo largo del mundo. En el caso de Latinoamérica, Troya (2008) plantea que es muy difícil pensar la fiesta sin detenerse en los ritmos que la acompañan. Y es que a través de la música es posible hacer una lectura de la fiesta, la sociedad y los individuos que en ella participan.

Aunque pueda pasar desapercibido, el papel de la música dentro de la fiesta llega a ser preponderante, al punto de que “en muchos contextos no hay música sin fiesta. Y, a su vez, la fiesta sin música no es una verdadera fiesta” (Miñana, 2009, p. 200). Para el caso de las festividades decembrinas en el Valle de Aburrá, la música juega un papel determinante y está presente en diversos escenarios, espacios y tiempos. Esta va desde los villancicos que

acompañan la novena de aguinaldos y las celebraciones religiosas, hasta la parrandera, que propicia el baile, la rumba y el consumo de licor.

La relación entre la fiesta y la música no es siempre la misma, ya que está mediada por múltiples factores que determinan la forma como se asume cada una dentro de un contexto específico. Barreiro, Santos y Serna (2012) afirman que la música, en el marco de la fiesta, puede ser analizada como un canal común de comunicación o como creadora de un espacio-tiempo ritual para el encuentro. Dicho papel creador es resaltado por Steingress (2006), quien plantea que la fiesta musical¹⁸ es un sistema abierto y creativo donde “se producen situaciones que son —en un primer plano— manifestaciones de una ‘lógica’ no racional, de lo inconsciente (*lo reprimido*), pero que mediante su ‘escenificación’ se convierten en hechos sociales manifiestos” (p. 48).

En este sentido, habría que plantear una nueva dimensión de la fiesta que está más cerca de los análisis interpretativos que de los funcionalistas: la dimensión individual, que, sin dejar de lado la importancia de la construcción social y colectiva, se preocupa por el valor subjetivo dentro de las celebraciones. “En el acontecimiento social propio de la fiesta, el hombre produce (construye) formas simbólicas de descarga emocional que expresan el carácter conflictivo de su doble condición como ser natural al mismo tiempo que social” (Steingress, 2006, p. 60). Así, a través de la música, la expresión de lo inconsciente, que pertenece al ámbito individual, adquiere un carácter social, debido a su escenificación en la fiesta.

¹⁸ Steingress (2006) define la fiesta musical de la siguiente manera: “Hay fiestas en torno a la música (como el Festival de Salzburgo o la Bienal de Flamenco de Sevilla); hay música para la fiesta, música festiva, que acompaña a las bodas e incluso los entierros y otros actos solemnes; y hay fiesta musical, un fiesta que percibe la música como uno de los elementos constitutivos (aparte de la comida, la bebida, los efectos visuales, el ambiente social, la técnica etc.)” (p. 49).

Si bien durante las festividades decembrinas aparecen diversas músicas, la más representativa y la que mejor se adapta al espíritu festivo es la parrandera, una música alegre, tanto en sus letras como en sus ritmos, que invitan al baile y a la diversión. Algunas de estas características las comparte la música tropical antioqueña o *chucu chucu*¹⁹, que tiene una presencia muy significativa en el panorama sonoro decembrino, sin embargo, el consumo de esta última, según Parra (2014), representa un fondo decorativo de la celebración y no determina “afianzamientos de región”.

Javier Castaño (2016) afirma que “la música de parranda es inherente a la fiesta decembrina y a su vez es un reflejo de cómo se vive esta temporada. [...] La parrandera es sinónimo, en nuestra cultura antioqueña, de diciembre, de rumba decembrina”. De esta manera, música parrandera y fiestas decembrinas están ligadas y comparten un espacio-tiempo en el que la música, más que un patrón sonoro de la fiesta, se convierte en la totalidad del fenómeno socio-musical que integra la dinámica festiva y sus configuraciones corporales, afectivas y narrativas (Pardo, 2009).

En la parrandera se encuentra el carácter de distensión de la fiesta. Ante las reglas y el orden establecidos, aparece una música con sus bailes desfachatados y sus letras críticas y eróticas que se alejan de los “buenos modales” impuestos históricamente por las clases dominantes del Valle de Aburrá. Se trata de una respuesta a la necesidad humana de descargar los impulsos reprimidos, “de ahí surge el carácter *subversivo* de todas las fiestas, sobre todo de

¹⁹ Esta música surgió a finales de la década de 1950 y tuvo su epicentro en Medellín, donde músicos antioqueños adaptaron y heredaron sonoridades de la música tropical costeña generando una propuesta musicalailable novedosa y revolucionaria para la época. Tuvo un gran éxito comercial por más de 15 años y se expandió por diversos países (Parra, 2014).

las que son acentuadas mediante la música” (Steingress, 2006, p. 55). La parrandera, de este modo, se convierte en una acción transformadora de la realidad, creadora de un nuevo orden simbólico a través de lo espontáneo, impulsivo y reprimido (Steingress, 2006) que se genera a su alrededor.

Los espacios en los cuales está presente la música parrandera durante las festividades decembrinas son múltiples y, ante su presencia en las emisoras de música popular del Valle de Aburrá, es difícil escapar de ella en medio de un ambiente festivo que para algunos puede ser invasivo y pesado (Ochoa, 2014). Las canciones representativas del género, entremezcladas con nuevas propuestas musicales, resurgen con una significativa vitalidad durante la temporada decembrina, después de haber pasado desapercibidas durante gran parte del año²⁰.

La parrandera es, además, la encargada de anunciar las festividades decembrinas, desde “mucho antes que la famosa y polémica alborada anuncie la llegada de diciembre y de que la gastronomía navideña imponga sus sabores” (Duque, 2016). Parafraseando a Miñana (2009), se podría decir que en el Valle de Aburrá, y en muchas regiones de Antioquia, se sabe que llegan las festividades decembrinas no tanto por las luces o los árboles de Navidad, sino porque a cada momento se escucha en las calles la música de parranda.

²⁰ La presencia de la música parrandera en el Valle de Aburrá por fuera de las festividades decembrinas es escasa. Se destacan espacios como el Festival Cultural de Música Campesina (barrio Moravia de Medellín) y la Feria de las Flores, donde aparecen grupos de música parrandera.

3.2. Música parrandera

3.2.1. Antesala

El surgimiento de la música parrandera es reciente en comparación con las festividades decembrinas de las cuales hace parte y en las cuales se ha desarrollado. Su consolidación como género musical se dio a partir de la mitad del siglo XX, en un ambiente urbano y próspero para la industria discográfica regional y nacional. Sin embargo, sus precursores fueron campesinos, muchos de ellos llegados al Valle de Aburrá debido a las diferentes olas migratorias que se dieron en la primera mitad del siglo y que se intensificaron debido al fenómeno conocido como La Violencia.

3.2.1.1. Migraciones al Valle de Aburrá en el siglo XX

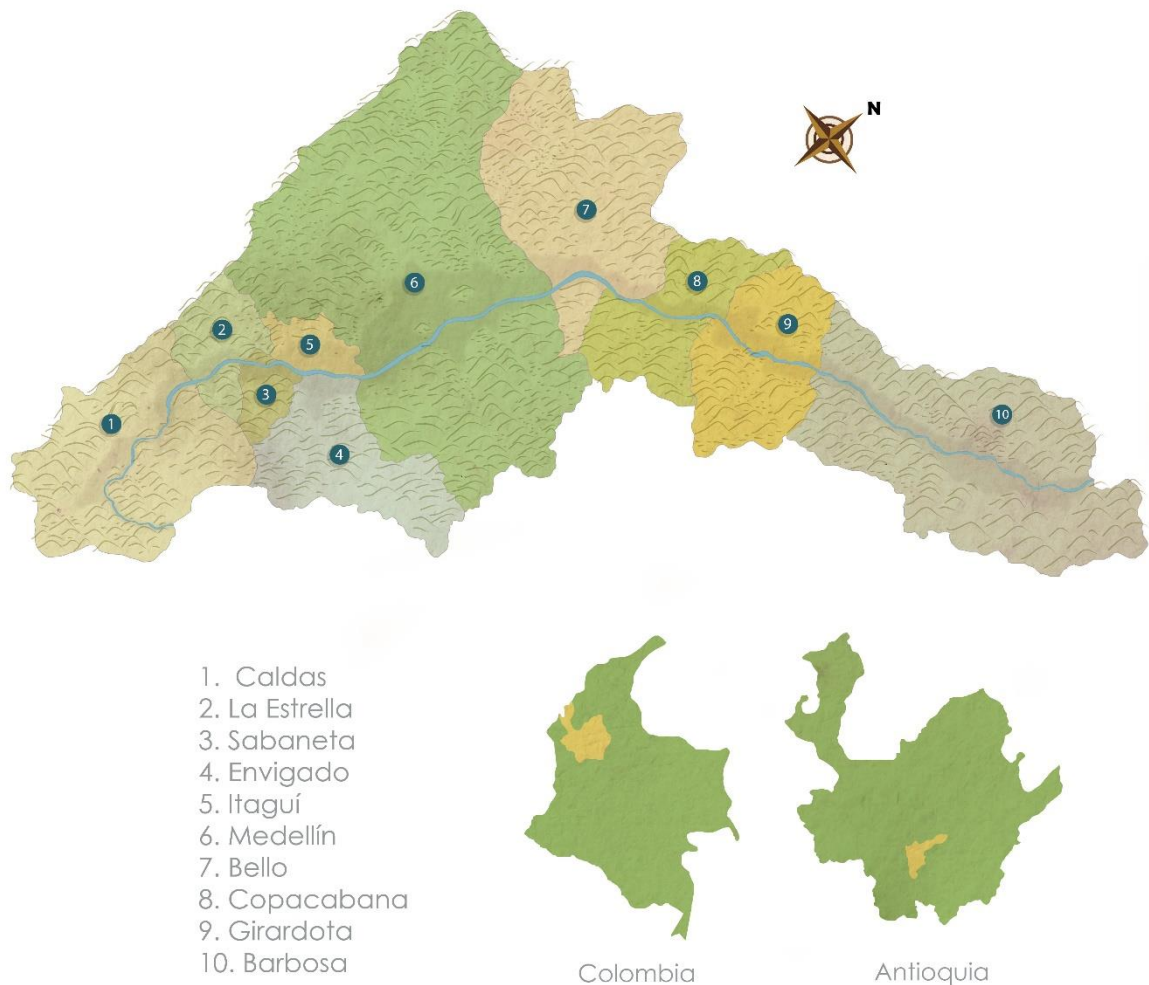


Imagen 13. Mapa Valle de Aburrá. Ilustración: elaboración propia.

La consolidación de Medellín y el Valle de Aburrá como ejes económicos y políticos del departamento de Antioquia en el siglo XIX significó la entrada de una gran cantidad de migrantes a la región. Este fenómeno se intensificó durante ciertos periodos del siglo XX y respondió a múltiples causas. En las primeras décadas, la inmigración tuvo, según Ramírez (2011), cuatro motivaciones principales: el estudio de los jóvenes (la educación secundaria y universitaria sólo estaba presente en las principales ciudades), el crecimiento en materia de

negocios que aseguraba la capital, la actividad política y la búsqueda de mejores oportunidades:

Desde comienzo del siglo xx y con mayor énfasis a partir de 1920, la industria, el comercio, la política, la educación y el empleo fueron los principales factores de atracción para que algunos habitantes de los pueblos de Antioquia se desplazaran hacia la capital del departamento. Así, Medellín poco a poco fue absorbiendo al resto de Antioquia. El avance y desarrollo personal, económico, social y cultural de los pueblerinos era en muchos casos irse para la ciudad. Esos hombres y mujeres convirtieron a Medellín en un lugar distinto, desbordando las expectativas de crecimiento urbano. (p. 223)

Sin embargo, no todos los inmigrantes que llegaron a Medellín y al Valle de Aburrá en las primeras décadas del siglo XX lo hicieron por decisión propia, entre ellos hubo algunos que tuvieron que salir de manera forzada de sus lugares de origen. Es el caso de familias que llegaron a la ciudad huyendo de la violencia desatada durante la Guerra de los Mil Días (Avendaño, 1998).

Si bien la mayoría de estos nuevos inquilinos permanecieron en el anonimato, trabajando como obreros en las crecientes industrias o en oficios independientes, hubo un grupo importante que aprovechó las posibilidades de ascenso social y económico que ofrecía Medellín. Así, algunas familias llegadas de diversos pueblos de Antioquia (y, en menor medida, de otras regiones del país) tuvieron un papel preponderante en sectores como la industria, el comercio, la política y la cultura, contribuyendo a la transformación que vivió la región en las primeras décadas del siglo XX. Payne (1986) señala que

Gran parte de los miembros de la élite industrial comercial emergente entre 1900 y 1930 habían sido ellos mismos —o sus padres o abuelos— mineros, pequeños comerciantes rurales, cultivadores de café y hasta arrieros. Estos vinieron a Medellín a fines del siglo XIX y principios del siglo XX, en números cada vez mayores, disputando y hasta desplazando el dominio de la élite comercial tradicional de la ciudad, que a su vez años atrás había sustituido la élite colonial. (p. 118)

Esta inmigración, donde los principales protagonistas fueron sectores medios de pueblos antioqueños, se dio hasta la década de 1930 y representó un aumento notable en la población del Valle de Aburrá, que entre 1905 y 1938 pasó de 105.305 a 252.124 habitantes. Mientras que en Medellín, durante el mismo periodo, la población se triplicó, pasando de 54.946 a 168.266 habitantes (Álvarez, 1996).

Desde la década de los 40, la inmigración al Valle de Aburrá estuvo caracterizada por “un origen mucho más rural, y aunque sigue siendo fuerte la presencia de gentes de los pueblos más tradicionales de la zona antioqueña, incluye ahora contingentes notables de migrantes de las tierras bajas” (Melo, 1993, p. 14). Este fenómeno se agudizó durante La Violencia (1948-1958), periodo que inició con el magnicidio del candidato presidencial Jorge Eliecer Gaitán²¹ y durante el cual fueron asesinadas 300.000 personas a lo largo y ancho del país

²¹ El asesinato de Jorge Eliecer Gaitán, el 9 de abril de 1948, generó una revuelta popular conocida como el Bogotazo. Según Sáenz (1992), ese día un grupo de personas exaltadas lincharon al supuesto asesino del líder liberal, marcharon protestando hacia el Palacio Presidencial y se tomaron estaciones de radio, invitando a una "revolución" contra el gobierno conservador de Mariano Ospina Pérez. "Bogotá cayó rápidamente en la anarquía. Aquellos edificios que simbolizaban la autoridad fueron saqueados e incendiados: el Palacio Arzobispal, varias edificaciones del gobierno, las oficinas de los periódicos conservadores, varias iglesias y las casas de algunos dirigentes conservadores" (p. 165).

(Tirado, 2001), mientras que cerca de dos millones²² tuvieron que desplazarse de sus lugares de residencia (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2015).

De esta manera, una cantidad significativa de colombianos se vieron vulnerados debido a “las necesidades de tierra para el modelo agroindustrial que empezaba a gestarse y fueron objeto de las persecuciones, odios y acciones violentas de los grupos armados ‘legales’ e ilegales” (Bello, 2004, p. 20), los cuales actuaban en nombre de los partidos políticos de la época: Liberal y Conservador.

Así pues, a mediados del siglo XX, Medellín y el Valle de Aburrá vivieron una nueva ola migratoria generada por la llegada de miles de desplazados por La Violencia. Sin embargo, esta no fue la única razón, al igual que en las migraciones de principio de siglo, hubo factores económicos que jugaron un papel importante: “El estímulo a la industrialización y a los procesos de urbanización, que caracterizaron a la Teoría para el Desarrollo de América Latina, aceleraron las migraciones hacia las ciudades, a un ritmo que terminaría descontrolándose” (Avendaño, 1998, p. 89).

Los datos demográficos de este periodo evidencian la magnitud de las migraciones. La población de Medellín, entre 1938 y 1964, pasó de 168.266 a 772.887 habitantes; mientras que, durante el mismo periodo, el Valle de Aburrá pasó de 252.121 a 1.084.660 (Álvarez, 1996). Esto condujo a una urbanización acelerada y descontrolada que derivó en situaciones complejas y conflictivas durante las siguientes décadas en Medellín y el Valle de Aburrá²³.

²² Las cifras de desplazamiento son dramáticas si tenemos en cuenta que durante este periodo el país contaba con una población total de, aproximadamente, 11 millones de habitantes. Es decir, casi la quinta parte de la población sufrió esta afectación.

