



**UNIVERSIDAD  
DE ANTIOQUIA**

---

**Seccional Oriente**

**Entre el río y la montaña los hombres cantan para espantar la guerra:  
Caminando por las trochas de las músicas campesinas de El Carmen de Viboral, Antioquia**

**ALEJANDRO TRUJILLO MORENO**

**Monografía de grado para optar al título de Licenciatura en Educación Artística y  
Cultural: Música**

**Asesores**

**Marisol Rodríguez Manrique**

Etnomusicóloga, PhD

**Francisco Andrés Muñoz Fonnegra**

Maestro en Flauta de la Universidad de Antioquia

Estudiante de maestría en Músicas de América latina y el Caribe Énfasis Composición

**UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA**

**FACULTAD DE ARTES**

**DEPARTAMENTO DE MÚSICA**

**EL CARMEN DE VIBORAL**

**2019**

## **Dedicatoria**

Dedico este trabajo a mis abuelos, Berta Zuluaga y Félix Trujillo, quienes fueron el primer contacto con mi memoria campesina, no solo desde la música por ser ellos en su pasado cantores de la vereda San José de El Carmen de Viboral, sino también desde su memoria para narrarme aquellos tiempos añejados.

A mis padres y su respaldo en este camino de la música, este es otro fruto sonoro. A todos los colegas músicos con los cuales he podido habitar la vida a través de la música durante catorce años. A la comunidad del Cañón del río Melcocho y a todos los espíritus que protegen ese territorio sagrado. A todos los músicos campesinos que además de sembrar la tierra, alegran los corazones con sus tonadas que saben a campo. A los niños y jóvenes de la escuela de la vereda El Porvenir quienes heredarán estos saberes para continuar la celebración, las serenatas y el baile.

¡A la inquieta vida y a la partícula divina!

## AGRADECIMIENTOS

Agradezco a la comunidad del cañón del Melcocho quienes desde hace cinco años me permitieron habitar este sagrado cañón desde la música y desde la vida misma manifestada en su naturaleza vivaz y en sus habitantes.

A todos los músicos y personas con los que compartí una tapetusa y una canción. Especial gratitud a Yoli Orozco, Marinelsi Martínez, Lucelida Martínez, Juan Gabriel Martínez, Gabriela Hernández, quienes me brindaron algunas memorias comunitarias de la vereda El Porvenir e hicieron de este proyecto una narrativa viva.

A los profesores que me acompañaron en el inicio de este proyecto: Alexander Restrepo Peláez (Asesor 2017-I) y Rosa María Moreno Cardona (Asesora 2017-II). A Marisol Rodríguez Manrique y sus aportes en el campo metodológico y teórico y a Francisco Andrés Muñoz Fonnegra y su acompañamiento en el análisis musical de las obras (Asesores 2018-II).

A los colegas músicos y amigos que hicieron parte de esta travesía: Ensamble vocal Sculo (interpretación de dos obras que se crearon a partir de esta narrativa), Alejandro Betancur (fotografía y diseño de portada), Fabián Rendón (diagramación), Julián Acosta Gómez (corrección de estilo), Juan David Giraldo (captura de algunos audios), Carlos Daniel Ossa (edición de audios), Santiago Rodríguez (registro fotográfico), Carolina Gómez Restrepo (transcripción y arreglo de las obras “Somos territorio” y “Devuélveme la región de antes”), Camilo Jaramillo (transcripción de entrevistas y edición de video).

Finalmente, agradezco a mi familia y a todo su amor brindado en este trasegar del espíritu que es la música.

## TABLA DE CONTENIDO

AGRADECIMIENTOS .....	3
RESUMEN .....	13
INTRODUCCIÓN.....	14
PROBLEMATIZACIÓN.....	15
Antecedentes .....	17
Colombia y su cartografía sonora de las músicas tradicionales y populares.....	18
Antioquia y sus prácticas colectivas.....	20
El Carmen de Viboral: una memoria musical por tejerse .....	20
Justificación .....	21
OBJETIVOS .....	24
Objetivo general .....	24
Objetivos específicos.....	24
MARCO TEÓRICO .....	25
Territorio .....	25
Narrativas, memoria y conflicto armado.....	29
Usos y funciones de la música .....	32
Las trochas recorridas: una ruta a lomo de mula .....	34
Etnografía musical .....	34
Entrevistas etnográficas: conversaciones de la vida .....	36
Observador y músico: observación participante .....	37
Registros de fotografía, audio y video .....	39
Transcripciones musicales y creación.....	39
CAPÍTULO I. HABITANDO EL SAGRADO CAÑÓN: CONTEXTO SOCIAL DEL ÁREA DE ESTUDIO .....	41
El Carmen de Viboral: pueblo agricultor y ceramista.....	42



El Cañón del río Melcocho: en los caminos montañosos canturrea el río.....	44
El Porvenir: comunidad de la montaña y el río .....	45
Los primeros habitantes del río .....	46
Una vocación histórica .....	49
La llegada del conflicto: el cañón que disparó en el río.....	50
CAPITULO II. MÚSICAS DE LA MONTAÑA Y EL RÍO: SABERES Y PRÁCTICAS MUSICALES DEL CAÑÓN DEL RÍO MELCOCHO.....	54
Inicio y desarrollo de la música campesina en Antioquia.....	54
La carrilera sonora.....	55
Música molida .....	57
Música de radio .....	58
El mestizaje en las músicas campesinas: una raíz con muchas denominaciones.....	62
Una tradición que se celebra .....	66
Festivales comunitarios .....	66
Parrandas Familiares .....	68
El ensayo de un músico campesino .....	69
Coro de las eucaristías .....	70
Serenatas o serenos.....	71
Romerías.....	75
Convite .....	76
Fiestas decembrinas.....	77
Las músicas campesinas en la zona urbana .....	78
Festival de cocinas tradicionales y músicas campesinas .....	79
Celebración fiesta del campesino .....	79
Primer Festival de música de la montaña Serenatas del cañón .....	80

Procesos musicales: herencias de antaño .....	80
Procesos de transmisión .....	80
Procesos de creación .....	85
Procesos de fabricación de instrumentos.....	87
CAPÍTULO III. USOS Y FUNCIONES DE LA MÚSICA DE CUERDA EN EL CAÑÓN	
DEL RÍO MELCOCHO .....	89
Alegría en la montaña .....	89
La música teje los corazones de una comunidad .....	92
Memorias que se expresan .....	93
Cantar para espantar y narrar la guerra .....	94
Narrativas sonoras: canciones del Cañón del río El Melcocho .....	99
Instrumentos.....	99
La guitarra .....	102
La voz.....	103
El tiple .....	105
La lira .....	107
La raspa, carrasca o guacharaca .....	108
Cuerno .....	110
El violín .....	111
Formatos instrumentales .....	112
Géneros y canciones: una memoria permeada.....	113
Géneros escuchados por la comunidad en aparatos de reproducción musical .....	114
Géneros interpretados por los músicos.....	115
Las canciones viejas que cuentan una historia .....	115
Tonalidades .....	117

Afinación.....	118
Análisis musical .....	119
Ficha de análisis musical # 1 Un viaje al Melcocho. ....	121
Ficha de análisis musical # 2 De esta tierra soy yo .....	127
Ficha de análisis musical # 3 La historia de dos hermanos.....	133
Ficha de análisis musical # 4 La historia del guerrillero.....	140
Ficha de análisis musical # 5 Fosa común .....	149
Ficha de análisis musical # 6 Brindemos por su regreso.....	155
Ficha de análisis musical # 7 Parranda Melcocheña .....	162
El garrotazo a Palomo .....	168
Amargo Dolor .....	169
Mi vereda .....	170
Obras creadas .....	172
Devuélveme la región de antes .....	172
Somos territorio.....	180
Abriendo trocha.....	186
CONCLUSIONES.....	187
BIBLIOGRAFÍA .....	200
GLOSARIO .....	206
ANEXOS .....	207

## **LISTA DE ANEXOS**

ANEXO 1. Grupos artísticos y culturales y eventos culturales realizados en el municipio de El Carmen de Viboral	207
ANEXO 2. Listado de músicos	210
ANEXO 3. Reseñas de algunos músicos de el Cañón del río Melcocho	213
ANEXO 4. Formato de entrevista y listado de entrevistas realizadas	220
ANEXO 5. Registro audio y video	222

## LISTA DE ILUSTRACIONES

<i>Ilustración 1</i> Entrevista a Bianey Orozco. Escuela Vereda El Porvenir. Fotografía: Santiago Rodríguez.....	37
<i>Ilustración 2</i> Festival de música campesina vereda El Porvenir: Conversatorio con músicos y líderes comunitarios alrededor de la música Junio 2018 Fotografía: Santiago Rodríguez...	38
<i>Ilustración 3</i> Tertulia musical Tienda Culo estrecho con músico Arturo Hernández. Fotografía: Yoli Orozco.....	38
<i>Ilustración 4</i> Trabajo de campo Grabación músicos campesinos Fotografía: Juan Gabriel Martínez .....	39
<i>Ilustración 5</i> Mapa de veredas y corregimientos Fuente: Secretaria de Planeación y Desarrollo Territorial El Carmen de Viboral: Área de estudio.....	41
<i>Ilustración 6</i> Panorámica Cañón del río Melcocho. Vereda El Porvenir. Fotografía: Alejandro Trujillo Moreno.....	44
<i>Ilustración 7</i> Sector La Piñuela. Fotografía: Alejandro Trujillo Moreno .....	46
<i>Ilustración 8</i> Transporte tradicional "Chiva o escalera" Puente de Pailania. Fotografía recopilada por Marinelsi Orozco Villegas.....	47
<i>Ilustración 9</i> Vereda El Retiro "Campesinos cargando mula" Fotografía: Alejandro Trujillo Moreno .....	48
<i>Ilustración 10</i> Campesino cosechando frijol. Fotografía: Juan Gabriel Martínez.....	49
<i>Ilustración 11</i> Sancocho comunitario Vereda El Porvenir Fotografía: Yoli Orozco.....	50
<i>Ilustración 12</i> Pánoramica Cañón del río Melcocho. Fotografía: Juan Gabriel Martínez.....	51
<i>Ilustración 13</i> Casa tradicional abandonada hecha en madera Vereda El Porvenir Fotografía: Alejandro Trujillo Moreno.....	52
<i>Ilustración 14</i> Río Melcocho Fotografía: Fabián Osorio.....	54
<i>Ilustración 15</i> Músicos Arbey Martínez, Daniel Marín y Orley Marín Fotografía: Recopilada Por Marinelsi Orozco .....	63

<i>Ilustración 16</i> Festival comunitario Músicos Arturo Hernández, Rigoberto Orozco. Fotografía recopilada por Marinelsi Orozco .....	66
<i>Ilustración 17</i> Parranda familiar Músicos Lucelida Martínez, Javier Martínez. Fotografía recopilada por Marinelsi Orozco. ....	68
<i>Ilustración 18</i> Músico Rigoberto Orozco. Fotografía recopilada por Marinelsi Orozco .....	69
<i>Ilustración 19</i> Serenata familiar músicos Lucelida Martínez, Javier Martínez. Fotografía recopilada por Marinelsi Orozco .....	71
<i>Ilustración 20</i> Tertulia musical primos José Aldemar Hernández, Francisco Montoya, Otoniel Soto Hernández (De derecha a Izquierda). ....	74
<i>Ilustración 21</i> Convite comunitario. Fotografía Marinelsi Orozco .....	76
<i>Ilustración 22</i> Fiesta decembrina Vereda El Porvenir. Fotografía recopilada por Marinelsi Orozco.....	78
<i>Ilustración 23</i> Afiche promocional del festival Diseño: Fabián Rendón .....	80
<i>Ilustración 24</i> Escuela vereda El Porvenir. Fabio Ciro (Hijo de Eugenio Ciro) y Rigoberto Orozco Fotografía recopilada por Marinelsi Orozco. ....	81
<i>Ilustración 25</i> Luis Martínez- Reinaldo Ciro. Fotografía recopilada por Marinelsi Orozco.....	82
<i>Ilustración 26</i> Músico compositor Javier Martínez y esposa. Fotografía recopilada por Marinelsi Orozco.....	86
<i>Ilustración 27</i> Tertulia Familiar. Eugenio Ciro. Fotografía recopilada por Marinelsi Orozco .....	87
<i>Ilustración 28</i> Baile con música de cuerda caseta comunal Fotografía: Santiago Rodríguez .....	89
<i>Ilustración 29</i> Tertulia familiar Javier Martínez y Lucelida Martínez. Fotografía recopilada por Marinelsi Orozco .....	90
<i>Ilustración 30</i> Encuentro comunitario vereda El Porvenir. Fotografía recopilada por Marinelsi Orozco.....	92
<i>Ilustración 31</i> Fotografía por Elisa Buitrago: Arturo Hernández (Tiple) y Rigoberto Orozco (Guitarra). Fotografía recopilada por Marinelsi Orozco.....	100

<i>Ilustración 32</i> Vereda El Porvenir. Eugenio Ciro y hermanos Fotografía: Alejandro Trujillo Moreno.....	102
<i>Ilustración 33</i> Músico Bianey Orozco Vereda El Porvenir. Fotografía: Alejandro Trujillo Moreno.....	103
<i>Ilustración 34</i> Grupo tradición Melcocheña Hermanos Lucelida Martínez (Voz principal), Arbey Martinez (requinto y segunda voz). Fotografía: Alejandro Trujillo Moreno.....	104
<i>Ilustración 35</i> Tertulia comunitaria quiosco Culo estrecho. Lucelida Martínez (Guitarra y voz), Arturo Hernández (Tiple) y Luis Miguel Hernández (nieto de don Arturo). Fotografía: Alejandro Trujillo Moreno 2015.....	105
<i>Ilustración 36</i> Proceso Guitarras para educar. Brayan Orozco (Guitarra), Juan Hernández (Tiple Nieto de Arturo Hernández). Fotogrtafia: Alejandro Trujillo Moreno.....	106
<i>Ilustración 37</i> Uso de la guacharaca o carrasca. A la izquierda de sombrero blanco Alfonso Patiño de la vereda Santa Rita. Fotografía recopilada por Marinelsi Orozco.....	109
<i>Ilustración 38</i> Don Martín Gómez campesino de 76 años habitante de la vereda desde hace 67 años Fotografía: Alejandro Trujillo Moreno.....	112
<i>Ilustración 39</i> Músicos Otoniel Soto Hernández, Francisco Montoya y José Aldemar Hernández. Fotografía: Alejandro Trujillo Moreno.....	113
<i>Ilustración 40</i> Tertulia familiar: Juan Gabriel Martínez y Arbey Martínez. Fotografía: Alejandro Trujillo Moreno.....	113
<i>Ilustración 41</i> Músicos Rigoberto Orozco-Arturo Hernández .....	187
<i>Ilustración 42</i> Aldemar Hernandez y sobrino Festival de música campesina 2018. Fotografía: Santiago Rodriguez.....	188
<i>Ilustración 43</i> Festival de música campesina Vereda El Porvenir Brayan Orozco sobrino de Bianey Orozco Músico. Fotografía: Santiago Rodríguez. ....	190
<i>Ilustración 44</i> Proyecto Guitarras para educar. Niños escuela El Porvenir Juan José Orozco (Nieto de músico Bianey Orozco), Luis Miguel Orozco Hernández (Nieto de músico Arturo Hernández), Adrián Orozco (Hijo de Argemiro Orozco). Fotografía: Alejandro Trujillo Moreno.....	191

<i>Ilustración 45</i> Vereda El Porvenir. Fotografía Juan Gabriel Martínez.....	192
<i>Ilustración 46</i> Arbey, Juan Gabriel y Lucelida Martínez. Fotografía: Alejandro Trujillo Moreno .....	193
<i>Ilustración 47</i> Primos Otoniel Soto Hernández, Francisco Montoya, Aldemar Hernández. Fotografía: Alejandro Trujillo Moreno.....	193
<i>Ilustración 48</i> Proyecto Guitarras para educar. Escuela el Porvenir Jesús Ciro (hermano de Eugenio Ciro músico), Juan de Dios Ciro (Hijo de Eugenio Ciro músico), Jhonier Ocampo y Wilser Ocampo (Tía del papá tocaba guitarra y cantaba). Fotografía Alejandro Trujillo Moreno.....	194
<i>Ilustración 49</i> Proceso de registro audiovisual grupo Tradición Melcocheña. Fotografía Juan Gabriel Martínez. ....	195
<i>Ilustración 50</i> Panorámica del Cañón del Río Melcocho Fotografía Juan Gabriel Martínez.....	197



## **RESUMEN**

Este trabajo indaga por las funciones de la música en el Cañón del río Melcocho de El Carmen de Viboral, generando con ello reconocimiento, valoración y revitalización de estas músicas de carácter rural como parte del patrimonio local y regional. Si bien estas prácticas tienen una marcada influencia de las sonoridades mexicanas en cuanto a sus ritmos y formatos instrumentales, su contenido simbólico expresa una cosmovisión del “ser campesino” de las montañas de Antioquia, que permite entenderlas como narrativas vivas de la memoria colectiva de estos territorios y como parte fundamental de una cartografía musical local.

**Palabras claves:** El Carmen de Viboral, Músicas campesinas, Música y territorio, Música y conflicto armado, Música y memoria.

## INTRODUCCIÓN

Este proyecto de investigación tiene como tema central las músicas campesinas en el Oriente Antioqueño. El objetivo principal es analizar la función de la música en la construcción del territorio, la identidad y la memoria de las comunidades rurales del cañón del río Melcocho de El Carmen de Viboral en el marco del conflicto armado en Colombia. En este orden de ideas, se hizo una retrospectiva entre el año 1997-2003<sup>1</sup>, época en la que el recrudecimiento de este fenómeno generó mayor degradación social en las comunidades rurales de esta zona y en la que existía una tradición musical que se vio afectada de igual manera. Esta mirada indagó por las afectaciones que se generaron en las prácticas musicales de la zona, analizando además, los significantes que la comunidad tiene sobre la música y sus usos en este contexto de conflicto.

Dicha mirada recorre algunas veredas de la zona sur del municipio, ubicándonos geográficamente en los núcleos rurales de El Retiro y Santa Inés que incluyen las veredas El Porvenir, La Cristalina, Santa Rita, El Roblal y El Cocuyo.<sup>2</sup> En esta investigación, se hará énfasis en la vereda El Porvenir y en las expresiones musicales que allí habitan.

Nuestro plan de trabajo de investigación comienza con la problematización, los objetivos, el marco teórico y la metodología. Luego abordaremos tres capítulos que son los siguientes:

El primer capítulo, **Habitando el sagrado cañón: contexto sociocultural del Cañón del río Melcocho**, presenta las particularidades geográficas, históricas, y socioculturales en las que se desarrollan las músicas campesinas de esta región. Precisaremos en esta travesía de elementos historiográficos que nos permitan entender estas prácticas musicales desde su devenir histórico y cultural.

El segundo capítulo, **Músicas de la montaña y el río: saberes y prácticas musicales del Cañón del río Melcocho**, nos acerca al surgimiento de estas músicas en el territorio antioqueño y propiamente en el Cañón del Río Melcocho. Además revisaremos los procesos musicales de creación, interpretación, y recepción en esta zona.

---

<sup>1</sup> Diagnóstico realizado por la oficina de Enlace municipal para las víctimas Secretaría de Gobierno y Servicios Administrativos Administración Municipal El Carmen de Viboral Consultado Julio (2018)

<sup>2</sup> El Plan Básico de Ordenamiento Territorial –P.B.O.T. define las Unidades especiales de funcionamiento: Aguas claras, Campo alegre, El Retiro, La Aurora, la Chapa, La Madera, La Esperanza, Las Garzonas, Santa Ines, Santa Rita como forma de ordenar el territorio. Fuente Cartográfica # 148244-04 (2007)

El tercer y último capítulo, **Usos y funciones de la música en el Cañón del río Melcocho**, vislumbra el significado que tiene la música para la comunidad, referenciando los eventos musicales, fiestas, celebraciones y expresiones musicales que se desarrollan de manera comunitaria en esta zona rural y su función en el contexto del conflicto armado, intentando comprender las transformaciones de las prácticas musicales y las afectaciones que tuvo este fenómeno en la tradición musical. De igual manera, se presenta un apartado llamado “Narrativas sonoras: canciones del Cañón del río Melcocho”, el cual incluye algunos elementos de análisis que caracterizan estas músicas. Nos centraremos para ello, en los géneros, instrumentos, y formatos instrumentales. Finalmente entregamos la transcripción y fichas de análisis musical de siete piezas musicales inéditas de la región con su respectiva partitura.<sup>34</sup> Así mismo se anexa un CD que contiene los audios de las nueve piezas musicales y un videodocumental de 1 hora del proceso investigativo.

Además, el trabajo incluye tres anexos que son: anexo 1 Grupos artísticos y culturales y eventos culturales realizados en el municipio de El Carmen de Viboral, anexo 2 Listado de músicos y anexo 4 Formato de entrevista y listado de entrevistas realizadas.

## **PROBLEMATIZACIÓN**

El Carmen de Viboral es un municipio que cuenta con diversas prácticas artísticas que han hecho de este territorio un referente a nivel departamental y nacional. Su reconocimiento se debe, en parte, a su dinámica cultural alrededor de la tradición ceramista, a los procesos de creación y formación artística y a los eventos culturales de carácter nacional e internacional que se realizan en esta localidad. Sumado a lo anterior, se resalta el trabajo cultural de varios artistas, grupos y corporaciones culturales que enriquecen este movimiento cultural con diferentes procesos creativos que han sido proyectados a nivel internacional. (Ver anexo I Grupos artísticos y culturales y eventos culturales realizados en el municipio de El Carmen de Viboral).

Al respecto, El Plan municipal de cultura 2016-2026 Un territorio para el buen vivir (2016) menciona algunos de estos eventos:

---

<sup>3</sup> Adicionalmente se incluirán dos letras (sin partitura) y dos piezas creadas por el autor en este contexto sociocultural que expresan el territorio rural vinculado. Este proceso creativo será tratado en las conclusiones del proyecto como uno de los impactos de la investigación desde la etnomusicología aplicada.

Con la transformación de Casa de la Cultura en Instituto de Cultura se crean nuevas estrategias para fortalecer la oferta en las actividades de formación ya consolidadas y promover más su acceso, se estructuran así, unas escuelas de proyección artística que ya estaban en proceso de afianzamiento como Música, Danza, Artes plásticas, Teatro, Literatura y Artes Audiovisuales, al igual que talleres de filosofía y poesía, y de igual manera, se hace un gran énfasis en la creación de eventos institucionales entre los cuales se destacan, El Festival Internacional de Teatro El Gesto Noble, El Carnavalito de Música Andina y Latinoamericana, El Premio Nacional de Poesía José Manuel Arango, Premio Local de Cuento Literario Página en Blanco, El STOA Foro anual de Filosofía, Foro Anual de Territorio, Cultura y Turismo, Festival de música Viboral Rock, Festival de danzas: Andanzas, Exposiciones plásticas bimensuales y Plaza Cultural. (pág. 53)

Sin embargo, y a pesar de esta diversidad cultural que se da en la zona urbana principalmente, aún es necesario trabajar en el reconocimiento de la importancia histórica y sociocultural que tienen las expresiones artísticas rurales como símbolos vitales de las identidades locales y como parte fundamental del patrimonio cultural de esta región. En el caso particular de las prácticas musicales rurales, no se tiene conocimiento de sus usos, funciones y de su aporte en la construcción de la memoria colectiva de las comunidades.

Estas prácticas se han visto afectadas en las últimas décadas por diferentes fenómenos como el conflicto armado, el uso de nuevas tecnologías para la reproducción musical, las afectaciones del turismo masivo en la zona, el cambio de vocaciones campesinas, los procesos de migración a zonas urbanas de músicos por aspectos laborales, la pérdida de relaciones intergeneracionales y la muerte de algunos músicos adultos que afecta los procesos de transmisión de la música a las nuevas generaciones. Estas son algunas de las problemáticas que se evidencian en este acervo cultural de las músicas de la montaña en el Cañón del río Melcocho y que han generado afectaciones en la continuidad de la tradición musical.

Además, encontramos otros aspectos que afectan directa o indirectamente la continuidad de las prácticas musicales. Factores tales como el desconocimiento de la importancia social de la música de origen rural, las pocas iniciativas de investigación, la escasez de procesos de formación musical en estas zonas y la poca valoración por parte de las comunidades y del sector cultural sobre estas expresiones, son algunos de los aspectos que inciden negativamente en el desarrollo de las músicas campesinas. Sumado a todo este panorama, nos encontramos con un contexto globalizador en el que las comunidades campesinas, se ven vulneradas por esta mirada de la modernidad que propende por estandarizar una visión estética occidental y europea.

Al respecto, el antropólogo colombiano Arturo Escobar (2014), en su libro *Sentipensar la tierra*, se refiere a la modernidad como “un proyecto moderno de Un Mundo que busca convertir a los muchos mundos existentes en uno solo” (pág. 76). En nuestra opinión, esta mirada de dicho “proyecto moderno” entendido también como una hegemonía cultural, afecta sin duda las expresiones culturales de las comunidades campesinas, quienes construyen su cosmovisión y sus prácticas, entre ellas la música, desde lo que Escobar denomina “ontología de la vida”. Este concepto de ontología se refiere a la cosmovisión que se tiene sobre la vida y sus múltiples relaciones. Sobre este concepto el autor expresa lo siguiente:

El texto propone la noción de ontología como alternativa a “cultura” como espacio para pensar los complejos procesos de disputa entre mundos a los que asistimos hoy en día. Una concepción de ontología que permita múltiples mundos nos llevará, como veremos, a la noción del pluriverso y a enfatizar las ontologías no dualistas o relacionales que mantienen muchas comunidades. (pág. 18)

La brújula de este viaje por las trochas y caminos de las músicas campesinas de este territorio, estará alumbrada por un interrogante que será nuestro problema de investigación: ¿Cuáles han sido los usos y funciones de la música en las comunidades rurales de El Cañón del río Melcocho del municipio de El Carmen de Viboral (Antioquia) y su relación con la construcción del territorio y la memoria colectiva en el marco del conflicto armado y posconflicto?

Surgen entonces otros interrogantes, a partir de nuestro problema de investigación: ¿A qué suena el territorio rural de El Carmen de Viboral? ¿Quién o qué determina la sonoridad de las músicas campesinas de esta zona? ¿Cuáles son las memorias sonoras de estas comunidades y qué pueden narrarnos sobre la historia de este territorio?

Como hipótesis general, consideramos que la música funciona como herramienta de narración y expresión de una realidad sociocultural específica, en este caso, las músicas campesinas del cañón de río Melcocho.

### **Antecedentes**

Comprender las músicas campesinas desde su proceso histórico implica acercarnos a la realidad sonora del país. En este sentido, a continuación intentaremos presentar un panorama general de lo que representan las prácticas musicales rurales en la cartografía sonora del país, el departamento de Antioquia y del municipio de El Carmen de Viboral. Si bien en este apartado no profundizaremos sobre todos los trabajos que en esta materia se han realizado, si buscaremos dar

una perspectiva de la ruta trazada en estas prácticas musicales y cómo estas han ido reconociéndose cada vez más en el mapa sonoro de Colombia.