²³ Para profundizar en la urbanización de Medellín y su área de influencia durante este periodo, ver Avendaño (1998) y Coupé (1998).

El crecimiento poblacional estuvo acompañado de un proceso de producción e industrialización de gran relevancia para este territorio y para el país, donde se destacaron las empresas textiles y de confección (Parson, 1997), así como otras industrias que pusieron sus ojos en la región debido su dinamismo empresarial.

3.2.1.2. Industria fonográfica

Uno de los sectores que más se vio beneficiado con el ambiente favorable para la industria y la inversión económica a mediados del siglo XX fue el fonográfico. Los discos musicales que circulaban en Medellín y el Valle de Aburrá en los albores de este siglo eran producidos en el exterior. Durante la primera década se destacó la llegada de ritmos populares de países como España (cuplés), Estados Unidos (foxes y otras piezas de baile), México y el Caribe (danzones, sones, guarachas y boleros) y Argentina (tangos)²⁴. En los años 20 ingresaron ritmos norteamericanos como el rag time, el charleston y el jazz. Mientras que en la década de 1930, gracias a la llegada del cine sonoro y la radio, se intensificó la difusión de músicas mexicanas (especialmente la ranchera) y argentinas (el tango) (Arias, 2011).

Además del repertorio extranjero, durante estas primeras décadas también estaba disponible un amplio catálogo de artistas y músicas colombianas, sin embargo, estos eran grabados en casas fonográficas de países como México y Estados Unidos. Según Arias (2011), fue en 1939 cuando se grabaron por primera vez en Medellín algunas piezas musicales en La Grabadora Local, una empresa creada por Hernando Téllez Blanco y Félix de Bedout. Este

²⁴ Los discos de tango llegaban principalmente de Nueva York, ya que Argentina, al igual que Colombia, no contaba con fábricas de discos en esta época, a diferencia de Estados Unidos y México.

tipo de grabaciones, que se siguieron haciendo durante los años 40, tenían que ser enviadas al extranjero, donde eran prensadas.

Al finalizar la década [de 1940] empiezan a abrirse las primeras disqueras en Medellín y la situación se invierte por completo: a Medellín son enviadas las cintas de grabación eléctrica o las matrices de los discos de diversos sellos internacionales para ser prensadas en la ciudad. A partir de la década de 1950, esas empresas contarán con agentes viajeros que distribuirán estas grabaciones por todo el territorio nacional. (Arias, 2011, p. 94)

El surgimiento de estas empresas disqueras en Medellín a mediados del siglo XX, que se convertiría en un hito de la industria fonográfica y musical en Colombia, se debió, en primera medida, al dinamismo industrial que se estaba dando en el Valle de Aburrá. La región era próspera, había una mano de obra amplia producto de la inmigración y las empresas textiles jalonaban el desarrollo de otras áreas económicas.

Por otro lado, la crisis que generó la Segunda Guerra Mundial en cuanto al comercio internacional, hizo que la importación de productos al país disminuyera y, en algunos casos, se detuviera. Según Rendón (2009), esta problemática se vio reflejada en los discos, que subieron de precio y dejaron de llegar al país:

La escasez de materias primas y productos externos se sintió fuertemente. Por eso el gobierno, en su afán de estabilizar la economía y de generar capital, tomó diversas medidas proteccionistas para la industria, que activaron la producción de bienes intermedios para la exportación, la utilización de recursos y materias primas locales e incluso la fabricación de maquinaria y repuestos, dentro de una política de sustitución de importaciones. Un efecto importante que trajeron estas medidas fue la creación de empresas de discos. (p. 85)

En este contexto surgen una serie de iniciativas —en su mayoría familiares— dentro del negocio musical en Medellín, el cual para la época contaba con pequeños rasgos de madurez y orden estructural, gracias a la creación de la Sociedad de Autores y Compositores Colombianos (Sayco) en 1946 y al esquema de producción industrial definido desde los roles de realizadores, grabadores y productores fonográficos (Parra, 2014).

En 1949 nace el sello Lyra, de los hermanos Lázaro y Rafael Acosta Salinas, que fue prensado por Sonolux, una sociedad comercial fundada el mismo año por Rafael Acosta Salinas y Antonio Botero Peláez. En 1953 se disuelve la sociedad, Botero se queda con los derechos patrimoniales de Sonolux, mientras que Acosta se lleva la maquinaria y funda Ondina (Arias, 2011). Discos Silver también fue creada en 1949, por Alfredo Díez y los hermanos Ramírez Jhons, sin embargo, la sociedad duró seis meses. Díez dejó Silver y, en compañía de los hermanos Alberto y Horacio Díez Montoya fundó la empresa Zeida, que en 1954 se convirtió en la Compañía Colombiana de Discos Limitada, Codiscos (Rendón, 2009).

El sector creció de manera tan significativa que algunas empresas de otras regiones se asentaron en Medellín. El caso más relevante es el Discos Fuentes, fundada en Cartagena en el año 1934²⁵ y trasladada a Medellín en 1955. Rendón (2009) afirma que “Antonio Fuentes, su fundador, y prácticamente toda su familia, eran los encargados de hacer desde la producción musical hasta la administración de la empresa, incluso la interpretación y la dirección musical”.

²⁵ Si bien Discos Fuentes surgió como la Emisora de Laboratorios Fuentes de Cartagena en el año 1934, se cree que empezó a grabar en 1939; mientras que su producción industrial inició en 1945 (Arias, 2011).

Discos Fuentes se caracterizó por ser pionera en múltiples ámbitos de la industria, como la modernización de equipos e instalaciones (Arias, 2011), la internacionalización, la adaptación a nuevos formatos (Usquiano, 2016), la producción audiovisual (Castaño, 2016), entre otros. Además de generar cambios en cuanto a la producción industrial,

El ambiente musical de la ciudad se vio notablemente afectado por el traslado de Discos Fuentes, pues se convirtió en el centro de gravitación de los dos estilos centrales de la música popular colombiana del momento, [...] la música ‘nacional’ del interior del país, considerada como ‘la música’ local y en segundo lugar la que vino con los recién llegados, la música de baila costeña [sic]. En los mismos años los músicos profesionales de la calle, bares y cafés (los llamados merenderos) muy rápidamente consolidarían una llamativa terminología: música fría (la del interior) y caliente (la de baile de la costa)²⁶. (Bermúdez, 2006, p. 89)

Además del ambiente musical generado en el Valle de Aburrá, Discos Fuentes fue determinante para la música parrandera, debido a que se encargó de dar a conocer a Guillermo Buitrago en el interior del país, un músico que influyó de manera significativa en este género²⁷. Discos Victoria fue otra de las empresas que se trasladó a Medellín, fue constituida por Mario Méndez Álvarez y los hermanos Otoniel y Saúl Cardona Urán, y llegó procedente de Cali en 1964 (Arias, 2011). Esta disquera también fue importante para la música

²⁶ Esta terminología no sólo era utilizada por los merenderos, como plantea Bermúdez, sino también por músicos de diversos ámbitos, medios de comunicación, disqueras, etc. Burgos (2016a) plantea que tradicionalmente los campesinos antioqueños dividieron su música en dos: “La música caliente del campesino nuestro es la música parrandera paisa, la música que le sirve para bailar, para reírse, para estar alegre, para compartir y todo eso... Y la música fría es la que le sirve para enamorar, para llevar una serenata, para cantar cuando está muy triste, para emborracharse, entre otras cosas”. Además, es importante aclarar que la música que hoy podríamos considerar como parrandera fue denominada música caliente durante el periodo que describe Bermúdez, a pesar de ser del interior.

²⁷ Más adelante abordaremos la influencia de Guillermo Buitrago en la música parrandera.

parrandera, ya que grabó durante varias décadas a algunos de los más destacados músicos parranderos. Además, Joaquín Bedoya, uno de los músicos significativos del género, llegó a ser su director artístico.

Estas fueron las principales disqueras que se fundaron o se establecieron en Medellín; sin embargo, hubo otras iniciativas de menor dimensión que serían determinantes para el registro fonográfico de las músicas populares. Algunos sellos independientes aprovecharon el auge discográfico y grabaron a músicos que no tenían acceso a las grandes empresas: “Cerca de la Plaza de Cisneros habían unos incipientes almacenes, El Tiple, La Cita... y, casi que en los baños, los propietarios les hacían como unas muestras a esas personas que llegaban con aptitudes musicales, grababan ahí muy empíricamente” (Usquiano, 2016). Dichas grabaciones eran prensadas posteriormente en las casas disqueras.

Así pues, en 1966 Medellín producía el 80% de los discos del país (Bermúdez, 2006), y el negocio era más próspero que nunca. Como epicentro de la industria fonográfica, la región se convirtió en un paso obligado para artistas nacionales e internacionales que querían grabar en las disqueras más importantes del país. Burgos (2016b) cuenta que “todos los artistas tenían que venir a grabar aquí. Nosotros tuvimos la fortuna de que se quedaran una semana, entonces se presentaban en alguna parte y así conocimos infinidad de artistas”. De esta manera, los clubes, hoteles, grilles y demás escenarios también participaban y se beneficiaban del negocio.

Sin embargo, algunos músicos de menor figuración, como los campesinos, no contaron con la misma suerte que las reconocidas estrellas y, así vendieran grandes cantidades de discos, eran menospreciados y atropellados por las disqueras. “Compositores e intérpretes de la

época están sumidos en el anonimato y la pobreza, totalmente desprotegidos en términos legales, como producto de formas de contratación leoninas de los sellos discográficos de entonces” (Parra, 2014, p. 83-84). Este, sin duda, fue uno de los eslabones más débiles de la cadena de ganancias.

3.2.2. Músicos parranderos

Así pues, a mitad del siglo XX Medellín y el Valle de Aburrá estaban viviendo un periodo muy particular, con empresas pujantes que dinamizaban la economía de la región, inmigrantes de diferentes partes de Antioquia y el país, una urbanización acelerada y una proliferación de músicas y músicos. Estos factores influyeron de diferentes maneras para que en dicho periodo se diera el surgimiento y desarrollo de la música parrandera, tal como la conocemos en la actualidad. Sus creadores y máximos referentes serían campesinos que llegaron a la urbe producto de las diversas migraciones a la región.

José Ángel Bedoya Gómez nació el 26 de enero de 1934 en Frontino, occidente de Antioquia. Vivió un tiempo en el casco urbano del pueblo y posteriormente en una vereda. Allí aprendió a tocar la lira y el tiple²⁸, gracias a unos primos y a unas vecinas que le prestaban los instrumentos de sus hermanos cuando estos no estaban. Su vida en la vereda, relata Bedoya (2016), fue muy tranquila y alegre. Además de los oficios propios del campo, empezó a tocar la lira en fiestas de matrimonios y bautizos a cambio de unos cuantos pesos, hasta que llegó la muerte de Gaitán e inició La Violencia en Colombia, que afectó de manera particular las zonas rurales.

²⁸ La lira (o bandola), el tiple y la guitarra son los instrumentos de cuerda tradicionales de la música andina colombiana.

Debido a los problemas que comenzaron a presentarse en su vereda, la familia de Bedoya se desplazó a Uramita, un pueblo vecino. Allí no escaparon de la confrontación que se estaba viviendo a lo largo del país. Cierta día, dos hombres armados que pertenecían a uno de los bandos en confrontación se encontraron con José Á. y su padre:

Uno de ellos dijo que yo ya podía con un fusil y el otro respondió: ‘A la venida lo recogemos’. Llegamos a la casa y mi papá me dijo: ‘Se tiene que ir para Medellín. Usted no tiene edad para trabajar, pero que lo mantengan sus hermanos allá porque aquí lo que pasa es que lo van a matar a usted y a mí también’. Nosotros teníamos dos hermanos aquí en Fabricato²⁹, que se habían venido también por temor, en esa época se colocaban fácil a trabajar. (Bedoya, 2016)

José Á. llegó a Bello siendo menor de edad y se las arregló para trabajar en Fabricato. Allí conoció a Neftalí Álvarez y a José Muñoz y formaron el trío Los Belladinos, en el que José Á. empezó a tocar la guitarra, ya que le decían que la lira era para estudiantinas y no para música de trío.

²⁹ Fabricato es una empresa ubicada en Bello, al norte del Valle de Aburrá. A mediados del siglo XX, Coltejer y Fabricato eran las textileras más grandes del país y emplean cerca del 63% de los obreros textiles de la región (Arango, 1991).



Imagen 14. José Muñoz, Neftalí Álvarez, Agustín Bedoya y José A. Bedoya. Archivo: José A. Bedoya.

Así como Bedoya, muchos de los compositores e intérpretes de la música parrandera llegaron al Valle de Aburrá a mediados del siglo XX debido a La Violencia y combinaron sus prácticas musicales informales con el trabajo como obreros en las fábricas de la región. Este fenómeno coincide con la difusión del tango y el bolero por Latinoamérica entre 1930 y 1960, en un contexto de crecimiento urbano estimulado por la industrialización y la migración campo-ciudad (Vitale, 2002). A partir de la música, los inmigrantes creaban o recreaban un medio para expresarse, pero también una forma de resistencia (Rojas, 1998) ante una nueva realidad. En el caso de la parrandera, si bien algunos campesinos que llegaron al Valle de Aburrá habían tocado música caliente, en bailes y fiestas veredales, tuvieron que adaptarse a los

modelos establecidos que imponía la urbe. Steingress (2006) plantea que la música “es a la par un proceso y su producto, la base material y la condición ambiental (‘contextual’) para su producción. Una determinada música no surge de la nada, sino que se compone y se percibe en un campo musical” (p. 66). Es así como los campesinos terminarían cambiando sus formas de interpretación, los instrumentos, los contenidos y los mismos géneros, respondiendo al nuevo escenario al que se enfrentaban.

Las músicas campesinas del interior del país y la música de Guillermo Buitrago terminaron siendo las influencias musicales más significativas dentro de la música parrandera que empezaron a gestar estos campesinos desde la década de 1950. Su articulación no fue un acto consciente e inmediato, fue un proceso complejo que estuvo mediado tanto por las condiciones sociales como por las individuales de sus creadores, teniendo en cuenta que las músicas “están en un constante proceso de movimiento, un vaivén que difícilmente se reduce a historias teleológicas, genealogías unilineales y oposiciones binarias entre lo global y lo local” (Wade, 2009).

Dicho proceso ha significado que la música parrandera que se hace en la actualidad se distancie muchas veces de la que realizaban estos campesinos y se acerque a otros géneros musicales. Según Burgos (2016b), los cambios más significativos en el género se deben a que “hoy en día la música parrandera está en manos de los ciudadanos, por eso es tan distinta, antes estaba en manos de los campesinos”. Sin embargo, muchos de los músicos actuales, aunque exploren otras posibilidades, también son campesinos, así que esta condición no es determinante.

En su *Inventario de recursos musicales, eje andino occidental colombiano*, Franco (2006) advierte: “Salta a la vista que son los duetos, tríos y grupos vocales instrumentales, pero principalmente los grupos de parranda, las principales alternativas para la práctica musical de los músicos campesinos” (p. 31). Esta apreciación confirma que, aunque se han multiplicado los músicos parranderos nacidos en la urbe, los campesinos siguen haciendo música parrandera. Así pues, los cambios están más relacionados con las condiciones sociales, individuales y el contexto en el que surgen hoy los músicos parranderos, y el mismo público. Todo esto, sumado a las realidades musicales:

Cada música, cada estilo musical y cada obra supone la absorción y transformación de otras músicas, es fruto de lo que Bajtin (1981) expresó con el término de “dialogicidad” y que convierte cualquier composición individual en un elemento de una indefinida cadena de hibridaciones. (Steingress, 2006, p. 66)

Lo que no ha cambiado en la parrandera son las dificultades económicas de los compositores e intérpretes de esta música. Burgos (2016a) afirma que ninguno de los precursores del género vivió de la parrandera porque esta solamente se hacía en diciembre³⁰. Esto sin contar los inconvenientes que algunos han tenido para que les reconozcan de manera adecuada sus derechos autorales y de interpretación (Bermúdez, 2007).

³⁰ Pocos músicos parranderos tuvieron las posibilidades de acceder a cargos administrativos en el medio musical. Usquiano (2016) menciona como excepciones a Joaquín Bedoya, quien fue director artístico de Discos Victoria y a Gildardo Montoya y Darío Gómez, quienes tuvieron este mismo cargo en Codiscos. Gómez, a pesar de ser más conocido como compositor e intérprete de música fría (despecho), inició su carrera musical cantando parrandera y todavía canta algunas canciones calientes en sus presentaciones. En 1982 Darío Gómez funda su propio sello discográfico, Discos DAGO.