### **Colombia y su cartografía sonora de las músicas tradicionales y populares**

Sin duda alguna, en las últimas décadas podemos afirmar que el mapa musical del país se ha expandido, prestando mayor atención a las expresiones sonoras de carácter regional y local. Así, encontramos un mayor reconocimiento de las músicas tradicionales o de carácter folclórico y popular, dentro de las cuales encontramos las “músicas de origen campesino o rural” que nos convocan. El reconocimiento a estas prácticas musicales lo localizamos justamente en las políticas culturales nacionales, departamentales y municipales que han venido consolidándose y generando líneas de acción para fortalecer estas músicas.

A este respecto, el Ministerio de Cultura a través del Plan Nacional de Música para la Convivencia (2008), considera dos ejes que son importantes para comprender estas prácticas en el panorama nacional:

1. Políticas de Fomento a la investigación y documentación musical en Colombia.
2. Programa Territorios Sonoros de Colombia para el fomento a las músicas regionales de tradición popular. (pág. 28)

Así mismo, dicho plan se acerca a las músicas campesinas e indígenas y las categoriza como “música popular tradicional” representadas en diferentes prácticas colectivas. Sobre esto, el Plan argumenta lo siguiente:

En la música popular del país se encuentran desde las músicas más arraigadas a los contextos indígenas y campesinos hasta las propuestas urbanas más vanguardistas que hacen parte de movimientos internacionales. Tales manifestaciones generan una trama de sonoridades que comparten espacios, intercambian lenguajes y se mezclan en diversos sentidos. (pág. 22)

Además de lo anterior, el Ministerio de Cultura (2012) establece un programa para el fomento de las músicas regionales de tradición popular definiendo diferentes Territorios Sonoros<sup>5</sup> que

---

<sup>5</sup> Ver <http://territoriosonoro.org/> “El Programa tiene por premisa la participación de las personas y agentes del campo de la música que ejercen prácticas de producción, divulgación, circulación, distribución, consumo mercantil y creación consuntiva (consumo creativo\* y re-creación consuntiva) de los productos sonoro-musicales vivos de las culturas regionales y locales; en consecuencia protege, difunde y estimula la vitalidad del patrimonio cultural, tanto a nivel local como de aquel que figura en las listas representativas nacionales e internacionales, entendido como totalidad dinámica y diversa, de múltiples dimensiones y en inter-determinación permanente con todos los campos de la vida social. (Ministerio de cultura de Colombia Plan Nacional de Música para la Convivencia) Consultado el 10 de Octubre de 2018.

agrupan las expresiones musicales del país en once ejes, en los que encontramos el “Territorio de la Trova y la Parranda”, el cual incluye 38 municipios de los Departamentos de Antioquia, Caldas, Risaralda y Quindío, en el que se reconocen los siguientes formatos: a) Músicas andinas Colombianas; b) Música popular campesina y parrandera. c) Trova, copla, repentismo.

Esta clasificación comprende los siguiente formatos instrumentales: trío de cuerdas andinas, estudiantina, dueto de trova antioqueña, dueto o trío mixto vocal/instrumental y formatos de guasca, carrilera<sup>6</sup>. Además, se hace mención de los géneros musicales más representativos de la “Música andina centro” resaltando la guabina, el torbellino, el bambuco, el pasillo y la música de carranga.

Así mismo y siguiendo las directrices del Plan Nacional de Música para la Convivencia el Ministerio de Cultura en alianza con la Embajada de Suiza en el documento “Al son de la tierra: Músicas tradicionales de Colombia” (2005), categorizan las músicas de los departamentos de Cundinamarca, Boyacá, Santander, Eje cafetero y Antioquia como “Músicas andinas centro” y que se describe de la siguiente manera:

La de la región andina es música campesina que rompe la idiosincrasia de hombres y mujeres enjutos, para permitirse cantarle a las situaciones cotidianas de las que resulta imposible hablar o quejarse, porque ocupan la totalidad de la existencia. (pág.20)

Finalmente y como parte de este mapa sonoro de Colombia es importante reconocer el trabajo que ha realizado la Biblioteca Nacional de Colombia (Ministerio de Cultura de Colombia), a través de la Colección de documentación musical que incluye diferentes documentos sonoros de expresiones musicales del país, entre los cuales hay referencias importantes de las “Músicas tradicionales”. Habrá pues que seguir indagando en este archivo algunas memorias que puedan aportar al reconocimiento de las prácticas musicales en Antioquia.

Como anteriormente se aprecia, las prácticas musicales campesinas de Antioquia están incluidas en la cartografía musical del país dentro de las expresiones musicales de la región andina, lo que nos permite analizarlas a partir del territorio sonoro al que se integran y desde las influencias sonoras específicas que las permean. A continuación daremos una mirada al ámbito departamental

---

<sup>6</sup> Dentro de estos géneros los dos géneros representativos del Cañón del Melcocho son la música de carrilera y de parranda. A su vez los formatos instrumentales más utilizados son: Dúo de Guitarra y tiple o dos guitarras. Estos temas serán analizados en el capítulo III.

para conocer de qué manera están ancladas estas prácticas musicales a las políticas departamentales y cómo son consideradas en este contexto.

### **Antioquia y sus prácticas colectivas**

En Antioquia existen políticas culturales departamentales que vienen fomentando la valoración de las músicas rurales y la apropiación de estas al interior de las comunidades. A continuación esbozaremos algunas de estas líneas que buscan fortalecer las músicas regionales.

Siguiendo con esta cartografía sonora, en el ámbito departamental encontramos el “Plan Departamental de Música 2014-2020: Antioquia Diversas Voces” (2014), el cual presenta un diagnóstico del panorama musical en Antioquia e incluye las músicas de carácter rural y tradicional en los diferentes planes sectoriales. Aunque el documento no profundiza en el concepto de músicas campesinas, rescatamos la consideración que hace sobre las prácticas musicales como “un ejercicio útil a la formación de ciudadanía y un hecho estético, comunicativo, económico y social que debe estar anudado a las grandes problemáticas de la población”(pág. 23). Además, el documento entiende el patrimonio cultural como una construcción colectiva que genera reconocimiento y valoración de las identidades locales a partir de la memoria. (pág. 96)

Por otra parte, en el departamento de Antioquia resaltamos la labor que ha desarrollado desde 1996 el Grupo de Investigación Valores Musicales Regionales de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia. Este grupo ha realizado diferentes estudios sobre músicas indígenas, músicas afrocolombianas, músicas mestizas de los Andes y del Caribe, músicas populares urbanas y estudios sobre expresiones académicas de raíz nacional, todo ello con el objetivo de documentar, preservar y divulgar el patrimonio cultural-musical de las diversas regiones de Colombia, América Latina y el Caribe.

Todos estos avances en materia de investigación musical sirven como base para continuar construyendo el mapa sonoro de Antioquia desde sus diferentes regiones y municipios. En el caso de El Carmen de Viboral es importante esbozar de igual manera este horizonte musical y reconocer en ello los desarrollos y las proyecciones que se tienen al respecto.

### **El Carmen de Viboral: una memoria musical por tejerse**

A nivel municipal encontramos “El Plan municipal de cultura 2016-2026 Un territorio para el buen vivir” (2016) como documento guía del desarrollo cultural del territorio. De este trabajo la



concepción planteada sobre patrimonio cultural y las referencias sobre memoria e identidad, enriquecen nuestra mirada teórica sobre las prácticas musicales campesinas de este municipio.

Destacamos, además, dos trabajos de grado de la Universidad de Antioquia referidos a investigaciones musicales en esta localidad que tienen que ver con la memoria musical de El Carmen de Viboral y con la comprensión de las prácticas musicales en el municipio. Dichos documentos son:

- La Misa # 3 (folclórica) del maestro Sixto Arango Gallo: Un encuentro festivo con la comunidad de El Carmen de Viboral María Elena Narváez Gómez, (2017): es un proyecto de investigación – creación (trabajo de grado Magíster en Artes) de la Universidad de Antioquia basado en el estudio de la vida y obra musical del músico y compositor carmelitano Sixto Arango Gallo que buscó generar espacios de encuentro entre su obra musical y la comunidad del municipio de El Carmen de Viboral.
- Relaciones de género en la música popular Antioqueña (MPA). Estudio de caso en el Carmen de Viboral. Juan Pablo Echeverri Vera, Andrea Lissett Pérez Fonseca (2018): Es un trabajo de grado que estudia la música popular antioqueña desde las relaciones de género en el municipio de El Carmen de Viboral. Logra analizar de forma precisa dos géneros importantes en este contexto tales como la Parranda y la música de despecho, además de hacer una cartografía importante del contexto de estas músicas populares.

Finalmente, destacamos dos programas audiovisuales que han proyectado las músicas de origen rural de esta región: “Carrileras en red” (2011)<sup>7</sup> producido por El Instituto de Cultura de El Carmen de Viboral y “Retratos de mi tierra” de la Cooperativa Viboral TV (2008)<sup>8</sup>. Estos materiales son fuente de la memoria sonora del municipio y nos permiten observar algunos ambientes comunitarios en los que se presentan dichas prácticas musicales. Además sirven como soporte audiovisual y registro sonoro.

### **Justificación**

Preguntarnos por las músicas campesinas del Cañón del río Melcocho, zona rural de El Carmen de Viboral (Antioquia), se justifica como un aporte para el patrimonio cultural para el ámbito académico e investigativo, para la memoria histórica y del posconflicto. Su análisis y

---

<sup>7</sup> Ver link de video en: <https://www.youtube.com/watch?v=1TndtOyIIzC>

<sup>8</sup> Ver link de video en: <https://www.youtube.com/watch?v=70ZQkRk5ucY>

comprensión se conecta a la necesidad de seguir reconociendo estas prácticas musicales en el ámbito nacional, departamental y municipal.

Como aporte al patrimonio cultural<sup>9</sup> y musical, esta investigación es importante porque genera valoración de las prácticas musicales rurales como parte de las identidades culturales de la región. Además su documentación es relevante pues aporta a su conservación, revitalización y apropiación comunitaria. En este sentido, el Plan municipal de Cultura El Carmen de Viboral (2016), define cinco categorías de análisis de las cuales resaltamos las líneas 2, 3 y 5:

1. La política cultural y el Sistema Municipal de Cultura en El Carmen de Viboral, buscando determinar la forma y el contenido de la política cultural y las iniciativas legislativas existentes en el municipio.
2. Las Prácticas Culturales y Artísticas en donde se asume la creación, producción, circulación y conservación como procesos que logran comunicar la diversidad de las identidades culturales locales, en procura de la apropiación social y el ejercicio de ciudadanía.
3. El Patrimonio Cultural: identidades y memoria como una construcción colectiva, a partir del reconocimiento y valoración de las identidades locales y soportadas en la memoria.
4. Comunicaciones: Radio, Televisión y Prensa local entendiendo la comunicación como un proceso de construcción social.
5. Cultura Ciudadana como una reflexión acerca de hábitos que se adquieren de forma consciente o inconsciente, por creencias, incentivos y estímulos externos en el ejercicio de la ciudadanía, son las formas de ser ciudadano y habitar el espacio en El Carmen de Viboral. (págs. 11,12)

Basados en todo lo anterior, podemos afirmar que esta investigación contribuye a la construcción de la identidad cultural local, al reconocimiento de la memoria colectiva y a la conservación del patrimonio musical. Es un aporte a la comprensión de las diversas formas de habitar y expresar el territorio rural de El Carmen de Viboral. En este sentido, María Eugenia Londoño Fernández, investigadora del grupo Valores regionales de la Universidad de Antioquia, reflexiona sobre el valor de la memoria musical colectiva como parte del patrimonio cultural en su texto “Memoria colectiva y músicas locales en una perspectiva de desarrollo humano” (2009):

Ocuparse de la memoria musical colectiva es potenciar el patrimonio cultural intangible que representa la música misma; es cuidar el recurso humano representado en sus portadores y actores, proveyendo más y mejores oportunidades de trabajo [...] Si hoy no valoramos, cuidamos y potenciamos nuestro patrimonio musical vivo, multicultural y

---

<sup>9</sup> Según el Ministerio de cultura en su texto: “Entre memorias, haceres y saberes: intercambios y conversaciones sobre el patrimonio cultural inmaterial campesino en Colombia” (2014): “se entiende que el Patrimonio Cultural Inmaterial está conformado por los usos, prácticas, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas –junto con los instrumentos, objetos, artefactos, espacios culturales y naturales que les son inherentes–, así como por las tradiciones y expresiones orales, incluidas las lenguas, artes del espectáculo, usos sociales, rituales y actos festivos, conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo”. (pág. 8)“

diverso, si no ideamos estrategias más equilibradas para fortalecerlo internamente y posicionarlo regional e internacionalmente, ¿Cómo podemos proyectar nuestro propio desarrollo humano en lo social, cultural-musical, económico en el futuro? (pág. 55)

Lo anterior, reafirma la pertinencia de abordar las prácticas musicales de carácter local y regional, entendiéndolas como expresiones de lo social, lo familiar y lo comunitario. La cita anterior evidencia la necesidad de seguir estudiando las músicas campesinas en este territorio valorando a sus cultores como patrimonio vivo e intangible del departamento.

Desde el ámbito académico, este trabajo se propone crear un referente conceptual de las músicas campesinas contribuyendo a la literatura musical de Colombia y Antioquia siendo el primer recopilado que se hace sobre las músicas campesinas en El Carmen de Viboral. Esta investigación, por su contenido etnomusicológico, servirá como fuente de consulta para futuros proyectos de creación e investigación sobre las músicas campesinas de esta región del departamento.

Adicionalmente, creemos que la participación de la comunidad en este trabajo y la socialización con ellos, sensibiliza y motiva a las nuevas generaciones de niños para que consideren las expresiones musicales como una alternativa para su desarrollo personal y social. De este modo, esta investigación podrá ser un referente para la elaboración de propuestas de formación musical en territorios rurales que promuevan la transmisión de saberes musicales a las nuevas generaciones.