Actualmente, los músicos siguen haciendo énfasis en esta misma problemática, es el caso de Horacio Grisales “El Boquiabierto” (2016), uno de los cantantes más populares del género en los últimos 15 años:

Yo no hice música para taparme en la plata, es más, la parranda no da plata, ¿por qué?, porque es que uno suena solamente noviembre y diciembre, ¿trabajar dos meses para vivir doce?, ¿usted cree? Hay emisoras que no ponen sino en noviembre y diciembre, hay algunas que desde octubre están colocando música parrandera y hay otras que en Feria de Flores hacen un ambiente.

Además de las dificultades económicas, el hecho de que la parrandera esté determinada por el tiempo de las festividades decembrinas genera que los intérpretes y compositores permanezcan anónimos para la mayoría de las personas (Londoño y Tobón, 2001), a pesar de que sus canciones sean fundamentales para la fiesta. Para Miñana (2009) “los músicos son los ‘oficiantes’ y actores principales del rito y la fiesta, y las relaciones que se tejen entre ellos y con los demás participantes, mediadas por la música, no tienen nada de marginal” (p. 201). Así pocos sepan quién popularizó *El mecedor*, *La boquitrompona*, *El grillo*, *Maria Teresa*, *El electricista* y *El aguardientero*, lo cierto es que estas canciones cobran vigencia cada año en manos de nuevos músicos que asumen el papel determinante que tienen dentro de las fiestas decembrinas.

3.2.3. La parrandera como género musical

3.2.3.1. Músicas calientes

La música caliente que conocían e interpretaban los músicos campesinos antioqueños (y de otras regiones del país) que llegaron al Valle de Aburrá durante el siglo XX era variopinta y

no respondía a una sola corriente musical. Burgos (2016a) afirma que el baile bravo del Suroeste de Antioquia que traía Luis Carlos Jaramillo (Santa Bárbara) era muy diferente a la música que se bailaba en Valdivia, donde nació Alejandro Sarrazola, y a la de Riosucio (Caldas), donde nació Antonio Posada.

Así mismo, José A. Bedoya (2016) cuenta que en las veredas de Frontino interpretaba ritmos bailables durante las fiestas, como la rumba y “pasillos tocados a la carrera”. Al igual que estos, muchos otros músicos referentes de la parrandera llegaron a la urbe con estilos particulares influenciados por sus contextos musicales y sociales³¹. De esta manera, a mediados del siglo XX en el Valle de Aburrá se conocía como música caliente a una amplia gama de músicas bailables, tanto las campesinas del interior del país como las costeñas y antillanas.

Lo anterior se evidencia no sólo en las conversaciones con los interlocutores de esta investigación, sino también en la prensa de este periodo. En un artículo publicado el 14 de octubre de 1953 en el periódico El Colombiano, Marta Gómez afirma: “Los porros, los merengues, los guarachos, los mambos, las rumbas y toda aquella música estridente que constituye la música caliente y afrocubana son perjudiciales” (p. 3)³².

En otro artículo del mismo periódico, correspondiente al 8 de enero de 1959, un vendedor de música es interrogado sobre los éxitos que más se vendieron en diciembre de 1958: “Salomón

³¹ Dávila (s. f.), en su ponencia *Imaginario urbanos en Medellín registrados en la música parrandera paisa. 1938-1965*, plantea que la mayoría de músicos considerados clásicos en este género se caracterizaron por estar relacionados con la música fría y que la música caliente la adquirieron casi siempre en la urbe. Esta afirmación es discutible si se tiene en cuenta que la denominación música caliente, para la época, iba más allá de la parrandera pensada como género particular y agrupaba las músicas bailables del campo, con las cuales estuvieron en contacto estos músicos antes de llegar al Valle de Aburrá.

³² Por ahora nos interesa la catalogación musical que hace Gómez en su comentario; el juicio de valor está relacionado con un tema que trataremos en el capítulo 4.

Giraldo de Almacenes de discos La Cita, dijo: en discos de música caliente *El año viejo*, de Tony Camargo [cumbia]; *Lamento náufrago*, de Chico Salas [porro], *El diablo*, de Cano y Mejía [parrandera] y *Ya nació el niño* de Leonel Ospina [parrandera], constituyeron los hitos decembrinos” (Discos de mayor venta, 1959, p. 13).

Así pues, una cantidad amplia de ritmos y géneros musicales eran concebidos como música caliente, entre ellos las músicas campesinas bailables, germen de la parrandera que se empezaría a consolidar en esta década de 1950. Sin embargo, a partir de la revisión de prensa que se realizó como parte de esta investigación, se puede afirmar que la denominación de música parrandera sólo apareció hacia finales de los años 70 e inicios de los 80, momento en el que los medios de comunicación y las disqueras empiezan a llamarla de ese modo.

3.2.3.2. Guillermo Buitrago

Además de las músicas calientes que trajeron los campesinos, la influencia de Guillermo Buitrago fue fundamental para la consolidación de la música parrandera. Buitrago nació en Ciénaga (Magdalena) en 1920 y, de la mano de Discos Fuentes, sus vallenatos con guitarra se expandieron desde mediados de la década de 1940 por el interior del país. Sin embargo, fue en Antioquia donde su música tuvo mayor acogida. Según Quintero (2006), hubo varios factores que incidieron en la apropiación de la música de Buitrago por parte de los antioqueños:

El primero y más importante de estos factores fue y sigue siendo, el magistral punteo de la guitarra. [...] Otro factor decisivo se encuentra en el contenido de sus cantos. Cuando Buitrago llega a Antioquia, la violencia partidista se tomaba el país. La nación entera, particularmente la clase campesina, queda arrinconada y silenciada por la barbarie de

uno y otro bando. Buitrago con su ‘Grito Vagabundo’ se convirtió entonces en una vía catártica³³. [... El tercer factor corresponde a que] sus cantos transmitían una gama variadísima de mensajes nacido de cotidianas vivencias. Particularmente, para la idiosincracia antioqueña los alusivos a la fiesta navideña cobraron gran significación puesto que, esta celebración, es para su cultura como el carnaval para las culturas del trópico [sic]. (p. 98-99)

Con respecto a la interpretación musical, Quintero (2006) plantea que Buitrago recibió una influencia importante de la música cubana —de hecho, el músico José Muñoz (2016) la encuentra también en la parrandera—. Sin embargo, esta no sólo se puede apreciar en la música del cienaguero y en la parrandera, sino que responde a la fuerte interinfluencia entre música cubana y música de la Costa Atlántica colombiana como resultado de la industria musical a comienzos del siglo XX (Ochoa, 2001).

Al llegar a Antioquia, las canciones de Buitrago se convirtieron rápidamente en referentes de las festividades decembrinas, tanto que sus vallenatos con guitarra son poco escuchados en su tierra natal, mientras que en el Valle de Aburrá no se concibe un diciembre sin ellos (Burgos, 2000). Incluso, en su investigación sobre la caña de millo en el Carnaval de Barranquilla, Ochoa (2014) ubica las canciones de Buitrago dentro de la parrandera —sin mencionar el vallenato— y afirma que su música no se percibe como costeña, sino que se asocia con el interior³⁴.

³³ En el capítulo 4 nos detendremos en este aspecto.

³⁴ El nivel de apropiación de la música de Buitrago en las festividades decembrinas se evidencia en el videoclip de *El grito vagabundo*, realizado por Discos Fuentes en 1991. Javier Castaño (2016), director de la producción, cuenta que “el objetivo era ambientar una fiesta navideña campesina”. En el video (que se puede encontrar en YouTube) se aprecia a los actores con trajes típicos antioqueños, mientras hacen natilla y buñuelos, toman licores de la región, tiran pólvora y voladores, etc.

Con el paso del tiempo, la música de Buitrago no sólo empezó a ser escuchada durante las festividades, sino también interpretada. “El vallenato de Buitrago se integraba muy bien a los formatos de dúo y trío para guitarra ya asumidos como folclor en la región antioqueña, y sus repertorios coincidían con búsquedas expresivas musicales de los campesinos de entonces” (Parra, 2014, p. 164). A partir de las canciones de Buitrago se fue creando un estilo particular y pronto el son, el merengue y el paseo vallenatos darían paso al son paisa, el merengue paisa y el paseo paisa (Burgos, 2016b), ritmos que hoy están presentes en la música parrandera.

3.2.3.3. Conjunto musical

José A. Bedoya conoció la música de Guillermo Buitrago a través de los pianos³⁵ en las cantinas de Uramita. Aunque no podía entrar a los negocios por ser menor de edad, escuchaba desde afuera las canciones del cienaguero que divertían a los campesinos antioqueños. Años más tarde, cuando ya hacía parte del trío Los Belladinos, se encontró con un compañero de Fabricato al que también le gustaba la música de Buitrago: “Él cantaba y tocaba la guacharaca, entonces dije: ‘a este lo dejamos para que toque la guacharaca en la música caliente y nosotros trabajamos con el trío en los boleros y los pasillos-canción’” (Bedoya, 2016). Al poco tiempo, José A. empezó a ensayar y a cantar la música de Buitrago con Los Belladinos en serenatas y pequeñas fiestas.

José Muñoz, compañero de José A. en el trío y compositor nato³⁶, se inspiró en la música de Buitrago y compuso algunas canciones siguiendo su estilo, entre las que se encontraban *Diez*

³⁵ También conocidos como rocolas o traganíqueles.

³⁶ José Muñoz es uno de los compositores más prolíficos de Colombia. Sus composiciones en el género guasca se cuentan por miles.

años de plazo, Vuela paloma mensajera y El mecedor. Iniciando la década de 1950, durante una demostración en el sello Lyra de Sonolux, José A. cantó dichas canciones, intentando que su voz se pareciera a la de Buitrago, quien poco antes había muerto³⁷. El resultado de la grabación fue un contrato de exclusividad con la empresa. José A. (2016) cuenta que en Sonolux le decían: “Estamos contentos con usted porque canta muy parecido a Guillermo Buitrago y lo hace muy bien en esa guitarra. Tenemos fe de que usted va a dar resultado”.

Más tarde, a partir de Los Belladinos surgiría el grupo José A. Bedoya y su Conjunto, el cual contaba con el acompañamiento instrumental de bajo, guacharaca, bongó, dos guitarras acompañantes, guitarra puntera y voz, estos dos últimos a cargo de José A. Bedoya. Según Burgos (2016a),

Ahí empieza a sonar la música parrandera con cierta identidad, ese conjunto es como la mezcla de todo lo que había hasta ese momento, se trae lo mejorcito al Conjunto y ahí se marca ya como cierta identidad en la música parrandera paisa. Cuando usted los escucha, ahí mismo dice: ‘Música parrandera paisa’. De ahí para acá, la mayoría de los conjuntos de música parrandera tienen esos elementos que ellos fundieron ahí.

De esta manera se configuró el conjunto considerado hoy como tradicional de música parrandera, en la que se pueden encontrar muy diversos ritmos, producto de las múltiples influencias: merengue, porro, paseo, son, baile bravo, parranda, rumba, guaracha, entre otros.

La estructura de la agrupación que se consolidó a partir de Jose A. Bedoya y su Conjunto se sigue manteniendo con pequeñas variaciones. Es común que actualmente los punteos se

³⁷ Guillermo Buitrago murió a los 29 años, el 19 de abril de 1949, las causas no son claras y al rededor del tema han surgido múltiples versiones.

hagan con guitarra requinto y que el cencerro acompañe al bongó en la percusión, aunque en algunas ocasiones estos son remplazados por el timbal latino. En menor medida, aparecen instrumentos como teclados, maracas, tiple, bandola y acordeón, además de sonidos electrónicos.



Imagen 15. Onda Parrandera. Barrio Palermo, Medellín. Fotografía: León Felipe Duque. Diciembre de 2016.

Desde la década de 1980, debido al alto nivel comercial que adquirió la música parrandera, surgió la necesidad de ampliar los repertorios, lo que dio paso a la masificación de las parodias de canciones conocidas (Tobón, 2003) y a la incursión de nuevos ritmos y sonoridades tanto urbanas como de músicas populares latinas. Según Vargas (2016), la ventaja de la parodia es que de entrada se tiene el 50% del público asegurado, ya que se hace a partir de canciones populares, que tienen buena aceptación. Sin embargo,

Yo caí en un error y en un pecado grandísimo, uno se deja afectar por otros ritmos, ‘vamos a meterle un poquito de cumbia a esto, vamos a meterle un poquitico de platillos, vamos a meterle palmas’ y llegó el reggaetón y ‘metámosle’, pero la música que va a perdurar como música parrandera es la música que lleva la guitarra o el requinto, las dos guitarras acompañantes, el bajo, el güiro y desde luego la percusión que son los bongoes. [...] Lo que tenía Buitrago, ahí está la esencia y hay que volver a eso. (Vargas, 2016)

Las parodias siguen teniendo actualmente mucha aceptación en el público. Cada fin de año aparecen nuevas canciones, algunas de las cuales no sólo aprovechan ritmos de moda, sino también temas de actualidad.

A partir de las parodias de la música parrandera, surgió una nueva propuesta musical decembrina desde el año 2000, encabezada por el grupo Los Cantores de Chipuco y multiplicada año tras año. Estos empezaron a tomar canciones de moda, especialmente del reggaetón, y manteniendo la melodía les cambiaron la letra, apelando a situaciones cotidianas con humor. Sin embargo, algunos interlocutores no consideran este estilo como parrandera, debido a que la música utilizada se acerca más al estilo tropical.

3.2.3.4. Letras

La parrandera, además de tener ritmos alegres que propician el baile y la diversión, es una música generalmente cantada³⁸ y cuenta con una amplia gama de temáticas dentro de sus letras. Aunque es difícil agotar el tema en unas pocas líneas, ya que bien podría prestarse por

³⁸ Dentro de las propuestas instrumentales en la parrandera se destaca el trabajo del Grupo Occidente. Sin embargo, vale la pena anotar que muchas de las músicas calientes campesinas que son antecedentes de la parrandera son instrumentales.

sí solo para una investigación exhaustiva, podemos evidenciar algunos elementos relevantes presentes en las letras del género.

Algunos de los temas más frecuentes dentro de la parrandera son, por supuesto, la Navidad y las fiestas decembrinas. Burgos (2016a) afirma que, como los músicos del género grababan sus canciones para que fueran escuchadas en diciembre, muchas de las composiciones “tienen que ver con los buñuelos, la natilla, la Navidad y el fin de año”. La fiesta en sí se convierte en una temática recurrente y se percibe como un tiempo alegre, donde el baile es protagonista, así como la gastronomía, las bebidas, las luces y los elementos y personajes navideños.

Otro de los temas más abordados en las letras de la parrandera es el que tiene que ver con la mujer. Por un lado, se hace referencia a ella cuando se visibiliza o exalta la presencia negra, destacando sus cualidades, “por lo general en forma cariñosa, sensual, picaresca o jocosa: ‘mi negra, morena, morenita, mulata’” (Londoño y Tobón, 2001, p. 186). También, como pareja del hombre, ya sea mostrándola de manera sumisa o caricaturizándola y llevando al extremo algunos de sus rasgos.

En ambos casos, se evidencia el machismo, una característica sobresaliente en la sociedad antioqueña que está presente en sus manifestaciones culturales, ya que, como afirma López-Cano (2008), “la sociedad provee de abundantes artefactos culturales que garantizan la preeminencia del discurso machista. Entre estos están los chistes, fábulas, cuentos, refranes y miles de prácticas y *performances* cotidianas que confirman los roles de género en todo momento” (p. 5). Todo esto se ve reflejado en la música parrandera, donde se retoman discursos machistas de la tradición oral y escrita regional y donde también se producen nuevos contenidos en la misma línea.

Además, cuando no se muestra a la mujer como sumisa, su papel dominante está mediado en muchos casos por la actuación histérica o la brujería, al igual que sucede con la suegra, un personaje que aparece en múltiples canciones y es caracterizado de manera negativa. El hombre, por su parte, es dominador, aguerrido, bebedor y polígamo. Estar rodeado o en búsqueda de mujeres se muestra como una característica de su hombría; mientras que el matrimonio, en muchas ocasiones, es visto como un castigo. Estos temas son tratados con un humor que surge a partir de situaciones cotidianas, satírica, absurdas, etc.