Por otra parte y considerando el fenómeno del posconflicto, es menester reconocer los aportes que en esta materia genera la presente investigación. Según los reportes de la Red nacional de información de la Unidad de víctimas (RNI) (2017)<sup>10</sup> es en los territorios rurales del país donde se ha presentado la mayor afectación por el conflicto armado. En particular, en el municipio de El Carmen de Viboral, aparecen registrados un aproximado de 11.866 hechos victimizantes como resultado de este fenómeno. Según la RNI desde una mirada integral de los derechos humanos, la reparación simbólica, la construcción del tejido social y la preservación de la memoria histórica son imprescindibles para el restablecimiento de la dignidad de las víctimas. Con base en este

---

<sup>10</sup> El IRV – Índice de Riesgo de Victimización- es una estadística agregada que permite identificar los municipios más afectados por las dinámicas propias del conflicto armado. Este, en consecuencia, tiene utilidad como insumo para el establecimiento de una política pública integral de prevención de ocurrencia de nuevos hechos victimizantes y para la identificación de las dinámicas del conflicto y su intensidad. Tomado de: <http://rni.unidadvictimas.gov.co/> 2017

contexto de posconflicto se hace imprescindible promover la construcción de memoria colectiva y la dignidad humana a través de las prácticas musicales.

## **OBJETIVOS**

### **Objetivo general**

Analizar la función de la música en la construcción del territorio y la memoria de las comunidades rurales del Cañón del río Melcocho de El Carmen de Viboral (Antioquia) en el marco del conflicto armado en Colombia.

### **Objetivos específicos**

1. Describir las prácticas musicales y sus procesos de transmisión, creación, interpretación y recepción de la música.
2. Recopilar la música campesina como parte del patrimonio musical local, departamental y nacional.
3. Analizar la música campesina como objeto sonoro teniendo en cuenta los siguientes parámetros: ritmos, melodías, armonía, forma y estructura, textura, formatos instrumentales, texto y voz.
4. Iniciar un catálogo de los músicos campesinos de la región y de los principales eventos culturales donde la música es fundamental.

## MARCO TEÓRICO

Hablar de la música como un hecho social, cultural e histórico, nos invita a reflexionar sobre los aspectos del fenómeno sonoro como tal, pero al mismo tiempo sobre los elementos culturales que la conforman. Oscar Salgar Hernández Magíster en Estudios Culturales y ex director del Departamento de Música de la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá en su texto “La semiótica musical como herramienta para el estudio social de la música” (2012,) expresa:

El significado de la música no se encuentra solo en la partitura o en el oyente. Tampoco, se puede reducir a los discursos que una cultura elabora alrededor de la música. El significado musical es el producto de una cultura y una sociedad, pero se encuentra enraizado, anclado profundamente en los materiales sonoros y en los cuerpos de las personas que escuchan. (pág. 68)

Partiendo del argumento anterior, como marco teórico y conceptual que soporta este proceso investigativo consideramos fundamental la definición y el análisis de los siguientes conceptos:

- Territorio
- Identidad cultural
- Narrativas, memoria y conflicto armado
- Usos y funciones de la música.

### **Territorio**

Para entender la música desde la perspectiva anterior, es preciso abordar en primera instancia el concepto de “territorio”, el cual ha sido ampliamente utilizado en las ciencias sociales y que en nuestro caso lo abordaremos desde tres concepciones: un enfoque basado en las representaciones simbólicas, una segunda perspectiva que considera su devenir histórico y finalmente una significación que se relaciona con los procesos de construcción de identidad.

#### **Territorio y representaciones simbólicas**

La primera concepción nos ancla en el territorio desde las múltiples valoraciones que los grupos humanos establecen sobre él. A partir de esta simbiosis entre los diferentes sistemas simbólicos y el territorio, entendemos este último como una construcción social determinada por las representaciones que los individuos o colectivos crean sobre él para generar identidad o “pertenencia socio-territorial” como lo propone el sociólogo colombiano Gilberto Giménez Giménez(1996). En su artículo “Territorio y cultura”, el autor define el territorio de la siguiente manera:

El término "territorio" (del latín "terra") remite a cualquier extensión de la superficie terrestre habitada por grupos humanos y delimitada (o delimitable) en diferentes escalas: local, municipal, regional, nacional o supranacional. Se trata del espacio estructurado y objetivo estudiado por la geografía física y representado (o representable) cartográficamente. Sabemos que el territorio así evocado está lejos de ser un espacio "virgen", indiferenciado y "neutral" que solo sirve de escenario para la acción social o de "contenedor" de la vida social y cultural. (pág. 10)

En el mismo texto, P. Pellegrino y D. Delaleu (citados por Giménez, 1996) precisan:

Se trata siempre de un espacio valorizado sea instrumentalmente (bajo el aspecto ecológico, económico o geopolítico), sea culturalmente (bajo el ángulo simbólico-expresivo). (pág. 14)

Así, encontramos múltiples valoraciones del territorio en virtud de las realidades sociales que se establecen desde su dinámica ambiental, económica, política y cultural y que es preciso considerar. Algunas miradas lo reconocen como fuente de subsistencia y área geopolítica o económica, otras desde la apreciación de su diversidad natural y relación de afectos de pertenencia y según Giménez se significa "como espacio de inscripción de un pasado histórico o de una memoria colectiva, como símbolo de identidad socioterritorial (pág. 11)". Este significado del territorio encuadramos también las relaciones de poder que producen los grupos sociales.

Arturo Escobar (2014), en su texto "Sentipensar la tierra: Nuevas lecturas sobre desarrollo, territorio y diferencia" complementa esta mirada afirmando que: "El territorio es por tanto material y simbólico al tiempo, biofísico y epistémico, pero más que todo es un proceso de apropiación socio-cultural de la naturaleza y de los ecosistemas que cada grupo social efectúa desde su "cosmovisión" u "ontología" (pág. 91). Este proceso surge desde la apropiación de la naturaleza como tal, pero también desde relaciones sociales y sus formas de poder. La lectura de Bernardo Fernandes, geógrafo brasileño en su texto "Movimientos socioterritoriales y movimientos socioespaciales"(2000) nos acerca a esta perspectiva:

El territorio es el espacio apropiado por una determinada relación social que lo produce y lo mantiene a partir de una forma de poder. Ese poder, como fue afirmado anteriormente, es concedido por la receptividad. El territorio es, al mismo tiempo, una convención y una confrontación. Precisamente porque el territorio posee límites, posee fronteras, es un espacio de conflictualidades. (pág. 3)

Esta consideración nos deja por sentado la estrecha relación que existe entre el espacio físico (Cañón del río Melcocho), el comportamiento social en cuanto a sus prácticas musicales y la función de la música como representación de su identidad cultural.

## **Territorio y devenir histórico**

La segunda acepción que nos interesa del “territorio” es entendido desde sus procesos históricos. Tanto el territorio como los sujetos que lo habitan, tienen una historia y una memoria que los cimienta y es desde allí donde se construyen los significados de este. Esto implica incluir en la relación territorio-música no solo aspectos del presente, sino también perspectivas del pasado y percepciones sobre su porvenir. De acuerdo a Rodríguez et al. (2008) en el artículo “Escudriñar los enfoques teóricos sobre el territorio”, el territorio es el resultado de diversos procesos históricos que lo modifican, perfilan y delimitan:

El territorio expresa la estrecha relación y mutua interdependencia con los actores sociales, lo que ayuda a comprender a la gente que la habita, sus necesidades, su historia, sus luchas sociales, etc. Es en este sentido un espejo de los procesos sociales y de la actividad humana. Asimismo, estudiar el territorio permite conocer a los actores sociales y a los procesos que la modifican, perfilan y delimitan. (pág. 13)

Dichas construcciones corresponden claramente a las dinámicas sociales de la población que traza sus huellas, sus tradiciones y sus prácticas culturales en determinado territorio, el cual habitamos desde el presente y la cotidianidad, pero también desde su pasado, su memoria y su historia. En otras palabras, no solo se trata de observar el territorio desde sus fenómenos sociales actuales, sino de interpretarlo desde su dimensión histórica.

Agregando a lo anterior, en el artículo “El territorio como artificio cultural: Corografía histórica del norte de la península Ibérica” los arquitectos españoles José Ramón Menéndez de Lurca y Arturo Soria y Puig(1994) se refieren a estos elementos históricos y simbólicos del territorio:

Entre las muchas aproximaciones posibles y necesarias al territorio desde la geología, geografía, economía o ecología, se encuentra también la que lo considera como una construcción o artificio. Visto así, el territorio, al igual que las restantes construcciones, tiene una historia y un lenguaje que hacen de todo él, un objeto cultural (pág. 64)

Este objeto cultural al que se refiere el autor, nos aclara una visión del territorio como un ente vivo y activo en el que se construyen diferentes expresiones de la cultura. El análisis y lectura que hagamos de estas expresiones nos permitirán hacer una lectura histórica del territorio y de quienes lo habitan.

## **Territorio y construcción de identidad**

Es importante considerar las apreciaciones que existen sobre el territorio y su relación con los procesos de identidad. El antropólogo mexicano Carlos Vladimir Zambrano (2010) nos muestra

esta visión sobre el territorio entendiéndolo como “una construcción social afectada por todas las dinámicas identitarias: no son los territorios los que determinan las identidades, sino estas las que coadyudan a configurarlos históricamente”. (pág. 10)

Así, al referirnos al territorio rural y su relación con la construcción de identidad, tendremos que aproximarnos a la geografía en donde se producen las prácticas musicales, entendiéndolas como un hecho social capaz de expresar la identidad de determinada comunidad y del territorio que habitan. Por consiguiente entendemos el territorio no solo como espacio geográfico, sino también como espacio político, cultural, social e histórico que genera unas relaciones sociales particulares y una identidad.

Para complementar lo anterior, consideramos importante profundizar sobre el concepto de identidad cultural y su relación con las prácticas musicales, la memoria colectiva y las narrativas territoriales. Dichos elementos configuran unos rasgos de la identidad colectiva y un sentido de territorialidad. Al respecto, el Plan municipal de Cultura de El Carmen de Viboral (2016) establece la tendencia actual de referirnos a identidades locales en lugar de identidad local:

[...] es más preciso referirse a identidades locales, más que a “la identidad” local, pues las formas de agrupación humana en el territorio y entre territorios son diversas, además las identidades se configuran a partir de las identidades e historias individuales. (pág. 96)

Por otra parte, es necesario referenciar la identidad cultural como un concepto dinámico que se re-significa permanentemente y el cual está vinculado al sentido de pertenencia de un grupo y a sus dinámicas sociales. Es por ello que la identidad al igual que la memoria, no son rasgos estáticos del ser humano que permanecen inmóviles al tiempo, por lo contrario, se caracterizan por transformarse a la par de los cambios sociales, geográficos, políticos, económicos y tecnológicos.

Al respecto, en el texto “Identidad cultural un concepto que evoluciona”, la consultora internacional en temas de gestión y producción cultural Olga Lucía Molano(2007) explica:

El concepto de identidad cultural encierra un sentido de pertenencia a un grupo social con el cual se comparten rasgos culturales, como costumbres, valores y creencias. La identidad no es un concepto fijo, sino que se recrea individual y colectivamente y se alimenta de forma continua de la influencia exterior. (pág. 73)

Esta concepción nos acerca a la identidad cultural como un proceso inacabado y no como una particularidad fijada a un pueblo o comunidad. En particular, esta definición destaca la importancia de entender las prácticas musicales desde su devenir histórico y como herencias culturales que las comunidades van resiniendo colectivamente y constantemente.



Entretejando los diferentes conceptos mencionados anteriormente en este marco teórico, Patricia Barón, Marta Lucía Jordán, Omar Rincón (2013) en el documento “Nunca imaginé Colombia: Relatos de jóvenes en el conflicto” establecen una relación importante entre los significados de identidad y su validez a partir de las narrativas del territorio:

La identidad es un producto de la historia, una construcción simbólica que se hace con relación a diversas marcas como el territorio, la tradición, la etnia, el género y a diversas prácticas y discursos culturales. Esto significa que “una identidad es válida, lo que no significa que sea verdadera o falsa”. Entonces, comprender desde el horizonte de la identidad implica referirnos a la diversidad de relatos con que contamos para definirnos como cultura y nación. (pág. 60)

En este sentido, es preciso considerar que existen múltiples manifestaciones y formas de narrar la identidad de un contexto geográfico determinado. La música representa una de esas formas de hacer memoria y de narrar las identidades.

### **Narrativas, memoria y conflicto armado**

En esta investigación los conceptos de narrativas, memoria y conflicto armado, serán presentados de forma relacionada. El concepto de “narrativas” musicales interactúa permanentemente con el de “memoria” e “identidad” desde su funcionalidad y con el de “conflicto armado” y “territorio” dado el contexto en el que se desarrolla la investigación. Sobre esta relación conceptual Patricia Barón, Marta Lucía Jordán, Omar Rincón. (2013), manifiestan la importancia de la narrativa no solo en la expresión del sujeto como tal, sino en la constitución de su pensamiento: “Somos como las historias que nos nombran, representan, reconocen, visibilizan. Entonces, somos esos relatos que nos describen [...] Así, nos pensamos en cuanto nos narramos, pensamos en cuanto narramos (pág. 64)”.

Ahora bien, considerando el ámbito rural de nuestro trabajo donde la tradición oral desempeña un papel fundamental en la comunicación y en la transmisión de saberes, nos acercaremos a las prácticas musicales como espacios simbólicos de la memoria y como elemento narrativo capaz de representar el entramado cultural del que hace parte. Las comunidades campesinas dan continuidad a sus tradiciones a partir de sus relatos los cuales son herencias culturales que se instalan en el diario vivir. Sobre este aspecto, el filósofo y antropólogo español Jesús Martín Barbero en el texto “Memoria narrativa e industria cultural” (1982) nos aclara los modos de narrar la identidad en una cultura no letrada:

No letrada significa entonces una cultura cuyos relatos no viven en el libro, viven en la canción y en el refrán, en las historias que se cuentan de boca en boca, en los cuentos y en los chistes, en el albur y en los proverbios. (pág. 62)

En el caso de la comunidad rural del Cañón del río Melcocho sus memorias tampoco están escritas, por consiguiente, es necesario escuchar la voz de sus campesinos, confluír en sus celebraciones y sembrados, recorrer las trochas y por supuesto, escuchar sus acentos y cantares que cuentan y expresan un territorio y una cultura. Aquí la importancia de entender las expresiones musicales como una de las formas en las que se cuenta este territorio rural.

Siguiendo con esta perspectiva Martín Barbero (1982) se refiere a la memoria narrativa como “el relato popular”. Al respecto el autor argumenta:

Al estudiar relatos populares, lo que estamos investigando, o mejor el "lugar" desde el que investigamos no es la literatura sino la cultura [...] Es otro el funcionamiento popular del relato, mucho más cerca de la vida que del arte, o de un arte sí pero transitivo, en continuidad con la vida. Y ello por punta y punta ya que se trata del discurso que articula la memoria del grupo y en el que se dicen las prácticas. Un modo de decir que no sólo habla de, sino que materializa unas maneras de hacer. (pág.62)

Estos modos de decir a los que se refiere el autor, nos dan luces justamente para comprender los modos de cantar, los acentos particulares de representar una canción y la forma precisa de interpretar un instrumento de cuerda. Todo esto es sustancia de la memoria cultural de la comunidad del Melcocho.

Por otra parte, y como lo anunciamos anteriormente, creemos ineludible bosquejar el concepto de “conflicto armado” a la luz de la memoria, pues este será uno de los relatos de nuestra época y contexto. La antropóloga colombiana Myriam Jimeno en “Lenguaje, subjetividad y experiencias de violencia” (2007), manifiesta cómo a través del lenguaje y sus narrativas es posible expresar las experiencias dolorosas:

La manera como se enuncian - y dejan de enunciar - las experiencias dolorosas son prácticas interpretativas [...] Allí yacen claves de sentido que nos permiten identificar motivaciones personales y cargas afectivas tanto como los acentos y los énfasis culturales en la historia de un determinado grupo social. (pág. 11)

Estas narrativas musicales del conflicto son recursos simbólicos que permiten comprender las transformaciones generadas por este fenómeno en las dinámicas sociales y culturales de la comunidad. De esta forma, los textos de las canciones permiten reconstruir la memoria colectiva y al mismo tiempo resignifican los hechos dolorosos. Así mismo, Elsa Blair Trujillo(2001) socióloga y psicóloga colombiana en su texto: “Memoria y Narrativa: La puesta del dolor en la escena pública”, expresa:

La memoria no es entonces ese almacén de recuerdos del pasado que se quedan fijos e inalterados para luego ser rememorados. Ella es, más bien, una construcción que se elabora desde el presente y, fundamentalmente, desde el lenguaje [en nuestro caso, desde los textos de la música]. La memoria es así, una memoria narrada expresa (pág. 23) (...) A la necesidad social de las víctimas de evocar para sanar, y de las sociedades de recordar (y/o olvidar) para reconciliarse, se suman la necesidad de comprender cómo estas experiencias traumáticas comprometen no solo el pasado, al quedar “atrapadas” en la memoria de las sociedades, sino también su futuro, en tanto ellas son la materia prima de la memoria colectiva de la sociedad. (pág. 14),

Esta memoria colectiva de la comunidad del Melcocho a la que nos referimos, se sigue construyendo con cada experiencia de vida. Cada vez que se expresa, se narra o se canta, también se transforma. En este sentido es preciso narrar la memoria para seguir tejiéndola, para seguir alimentándola y para darle una vitalidad desde el relato.

En nuestro caso, la música se convierte en un discurso del pasado y del presente, por medio del cual las comunidades rurales expresan los acontecimientos sociales y personales, el léxico local, los lugares de encuentro, las prácticas culturales, las formas de transmisión de saberes y en particular su memoria histórica. Memoria histórica y colectiva que no solo se reconstruye desde su conexión con el pasado, violentado por el conflicto armado, sino también a partir de la vivencia del presente, es decir, del posconflicto.

En este sentido, es importante entender que además del conflicto armado cuyas huellas están ancladas al pasado, habrá otros relatos para escuchar y recrear a partir del presente, pues la expresión y vida de este territorio, no se agota únicamente en la manifestación de la violencia ocurrida. Este territorio rural tiene muchas historias que contar y que cantar, el conflicto es solo una.

## Usos y funciones de la música

Sobre los usos y funciones de la música el antropólogo estadounidense Alan P. Merriam, autor de *Anthropology of music* (1964), presenta un capítulo dedicado a los usos y funciones de la música.<sup>11</sup> Es importante señalar que Merriam hace una diferencia entre “función” y “uso” de la música, sin embargo, estos dos términos generalmente se utilizan en las investigaciones con el mismo sentido. Merriam propone la siguiente clasificación de las distintas funciones de la música:

1. **Función de expresión emocional:** Esta función resalta el rol de la música como mecanismo para expresar emociones e ideas no exteriorizadas en el lenguaje cotidiano.
2. **Función de goce estético:** Involucra la estética del creador y del oyente. Esta función está asociada a la cultura occidental y opera en el mundo alfabetizado de algunas culturas a través de la apreciación estética de la música.
3. **Función de entretenimiento:** En todas las sociedades la música representa entretenimiento, puede estar o no combinado con otras funciones.
4. **Función de representación simbólica:** Cada cultura crea unos códigos y símbolos para representar su cultura, ideas y comportamientos. La música es una de estas formas en la que es posible leer la cultura.
5. **Función de refuerzo de la conformidad de las normas sociales:** En muchas culturas la música es utilizada para generar un control social y un establecimiento de patrones de comportamientos específicos.
6. **Función de refuerzo de instituciones sociales y ritos religiosos:** Muchas religiones e instituciones crean símbolos ceremoniales y preceptos religiosos a través de la música.
7. **Función de contribución a la continuidad y estabilidad de una cultura:** La música constituye y estabiliza a una cultura. Si bien es solo un aspecto de la cultura y comparte su función con otras artes, en este caso la música sintetiza la expresión de valores y la psicología de una cultura.
8. **Función de contribución a la integración de la sociedad:** La música proporciona núcleo de solidaridad, genera participación familiar y confianza de pertenecer a un grupo que comparte valores similares.

En cuanto a los “usos” de la música<sup>12</sup> Merriam retoma la clasificación realizada por el antropólogo e historiador estadounidense Melville Herkovits (1948) quien propone cinco categorías:

1. **Cultura material y sus sanciones:** Tecnología, economía, medicina.
2. **Instituciones sociales:** Organización social, educación y estructuras políticas.
3. **Hombre y universo:** Sistemas de creencia y control del poder.
4. **Estética:** Artes gráficas y plásticas, folklore y música, drama y danza.
5. **Lenguaje:** Letras

Esta clasificación nos permite entender la función/uso que puede tener la música en un territorio rural y nos abre el panorama para entender las prácticas musicales del Cañón del río Melcocho.

Además de la anterior clasificación la gestora cultural Diana Paola Castro Roa en su texto: “Música en el tiempo y el silencio: narración del conflicto armado a través de la música popular” (2017) en relación a la última función enunciada por Merriam complementa esta mirada sobre la función de la música en la construcción de identidad expresando:

En cuanto a la función representativa de la música, podemos apreciar que las canciones estudiadas (Campesino embejucao y Campesino desplazado) cumplen un papel en la construcción de identidades a nivel socio-cultural, puesto que permiten dilucidar la forma en que se asume la vida cotidiana dentro de un grupo social determinado, no solo por su capacidad discursiva sino también por su nivel pragmático, por su puesta en escena, según los rituales de interacción que involucra y los vínculos que favorece en los distintos tiempos y espacios donde tiene lugar. (pág. 12)

De este modo, comprender las funciones y usos de las prácticas musicales de esta región, significa acercarnos a las comunidades y a su territorio, a las experiencias de vida, condiciones y formas particulares de habitarlo. Por ende no solo analizaremos los códigos musicales, sino que los interpretaremos desde su contenido simbólico, asumiendo los conceptos anteriormente analizados (Territorio, Identidad cultural, Narrativas, memoria y conflicto armado, Usos y funciones de la música) como una base teórica para comprender las prácticas musicales en el Cañón del río Melcocho.

---

<sup>11</sup> Ver “Las Culturas musicales: lecturas de etnomusicología” Cap. 11 Usos y funciones Alan P Merriam (2001) pág. 285

<sup>12</sup>Ver “Las Culturas musicales: lecturas de etnomusicología” Cap. 11 Usos y funciones Alan P Merriam (2001) pág. 283

## **METODOLOGÍA**

### **Las trochas recorridas: una ruta a lomo de mula**

Para abordar el territorio rural del Cañón del río Melcocho y sus prácticas musicales se generó inicialmente un vínculo social y un grado de confianza de la comunidad hacia el investigador, que posibilitó las narraciones de vida. Es importante reseñar, que este intercambio es fruto de un tejido creado desde el año 2015, época en la que por primera vez se tuvo contacto con este territorio, a partir de la realización de un taller de iniciación musical con los niños de la escuela de la vereda El Porvenir. Este acercamiento musical permitió hacer una lectura no solo del contexto geográfico y natural, sino también de algunas tradiciones existentes en la zona, entre ellas las prácticas musicales.

A partir de este primer encuentro con la comunidad se desarrollaron otras actividades vinculadas al trabajo cultural y comunitario en la zona y en el año 2017 se articula “Guitarras para educar”, un proyecto de formación musical apoyado por la Secretaria de Educación del municipio de El Carmen de Viboral que reafirmaría esta relación cultural en la zona y agudizaría la intención de buscar las memorias musicales de este territorio.

Así se fueron fortaleciendo las relaciones comunitarias que hicieron posible conocer las dinámicas culturales de la zona y participar de estas, al mismo tiempo que se afianzaron lazos de amistad con algunas personas del cañón, lo que favoreció la recolección de los diferentes vestigios musicales. De esta manera, la presente investigación surge en el seno mismo de la comunidad, articulándose a la necesidad de reactivar estas prácticas musicales y también de construir la memoria musical de este territorio.

### **Etnografía musical**

El etnomusicólogo estadounidense Bruno Nettl en su texto “Músicas folklóricas y tradicionales de los continentes occidentales” (1985), nos acerca a la perspectiva de la investigación etnomusicológica y a las técnicas utilizadas en este tipo de investigaciones. Al respecto el autor expresa: “La investigación etnomusicológica consiste fundamentalmente en dos actividades: trabajo de campo y trabajo de gabinete o laboratorio” (pág. 35). Estos dos aspectos

reseñados por Nettl son vitales para comprender nuestra ruta metodológica, la cual se enmarca dentro del enfoque cualitativo<sup>13</sup> de las ciencias sociales y en particular de la etnomusicología.

Esta investigación integró diferentes técnicas de trabajo de campo etnográfico como la observación participativa y no participativa, la entrevista etnográfica, los registros fotográficos, de audio y audiovisuales y el relato etnográfico como construcción final de esta travesía musical. Sobre estas herramientas metodológicas la socióloga María Eumelia Galeano en su libro “Diseño de proyectos de la investigación cualitativa” (2004) afirma:

La perspectiva metodológica cualitativa hace de lo cotidiano un espacio de comprensión de la realidad. Desde lo cotidiano y a través de lo cotidiano busca la comprensión de relaciones, visiones, rutinas, temporalidades, sentidos, significados. (pág. 19)

Esta dimensión que propone la investigación cualitativa para comprender la realidad, representa la posibilidad de acercamiento a la comunidad a partir de su cosmovisión y de sus representaciones simbólicas construidas en un proceso histórico. En nuestro caso, recurrimos a la observación de la vida cotidiana de la comunidad como parte del ejercicio investigativo buscando con ello recuperar el sentido profundo de las prácticas musicales en su contexto y en relación a la vida misma de las comunidades.

Bajo este enfoque quisimos conocer e interpretar las percepciones de algunas personas sobre las prácticas musicales de la zona y cómo estas han hecho parte de su historia y de la identidad del territorio que habitan. Así la etnografía y algunas de sus técnicas, nos permitieron justamente indagar por los significados que estas comunidades rurales tienen sobre sus propias prácticas musicales. En este sentido, el texto “Etnografía: alcances, técnicas y éticas” del antropólogo colombiano Eduardo Restrepo (2016) precisa lo siguiente:

Así, lo que busca un estudio etnográfico es describir contextualmente las relaciones complejas entre prácticas y significados para unas personas concretas sobre algo en particular (sea esto un lugar, un ritual, una actividad económica, una institución, una red social, o un programa gubernamental). La articulación entre las prácticas y los significados de esas prácticas de las que se ocupa la etnografía, permite dar cuenta de algunos aspectos de la vida de unas personas sin perder de vista cómo éstas entienden tales aspectos de su mundo. (pág. 16)

---

<sup>13</sup> Ver texto Bases de la investigación cualitativa: Técnicas y procedimientos para desarrollar la teoría fundamentada (2002): “Con el término "investigación cualitativa", entendemos cualquier tipo de investigación que produce hallazgos a los que no se llega por medio de procedimientos estadísticos u otros medios de cuantificación. Puede tratarse de investigaciones sobre la vida de la gente, las experiencias vividas, los comportamientos, emociones y sentimientos, así como al funcionamiento organizacional, los movimientos sociales, los fenómenos culturales y la interacción entre las naciones”. (pág. 20-21)

Como ruta metodológica de este trabajo se identificaron los músicos de las veredas de El Porvenir, El Retiro, Santa Rita, El Cocuyo, la Cristalina y el Roblal (ver anexo n°2: Lista de músicos del Cañón del río Melcocho). Adicionalmente, se seleccionaron algunos de estos músicos, se hicieron entrevistas, se realizaron grabaciones de algunas piezas musicales y fotografías en la zona y finalmente se efectuaron las transcripciones y el análisis musical (ver capítulo 3 Usos y funciones de la música de cuerda en el Cañón del Río Melcocho). A continuación, presentamos las técnicas metodológicas de tipo etnográfico utilizadas durante este trabajo.