Una de las formas de humor más representativas dentro del género es el doble sentido. Autores como Gil (1989) y Quintero (2006) plantean que esta estrategia fue heredada de la música de Guillermo Buitrago, quien utiliza este recurso en algunas de sus composiciones. Burgos (2016a) señala la canción *Mándeme aguinaldo* de Francisco “El Mono” González como un de las primeras en utilizar doble sentido dentro de la parrandera. De ahí en adelante este recurso se convirtió en una de las características principales del género.



Imagen 16. Caricatura. París, Esteban (16 de diciembre de 1990). El Colombiano, 4B.

Escenas cotidianas como mecer una natilla, la aparición de un ratón y arreglar un radio le dan cabida a un sentido adicional que se aleja de lo inocente y se acerca generalmente a lo erótico o sexual. Un ejemplo claro de este tipo de letras se encuentra en la canción *El mecedor*, compuesta por José Muñoz y Neftalí Álvarez (1955) e interpretada por José A. Bedoya:

*Yo soy el mono antioqueño,
de carriel y de peinilla.
Ando en busca de una negra
que sea de Barranquilla,
para hacer la nochebuena
a lo paisa y sin dolor,
y que tenga buena paila
que yo tengo el mecedor.
Y que tenga buena paila
que yo tengo el mecedor.*

*¡Ay, con mañítica, con mañítica!,
 mi negra María Castilla,
 ¡ay, no me mueva mucho la paila!,
 que derrama la natilla.
 ¡Con mañítica, con mañítica!,
 con mañita por favor.
 ¡Ay, no me mueva mucho la paila!,
 que yo muevo el mecedor.*

*Yo necesito una negra
 que sea buena mujer.
 Una negra parrandera
 que me sepa comprender.
 Que baile porro y merengue
 al derecho y al revés,
 y que mueva la cadera
 como se debe mover.
 Y que mueva la cadera
 como se debe mover.*

*¡Ay, con mañítica, con mañítica!,
 mi negra María Castilla,
 ¡ay, no me mueva mucho la paila!,
 que derrama la natilla.
 ¡Con mañítica, con mañítica!,
 con mañita por favor.
 ¡Ay, no me mueva mucho la paila!,
 que yo muevo el mecedor.*

*La víspera de año nuevo
 yo la voy a festejar,
 haciendo la nochebuena*

*con la negra Soledad.
 Qué negra tan parrandera,
 esa sí sabe bailar
 y revuelve la natilla
 hasta que la'ce cuajar.
 Y revuelve la natilla
 hasta que la'ce cuajar.*

*¡Ay, con mañítica, con mañítica!,
 mi negra María Castilla,
 ¡ay, no me mueva mucho la paila!,
 que derrama la natilla.
 ¡Con mañítica, con mañítica!,
 con mañita por favor.
 ¡Ay, no me mueva mucho la paila!,
 que yo muevo el mecedor.*

Con respecto al doble sentido de este tipo de canciones, Agustín Bedoya afirmaba: “La gente dice que es vulgar, pero el vulgar es el que lo escucha y lo piensa así” (Burgos, 2000, p. 74). En este mismo sentido, Grisales (2016) menciona canciones de su repertorio como *Si es pera me la como*, *Mamá es tacaña*, *Elvira Iñaque*, *Undímelo si sos capaz*, *El perrito pa'l nochero*, las cuales, si bien pueden sugerir escenas sexuales, “son títulos jocosos de doble sentido, pero no tienen vulgaridad, cada quién le pone la imaginación que quiera”. Sin embargo, algunos músicos del género sí han ido más allá del doble sentido y la picardía, con canciones que tienen mensajes explícitos, que dejan poco a la imaginación.

Otra de las temáticas que vale la pena resaltar es la actualidad política y social. Aunque, como señalan Londoño y Tobón (2001), no es común que en las canciones de parrandera se aborden realidades socioeconómicas como la pobreza, la marginalidad, la cárcel y la guerra, sí es

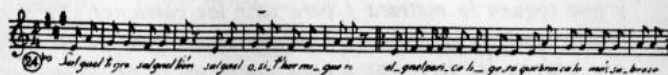
común que en algunos momentos aparezcan canciones que tocan temas críticos, así por parte de los compositores no haya una conciencia política clara.

Esto se debe a que en muchos casos la motivación, más que política, puede ser comercial. José Muñoz (2016) afirma que cuando compuso *El lamento del pasajero*, una canción que critica duramente el transporte público, no estaba pensando en hacer una crítica a los responsables de esta situación, sino que quería aprovechar que el tema estaba de moda. Lo mismo sucedió con otras canciones que hablaban de alzas en los impuestos, aprobación de leyes perjudiciales, aumentos de precios de algunos productos, racionamiento de luz, etc.

Finalmente, es importante señalar que la música parrandera también retoma textos e ideas de la tradición oral antioqueña. Un ejemplo de esto es la canción *La salida de animales*, la cual grabó Francisco “El Mono” González, y en el mundo de la parrandera se ha considerado de su autoría, sin embargo la letra responde casi exactamente a una canción tradicional, con el mismo nombre, la cual recoge Benigno A. Gutiérrez (1955) en *Contribución al estudio del folklore de Antioquia y Caldas*, asignándole su autoría al sacerdote caldense J. M. Núñez Bónima:

24 bis) LA SALIDA DE ANIMALES

Versión del Dr. A. Gutiérrez



Salga el tigre, salga el león, / salga el osito hormiguero;
 salga el perico ligero / que brinca lo más sabroso;
 y salga también el oso / con su trompa relumbrosa;
 y salga la mariposa / que recorre los espacios
 y salga el escarabajo / con su buen tercio a la espalda;
 y salga la garrapata / pegada al caballo viejo,
 y que salga el tominejo / chupando la dulce flor,
 y que salga el ruiseñor / con su trino angelical;
 salga también el caimán / con la boca bien abierta
 y que abran pronto la puerta / para pasar la culebra;
 y salga también la cebra / corriendo tras el curí,
 y que salga el jabalí / con ese cuerno en el pico;
 y salga también el mico / funcionando en la maroma;
 que salga también la mona / asomando la cabeza
 y salga la comadreja / persiguiendo una gallina
 salga también la ardilla / con esa cola enroscada,
 salga la rana mojada / dañando toda la roza
 y salga la mariposa / de cuatrocientos colores,
 salgan también los leones / persiguiendo a todo el mundo,
 salga también el cusumbo / y después un dios-te-dé
 y que den un puntapié / al toro o novillo bravo,
 salga también el venado / con su gran velocidad
 y salga la soledad / que alegra mucho la vista
 y salga también la avispa / con su ponzoña amolada,
 salga la perra pintada / con un millar de perritos,
 y que salgan los monitos / al són de las panderetas;
 y que traigan la escopeta / para matar una chucha
 y que pasen en garrucha / unas cuarenta panteras,
 y que abran las faltriqueras / para guardar la torcaza,
 que salga la gallinaza / con su cabeza pelada;

que salga la marranada / persiguiendo una langosta
 y que le sirva de posta / una famosa gurría
 y creo que es ya de día / que canta la guacharaca
 y que toquen la matraca / para salir los gorriones,
 salgan también los saltones / al són de las panderetas,
 que traigan las escopetas / para matar un erizo,
 y en seguida les aviso / que quiere salir el zorro,
 y que preparen un chorro / de cuatrocientas pesetas,
 para pagar los poetas / que necesitan los reales,
 y este relato se llama / LA SALIDA DE ANIMALES.

J. M. Núñez Bónima

Imagen 17. Páginas 499 y 500 del libro *Contribución al estudio del folklore de Antioquia y Caldas* de Benigno A. Gutiérrez (1955).

Gutiérrez (1955) ubica la aparición de esta canción en el Sur de Antioquia y afirma que fue compuesta entre finales del siglo XIX e inicios del siglo XX. La letra de la grabación de “El Mono” González (s. f.) es la siguiente:

*Salga el tigre, salga el león, / salga el osito hormiguero,
salga el perico ligero, / que brinca lo más sabroso,
que salga también el oso / con su trompa relumbrosa,
que salga la mariposa / que recorre los espacios,
que salga el escarabajo / que con pipo se emborracha,
que salga la cucaracha / picándome en una pata,
que salga la garrapata / pegada al caballo viejo,
y que salga el tominejo / con su trino angelical.*

*Salga también el caimán / con su boca bien abierta,
que dejen en paz la puerta / para pasar la culebra,
que salga también la cebra / corriendo más que un curí,
y que salga el jabalí / con ese cuerno en el pico,
que salga también el mico / funcionando en la maroma,
que salga también la mona / dañando todas las cosas,
que salgan las mariposas / de cuatrocientos colores,
y que salgan los leones / persiguiendo a todo el mundo.*

*Salga la perra pintada / con cuatrocientos perritos
y que salgan los conitos / al son de las panderetas,
que traigan las escopetas / para matar una chucha,
y que vengan en garrucha / cuarenta y cinco panteras,
que se abran las faltriqueras / para salir la torcaza,
que salga la gallinaza / con su cabeza pelada,
que salga la marranada / persiguiendo una langosta,
y que se pongan de posta / diez conejos tierras frías.*

Y que toquen las matracas / para salir los leones,

*y que salgan los gorriones / al son de las panderetas,
 que traigan las escopetas / para matar un erizo,
 por último les aviso / que quiere salir el zorro,
 que preparen el ahorro / de cuatrocientas pesetas,
 para pagar los poetas / que necesitan los riales,
 y este relato se llama / la salida de animales.*

Así pues, sólo se evidencian cambios en algunos versos y palabras. Con respecto a esta canción, la cual grabó a mediados del siglo XX, “El Mono” González cuenta lo siguiente:

La salida de animales tiene más años que'l dulce; eso es muy viejo.... la letra es mía.... o yo no sé.... ¿sería que yo me la robé?... A mí me reconocen la autoría de eso, pero eso era una carajada que uno le ponía música; yo en realidad no sé quién es el autor de la letra, pero yo fui quien la hizo popular.... yo no hice nada, fue la buena voluntad de la gente que decía.... que dizque yo era un compositor” (Burgos, 2000, p. 169).

Pero no sólo algunas canciones de la tradición oral pasaron a ser reconocidas como música parrandera, refranes, dichos, cuentos, coplas, chistes y demás narraciones se convirtieron en la base de algunas canciones del género. Es el caso de la canción *El analfabeta* de Joaquín Bedoya, la cual se basa en un chiste tradicional antioqueño, titulado *Esto es muy duro* y recogido por Necator (1974) en su libro *Antioqueñadas*:

ESTO ES MUY DURO

Un campesino antioqueño que no sabía leer recibió una carta de su casa.

Intranquilo por no saber el contenido entró a una cantina y le pidió a un paisano, a quien le gustaba mucho el licor, que le leyera la carta recibida.

—A sus órdenes, paisano. Con más gusto quel diablo. Venga sentémonos en aquella mesita. Busté pide un traguito doble para mí y yo me agarro de la carta.

Tomaron asiento y el campesino analfabeto, interesadísimo como estaba por saber el contenido de la carta, no sólo pidió un trago doble sino otro más y... otro más... y, cuando el paisano borracho que la leía dijo:

—¡Avemaría, paisano! Esto es muy duro. Pídase otro traguito.

El campesino pidió no sólo un trago sino dos, pues él quería acompañarlo.

A cada rato exclamaba el borracho, clavando los ojos en la carta:

—¡Qué calamidad! esto siempre es muy duro.

—Otros dos tragos cantinero —pedía el campesino.

— 157 —

Ya iban como en media botella de aguardiente entre pecho y espaldas, cuando el borracho exclamó de nuevo:

—¡Bendito sea mi Dios! Es que esto es muy duro!...

—Pero paisano, ¡por la Virgen de Fátima! Dígame busté, ¡qué es lo duro!

—Lo duro es que busté no sepa leer, ¡ni yo tampoco!

Imagen 18. Páginas 156 y 157 del libro *Antioqueñidades* de Necator (1974).

Basada en esta narración, la canción *El analfabeta*, de Joaquín Bedoya (1979), dice:

—*Hombre, ¿qué dice esta carta hombre?, a ver... trucu cutrucu trucu.*

—*Présteme Joaquín esa vaina yo se la leo, hombre, por Dios.*

—*Gracias hombre, Miguel, hombre.*

Mi amor me mandó una carta

y, como yo no sé leer,

para que me la leyera

llamé al compadre Miguel.

Apenas abrió la carta,

ahí mismo dijo Miguel:

“Compadre deme uno doble

para poderla leer”.

“Esto es muy duro compadre,

lo que le voy a decir,

mejor pida la botella

pa’ que pueda resistir”.

“Esta carta está muy triste,

compadrito, pida más,

pues lo que voy a decirle,

fresco yo no soy capaz”.

Léamela pues compadre,

Estoy ansioso por saber.

“Si quiere saber qué dice,

traígame más que beber”.

Yo quiero saber compadre

lo que dice ese papel.

*“Pídame una presa 'e pollo
y cigarrillos también”.*

*Pida todo lo que quiera,
pero lea por favor.*

*“Para contarle compadre,
no voy a tener valor”.*

*Para que lea compadre,
voy a pedir más licor.*

*“Estoy que lloro compadre,
traiga entero el garrafón”.*

—Pídame la botellita Joaco, pa' pode'me poner en forma.

—Le voy a pedir también cigarrillos, oyó.

—Y una presita 'e pollo también...

—No es por demás.

*Mi compadre ya borracho,
hombre, de tanto tomar
volvió a mirar esa carta
y ahí mismo empezó a llorar.*

*“¿Cómo es posible, compadre,
que a usted le pase eso?,
pida otro garrafoncito
y présteme unos cien mil pesos”*

*Léamela pues compadre,
Estoy ansioso por saber.
“Si quiere saber qué dice,
tráigame más que beber”.*
*Yo quiero saber compadre
lo que dice ese papel.*

*“Pídame una presa 'e pollo
y cigarrillos también”.*

*Pida todo lo que quiera,
pero lea por favor.*

*“Para contarle compadre,
no voy a tener valor”.*

*Para que lea compadre,
voy a pedir más licor.*

*“Estoy que lloro compadre,
traiga entero el garrafón”.*

—Hombre Joaquín, viendo yo esta carta y está como muy borrosa esa letra, hombre.

—Pero, ¿cómo estará de ortografía?, ¿estará bien?

—Pues hombre, vamos a ver, hombre. Está como muy borrosa, pues.

—Haga el favor de leérmela, hombre.

*“Ya se lo voy a decir
y tenga valor amigo,
sé que esto le va a doler,
usted va a llorar conmigo”.*

*“Esto es muy duro compadre
—así me dijo Miguel—
somos dos analfabetas,
yo tampoco sé leer”.*

—Me tumbó Miguel...

Estos relatos y canciones de la tradición oral que aparecen en la música parrandera, así como las demás temáticas recurrentes asociadas a lo antioqueño, han servido para que algunos señalen el género como una reafirmación de una identidad específica. Sin embargo, como

veremos en el próximo capítulo, esta idea es discutible y se queda corta a la hora de interpretar la relación de los géneros musicales con la identidad.

CAPÍTULO IV

MÚSICA PARRANDERA E IDENTIDAD

La relación entre música e identidad es fundamental a la hora de estudiar el papel de la música parrandera durante las festividades decembrinas, ya que este género ha sido especialmente relacionado con rasgos identitarios regionales, por parte distintos autores e interlocutores. En este capítulo abordaremos dicha relación, partiendo de lo que se ha concebido como “identidad antioqueña” y analizando cómo ha sido representado el antioqueño en la música de parranda. Posteriormente, nos detendremos en la relación entre música, fiesta e identidad y en la construcción de identidades a partir de la parrandera, donde el control moral, la búsqueda de una identidad nacional y el aumento de la temperatura musical en el Valle de Aburrá juegan un papel determinante.

4.1. El antioqueño en la música parrandera

En su libro *La música parrandera paisa*, Alberto Burgos (2000) plantea que esta música es la que más se parece al antioqueño común y corriente: “Es pícara, de doble sentido, maliciosa, inquieta y ocurrente; música que nos muestra tal como somos los antioqueños, descomplicados y sinceros” (p. 9). Estas características coinciden con la forma en la que se ha representado al antioqueño en las letras, las expresiones y las puestas en escena del género. La percepción de Burgos sobre el antioqueño y su representación en la parrandera no es casual, está presente en un sinnúmero de espacios y responde a un devenir histórico ligado a ámbitos políticos, económicos y sociales.