### **Entrevistas etnográficas: conversaciones de la vida**

Más que una entrevista estructurada, en el trabajo de campo se posibilitó un espacio de diálogo y conversación con los músicos y con la comunidad. Hay un sentido profundo en la manera como las personas de este territorio cuentan y narran su vida y su cotidianidad, pues sus relatos están tejidos a una tradición oral y a una idiosincrasia de lo que significa ser campesino. Así, estas conversaciones permitieron generar espacios narrativos donde se pudiera reflexionar de manera abierta sobre la realidad musical y los significantes que corresponden a esta.

Sobre este aspecto, la antropóloga colombiana Myriam Jimeno (2016) propone la narración como elemento de memoria en su texto: “Etnografías contemporáneas III: Las narrativas en la investigación antropológica”. Allí la autora expresa el sentido de la narrativa como relatos de la experiencia que se codifican culturalmente y que aportan a la construcción de memoria:

El arte de relatar, entonces, no es solo un medio de los sujetos para hacerse tales y comprender y transformar su entorno, es, también, un medio para realizar una etnografía del contexto de producción y de las prácticas sociales que dan vida a dicho entorno. En efecto, el significado de estos relatos no es meramente retrospectivo, sino que refleja también el significado de la memoria en el contexto en el que se hace el relato; de allí su poder para la etnografía. (pág. 15)





Ilustración 1. Entrevista a Bianey Orozco. Escuela Vereda El Porvenir. Fotografía: Santiago Rodríguez

Las entrevistas fueron semiestructuradas y abiertas, focalizadas en las percepciones sobre el rol de la música en el territorio del Cañón del río Melcocho. Las apreciaciones de los líderes comunitarios y adultos mayores de las veredas fueron importantes para acceder al conocimiento de la dinámica social de su vereda y para advertir el valor y las funciones de la música dentro de su comunidad. En total se realizaron dieciocho entrevistas a diferentes actores: Líderes comunitarios que tenían conocimiento histórico del territorio, músicos de la vereda, músicos e historiadores locales de la zona urbana con formación académica, pero que de igual manera han tenido acercamientos a estas músicas rurales y personas de la comunidad que por su permanencia en la vereda durante varios años podían narrar algunos aspectos históricos de este territorio (ver anexo nº4 Formato de entrevista y listado de entrevistas realizadas).

### **Observador y músico: observación participante**

El Antropólogo Honorio Velasco en su texto “La lógica de la investigación etnográfica” (1997) al referirse al proceso de recolección de información, afirma la importancia de situarse en la perspectiva del nativo para comprender la realidad. Este cambio de enfoque y de mirada permitirá comprender el contexto social, las formas de vida y la visión del mundo desde el sentir de la comunidad.(pág. 7)

En este sentido, nuestro trabajo de campo etnográfico reconoció las festividades comunitarias (Convites, reuniones familiares o comunales, torneos) como una fuente valiosa de observación. Allí contemplamos los músicos en su cotidianidad, interactuamos con ellos a través de la música y se generaron intercambios que permitieron comprender el discurso original de las músicas campesinas y los espacios festivos de la comunidad.



Ilustración 2. Festival de música campesina vereda El Porvenir: Conversatorio con músicos y líderes comunitarios alrededor de la música Junio 2018 Fotografía: Santiago Rodríguez

Además se realizó a través de la Junta de acción comunal de la Vereda el Porvenir el “Primer Festival de Música Campesina Serenatas del Cañón: El territorio también se canta”. Este espacio generó el encuentro de diferentes músicos rurales de la zona contando con la participación de músicos de seis veredas, niños y jóvenes de los procesos de formación del proyecto “Guitarras para educar”<sup>14</sup> de la Secretaría de Educación de El Carmen de Viboral y comunidad en general del cañón y la zona urbana (ver capítulo nº2 Músicas de la montaña y el río: saberes y prácticas musicales del cañón del río Melcocho. Proceso de transmisión).



Ilustración 3. Tertulia musical Tienda Culo estrecho con músico Arturo Hernández. Fotografía: Yoli Orozco

---

<sup>14</sup> Proyecto apoyado por Secretaría de educación del municipio de El Carmen de Viboral para generar procesos de formación musical en núcleos rurales del municipio.

Otra forma de comprender las prácticas musicales fueron las tertulias familiares de las cuales surgieron algunas anécdotas y recuerdos que permanecen en la memoria de la comunidad. Estos espacios, fueron actividades que además de favorecer la recolección de la información y el registro de las prácticas musicales en vivo, generaron procesos de integración comunitaria y familiar alrededor de la música lo que da un valor más significativo a esta investigación.

### **Registros de fotografía, audio y video**



Ilustración 4. Trabajo de campo Grabación músicos campesinos Fotografía: Juan Gabriel Martínez

Se logró recopilar varios archivos audiovisuales de los músicos de esta región, algunos fueron materiales sonoros de los familiares y amigos y otros fueron el resultado de algunas grabaciones en vivo realizadas con los músicos. Con los archivos recopilados se hicieron transcripciones, tanto de la música registrada, como de las entrevistas. Adicionalmente se analizó el material audiovisual considerando la música como un hecho social y comunicativo.

El registro fotográfico recopilado consta aproximadamente de 150 fotos recopiladas y el audiovisual de unas tres horas de video. De este material se adjunta un video de 30 minutos como parte de esta memoria y 51 fotografías.

### **Transcripciones musicales y creación**

De las diferentes obras recopiladas se hicieron transcripciones de nueve canciones que sirvieron de base para el análisis musical (ver cap. III Análisis musical). Dos de las obras musicales fueron creadas por el autor-investigador a partir de esta relación etnomusicológica que buscan presentar no solo resultados teóricos sino también creaciones poéticas y artísticas. Como se mencionó anteriormente, este material integra un disco compacto con el registro de audio de las

canciones. Cabe mencionar que la captura de audio no es un registro profesional pero permite apreciar las obras, las cuales fueron grabadas en diferentes lugares. Este material representa un primer ejercicio de sistematización de estas músicas como aporte a la cartografía musical del territorio local y regional.

Además de este material analizado y transcrito, se adjuntan otras canciones creadas a partir de la investigación. Sobre esta posibilidad creativa es preciso mencionar, la necesidad de reinventar el proceso de investigación no solo desde lo metodológico y lo técnico sino también desde lo creativo. Se hace necesario retomar elementos artísticos que permitan dar mayor sentido a estos proyectos de investigación, no solo como un constructo teórico, sino como un arte que genera conocimiento y que puede a partir de ello, transformar las realidades de las comunidades. Bajo esta perspectiva y considerando la composición de las obras que presenta este trabajo podemos situarlo también entre la investigación participante y la investigación creación.

# CAPÍTULO I. HABITANDO EL SAGRADO CAÑÓN: CONTEXTO SOCIAL DEL ÁREA DE ESTUDIO

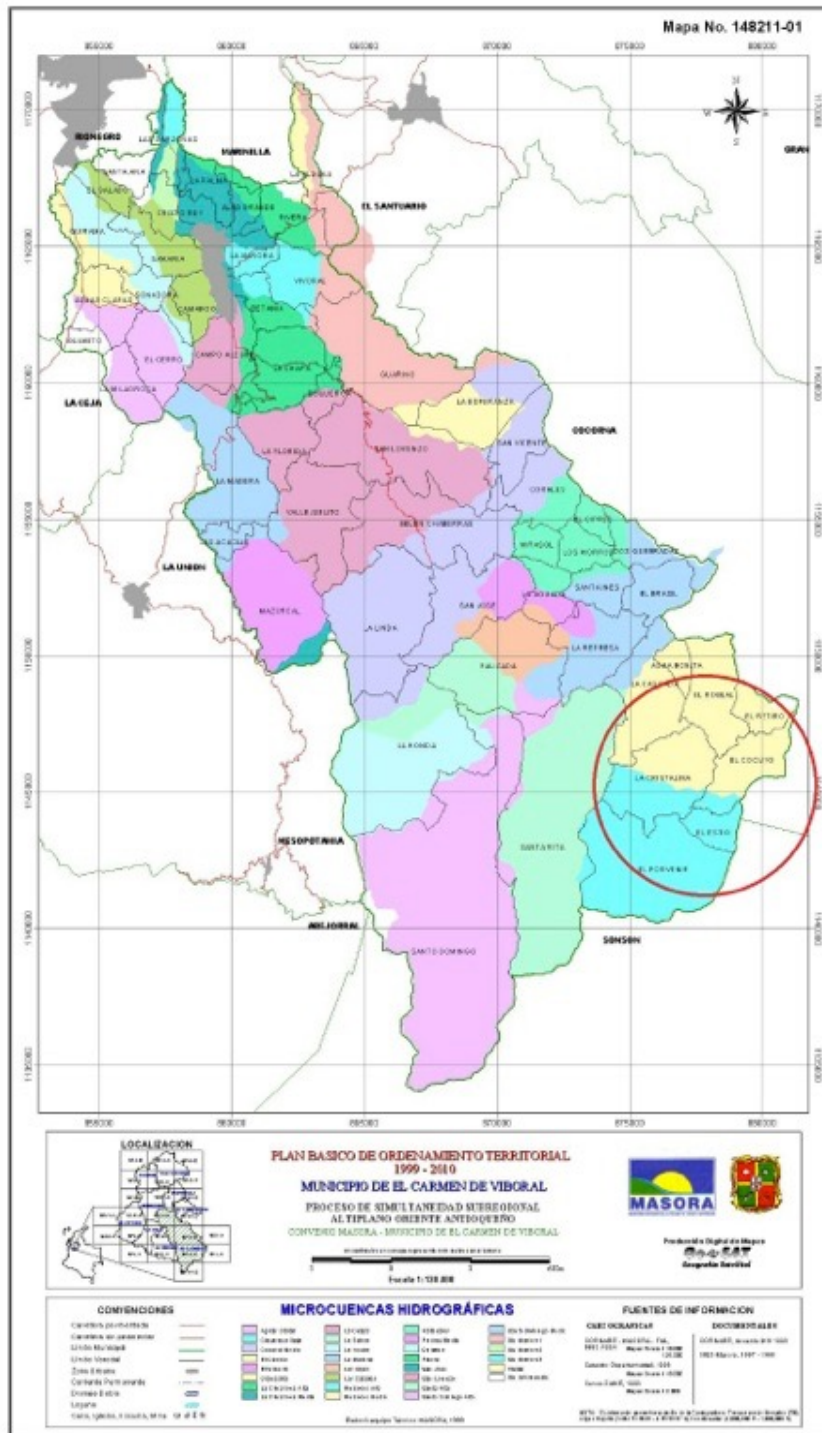


Ilustración 5. Mapa de veredas y corregimientos Fuente: Secretaria de Planeación y Desarrollo Territorial El Carmen de Viboral: Área de estudio

En este capítulo presentaremos una descripción de El Carmen de Viboral y del Cañón del río Melcocho como área de estudio focalizada en el proyecto. Referenciaremos su ubicación geográfica, el contexto histórico y de asentamiento del territorio rural, las actividades económicas principales, algunas tradiciones y expresiones culturales y finalmente mencionaremos algunos aspectos referidos al conflicto armado.

### **El Carmen de Viboral: pueblo agricultor y ceramista**

Este sagrado cañón<sup>15</sup> de donde vienen los sonidos de cuerdas se localiza en el municipio de El Carmen de Viboral<sup>16</sup>, el cual es un territorio del departamento de Antioquia, ubicado en la subregión del altiplano del Oriente antioqueño y el valle de San Nicolás<sup>17</sup>. Limita territorialmente con los municipios de El Santuario, Marinilla, Rionegro, La Ceja, La Unión, Abejorral, Sonsón y Cocorná. Su extensión territorial es de 448km<sup>2</sup>, consta de 2.44 km<sup>2</sup> en el área urbana y 445.56 km<sup>2</sup> en su zona rural. Según el censo poblacional del DANE 2015 el municipio cuenta con 46.751 habitantes (30.107 en la zona urbana y 16.453 en zona rural).<sup>18</sup>

El educador carmelitano Francisco Arnoldo Betancur Ramírez en su libro “El Carmen de Viboral” 1850-1950 Una historia local” (1993) se refiere a la fundación de este territorio inicialmente como hacienda de ganado, de cultivo y de recreo de la jurisdicción de la Villa de San José de la Marinilla. Al respecto, Betancur afirma:

En 1573, en las tierras que hoy ocupa El Carmen de Viboral, aunque ya habitaban colonos españoles, el capitán Pedro Beltrán logró, por influencia de su yerno el regidor Don Rodrigo Hidalgo, la concesión de dos leguas de tierra por arte del cabildo de Arma Viejo, con autorización posterior del Gobernador de Popayán, Su objetivo fue recuperar unas vacas que se le cimarronearon en el valle de la Marinilla cuando llevaba una recua de ganado para la ciudad de Remedios. (pág. 11)

Y más adelante, citando a Ramón Antonio Giraldo expresa:

---

<sup>15</sup> Menciono este territorio como sagrado por la diversidad natural y cultural que representa para el país. Además de ser una reserva forestal protectora, este lugar esta tejido a todo un corredor eco sistémico que acuna una gran variedad de flora, fauna y una fuente vital de agua.

<sup>16</sup> Sobre la fundación de este municipio Francisco Arnoldo Betancur Ramírez en su libro “El Carmen de Viboral” 1850-1950 Una historia local” dice: “El Carmen de Viboral nació de Marinilla y de su cultura agraria, católica y conservadora (...) Contó con la situación especial de ser punto de encuentro y de confrontación entre Marinilla, con sus peculiaridades y Rionegro con su diferente modo de pensar por la mentalidad liberal y su vida de comerciantes”. (pág. 199)

<sup>17</sup> Datos generales del municipio de El Carmen de Viboral página web consultada el día 28 de agosto de 2018 [http://elcarmendeviboral-antioquia.gov.co/informacion\\_general.shtml](http://elcarmendeviboral-antioquia.gov.co/informacion_general.shtml). (Administración municipal El Carmen de Viboral, 2018)

<sup>18</sup> Informe consultado en la página web [http://elcarmendeviboral-antioquia.gov.co/informacion\\_general.shtml](http://elcarmendeviboral-antioquia.gov.co/informacion_general.shtml) el día 28 de agosto de 2018

Un inmigrante que llegaba, un colono que cambiaba de domicilio, un peón cesante de otra lejana hacienda, así fue hilándose el rancherío que dejó marcada la plaza del pueblo” (pág. 11)

Por otra parte, y refiriéndonos al contexto geográfico, el antropólogo de la Universidad de Antioquia Alexander Morales López en la cartilla “Camino de la Vereda: Saberes y Sabores Cocina tradicional en el Carmen de Viboral” (2016) se refiere a esta localidad de la siguiente manera:

El Carmen de Viboral alberga en su territorio una variada riqueza ambiental y cultural, representada en tres pisos térmicos que exhiben diversos ecosistemas de vida que van desde los 700 a los 3025 msnm, esta diferenciación geográfica y climática hace que converjan en el municipio diferentes formas que enriquecen la idiosincrasia y la identidad cultural, manifiesta en sus formas de vida. De esta manera, su cultura se ha traducido en una amplia expresión de diversidad, que en muchos casos se desconoce. (pág. 2)

El Carmen de Viboral está representado ruralmente en siete corregimientos que agrupan cincuenta y cuatro veredas que basan en gran medida su sustento en la producción agrícola. Los siete corregimientos<sup>19</sup> rurales en los que se organiza el territorio son:

- Corregimientos de Santa Inés: Veredas Palizadas, La represa, El Brasil, Mirasol, Morros, Dos Quebradas, La Aguada, Santa Inés.
- Corregimiento de la Esperanza: Veredas El Ciprés, Corales, San Vicente, La Esperanza.
- Corregimiento Santa Rita: Veredas Santa Rita, El Porvenir, La Cristalina, El Cocuyo, El Roblal, El Retiro, Agua Bonita, El Estío, , Santo Domingo, La Cascada, La Honda,
- Corregimiento La Chapa: Campo Alegre, Betanía, Camargo, Velen Chaverras, San Lorenzo, San José, Boquerón, Guarinó, La Chapa.
- Corregimiento La Madera: Vallejuelito, La Florida, La linda, Mazorcal, Las Acacias, La Madera.
- Corregimiento de Alto Grande: Veredas Las Garzonas, Viboral, La Aurora, Alto grande, Rivera, La Palma, Cristo Rey, Aldana.
- Corregimiento Aguas Claras: Quirama, La Sonadora, El Cerro, La Milagrosa, Guamito, Aguas Claras, El Salado, Samaria.

Esta amplia extensión rural ha determinado que históricamente este municipio se identifique por su vocación agrícola y de ganadería lechera importante. Teniendo además, una relación con

---

<sup>19</sup> Ver Acuerdo Municipal 12 De 2017 Por el cual se adopta la revisión y ajuste ordinario de largo plazo del Plan Básico de Ordenamiento Territorial PBOT del Municipio de El Carmen De Viboral, Antioquia” El Concejo Municipal De El Carmen De Viboral Antioquia. (2018, págs. 10-12) Consultado en: <https://concejoelcarmen.gov.co/.../acuerdos-municipales-2017?...plan-basico-de-ordena>.



oficios como la cerámica desde 1860 y en los últimos años con los proyectos de floricultivos y la búsqueda por consolidarse como un destino del turismo cultural. Al respecto, este territorio reúne diversas expresiones artísticas y eventos culturales que lo proyectan como un epicentro cultural de Antioquia y Colombia (ver anexo 1: Grupos artísticos y eventos culturales). Además, es significativo que este sea uno de los municipios del Oriente antioqueño que ha logrado realizar a través de una asamblea cultural el Plan municipal de Cultura<sup>2021</sup>, el cual es un documento público que busca generar una planeación cultural participativa e integradora de toda la diversidad cultural existente en el territorio. Todos estos hechos nos ubican en un territorio diverso culturalmente.

### **El Cañón del río Melcocho: en los caminos montañosos canturrea el río**



*Ilustración 6.* Panorámica Cañón del río Melcocho. Vereda El Porvenir. Fotografía: Alejandro Trujillo Moreno

Al referirnos al Cañón del río Melcocho, estamos enunciando una región que hace parte de todo un corredor ecosistémico y cultural, que conecta veredas de municipios como Sonsón, Argelia, Cocorná y San Francisco. Es preciso decir, que a partir del año 2015 esta región fue declarada por Cornare como Reserva Forestal Protectora Regional<sup>22</sup> (2015) como zonas excluibles de la minería.

Esta investigación se enfoca en el Corregimiento de Santa Rita, específicamente en la vereda El Porvenir en donde se realizó el trabajo de campo. Sin embargo, considerando las relaciones

---

<sup>20</sup> Ver Plan de cultura <http://www.culturaelcarmen.gov.co/el-instituto/documentos-descargables/planes>. (2016)

<sup>22</sup> ACUERDO Nro. 322 Del 1 de julio de 2015 Por medio del cual se declara reserva forestal protectora Regional de los ríos El melcocho y Santo domingo, como zonas excluibles de la minería en virtud del Decreto 1374 del 2013 y se dictan otras disposiciones.



geográficas e históricas que han construido las comunidades de las diferentes veredas, sintiéndose parte de un mismo territorio Cañón del río Melcocho, se reconocen otras tres veredas tales como Santa Rita, La Cristalina y el Cocuyo en esta narrativa.

### **El Porvenir: comunidad de la montaña y el río**

Habitar este territorio es estar tejido al espíritu de una cordillera que guarda entre sus surcos la vida del río. Esta zona montañosa es aposento de una comunidad campesina que históricamente ha construido su identidad a partir de estos dos elementos. Sobre la vereda El Porvenir encontramos un “Diagnostico comunitario” (2014) realizado por Yoli Orozco, Jazmín Zuluaga, Gustavo Restrepo, habitantes de esta vereda, quienes referencian algunos datos de su topografía y de su ubicación territorial:

La vereda el Porvenir está ubicada en la parte alta del nacimiento del río Melcocho, se encuentra ubicada en la parte sur del Municipio del Carmen de Viboral, la temperatura media es de 28 a 34 grados centígrados y su clima es cálido húmedo. Su topografía es montañosa y pendiente, se conservan algunos bosques con árboles nativos, fauna y flora, en donde se encuentran también algunas caídas de agua. (pág. 1).

De igual manera y complementando esta lectura, encontramos testimonios precisos sobre su geografía y las distancias respecto a la zona urbana, en el texto “Camino de la Vereda: Saberes y Sabores Cocina tradicional en el Carmen de Viboral” anteriormente reseñado. Allí Morales presenta detalladamente la ruta para llegar a este territorio de la siguiente manera:

Llegar a las veredas del cañón requiere de un día de recorrido aproximadamente: La distancia a la cabecera municipal de El Carmen de Viboral es de 128km y el desplazamiento desde allí es de 100km en automotor -particular o de transporte público- en un recorrido de tres horas aproximadamente por la autopista Medellín- Bogotá, entrando por "La Piñuela", corregimiento de Cocorná ubicado a un costado de la autopista; desde allí se llega por vía pavimentada a la vereda "Pailania" del Municipio de San Francisco y por ahí se entra de nuevo a territorio carmelitano por carretera destapada hasta la vereda "El Retiro" zona limítrofe con Cocorná. Desde "El Retiro" hasta "El Cañón del Melcocho" son 28km -aproximadamente tres horas en bestia-por caminos de herradura que se abren paso a través de la quebrada topografía, surcando pendientes, y antiguos canalones que exponen la presencia del tiempo en sus formas, moldeados por el trasegar de los arrieros. Los caminos y trochas son una red de intercomunicación entre los distintos sitios; inicia paralelo al gran río y se divide en los lugares de entrada a las veredas que se encuentran ubicadas en espacios estratégicos de la geografía. (pág.5-6)



Ilustración 7. Sector La Piñuela. Fotografía: Alejandro Trujillo Moreno

### **Los primeros habitantes del río**

Sobre el poblamiento de este territorio Francisco Arnoldo Betancur Ramírez educador jubilado y quien se ha interesado por recuperar la memoria histórica del municipio de El Carmen de Viboral, anteriormente citado, al preguntarle por los primeros habitantes del Cañón del río Melcocho nos contextualiza expresando que en este territorio han habitado dos tipos de comunidades, indígenas y posteriormente campesinos. Betancur dice lo siguiente:

Pues habitantes indígenas antes de estos que entraron a colonizar por allá, si hubo, que no conozcamos y que no se hayan avanzado estudios acerca de ellos eso es otra cosa, pero de hecho se han encontrado vestigios, y hay una cosa interesante que me da la impresión que los indígenas de esa zona eran orfebres o utilizaban algunos adornos de oro porque entre otras cosas se han encontrado orejeras, narigueras, algo así en esa zona. Ahora de los colonos [...] que entraron en plano de la madera o de estar por allá acerrando. Entiendo que básica e inicialmente entraron unos Orozco y unos Martínez por lo que le escuché una vez a Pachito Orozco (Francisco Orozco) uno de los primeros habitantes de esta zona. (Entrevista Francisco Arnoldo Betancur Ramírez Octubre 16 de 2018).

Así mismo, y referenciando la zona y el origen del nombre de esta región, Yoly Bileny Orozco Orozco, Gustavo Adolfo Restrepo Soto, Yasmin Eliana Zuluaga Zuluaga en su proyecto de grado titulado: “Intervención pedagógica de protección en la microcuenca del Rio Melcocho, Vereda El Porvenir del municipio de El Carmen De Viboral”, (2011) expresan:

En la década de 1930 la cuenca del río Melcocho se empezó a explotar en la extracción de maderas para abastecer la demanda de estacones para el Ferrocarril de Antioquia, a tal punto de llegar a la desaparición de muchas especies maderables de mucho valor; incluido en estos el árbol Melcocho del cual se originó el nombre del río. (pág. 18)



Ilustración 8. Transporte tradicional "Chiva o escalera" Puente de Pailania. Fotografía recopilada por Marinelsi Orozco Villegas

Sobre las poblaciones campesinas que llegaron al Cañón del río Melcocho<sup>23</sup> se dice que fueron personas de municipios vecinos que llegaban de Sonsón, Abejorral y Argelia principalmente. Estas migraciones generaron caminos de herradura que serían aprovechados para la extracción de maderas que abastecería la demanda de estacones del ferrocarril de Antioquia. Marinelsi Orozco Villegas en su texto “Monografía vereda el Porvenir: Apoyo al restablecimiento de la población desplazada asentada en el municipio del Carmen de Viboral” (2008), nos confirma lo siguiente:

En el año 1937 aproximadamente llegaron los primeros fundadores a la Vereda el Porvenir. Los señores Quintiliano, Julio, Constantino Valencia, Juan de la Cruz Buitrago y familia, Baudilio Vásquez y familia, Marcos Pavas, Vicente López, Ignacio Valencia, Gregorio Giraldo, Luis Arenas, Valerio Valencia con ellos con sus respectivas familia; estos señores eran oriundos de los Municipios de Cocorná y la Unión, luego fueron llegando los señores Francisco Javier Orozco, Roberto Orozco, Honorio Orozco, Adán Martínez, Luis Gómez y la familia Zuluaga; los cuales comenzaron a tumar el bosque y a construir sus casas con madera redonda y techo de paja, los pisos eran de tierra. Explotaron la riqueza natural que existía en la vereda, extrayendo madera especialmente para la construcción del ferrocarril de Antioquia. (pág. 6)

Las primeras familias asentadas en la zona empezarían a construir sus casas de madera y a crear un tejido social para vivir en comunidad. Así se fueron generando no solo unas fuentes de subsistencia, sino también un entramado sociocultural conformado por valores ancestrales y saberes tradicionales de las familias que permitieron habitar el territorio. Aura María Orozco, de ochenta y tres años de edad, nos cuenta cómo fue la llegada de los primeros habitantes a este

---

<sup>23</sup> Sobre el río Melcocho es importante mencionar que su nacimiento se da en la finca La Meseta y finca la Melfica. Entrevista Argemiro Orozco Septiembre 2018

territorio entre los cuales estaban sus padres Francisco Javier Orozco y Laura Emilia García Valencia:

Mis padres llegaron por allá por los lados de Río Verde, él llegaba al Porvenir entre veces cuando trabajaba por allá en esas partes porque trabajaba en aserríos. Yo conocí el Porvenir por ahí a la edad de los 5 años. (Entrevista Aura María Orozco Septiembre 18 de 2018)



Ilustración 9. Vereda El Retiro "Campesinos cargando mula" Fotografía: Alejandro Trujillo Moreno

Y Argemiro Orozco, campesino de la vereda El Porvenir quien reside en esta vereda desde hace 25 años cuenta cómo sus abuelos fueron las primeras familias que llegaron a este territorio:

La gente más antigua que llegó fue el papito mío, papito pacho (Francisco Orozco) y ya como que ese fue como la guía para ir entrando la otra gente, y ya que me haya dado cuenta yo, fue entrando una familia que llamaban los Martínez. Y ya cuando yo estaba grandecito me di cuenta que papá también tenía una tierrita también y ya compartíamos el tiempo allá en la finca que pertenece a Sonsón y por temporadas nos veníamos también para acá para el Porvenir. (Entrevista Argemiro Orozco Septiembre 2018)