4.1.1. Identidad antioqueña

Desde el siglo XIX se le fueron asignando una serie de características a las personas nacidas en Antioquia y sus regiones vecinas de influencia cafetera. De esta manera, dentro de la lista heterogénea y en ocasiones contradictoria, aparece el paisa como religioso, trabajador, austero, inventivo, abierto y franco (Melo, 1993); de hábitos cristianos, valores pragmáticos, conductas duales, convicciones ortodoxas, vida aventurera y de riesgos (Henaó, 1995) y un particular sentido del humor (Santamaría-Delgado, 2014).

La familia ha sido resaltada como un pilar fundamental dentro de lo que se ha denominado la “cultura antioqueña”. Gutiérrez de Pineda (1968) señala que la estabilidad matrimonial, producto de la influencia del catolicismo, y la prostitución eran características relevantes y complementarias de los antioqueños. Esto se suma al machismo, otro de los rasgos que se les ha asignado a las personas de la región, así como la belleza de sus mujeres (Bermúdez, 2006).

Muchas de estas apreciaciones surgieron a partir de la Colonización Antioqueña, un proceso que representó, “desde finales del siglo XVIII hasta comienzos del siglo XX, la movilización de familias antioqueñas hacia otros territorios nacionales aledaños a Antioquia que se encontraban en un relativo aislamiento” (Medellín y Fajardo, 2005). Durante este proceso emergió la imagen del arriero, hombre que transportaba diversas mercancías sobre sus mulas, expuesto a riesgos extremos y condiciones difíciles, como prototipo del paisa.

Según Santamaría-Delgado (2014), “con su poncho, su carriel terciado, su sombrero aguadeño y su peinilla (instrumento parecido al machete), el arriero es tan simbólico como otros estereotipos rurales asociados a la nación latinoamericana (el gaucho argentino, el charro mexicano)” (p. 49). Tanto el arriero como la Colonización Antioqueña se han

consolidado como piezas importantes de la narrativa antioqueña y han sido representadas en la música, la pintura, la escultura, la poesía, etc. Según Henao (1995), la hazaña colonizadora se convirtió en un mito cohesionador y representativo de la cultura, que

Habla de un hombre audaz y aventurero que rompió montañas, abrevó en minas de veta y aluvión, deambuló por trochas con mulas cargadas de bastimentos y bisuterías, sembró cafetos, enrazó vacunos, levantó telares y voló hasta las altas cumbres de la política, la religión y la fortuna. Desde finales del siglo XVIII se comenzó a hablar de esas gentes especiales, en los informes de los oidores Juan Antonio Mon y Velarde y Francisco Silvestre. A lo largo de los siglos XIX y XX fueron los grandes dirigentes de la región quienes continuaron alimentando esa convicción. (p. 1)

La popularidad que adquirieron las características de los antioqueños, especialmente las relacionadas con el espíritu negociante, generó un interés por conocer sus raíces más profundas. Fue así como surgieron hipótesis que argumentaban una supuesta ascendencia judía o vasca (Twinam, 1981), sin embargo, no pasan de ser simples especulaciones. Lo verdaderamente relevante es que estos discursos raciales ubiquen la ascendencia paisa en estas culturas que provienen de Europa, reforzando así la “importancia que tuvieron en Antioquia las narrativas de blancura y pureza racial, nacidas durante la dominación colonial y persistentes todavía en el periodo republicano, pese a las amplias evidencias de miscegenación y mestizaje en la región antes del siglo XIX” (Santamaría-Delgado, 2014, p. 50).

Según Melo (1993), los “estereotipos sociales” ligados al antioqueño están apoyados en conductas reales idealizadas y, así se caiga fácilmente en la caricaturización populista, esta imagen adopta una forma de reivindicación de lo propio que tiene sus virtudes:

Esta situación hace posible una reivindicación compartida de elementos culturales que son comunes a todos los sectores sociales, incluyendo a los de migración más reciente, y que en buena parte se generaron o consolidaron en el ámbito de las pequeñas localidades urbanas. Algunos se mantienen con energía en las conductas de los antioqueños y otros quizás son ya sólo curiosidades nostálgicas: unos y otros, esto es lo importante, son promovidos y vividos como elementos de la autodefinición del medellinense y del paisa (p. 15)

Algunas de las características asignadas al antioqueño se acentuaron a finales del siglo XIX y principio del siglo XX con el proceso de industrialización de Medellín y el Valle de Aburrá. La Ciudad Industrial de Colombia, como fue llamada Medellín, se relacionó directamente con la creencia del “empuje paisa” (Restrepo, 1993), y lo siguió reivindicando, así hubiese perdido hacia mediados de siglo su lugar como mayor zona industrial de país. Además, la imagen del antioqueño les era útil a los dirigentes de la región que buscaban imponer un orden social que se ajustara a sus intereses.

Cardona (2004) afirma que el mito de la “raza paisa” fue impulsado por las élites políticas de Medellín durante su periodo de expansión demográfica en el siglo XX, con el fin de evitar el caos en una ciudad que recibía oleadas de migrantes permanentemente. Así, se impusieron una serie de modelos culturales forjados alrededor de las características asignadas

históricamente a los antioqueños que permitieron establecer el “deber ser” de los habitantes de Medellín. Según Blanco (2009),

Estas tendencias identitarias son tan poderosas, tan homogeneizadores, que parecen determinantes, debido a que cuando el reconocimiento de mi propia identidad es negado por los otros, entramos en el escenario del estigma, de la identidad deteriorada, como lo trabaja Erving Goffman. En este orden de ideas, habrá un reforzamiento negativo de la sociedad en general hacia aquellos individuos que decidan negarse o simplemente no puedan representarse desde el patrón hegemónico identitario. (p. 107)

La imagen hegemónica del antioqueño como hombre próspero y buen negociante sigue teniendo vigencia en la actualidad y es razón de orgullo para muchos habitantes de la región. Además, está presente en las temáticas y lenguajes de múltiples manifestaciones culturales, como la trova antioqueña y la música parrandera. “El lado menos amable del estereotipo, sin embargo, identifica ese mismo espíritu emprendedor del antioqueño como un incentivo cultural para el surgimiento de la economía ilegal de la droga” (Santamaría-Delgado, 2014, p. 49); así como también se relaciona con el surgimiento del paramilitarismo, un fenómeno que ha azotado al país en las últimas décadas y que ha permeado los más altos niveles de la institucionalidad.

Lo anterior no quiere decir, de ninguna manera, que exista una única forma de ser antioqueño o que el relato que se ha construido alrededor de la figura del paisa sea aceptado por todas las personas de la región. Parafraseando a Cardona (2004), podríamos decir que la región no es unitaria, sino que es un tejido múltiple de tiempos, lugares, gentes y símbolos, por lo cual este “mito” no opera en todos los segmentos, además, convive con otros y está expuesto a la

reelaboración y la transformación cotidiana en la narración. No hay una identidad única que logre agrupar a los miembros de una región, hay múltiples identidades que están en construcción permanente.

4.1.2. Representación del antioqueño en la parrandera

La parrandera ha sido uno de los géneros musicales que más ha resaltado las características del antioqueño que repasamos en el apartado anterior. Al detenerse en las letras de sus canciones, se puede evidenciar cómo se narran diversas situaciones que aluden directamente al modo ser y actuar de los paisas, especialmente las relacionadas con el humor. Esto se refuerza con las voces (generalmente masculinas), los acentos regionales, las interjecciones, las expresiones, las puestas en escena, la estética de las carátulas, los videoclips, etc.

La referencia a estas características está relacionada, en gran medida, con el origen rural de los compositores e intérpretes de la música parrandera, campesinos que encarnan el antecedente rural de lo antioqueño. Según Melo (1993), los “estereotipos sociales” del paisa subrayan el “origen rural, que hace que hasta el oligarca se precie a veces de su acento montañero, haga alarde de su consumo de fritangas o siga prefiriendo el aguardiente a otros tragos” (p. 15). Esto se debe a que los campesinos fueron los protagonistas de la Colonización Antioqueña y posteriormente tuvieron una presencia muy importante en la urbe debido a la inmigración.

Para Burgos (2016b), los primeros músicos parranderos, al ser campesinos antioqueños, eran hombres recursivos, trabajadores, simpáticos, pícaros y maliciosos, y así mismo era su música. Estas mismas características son resaltadas frecuentemente por los músicos

parranderos, quienes suelen sentirse muy orgullosos de ser paisas y relacionan directamente su música con la cultura de la región:

Yo mismo me presento como Horacio Grisales, “El Boquiabierto”, el montañero parrandero, así me presento yo. ¿Por qué?, porque yo no soy del Valle, sería valluno [risas], y si fuera de Bogotá sería rolo. Somos Antioquia, tenemos las montañas más lindas de este país, por Dios, entonces somos montañeros, no porque seamos bobos, hay mucha diferencia y el campesino y el montañero es el más avisado pa’ todo, pa’ hacer lo que sea, en negocios póngalo pues [...] Qué orgullo para mí que me digan montañero, en cualquier parte del mundo. (Grisales, 2016)

Así como Grisales, José Muñoz (2016) destaca que el paisa es arrebatado, descomplicado, le gusta la parranda y el trago, características que están presentes en muchas de sus composiciones parranderas.

Sin duda, la cotidianidad de los músicos parranderos, sobre todo la que está ligada a diversión y la fiesta, es la base del género. Según Santamaría-Delgado (2014), la música popular, más que un elemento accesorio de la cultura, es un “aspecto esencial durante el último siglo, a través del cual los latinoamericanos han construido activamente la imagen que tienen de sí mismos y de lo que significa ser caribeño, bonaerense o cualquier otra adscripción a la vez geográfica y afectiva” (p. 21). En este sentido, la música parrandera aporta una idea de paisa que ayuda a construir, más que una imagen, las múltiples imágenes de lo que significa ser antioqueño.

Estas imágenes identitarias tienen más de lo que nos gustaría ser que de lo que somos. Según Middleton (1990), “la música popular siempre se ha preocupado, no tanto por reflejar la

realidad social, como por ofrecer formas en que la gente pueda disfrutar y valorizar las identidades que anhelaban o creían poseer” (p. 249). Así, los deseos priman sobre la realidad cuando de identidad se trata. Es por esta razón que la imagen del paisa se idealiza en muchas ocasiones dentro de la música parrandera. Usquiano (2016) afirma:

El paisa es Gardel, el paisa es el berraco, el paisa es el negociante, el paisa es el paganini, el paisa es el coqueto, el paisa es el triunfador. Sí, nosotros para los intérpretes de música parrandera somos los dioses, así nos describen, somos los que hacemos los grandes negocios.

Las palabras de Usquiano se pueden comprobar revisando algunas composiciones del género, un ejemplo lo podemos encontrar en la canción *Antioqueño no se vara* de Octavio Mesa, uno de los músicos parranderos más reconocidos, grabada en la década de 1960:

*No hay refrán más cierto que este:
antioqueño no se vara,
por liso que esté el terreno
en cualquier parte se para.*

*En cualquier parte del mundo,
tú verás un antioqueño,
y por duro que esté el barro,
lo verás siempre risueño.*

*No hay profesión que no sepa,
para él no hay cosa rara,
lárguelo en el Polo Norte
y antioqueño no se vara. (bis)*

¡Claro que no!

*¡Rebusca más que un pollo en un basurero!
¡Opa!*

*Cuando subieron los gringos
hasta la Luna a explorar,
se encontraron con un paisa
que los salía a encontrar.*

*Y él dijo: “miren señores
—señalando con la gorra—
que mi negocio les tengo:
Fríjoles con mazamorra”.*

*No hay profesión que no sepa,
para él no hay cosa rara,
lárguelo en el Polo Norte
y antioqueño no se vara. (bis)*

*Les dijo: “miren señores
—señalando con la gorra—
aquí el negocio yo les tengo:
fríjoles con mazamorra”.*

*No hay profesión que no sepa,
para él no hay cosa rara,
lárguelo en el Polo Norte
y antioqueño no se vara (bis)*

Esta es sólo una de las múltiples canciones en las que se puede encontrar la narración del antioqueño a partir del humor, en este caso por medio de la exageración. En la actualidad, se siguen componiendo canciones parranderas que, al igual que *Antioqueño no se vara*, resaltan las características de los antioqueños de las que venimos hablando. Si bien el contexto ha

cambiado, la idea de la superioridad racial sigue haciendo parte de los discursos de la región y replicándose en las músicas populares.

4.2. Música, fiesta e identidad

Las letras de la parrandera proponen una lectura social dentro de las múltiples posibles, y esa lectura responde a los “mitos” o “estereotipos” del antioqueño que han sido útiles a las élites económicas y políticas, lo que no significa que necesariamente sirvan a sus intereses. Parfraseando a Vila (1996) —en su estudio sobre el tango en Argentina— podríamos decir que la parrandera, analizada desde el punto de vista de las letras, puede ser funcional a los intereses hegemónicos debido a su discurso sobre el antioqueño. Sin embargo, si analizamos la música a través de cómo y en dónde dijo lo que dijo, podemos, por el contrario, sostener que juega un papel sumamente importante en la construcción de una identidad que puede ser cuestionada por la hegemonía, en la medida en que hace parte de las festividades decembrinas, que tiene un carácter de distensión y de subversión.

Si bien los discursos de la parrandera hablan de una identidad en particular, el marco festivo en el que esta música cobra vigencia, y juega un papel importante, es rico en posibilidades de construcción de identidades. Arcila (2009) plantea que no hay una identidad local que integre y homogenice, sino que hay “diversidad de formas de identificación que los grupos locales elaboran de forma discursiva y simbólica, a través de diferentes versiones del “nosotros” que ellos mismos representan con ocasión de las fiestas populares de su localidad” (p. 18). De esta manera, en las festividades decembrinas, a partir de la escenificación y la representación de un “nosotros”, los habitantes del Valle de Aburrá construyen múltiples identidades colectivas.

La fiesta no sólo se convierte en un espacio-tiempo en el que se exponen y se refuerzan identidades, sino que, gracias a los sentidos y significados que están en juego durante la celebración, la misma fiesta genera identidades. Esta coexistencia de diferentes versiones de identidad durante la fiesta no necesariamente es amena, puede originar confrontaciones y pugnas, debido a que unas identidades buscan imponerse sobre otras (Arcila, 2009). Lo mismo ocurre con la música en la fiesta, la cual aporta elementos significativos que las personas pueden utilizar en la construcción de identidades, y tampoco está exenta de disputas.

En la fiesta y en la música los grupos sociales e individuos negocian y consolidan poderes, expresan y construyen procesos de identificación y diferenciación, se apropian simbólicamente de los territorios, consagran antiguos y nuevos estatus, jerarquías y liderazgos, reordenan y resignifican tiempos y espacios. (Miñana, 2008, p. 143)

De esta forma, el papel de la música parrandera es muy relevante en la construcción de identidades en el Valle de Aburrá, no sólo para campesinos que llegaron a la urbe durante el siglo XX, quienes pudieron encontrar en esta música una posibilidad de identidad ligada a su pasado campesino; sino también para otros actores sociales que, aún hoy, siguen construyendo identidades a través de esta música en las festividades decembrinas.

Esto se debe a que la música parrandera, que inicialmente era hecha por campesinos llegados a la ciudad, no sólo la consumían y la consumen ellos, sino otros grupos diferentes. Así, se desestima el supuesto del subculturalismo inglés, que señala que los estilos musicales específicos se conectarían necesariamente con actores sociales también específicos a través de una “resonancia estructural” entre posición social y expresión musical (Vila, 1996). El papel de la música parrandera en la construcción de identidades de diferentes grupos que aquí

se plantea responde a los planteamientos post-estructuralistas, desarrollados por Laclau y Mouffe:

¿Cómo funcionarían las interpelaciones a nivel de la música popular y de qué manera explican la construcción de identidades sociales? Esta postura teórica plantea básicamente que la música popular es un tipo particular de artefacto cultural que provee a la gente de diferentes elementos que tales personas utilizarían en la construcción de sus identidades sociales. De esta manera, el sonido, las letras y las interpretaciones, por un lado ofrecen maneras de ser y de comportarse, y por el otro ofrecen modelos de satisfacción psíquica y emocional. (Vila, 1996, p.4)

Esta teoría resalta el papel subjetivo de la música y su estrecha relación con la construcción de identidades. Frith (2003) afirma que no se trata de pensar en “cómo una determinada obra musical o una interpretación refleja a la gente, sino cómo la produce, cómo crea y construye una experiencia —una experiencia musical, una experiencia estética— que sólo podemos comprender si *asumimos* una identidad tanto subjetiva como colectiva” (p. 184). De esta manera, la música no sólo participa en el proceso de construcción social, sino también personal, lo cual coincide con la dimensión individual de la fiesta, de la cual hablamos en el tercer capítulo.

Teniendo en cuenta lo anterior, podríamos decir que la identidad, como construcción personal y social, es lo que difiere: por un lado, la diferencia de un “nosotros” con respecto a los “otros” y, por otro lado, la diferencia que se establece entre las diversas identidades dentro de ese “nosotros” (Vila, 1996). Desde esta perspectiva, la identidad es producto de una

relación y, al estar las personas inmersas en diversas relaciones, construyen múltiples identidades:

Siempre existe una larga variedad de posiciones de sujeto que la gente puede ocupar en sus vidas, y tal multiplicidad produce un yo que no es experimentado como único y completo, sino como múltiple, parcial e incompleto, formado a través de las relaciones específicas e históricas que los vínculos sociales crean a través del tiempo (Vila, 1996, p. 18)

Dichas posiciones de sujeto, que siempre son móviles, se construyen dialécticamente en la interrelación entre los individuos y la sociedad que los rodea (Santamaría-Delgado, 2014). Es al momento de dar cuenta de este sistema de interrelaciones donde la música ocuparía un lugar privilegiado, “al ser un tipo de artefacto cultural que provee a la gente de diferentes elementos que ellos utilizarían, al interior de tramas argumentales, en la construcción de sus identidades sociales” (Vila, 1996, p. 4). Así, parafraseando a Santamaría-Delgado (2014), los discursos y prácticas de la música parrandera —esto es, lo que la gente “dice” y “hace”— crean significados en el espacio social donde se desarrollan.

4.3. Música parrandera y construcción de identidades

Tal como hemos visto hasta aquí, las identidades que se han resaltado históricamente en torno a la figura del antioqueño son importantes para interpretar la sociedad, sin embargo, es desde una visión más amplia, que tenga en cuenta la multiplicidad de identidades simultáneas que se pueden tener, desde donde podemos acercarnos de una manera más precisa a la relación identidad-música. Dicha relación, que en el caso de la música parrandera empieza a ser relevante desde el surgimiento del género en el Valle de Aburrá a mediados del siglo XX,

está mediada por una serie de factores que ocurrían en la región y en el país, donde la música tuvo un papel fundamental en la construcción de identidades.

4.3.1. El control moral en el Valle de Aburrá

La llegada permanente de migrantes al Valle de Aburrá durante el siglo XX, como vimos en el capítulo anterior, generó que la base de la población fuera siempre nueva. Además, este hecho también significó que los elementos de identificación, más que locales, estuviesen ligados a la región antioqueña y fuesen compartidos por campesinos y pobladores urbanos. Sin embargo, aunque muchos de estos elementos aludían a las costumbres y tradiciones campesinas (representadas muchas veces en la imagen del paisa), los dirigentes de la región desde el siglo XIX han compartido una fascinación por el progreso (Melo, 1993).

Dicha fascinación se vio representada en la pujanza empresarial, el “espíritu cívico” y la “relativa indiferencia por las marcas de su pasado y los elementos físicos, arquitectónicos y del paisaje que en algún momento hicieron parte de la identidad de la ciudad” (Melo, 1993, p. 13). Uno de los actores más importantes en esta apuesta fue la Sociedad de Mejoras Públicas³⁹, una entidad que agrupaba a la élite medellinense y propagaba sus ideas a través de la revista Progreso, la cual jugó un papel fundamental en lo que la Sociedad entendió como

³⁹ La Sociedad de Mejoras Públicas nació en 1899, a partir de una conversación entre Carlos E. Restrepo y Gonzalo Escobar, quienes vieron en Bogotá un ejemplo de lo que podría llegar a ser Medellín. Esta organización reunió a destacados empresarios, industriales y profesionales, quienes jalaron diversos proyectos e incentivaron a los funcionarios públicos para que le apuntaran al progreso de la ciudad. Según Payne (1986), la Sociedad de Mejoras Públicas “fue una organización de carácter privado dedicada a las obras públicas y fue la responsable de la mayoría de las acciones de embellecimiento de Medellín durante este período [1900-1930]: parques, estatuas, teatro, restauración, ensanche y pavimentación de calles, establecimiento de una Escuela de Artes y una de mecanografía, etc.” (p. 170).

la planificación urbana de la ciudad (Botero, 1993). De esta manera, Medellín se fue consolidando como una ciudad en constante “modernización” y modelo a seguir.

Sin embargo, al tiempo que la ciudad seguía esta idea de progreso, la Iglesia, que desde finales del siglo XIX adquirió mucho poder y estuvo vinculada al predominio político conservador (Reyes, 1993), continuaba imponiendo una visión social tradicionalista y arraigada al pasado. El poder de la Iglesia permeaba diversos ámbitos de la vida de los medellinenses y los habitantes del Valle de Aburrá, esto se debía, en parte, a lo importante que era el catolicismo para los campesinos antioqueños que llegaron a la urbe y a su visión de la Iglesia como la encargada de la formación moral y social.

Este poder de la Iglesia hizo de la de Medellín, una sociedad contradictoria, en la que uno de sus aspectos más complejos fue el continuo desencuentro y desfase entre una acelerada modernización técnica y económica, y la conquista de una modernidad social y cultural [...] No hubo una sincronía total entre el proyecto moralizador y civilizador católico y el proyecto de modernización económica y de “civilización” impulsado por la élite burguesa de la ciudad. Y cuando los dos coincidieron en objetivos y se reforzaron mutuamente, tampoco hay que pensar en la existencia de un plan maquiavélico y premeditado de la Iglesia y las élites. Lo que se puede observar, más bien, es que el modelo de modernización capitalista reforzado por valores católicos demostraba ser funcional dentro de las condiciones de la sociedad local, y ambos, élites e Iglesia, comprendieron que se necesitaban mutuamente para el éxito en sus cometidos” (Reyes, 1993, p. 193)

Esta relación de intereses se vio reflejada en la industria textil, las empresas del sector tenían relaciones cercanas con la Iglesia católica y era común encontrarse imágenes y celebraciones

religiosas en las fábricas, con el fin de crear la ilusión de un espíritu comunitario cristiano y realizar un control moral sobre los trabajadores. Como ejemplo se puede destacar el caso de Fabricato, empresa que concedía tardes y días libres a los trabajadores con ocasión de las fiestas sagradas, realizaba prácticas religiosas comunitarias, contó desde 1942 con un capellán para la fábrica, promovía ejercicios espirituales, etc. (Arango, 1991).

Pero muchas empresas no sólo estimulaban las prácticas religiosas, sino que, a partir de los valores cristianos que la Iglesia pregonaba, generaban prácticas represivas para quienes sobrepasaran los límites. En el caso de Fabricato, Arango (1991) afirma que

Desde sus comienzos los dirigentes de Fabricato se preocupan por mantener una relación estrecha con la Iglesia Católica, basada en un apoyo mutuo. La empresa colabora económicamente con las solicitudes de ésta, apoya a la Acción Social Católica, respeta las exigencias de la Comunidad de la Presentación, colabora ampliamente con la parroquia de Bello. Construye una legitimidad social basada en su carácter de empresa cristiana ejemplar en un Departamento donde la Iglesia Católica es socialmente hegemónica. Pero no sólo construye una imagen positiva. Los dirigentes de Fabricato se adhieren plenamente a las doctrinas social-cristianas y las convierten en una de las principales guías de sus políticas de integración y control sobre sus trabajadores. (p. 149-150)

A este tipo de estrategias se sumó la iniciativa de la Iglesia Católica, el conservadurismo político y los empresarios de crear sindicatos apostólicos, como contraposición a los sindicatos políticos que habían incentivado los gobiernos liberales a partir de la década de 1930 (Arango, 1991).

Sin embargo, el poder de la Iglesia iba más allá del campo laboral y determinaba diversos aspectos sociales y culturales, gracias a su influencia política y su fuerte relación con el Estado. Según Londoño y Tobón (2001) a comienzos del siglo XX la moral estaba en manos de un “muy fuerte” poder eclesial y se marcaban claramente las diferencias entre cultura rural y cultura urbana; empleados y patronos; pueblo y élites adineradas, negros y blancos y, por supuesto, entre hombres y mujeres.

4.3.2. En busca de una identidad nacional

Así pues, hasta mediados del siglo XX el Valle de Aburrá vivía una época muy dinámica: recibía oleadas de migrantes que huían de la violencia que azotaba el interior del país, tenía una industria próspera y un control social fuerte, establecido por la Iglesia y las élites políticas y empresariales. Estas condiciones eran particulares para el Valle de Aburrá y Antioquia, ya que las demás regiones del país vivían procesos distintos, debido a las históricas divisiones y diferencias. Sin embargo, para las élites del país era importante establecer una “identidad nacional”.

Según Peter Wade (2002), este interés no sólo estaba presente en Colombia, sino en varios países de América Latina, que desde finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX buscaban definir su “cuestión nacional”. En el caso de Colombia, esta empresa era difícil, ya que se tenía por delante “un país heterogéneo, dividido en regiones mal comunicadas debido tanto al terreno quebrado como a una pobre infraestructura y con poblaciones numerosas que percibían como diferentes, es decir, mestizas con gran proporción de indígenas y negros [sic]” (Wade, 2002, p. 41).

Estas diferencias generaban que el elemento negro que representaba el Caribe colombiano no respondiera a los ideales de las élites del interior, especialmente de Bogotá y Medellín, quienes tenían sus puntos de orientación cultural en Europa y en sus propias regiones, lejos del atraso, la irracionalidad, la indisciplina y la inmoralidad asignadas a lo costeño (Wade, 2002). Sin embargo, a pesar de que el poder político y económico a mediados del siglo XX pasaba por el interior, progresivamente la “identidad colombiana” se tornó alegre, bailadora, desenfadada y rumbera (Blanco, 2009). El Caribe, asociado con estas características, empezó a ganar espacio, incluso en Bogotá y en Antioquia, donde históricamente había sido menospreciado y estigmatizado. Uno de los aspectos clave para lograr este espacio, aunque no haya sido una apuesta formal, fue la presencia de gobiernos liberales en Colombia entre 1930 y 1946⁴⁰.

En este contexto aparece la música como protagonista. Los ritmos costeños, igualmente discriminados, irrumpen en el interior y aparece la figura de Lucho Bermúdez, quien llega a Bogotá en los años 40 y posteriormente se radica en Medellín, ganándose un espacio importante en el panorama musical colombiano, aunque tuvieron que pasar muchos años para que fuese aceptado (Parra, 2014). Como él, otros artistas costeños nutrieron la oferta musical en Bogotá y Medellín, donde predominaban aires del interior, como el pasillo y el bambuco, y ritmos internacionales latinoamericanos, como el bolero, el tango y la música popular mexicana (Wade, 2002).

⁴⁰ Los presidentes liberales durante este periodo fueron: Enrique Olaya Herrera (1930-1934), Alfonso López Pumarejo (1934-1938), Eduardo Santos (1938-1942), Alfonso López Pumarejo (1942-1945) y Alberto Lleras Camargo (1954-1946). Esta hegemonía liberal terminó con el gobierno de Mariano Ospina Pérez (1946-1950), durante el cual ocurrió el Bogotazo que dio inicio al periodo de La Violencia en Colombia.

En el caso de Medellín y el Valle de Aburrá, la aparición de las músicas costeñas estuvo mediada por el interés comercial y la industria fonográfica, esto significó un diálogo constante entre Antioquia y el Caribe. Los antioqueños comenzaron a bailar los ritmos de la costa, y posteriormente a interpretarlos y a crearlos. “Este proceso de cambio cultural, entonces, puede describirse como el proceso de aumento de temperatura musical experimentado en Antioquia en estos años, que recibe el nombre genérico de ‘música caliente’” (Arias, 2011, p. 116). Al igual que sucedió con la música parrandera, que estuvo significativamente influenciada por el cienaguero Guillermo Buitrago, sucedió con otros géneros, como la música tropical antioqueña, que, según Parra (2014), recibió una influencia determinante para su surgimiento por parte de Lucho Bermúdez.

Así, la música costeña se fue convirtiendo poco a poco en un artefacto cultural fundamental en la búsqueda de la “identidad nacional”. Según Blanco (2009),

La contemporánea identidad nacional se forjó, parcialmente, bajo la performatividad que implica una vivencia colectiva de la música caribeña [...] La vivencia colectiva y los múltiples mensajes emitidos por la música y el imaginario caribe influyen en los participantes de estos performances, construyéndose gradualmente la identidad, y el estereotipo, del colombiano alegre y rumbero”. (p. 109)

De esta manera, la “identidad nacional” dejó atrás el interior del país y se fue desplazando poco a poco hacia el Caribe. Además de las razones ya mencionadas, como la presencia de gobiernos liberales y las dinámicas comerciales alrededor de los discos en el Valle de Aburrá, Wade (2002) plantea que este fenómeno estuvo profundamente ligado a La Violencia que se vivió de manera intensa en el interior del país. Según el autor, aunque los hechos que

sucedieron durante La Violencia afectaron a todo el país, en el interior aparecieron “rasgos de ferocidad” especiales, así, la región costeña, comparada con el interior, se presentaba como una zona muy pacífica.

La idea del Caribe pacífico, alegre, rumbero, donde primaba el baile y la música, se contraponía al interior frío y beligerante. La hipótesis de Wade (2002), recogida y compartida posteriormente por varios autores, es que

El cambio en las representaciones de la identidad nacional colombiana hacia las imágenes tropicales del Caribe (y esto incluye las frecuentes representaciones que los colombianos hacen de sí mismos como rumberos), surge de un deseo de distanciar a la nación de las sobrecogedoras imágenes de violencia, brutalidad y desconfianza. La asociación entre Caribe tropical y paz no es, por supuesto, una conexión necesaria, y ni siquiera es convincente a veces, pero las dos imágenes tienen resonancias muy poderosas para los colombianos. (p. 294)

Sin embargo, este proceso estuvo plagado de confrontaciones y diferencias, ya que no eran pocos los que se oponían a una “identidad nacional” a partir del Caribe colombiano. Esto se vio reflejado en muchos ámbitos, como el musical, y despertó todo tipo de respuestas en el interior del país.

4.3.3. Aumento de la temperatura musical en el Valle de Aburrá

Ante la llegada de las músicas costeñas al Valle de Aburrá, surgieron todo tipo de respuestas desde sectores como la Iglesia, las élites políticas y económicas, los intelectuales y diversos grupos de la clase media. Una de estas fue que varios autores empezaron a referirse al bambuco y el pasillo como música nacional, “en un intento por diferenciarla de la música

costeña que, indudablemente y a pesar de los prejuicios, era también un tipo de música nacional” (Santamaría-Delgado, 2014, p. 120)⁴¹. Otras respuestas fueron más agresivas, por ejemplo, comentarios racistas y discriminatorias que se burlaban de los costeños, estereotipándolos como personas primitivas e irresponsables, los cuales aparecían constantemente en libros, revistas y la prensa local.

Los bailes “indecentes”, la ascendencia afro y la corporalidad y sensualidad presentes en la música costeña causaron un choque fuerte en una región donde los grupos hegemónicos (especialmente la Iglesia Católica) habían definido unos valores del “antioqueño” que estaban lejos de lo que representaban estas expresiones. Según Blanco (2009),

Si esto es marcado en la actualidad, por ejemplo en contra de la champeta o el reggaetón, solo imaginemos la misma matriz de baile pero cuando nuestra identidad, nuestro modelo comportamental, estaba determinada por la regulación, la moderación, el recato y la rigidez en materia corporal, expresada en la “música colombiana” andina, anterior a la mitad del siglo xx. Esto debido a un férreo control del cuerpo y de la sexualidad por parte de la Iglesia a partir de la interiorización de conceptos como el pecado y la culpa.
(p. 107)

Mientras que en los bailes de la música andina los cuerpos guardaban una prudente distancia y unas formas más rígidas, la música costeña invitaba al contacto corporal y a la espontaneidad, lo cual mortificaba a muchos. Esta misma situación vivió la música parrandeara que, como vimos en el capítulo anterior, a mediados del siglo XX era conocida

⁴¹ Curiosamente, en la primera mitad del siglo XIX, el bambuco también había sido despreciado en el interior por estar relacionado con las clases bajas y los trabajadores del campo: “A veces no era bien visto por la cultura ‘oficial’ e incluso se prohibió en la iglesia pues era amigo —y todavía lo es hoy en el Cauca andino y del Pacífico— de los aguinaldos en Nochebuena” (Miñana, 1997, p. 10).

bajo la etiqueta de música caliente, acompañada por la música costeña y otros ritmos bailables. Burgos (2016a) afirma que la parrandera, en un principio, era discriminada por ser montañera, porque se decía que no tenía valor artístico y porque, al igual que el porro y la cumbia, era música de negros.

Sin embargo, la música de parranda, además de que se bailaba en parejas y posibilitaba el contacto de los cuerpos, tenía un agravante: sus letras. Las canciones de doble sentido y picardía, que empezaron a aparecer desde mediados del siglo XX y se fueron haciendo cada vez más populares, no caían muy bien en algunos sectores católicos y conservadores. Temas como *La Gota*, de Luis Carlos Jaramillo, y *El ratón*, *Se me paró el reloj* y *El espanto*, de José Muñoz, fueron prohibidos por la Iglesia⁴². Sin embargo, muchos músicos del género coinciden en que, al contrario de afectarlos, estas mediadas los beneficiaban, ya que los discos prohibidos se vendían más. Joaquín Bedoya afirma:

La Curia —al principio— molestaba mucho con lo del doble sentido; claro que a uno no le ponían problema, se lo ponían a la compañía que estaba vendiendo el acetato; ellos mandan la carta, diciendo que'l disco está muy fuerte y todo eso; pero la vaina es que cuando paran la distribución, es cuando más se vende el disco. (Burgos, 2000, p. 85)

La discriminación hacia esta música hizo que las grandes disqueras grabaran la parrandera en sellos con nombres diferentes a los suyos, con el objetivo de no mezclarla con las músicas extranjeras y las músicas colombianas “decentes”. Sin embargo, las críticas y la censura no

⁴² La canción *Ya nació el niño*, compuesta por María Álvarez y grabada por Leonel Ospina, que bien podría considerarse un villancico, también fue censurada por la Iglesia. Ospina cuenta que la Curia la prohibió “dizque para que no sonara en cantinas guayaquileras, porque se trataba de una canción al Niño Dios; y sólo mucho tiempo después fue que se oyó por todas partes” (Burgos, 2000, p. 341).

detuvieron el interés económico de las disqueras ni el consumo masivo por parte de los seguidores del género.

Judith Arboleda, una de las pocas mujeres cantantes del género, afirma que “cuando salía la música parrandera, había como una doble moral, pues la gente decía que esas canciones eran vulgares, pero al mismo tiempo las compraban y las escuchaban en los pueblos, en las fincas o encerrados en las casas” (Burgos, 2000, p. 47). Por esta razón, no eran pocos los que adquirirían un disco de parrandera en una tienda y preferían que no se lo ensayaran, para que nadie se diera cuenta lo que estaban comprando.

Toda la discriminación de la que fue objeto la parrandera hizo que, durante un par de décadas, esta música no tuviera ningún acceso a la radio en el Valle de Aburrá (Gil, 1989), aunque cada vez lograba llegar a más personas, especialmente en el fin de año, y se iba posicionando como la música decembrina por excelencia. Tanto así que, en los años 70, ya se había ganado un espacio importante en las emisoras de la región, por lo que empezaron a aparecer comentarios como este, de la línea editorial de El Colombiano:

Con las solas excepciones de unas cuantas emisoras de carácter cultural y otras que pertenecen a cadenas serias y organizadas, las estaciones radiofónicas de Medellín protagonizan en estos días un espectáculo de mediocridad y falta de criterio selectivo que resulta de verdad preocupante. Despiertan graves interrogantes sobre si se cumple o no con el deber de educar y recrear sanamente las emisoras que sólo se dedican a “moler” música “caliente”, con motivo de contribuir a las celebraciones navideñas y de fin de año, como si al pueblo hubiera que ayudarle a desahogarse sin reflexionar sobre el cabal significado que tienen estas fechas desde los puntos de vista religioso y social.

Esta es una ocasión más para pensar en el papel de los medios de comunicación social en la conservación de las más altas tradiciones de los colombianos y en la empresa de rescatar nuestros valores. En el caso específico de la radiodifusión, puede apreciarse cómo no existe, salvo, insistimos, contadas excepciones, un interés loable por realizar programas edificantes. No podemos negarle a nadie el derecho a estar alegre en estos días. No pretendemos actuar como “aguafiestas”. Simplemente consideramos que la Navidad no debe ser temporada de parrandas y francachelas que degeneran en repelentes expresiones de paganismo. (Época de estridencia, 1979, p. 5A)

Este tipo de comentarios siguieron apareciendo en las décadas siguientes, tanto en los editoriales de periódicos locales como en columnas de opinión. Actualmente, aunque desde algunos sectores se discute todavía sobre los contenidos radiales, se da por sentado que la parrandera tiene asegurado un espacio muy importante en las emisoras de la región durante el fin de año. Según Arboleda (2017), las canciones “groseras” anteriormente no sonaban en la radio, “ahora sí, a nosotros [Olímpica Stereo] nos han criticado por eso, y las otras emisoras nos dan madera porque somos muy groseros, pero no, nosotros no somos groseros, somos maliciosos, somos picarones, picarescos”.

Sin embargo, sí existen algunos límites a la hora de programar canciones, los temas “vulgares”, como los llama Arboleda (2017), no tienen cabida o aparecen, esporádicamente, en horas de la madrugada. Esto ha generado que algunos compositores, interesados en que sus canciones estén en la radio, deban limitar su expresividad, al igual que sucede con otros géneros musicales, como la champeta o terapia criolla (Bohórquez, 2000)⁴³. No obstante, las

⁴³ Cabe anotar que los contenidos de las letras no son la única dificultad para llegar a la radio, la payola (pagar para que los programen) es una de las principales limitaciones que tienen los músicos parranderos en la actualidad, tal como algunos de ellos lo denuncian. Muñoz (2016) afirma que antes “las emisoras ayudaban

canciones con contenidos explícitos o “vulgares” se siguen produciendo y la expansión de la internet y la piratería ha contribuido a su difusión.

Todas estas reacciones que generan el baile, el contacto corporal y las letras de la música parrandera no son asuntos menores. Middleton (1990) plantea que lo que se dice acerca de de la música —ya sea a través de la descripción analítica, las respuestas críticas, los comentarios periodísticos, las conversaciones casuales, etc.— afecta su significado. Así, la música parrandera no puede separarse de los discursos que la rodean, sino que, por el contrario, estos la constituyen.

Así, podríamos decir que el significado, o, mejor, los significados de la música parrandera son múltiples y están en constante transformación. De igual manera sucede con la identidad de las personas que participan en esta⁴⁴, la parrandera ni los sintetiza ni los representa ni, mucho menos, los encasilla; lo que hace la parrandera es aportarles una serie de elementos que estos pueden utilizar en la construcción de sus identidades. De esta manera, las posibilidades identitarias son múltiples y están mediadas por factores individuales y sociales, muchos de ellos ligados a las festividades decembrinas, espacio-tiempo donde música y fiesta cobran un significado especial, creando y recreando los vínculos sociales.

mucho pero ahora no, lo tienen a uno bloqueado, que si no es con plata no le ponen la música, entonces por eso yo no he vuelto a grabar, tengo letras listas, pero para qué si uno lleva la canción a la emisora, la guardan y no la ponen”.

⁴⁴ La participación en la música, tal como plantea Finnegan (2003), es amplia e involucra, además de los intérpretes y las audiencias, a los patrocinadores, proveedores, comerciantes, etc.

CONCLUSIONES

Cuando llegué a la Maestría en Antropología, lo único que tenía claro era que quería estudiar la música parrandera. Sabía por qué quería hacerlo, pero no sabía cómo ni qué era lo que, específicamente, iba a investigar. Durante el proceso, fui afinando cada uno de los aspectos que me interesaban y decidí estudiar la parrandera como parte de las festividades decembrinas en el Valle de Aburrá, tratando de entender su proceso histórico (con sus cambios, continuidades y rupturas), las relaciones que se tejían a su alrededor y las experiencias individuales y creativas. De manera intencionada me alejé del concepto de identidad porque me parecía un lugar común en este tipo de trabajos.

Durante la etapa de trabajo de campo, la fiesta cobró una importancia más relevante de lo que había pensado, los procesos institucionales alrededor de las festividades me mostraron una dimensión nueva y muy interesante que merecía la pena analizar y, finalmente, la famosa identidad, a la cual le hui todo el tiempo, me puso en mi lugar y se convirtió en un asunto determinante dentro de la investigación.

Precisamente, una de las principales conclusiones después de haber realizado este trabajo es que dentro de las festividades decembrinas surgen permanentemente posibilidades de construir identidades. Si bien algunos autores afirman que la música parrandera revela la identidad del paisa, con las características que históricamente se le han asignado y que han sido aprovechadas por la hegemonía, esta es una afirmación se queda corta a la hora de comprender la relación entre música parrandera e identidad.

Mi tesis es que, si bien las letras del género sí responden al estereotipo del paisa, no necesariamente refuerzan los postulados hegemónicos, debido al carácter de distensión y

subversión en el cual surgen: las festividades decembrinas. Además, la música, más que dar una lectura o reafirmar una identidad, es un artefacto cultural que las personas utilizan para construir identidades. Dichas identidades son múltiples, por lo que la música parrandera podría ser utilizada por personas diferentes para construir diversas identidades e, incluso, una persona podría construir distintas identidades a partir de la música parrandera en momentos diferentes.

Esto no quiere decir, de ninguna manera, que la música parrandera no exalte permanentemente la figura del antioqueño, a partir de la imagen campesina del arriero que fue fundamental durante la Colonización Antioqueña, y que la clase dirigente de la región supo aprovechar para establecer unos ideales. El “deber ser” ha estado mediado en el Valle de Aburrá por la imagen del paisa trabajador, valiente, aventurero, alegre, de buen humor, etc., y estas características están presentes en los personajes de la música parrandera y en otras expresiones culturales de la región, como la trova antioqueña.

El hecho de que la música parrandera participe en el desorden que propone la fiesta y que se contraponga a los intereses de orden que se plantean desde las posiciones hegemónicas, ha generado que las instituciones gubernamentales en los últimos años hayan querido fomentar espacios de celebración y actividades alrededor de las festividades, con el objetivo de tener el control de la población. Así, no sólo organizan eventos ligados al carácter sagrado de la Navidad, como la novena de aguinaldos, sino también espacios profanos, destinados al baile y la diversión.

Esta combinación entre elementos sagrados no es nueva ni surgió en el Valle de Aburrá. Se remonta a la Navidad española, la cual llegó a América por medio de la Conquista y la

Colonización. En España, la Navidad está concentrada en los días más representativos y las celebraciones son sobrias y familiares, sin embargo, no todo gira en torno a la religión, también hay una serie de elementos profanos que son fundamentales dentro de la fiesta. Tanto los elementos sagrados como los profanos que llegaron de España, fueron adaptados o transformados de diferentes maneras en los países latinoamericanos. Así surgieron una serie de “navidades mestizas”, que dieron paso a otras celebraciones.

Este es el caso de las festividades decembrinas, una celebración anual que está ligada a los ciclos y los calendarios humanos que anuncian la vida y la muerte. Esta fiesta tiene una duración más larga que la Navidad, y sus elementos profanos son múltiples. Dentro de esta celebración aparecen una serie de días representativos donde se intensifican los elementos simbólicos propios de la fiesta. Sin embargo, hay otros, como la música parrandera, que están presentes a lo largo de la celebración.

El hecho de que la parrandera sea un elemento central en las festividades decembrinas, las cuales tienen vigencia y son, quizá la fiesta más importante de la región, hace necesario que se siga investigando esta música desde distintas áreas. Valdría la pena que se realizara una investigación profunda de la música parrandera desde la musicología, así como un trabajo desde la lingüística que se encargue de estudiar las letras y los discursos de las canciones. Incluso, son necesarias nuevas investigaciones que, como esta, aborden el género desde el punto de vista social, ya que el terreno por explorar es muy amplio.

REFERENCIAS

- Álvarez, Luis (1999). Música e inteligencia artificial. Perspectiva antropológica. *Música oral del sur: revista internacional*, (4), 123-162.
- Álvarez, Víctor M. (1996). Poblamiento y población en el valle de Aburrá y Medellín, 1541-1951. En Jorge Orlando Melo (Ed.), *Historia de Medellín* (pp. 57-84). Medellín: Suramericana de Seguros.
- Arango, Luz Gabriela (1991). *Mujer, religión e industria. Fabricato 1923-1982*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia y Universidad Externado de Colombia.
- Arboleda, Luis (2017). Entrevistado por León Felipe Duque. Medellín, Antioquia. 26 de enero de 2017.
- Arcila, María Teresa (2009). *Entre diablitos y santos: fiestas en el occidente antioqueño*. Medellín: Hombre Nuevo Editores.
- Arias, Juan David (2011). *La industria musical en Medellín 1940-1960: cambio cultural, circulación de repertorios y experiencias de escucha* (Tesis de maestría). Universidad Nacional de Colombia, Medellín, Colombia.
- Arias, Martha (2016, 2 de diciembre). Medellín aplaude uso de poca pólvora, pero.... *El Colombiano*. Recuperado de <http://www.elcolombiano.com/antioquia/medellin-aplaude-uso-de-poca-polvora-pero-AL5490345>
- Avendaño, Claudia (1998). Desarrollo urbano de Medellín en el siglo XX. *Pensamiento Humanista*, (4), 81-92.
- Bajtín, Mijail (1991). Carnaval y literatura. *Revista Eco*, (129), 311-338.

- Barreiro, Álvaro; Santos, Carlos y Serna, Carlos (octubre, 2003). Música y antropología: encuentros y desencuentros. Crisis de un concepto. El folkllore entre la música y la cultura. En Einar Solbu (Presidencia), *The ManyMusics Conference*. Conferencia llevada a cabo en la IMC General Assembly 2003, Montevideo, Uruguay.
- Bedoya, Joaquín (1979). El analfabeta. En El doctor sardinero [LP]. Medellín: Discos Victoria.
- Bedoya, José A. (2016). Entrevistado por Alejandro Tobón y León Felipe Duque. Bello, Antioquia. 4 de noviembre de 2016.
- Bello, Martha Nubia (2004). El desplazamiento forzado en Colombia: acumulación de capital y exclusión social. En Martha Nubia Bello (Ed.), *Desplazamiento forzado: dinámicas de guerra, exclusión y desarraigo* (pp. 19-30). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia y Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Refugiados.
- Bermúdez, Egberto. (2006). Del humor y el amor: Música de parranda y música de despecho en Colombia (I). *Revista Cátedra de Artes*, (3), 81-108.
- Bermúdez, Egberto. (2007). Del humor y el amor: Música de parranda y música de despecho en Colombia (II). *Revista Cátedra de Artes*, (4), 63-89.
- Blanco, Darío (2009). De melancólicos a rumberos... de los Andes a la costa. La identidad colombiana y la música caribeña. *Boletín de Antropología Universidad de Antioquia*, 23(40), 102-128.
- Blázquez, José María; Martínez-Pinna, Jorge y Montero, Santiago (1993). *Historia de las religiones antiguas. Oriente, Grecia y Roma*. Madrid: Cátedra.

- Bohorquez, Leonardo (agosto, 2000). La Champeta en Cartagena de Indias: terapia musical popular de una resistencia cultural. En *III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular IASPM-AL*. Bogotá, Colombia.
- Botero Herrera, Fernando (1993). Lo público y lo privado en el desarrollo histórico de Medellín: 1980-1950. En José Gabriel Baena y Marta Elena Bravo (Coord.), *Seminario "una mirada a Medellín y al Valle de Aburrá": memorias* (pp. 143-156). Medellín: Universidad Nacional de Colombia.
- Botte, Dom Bernard (1963 [1932]). *Orígenes de la Navidad y de la Epifanía*. Barcelona: Taurus.
- Burgos, Alberto (2000). *La música parrandera paisa*. Medellín: Lealon.
- Burgos, Alberto (2016a). Entrevistado por León Felipe Duque. Envigado, Antioquia. 23 de febrero de 2016.
- Burgos, Alberto (2016b). Entrevistado por León Felipe Duque. Envigado, Antioquia. 23 de octubre de 2016.
- Cardona, Patricia. (2004). Los héroes urbanos: imaginarios culturales y consumo en Medellín. *Co-herencia: Revista de Humanidades*, 1(1), 87-104.
- Carrasquilla, Tomás (1910). *Grandeza*. Medellín: Imprenta de la Organización.
- Castaño, Javier (2016). Entrevistado por León Felipe Duque. Medellín, Antioquia. 18 de noviembre de 2016.

Centro Nacional de Consultoría (2017). *Estudio Continuo de Audiencia de Radio*.

Recuperado de: http://www.encuestascnc.com/cnc_ecar/

Centro Nacional de Memoria Histórica (2015). *Una nación desplazada: informe nacional del desplazamiento forzado en Colombia*. Bogotá: CNMH – UARIV.

Conferencia Episcopal de Colombia (2015). *Novena de Navidad: los gestos de la misericordia en los personajes del Adviento y la Navidad*. Recuperado de <https://www.cec.org.co/sites/default/files/Documentos/Novena%20de%20Navidad%202015.pdf>

Congreso de Colombia (6 de diciembre de 1994). Ley Por la cual se traslada el descanso remunerado de algunos días festivos. [Ley 51 de 1983].

Coupé, Françoise (1996). Migración y urbanización 1930-1980. En Jorge Orlando Melo (Ed.), *Historia de Medellín* (pp. 563-570). Medellín: Suramericana de Seguros.

Cuartas, Juan Manuel (2001). La natilla y el buñuelo en Antioquia. *Nueva Revista Colombiana de Folclor*, 7(21), 209-212.

Dávila, Julio César (s.f). *Imaginarios Urbanos en Medellín registrados en la música parrandera paisa. 1938-1965* (Documento inédito). Universidad Nacional de Colombia, Medellín, Colombia.

Discos de mayor venta (08 de enero de 1959). *El Colombiano*, p. 13.

Duque Suárez, León Felipe (2016). La música de parranda decembrina. *Agenda Cultural Alma Mater*, (233), 13-14.

Época de estridencia (24 de diciembre de 1979). *El Colombiano*, p. 5A.

- Ferro, Mauricio (1972). Orígenes, contenido y difusión de las fiestas de Navidad y Epifanía (s IV-VII): Estado de la cuestión. *Theologica Xaveriana*, (28), 95-111.
- Finnegan, Ruth (2003). Música y participación. *Revista Transcultural de Música*, (7).
Recuperado de <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/210/musica-y-participacion>
- Franco Duque, Jorge. (2006). *Inventario de recursos musicales, eje andino occidental colombiano* (Informe final inédito). Beca Nacional de Investigación. Ministerio de Cultura, Bogotá, Colombia.
- Frith, Simon (2003). Música e identidad. En Stuart Hall y Paul du Gay (Comp.), *Cuestiones de identidad cultural* (pp. 181-213). Buenos Aires: Amorrortu.
- Galeano, María Eumelia (2004). *Diseño de proyectos en la investigación cualitativa*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT.
- Geertz, Clifford (2003). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.
- Gil, Javier (1989). *Medellin y la música años sesenta* (Tesis de pregrado). Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.
- Grisales, Horacio (2016). Entrevistado por León Felipe Duque. Medellín, Antioquia. 16 de diciembre de 2016.
- Gómez, Efe; Tablanca, Luis; Navas, José Alejandro; Otero, Enrique; Restrepo, José; García, Manuel y Restrepo, Enrique (1925). *Cuentos*. Bogotá: Ediciones Colombia.
- Gómez, Marta (14 de octubre de 1953). *El Colombiano*, p. 3.
- González, Francisco (s. f.). La salida de animales. [78 RPM]. Medellín.

- Grisales, Horacio (2016). Entrevistado por León Felipe Duque. Medellín, Antioquia. 16 de diciembre de 2016.
- Gutiérrez, Alberto (2006). La Navidad en la historia. *Revista Javeriana*, 142(730), 14-21.
- Gutiérrez, Benigno A. (1955). Contribución al estudio del folklore de Antioquia y Caldas. En Antonio José Restrepo (Comp.), *El cancionero de Antioquia* (pp. 435-563). Medellín: Bedout.
- Gutiérrez de Pineda, Virginia (1968). *Familia y cultura en Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia y Tercer Mundo.
- Henao, Hernán (1995). *Los temperamentos del paisa* (Documento inédito). Instituto de Estudios Regionales. Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.
- Jociles, María Isabel (1999). Las técnicas de investigación en antropología. Mirada antropológica y proceso etnográfico. *Gazeta de Antropología*, (15), 1-29.
- Lara, Héctor (2012). Ritual, festival and carnival. *Esfera*, 2(2), 52-55.
- Leach, Edmund (1970). *Replanteamiento de la antropología*. Barcelona: Seix Barral.
- Lisón, Carmelo (1983). *Antropología social y hermenéutica*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Londoño, María Eugenia y Tobón, Alejandro (2001). En el claroscuro de la música paisa. Interfluencias afroandinas en la canción popular antioqueña. En *Memorias II Encuentro para la Promoción y difusión del Patrimonio folclórico de los Países Andinos* (pp. 175-195), Santa Ana de Coro, Venezuela.

López-Cano, Rubén (2008). Performatividad y narratividad musical en la construcción social de género. Una aplicación al Tango Queer, Timbal Regetón y Sonideros. En Rubén Gómez Muns y Rubén López Cano (Ed.), *Músicas, ciudades, redes: creación musical e interacción social*. Salamanca: SIBE-Fundación Caja Duero. Recuperado de <https://www.lopezcano.net>

Maldonado, Luis (1985). *Introducción a la religiosidad popular*. Santander: Sal Terrae.

Martín-Barbero, Jesús (2005). Globalización comunicacional y transformación cultural. En Dênis de Moraes (Coord.), *Por otra comunicación: los media, globalización cultural y poder* (39-62). Barcelona: Icaria.

Medellín, Jorge y Fajardo, Diana (2005). *Diccionario de Colombia*. Bogotá: Editorial Norma.

Melo, Jorge Orlando (1993). Medellín: historia y representaciones imaginadas. En José Gabriel Baena y Marta Elena Bravo (Coord.), *Seminario "una mirada a Medellín y al Valle de Aburrá": memorias* (pp. 11-20). Medellín: Universidad Nacional de Colombia.

Mesa, Octavio (s. f.). Antioqueño no se vara. En *El arriero decente* [LP]. Medellín: Fortuna Ltda.

Middleton, Richard (1990). *Studying Popular Music*. Milton Keynes: Open University Press.

Miñana, Carlos (1997). Los caminos del bambuco en el siglo XIX. *A Contratiempo*, (9), 7-11.

Miñana, Carlos (2008). Música y fiesta en la construcción del territorio nasa (Colombia).

Revista Colombiana de Antropología, 44(1), 123-155.

Miñana, Carlos (Noviembre de 2009). Fiesta y música. Transformaciones de una relación en

el Cauca andino de Colombia. En De Norden, Isadora (Directora), *Fiestas y rituales*.

Conferencia realizada en el X Encuentro para la Promoción y Difusión del Patrimonio

Inmaterial de Países Iberoamericanos, Lima, Perú.

Montoya, Sol (2003). *Carnaval de Riosucio. Representación y transformación de*

identidades. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.

Muñoz, José y Álvarez, Neftalí (1955). El mecedor. [78 RPM]. Medellín: Lyra.

Muñoz, José (2016). Entrevistado por León Felipe Duque. Medellín, Antioquia. 14 de

diciembre de 2016.

Necator (1974). *Antioqueñadas*. Medellín: Gares.

Ocampo, Javier. (1984). *Las fiestas y el folclor en Colombia*. Bogotá: El Áncora Editores.

Ochoa, Ana María (2001). El sentido de los estudios de las músicas populares en Colombia.

En Ana Maria Ochoa y Alejandra Cragolini (Coord.), *Músicas en transición* (pp.

45-56). Bogotá: Ministerio de Cultura.

Ochoa, Federico (2014). *Construcción, usos y sentidos de una tradición: la cumbia en caña*

de millo como símbolo sonoro del Carnaval de Barranquilla (Tesis de maestría).

Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.

Pardo, Mauricio (2009). Localidad y cosmopolitismo en “la tambora” de Santa Marta,

Colombia. En Mauricio Pardo (Ed.), *Música y sociedad en Colombia*.

- Transformaciones, legitimaciones e identificaciones* (pp. 333-367). Bogotá: Editorial Universidad del Rosario.
- Parra, Juan Diego (2014). *Arqueología del Chucu-Chucu: la revolución sonora tropical urbana antioqueña. Medellín, años 60 y 70*. Medellín: Fondo Editorial ITM.
- Parsons, James (1997). *La colonización antioqueña en el occidente de Colombia*. Bogotá: Banco de la República.
- Payne, Constantine Alexandre (1986). Crecimiento y cambio social en Medellín: 1900-1930. *Estudios Sociales*, 1(1), 111-194.
- Pérez Galdós, Benito (2001). *La desheredada*. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc8c9t8>
- Peláez, Marta (2012). *¿Cuál Antioquia es la que pasa cuando el silletero pasa? Un estudio del desfile de silleteros de Medellín* (Tesis de maestría). Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.
- Prado, Rafael; Leal, Heine y Leal, Morelva (2009). Símbolo, identidad y memoria en las fiestas de San Antonio de Padua. *Impacto Científico*, 4(1), 138-156.
- Pío IX. (2005). Bula Ineffabilis Deus. *Revista E-Aquinas*, (3), 26-44. Recuperado de <http://www.e-aquinas.net/epoca1/la-inmaculada-concepcion/1110035687.pdf>
- Pizano, Olga. (2004). Fiestas y patrimonio cultural. En Olga Pizano, Luis Alberto Zuleta, Lino Jaramillo y Germán Rey (Ed.), *La fiesta, la otra cara del patrimonio: valoración de su impacto económico, cultural y social* (pp. 13-52). Bogotá: Convenio Andrés Bello.

- Quintero, Marina. (2006). *Identidad vallenata*. Medellín: Facultad de Educación Universidad de Antioquia.
- Ramírez, Sandra Patricia (2011). Cuando Antioquia se volvió Medellín, 1905-1950. Los perfiles de la inmigración pueblerina hacia Medellín. *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, 38(2), 217-253.
- Rendón, Héctor (2009). *De liras a cuerdas. Una historia social de la música a través de las estudiantinas. Medellín, 1940-1980* (Tesis de maestría). Universidad Nacional de Colombia, Medellín, Colombia.
- Restrepo Uribe, Ramiro (1993). Medellín: economía y conflicto. En José Gabriel Baena y Marta Elena Bravo (Coord.), *Seminario "una mirada a Medellín y al Valle de Aburrá": memorias* (pp. 361-370). Medellín: Universidad Nacional de Colombia.
- Rey, Germán. (2004). Un mundo encantado. En Olga Pizano, Luis Alberto Zuleta, Lino Jaramillo y Germán Rey (Ed.), *La fiesta, la otra cara del patrimonio: valoración de su impacto económico, cultural y social* (pp. 105-119). Bogotá: Convenio Andrés Bello.
- Reyes Domínguez, Guadalupe (1999). Las fiestas vistas desde la antropología. *Temas Antropológicos*, 21(2), 175-195.
- Reyes Cárdenas, Catalina (1993). Imágenes femeninas en Medellín a principios del siglo XX. En José Gabriel Baena y Marta Elena Bravo (Coord.), *Seminario "una mirada a Medellín y al Valle de Aburrá": memorias* (pp. 189-200). Medellín: Universidad Nacional de Colombia.

- Rice, Tymotheny (2001). Hacia la remodelación de la etnomusicología. En Francisco Cruces (Ed.), *Las lecturas musicales: lecturas de etnomusicología* (pp. 155-178). Madrid: Editorial Trotta.
- Rodríguez, Estrella (2009). La Navidad a través del tiempo. En Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla (Coord.), *La Natividad: arte, religiosidad y tradiciones populares* (pp. 825-846). San Lorenzo de El Escorial: Real Centro Universitario Escorial María Cristina.
- Rodríguez, Mariángela (1991). *Hacia la estrella con la pasión y la ciudad a cuestas. Semana santa en Iztapalapa*. México: Ciesas.
- Rodríguez, Pepe (1997). *Mitos y ritos de la Navidad: origen y significado de las celebraciones navideñas*. Barcelona: Zeta.
- Rodríguez, Salvador (1982). Métodos, técnicas y fuentes para el estudio de las fiestas tradicionales populares. En H. Velasco (Ed.), *Tiempo de fiesta. Ensayos antropológicos sobre las fiestas en España* (pp. 27-42). Madrid: Tres Catorce Diecisiete.
- Rojas, Manuel Bernardo (1998). La ciudad, la música, las músicas y los silencios en el bullicio. *A contratiempo*, 10, 36-48.
- Sáenz, Eduardo (2007). *La ofensiva empresarial: industriales, políticos y violencia en los años 40 en Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Ciencias Humanas. Centro de Estudios Sociales (CES).

- San Martín, Ricardo (1982). Ecología, economía y fiesta. En Honorio Velasco (Ed.), *Tiempo de fiesta. Ensayos antropológicos sobre las fiestas en España* (pp. 55-70). Madrid: Tres Catorce Diecisiete.
- Sanfuentes, Olaya (2013). Tensiones navideñas: cambios y permanencias en la celebración de la Navidad en Santiago durante el siglo XIX. *Atenea*, (507), 149-163.
- Santamaría-Delgado, Carolina. (2014). *Vitrolas, rocolas y radioteatros: hábitos de escucha de la música popular en Medellín, 1930-1950*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana y Banco de la Republica.
- Spitaletta, Reinaldo (2014, 1 de diciembre). Alborada mafiosa y paramilitar. *El Espectador*. Recuperado de <http://www.elespectador.com/opinion/alborada-mafiosa-y-paramilitar-columna-530897>
- Steingress, Gerhard (2006). El caos creativo: fiesta y música como objetos de deconstrucción y hermenéutica profunda. Una propuesta sociológica. *Anduli: revista andaluza de ciencias sociales*, (6), 43-75.
- Suárez, Luis (1965). Celebraciones navideñas y de comienzos de año en algunas regiones de Colombia. *Thesaurus: boletín del Instituto Caro y Cuervo*, 20(3), 481-606.
- Tirado, Álvaro (2001). *Introducción a la historia económica de Colombia*. Bogotá: El Áncora.
- Tobón, Alejandro (2013). Entrevistado por León Felipe Duque. Medellín, Antioquia. enero de 2013.

- Tobón, Francisco (2015). El fraile que nos enseñó a decir: “Vida de mi vida, mi dueño adorado”. *Vida Espiritual*, (177), 5-10.
- Troya, David (2008). *Las estéticas lúdicas de la tecnocumbia* (Tesis de maestría). Universidad Andina Simón Bolívar, Quito, Ecuador.
- Twinam, Ann (1981). De judío a vasco. Mitos étnicos y espíritu empresarial antioqueño. *Revista de Extensión Cultural: Universidad Nacional de Colombia*, (9-10), 105-118.
- Usquiario, Hernán (2016). Entrevistado por León Felipe Duque. Medellín, Antioquia. 25 de octubre de 2016.
- Vallejo, Fernando (2001). *La virgen de los sicarios*. Ciudad de México: Alfaguara.
- Vallejo, Fernando (2003). *Los días azules*. Bogotá: Alfaguara.
- Van Gennep, Arnold (2008 [1909]). *Los ritos de paso*. Madrid: Alianza Editorial.
- Vargas, Crisanto (2016). Entrevistado por León Felipe Duque. Medellín, Antioquia. 01 de noviembre de 2016.
- Vila, Pablo (1996). Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones. *Revista Transcultural de Música*, (2). Recuperado de <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/288/identidades-narrativas-y-musica-una-primera-propuesta-para-entender-sus-relaciones>
- Villa, Víctor (1995). *Sobre-entendidos*. Medellín: Fondo Editorial Cooperativo.
- Vitale, Luis (2002). *La larga marcha por la unidad y la identidad latinoamericana: de Bolívar al Che Guevara*. Buenos Aires: Cucaña Ediciones.

Wade, Peter (2002). *Música, raza y nación. Música tropical en Colombia*. Bogotá: Vicepresidencia de la República de Colombia.

Wade, Peter (2009). Traslaciones, legitimaciones e identificaciones. Música y sociedad en Colombia. En Mauricio Pardo (Ed.), *Música y sociedad en Colombia. Traslaciones, legitimaciones e identificaciones* (pp. 9-12). Bogotá: Editorial Universidad del Rosario.

Wilcox, Kathleen (1993). La etnografía como una metodología y su aplicación al estudio de la escuela: una revisión. En Ángel Díaz de Rada, Honorio Velasco y Francisco García (Coord.), *Lecturas de antropología para educadores. El ámbito de la antropología de la educación y de la etnografía escolar* (pp. 95-126). Madrid: Trotta.