Esta dinámica hizo posible la conformación de diferentes veredas que, mediante el trabajo comunitario, generaron procesos de permanencia y la consolidación de procesos comunales (Juntas de Acción Comunal) que representan aún hoy, un espacio vital para la construcción y defensa del territorio durante más de un siglo. Además, la consolidación de la escuela de la vereda también fue vital para generar permanencia en el territorio. Sobre este aspecto Argemiro Orozco nos recuerda cómo fue la construcción de la escuela en la zona:

Hasta donde yo me di cuenta llegaron fue a sacar madera y como esos mismos madereros eran bastantes, se fueron acumulando varias familias y para poner la familia a estudiar, ellos mismos pagaban una educadora para que enseñara en una casa, y ya después al tiempo hicieron la escuelita de madera. (Entrevista Argemiro Orozco Septiembre 2018)

## Una vocación histórica

Este territorio por sus antecedentes históricos ha tenido como actividades económicas principales la agricultura tradicional<sup>24</sup> y la ganadería. También hay unas pocas familias que practican la apicultura y la pesca artesanal como actividades de subsistencia. Sin embargo, en los últimos años luego de la terminación del conflicto y de la declaratoria de este territorio como Reserva Forestal Protectora, se han generado otras fuentes de subsistencia como la arriería y el desarrollo del “ecoturismo comunitario” que vienen transformando de cierta manera esta dinámica. Sobre esta dimensión económica de la zona, Argemiro Orozco nos cuenta lo siguiente:

Ha sido el frisol, el maíz, la yuca, en un tiempo también sembraban arroz, pero casi no funcionó porque tenían que pilar en un pilón, no tenían las máquinas para descapachar el arroz, entonces ya tocaba con una mano de palo volearle hasta que pudieran arreglar el arroz. De todo un poquito, ganadería, cerdo y las aves no han faltado. La leche no ha sido mucha pero de todas maneras no han faltado los animalitos. (Entrevista Argemiro Orozco Septiembre 2018)



*Ilustración 10.* Campesino cosechando frijol. Fotografía: Juan Gabriel Martínez

---

<sup>24</sup> “Las 24 familias que actualmente habitan la vereda están dedicadas a la siembra de maíz, yuca, frijol y plátano, productos que la mayoría de veces son para el consumo familiar, al igual que la leche de las vacas, los huevos y la carne de gallina, además de las guayabas, chirimoyas y bojó que cuelgan de árboles cercanos”. Consultado en Relatos de Paz desde un pueblo de Barro Radialistas por la paz “El Porvenir: El paraíso de las luciérnagas. El Carmen de Viboral: Ministerio de Cultura. (2015)



*Ilustración 11. Sancocho comunitario Vereda El Porvenir Fotografía: Yoli Orozco*

De igual manera y como sucede en diferentes zonas rurales, las particularidades ambientales y geográficas determinan sus prácticas culturales en las que la comunidad expresa su identidad. En este territorio en particular, encontramos actividades comunitarias como los convites, los festivales, las actividades deportivas, sancocho comunitario y otras que tienen que ver con el río y que más adelante abordaremos desde la música.

Es importante además, hacer mención de algunas problemáticas que actualmente, a través de diversas conversaciones entre líderes veredales y Junta de acción Comunal, se han identificado en la zona referidas a asuntos de turismo masivo vs turismo comunitario, apertura de carreteras vs caminos tradicionales, micro-centrales y presencia de dragas, sembrados ilícitos en algunas zonas aledañas al cañón, límites municipales. Estas condiciones mencionadas son un evidente retroceso de los procesos comunitarios y vulneran los derechos sociales, culturales y ambientales de las comunidades de esta región.

Finalmente, es importante mencionar a la luz de este contexto, que han sido las condiciones geográficas del Cañón del río Melcocho las que han posibilitado que coexista una compleja diversidad natural y cultural en toda la cuenca. Incluso, si analizamos el conflicto armado ocurrido desde esta perspectiva, encontramos que estas características convierten este territorio en un lugar estratégico a nivel natural, político y económico. Siguiendo en esta dirección a continuación referenciaremos algunos elementos a considerar dentro de este contexto del conflicto armado.

### **La llegada del conflicto: el cañón que disparó en el río**

Si bien este territorio se ha caracterizado por su diversidad natural y se considera un referente importante en materia comunitaria y cultural como vimos anteriormente, también hacen parte de



sus huellas la vivencia del conflicto armado, generado en parte por su localización estratégica respecto al Magdalena medio. Este fenómeno generó grandes impactos y afectaciones sociales, ambientales, culturales y económicas en la zona. Sobre este aspecto en el libro *200 años de vida municipal 1814-2014 El Carmen de Viboral Construyendo Historia* Beatriz Elena Moreno Betancur y Alba Lucía Gómez Zuluaga (2014) expresan algunas de las afectaciones que generó este fenómeno en el territorio en los años 1990 y principios del año 2000:

Los habitantes de todas las veredas de este corredor fueron desplazados en su totalidad, sufrieron afectaciones como reclutamiento de menores, desapariciones, secuestros, extorsiones, asesinatos de líderes comunitarios y campesinos, desplazamiento forzado de su territorio, quema de sus viviendas y despojo. (pág. 92)



*Ilustración 12.* Pánoramica Cañón del río Melcocho. Fotografía: Juan Gabriel Martínez

Con base en la lectura anterior, podemos anotar, además, que allí hubo presencia de diferentes grupos armados (El Frente 45 de las FARC, El frente Carlos Alirio Buitrago, Autodefensas campesinas del Magdalena Medio, Ejército) que crearon un corredor de tránsito entre Argelia, Nariño y la autopista de Medellín-Bogotá a la altura de San Luis y Cocorná por estrategias de poder y control del territorio y de los megaproyectos hidroeléctricos. Este territorio sería de igual manera parte de esta ruta del dolor y la tragedia de la guerra.

Es importante considerar que las afectaciones sufridas fueron de toda índole, desde lo económico, lo social y lo cultural. Posterior al fenómeno de la violencia veredas como El Porvenir y Santa Rita fueron despobladas de forma significativa, pasando de cincuenta y tres familias antes del conflicto a doce familias aproximadamente en el caso de El Porvenir y en la vereda Santa Rita la totalidad de la población fue desplazada. Actualmente, en esta vereda con el proceso de retorno,

únicamente habitan cuatro familias que han podido readaptarse de nuevo a la zona. El Plan municipal de cultura “Un territorio para el buen vivir” 2016-2026 (2016) también se refiere a este fenómeno en particular:

Un aspecto que ha contribuido al bajo poblamiento de esta franja sur del municipio, lo constituye sus complejas condiciones de acceso, y fundamentalmente el conflicto armado que ha vivido el país, y que se recrudeció en esta región durante 1990 - 2005, tiempo en el cual se produjo un gran desplazamiento de la población, algunos de los cuales han retornado al territorio desde el 2010, sin embargo, son muchos otros los que no han podido o se resisten a retornar. (pág. 40)



*Ilustración 13.* Casa tradicional abandonada hecha en madera Vereda El Porvenir Fotografía: Alejandro Trujillo Moreno

Ahora bien, las prácticas culturales y tradiciones de las comunidades también se vieron transformados de diferentes maneras. Una de ellas y que corresponde a nuestro foco de investigación, fue la tradición musical la cual se vio afectada significativamente con el desplazamiento de varios músicos de la vereda, pérdida de varios espacios de encuentro comunitario como son los festivales y las tertulias familiares y la muerte de algunos músicos. Marinelsi Orozco Villegas cuenta cómo este proceso afectó específicamente los procesos musicales:

El recrudecimiento del conflicto armado se dio en los años 2002 al 2005, y con ello la migración de las familias de la zona; si bien se continuaban las reuniones familiares y comunitarias, alrededor de la expresión musical, aunque con mucho temor y miedo, debido a la presencia de grupos armados; al igual que se fue perdiendo de cierto modo las tertulias amenizadas con música de cuerda a raíz del desplazamiento de muchas de las personas que tenían habilidad en el manejo de los instrumentos musicales. (Entrevista Marinelsi Orozco Villegas El Carmen de Viboral Octubre 2018)



La vida en comunidad de los campesinos de este territorio, sería pues transformada completamente por estas prácticas de violencia que los grupos armados generarían en la zona. Naturalmente la vida en comunidad se vio afectada en las relaciones de vecindad, en los encuentros comunitarios, en el aspecto de los festivales y tertulias familiares, en la movilidad restringida en horas nocturnas donde se realizaban principalmente los encuentros familiares y de amistad. Francisco Arnoldo Betancur de forma precisa, relata algunos de estos aspectos comunitarios que se verían afectados y hace hincapié en las prácticas musicales:

En la medida en que el conflicto fue logrando el desplazamiento y el desalojo de familias y de personas de la zona, con ellos mismos fueron saliendo personas que se dedicaban a la música y que formaban los grupitos en los que se entretenían ellos. Entonces toda esa situación de conflicto iba motivando que se desencuadernara la vida comunitaria en sus prácticas de ocio, de encuentro, de compartir y también, muchas veces los mismos temores, porque pienso que entre la misma comunidad cierta desconfianza entre unos y otros por aquello de que si unos se acercaban más a determinados sectores o grupos y otros no, entonces eso también generaba dificultades en la relación entre las mismas personas de la comunidad. Entrevista Francisco Arnoldo Betancur Octubre 16 de 2018

Así mismo y complementando esta perspectiva, el politólogo Carlos Zambrano en el artículo de revista: “Territorio, diversidad cultural y Trabajo Social” (2010) se refiere a estos procesos en términos de resistencia cultural:

El desplazamiento de la población, además del grave problema social que representa, altera la vida de la gente desplazada, generación por generación, y obviamente transforma el paisaje urbano y humano de las ciudades a donde llegan, produciendo nuevas geografías y nuevos indicadores de conflictos y cambio cultural. [...] La resistencia de la diversidad cultural es una resistencia por la vida en el territorio, y evita que los espacios de habitación (las casas, las habitaciones, las intimidades colectivas) sean vulnerados en su singularidad”. (pág. 12)

Por todo lo anterior y considerando las afectaciones que generó el conflicto en la vida comunitaria y evidentemente en las prácticas musicales, como parte de este trabajo de investigación, presentaremos varias canciones recopiladas que tienen como narrativa la experiencia de la violencia en el territorio (ver capítulo III Usos y funciones de la música de cuerda en el Cañón del Río Melcocho). Estas canciones son la memoria viva de este fenómeno y son una forma en las que la comunidad a través de la música puede generar memoria colectiva y una narrativa de este fenómeno. Considerando lo anterior, y teniendo en cuenta que las narrativas musicales representan un eje importante de este proyecto, pasaremos a observar en detalle las prácticas musicales de este territorio, intentando comprender su origen, desarrollo y el contexto actual en el que se desenvuelven.

## CAPITULO II. MÚSICAS DE LA MONTAÑA Y EL RÍO: SABERES Y PRÁCTICAS MUSICALES DEL CAÑÓN DEL RÍO MELCOCHO



*Ilustración 14.* Río Melcocho Fotografía: Fabián Osorio

En este capítulo abordaremos el origen de las músicas campesinas en Antioquia y las múltiples denominaciones que hacen referencia a estas expresiones rurales. De igual manera trataremos algunos elementos de la llegada de la música al Cañón del río Melcocho, lo cual no es ajeno a las dinámicas nacionales y departamentales.

### **Inicio y desarrollo de la música campesina en Antioquia**

Cada territorio es el resultado de múltiples relaciones socioculturales que lo transforman y que definen unas prácticas sociales particulares. En el campo de la música encontramos un sinnúmero de músicas tradicionales y populares que enuncian determinados contextos y culturas y que son expresión de la vida y cotidianidad de los pueblos. Algunas de ellas surgen justamente en el centro de diversos conflictos políticos, económicos, sociales y ambientales que las configuran.

Las llamadas 'músicas campesinas' en el departamento de Antioquia han sido objeto de estudio desde el siglo XX. Al respecto en el texto “Una mirada a la historia de la cultura musical en Antioquia” (2001), los investigadores del grupo Valores regionales Olga Lucía Ocampo, María Eugenia Londoño, Alejandro Tobón, estudian la importancia de conocer estas realidades sonoras de estas regiones:

Acercarse a esos hombres y mujeres en Antioquia que desde raíces propias trabajan lo musical, saber quiénes son, cómo han vivido, cómo construyen futuro, es apropiarse de referentes de identidad. (pág. 1)

Ahora bien, analizar estas músicas implica hacer una retrospectiva a la época de los años 1940-1950 pues en ese momento se gestan estas expresiones. En este caso resaltamos tres aspectos que consideramos vitales en la consolidación de la tradición musical campesina de esta región: el intercambio cultural generado por el Ferrocarril de Antioquia y la comercialización de discos (Industria fonográfica) a través de este medio de transporte, el uso de la vitrola y la radiola como aparatos antiguos para la reproducción de música y finalmente la llegada de la radio a las zonas rurales de Antioquia como eje del contacto cultural con las músicas mexicanas en la época anteriormente mencionada.

Es de anotar que estas músicas de origen mexicano que permearon las sonoridades de Colombia y otros países serían escuchadas en las veredas de los diferentes municipios de Antioquia, entre ellos El Carmen de Viboral. Estas músicas se conocerían en un momento como “Música campirana”<sup>25</sup> por su referencia del campo y “Música de carrilera” por su forma de distribución a través del ferrocarril, entre otras denominaciones que a continuación aclararemos.

### **La carrilera sonora**

Muchos de los desarrollos culturales de los pueblos han surgido a la par con el desarrollo de las vías de transporte y los medios de comunicación. En el caso de las músicas de Antioquia, uno de los elementos que influenció su desarrollo, como lo hemos expresado, fue el Ferrocarril de Antioquia inaugurado en 1929. Sobre este aspecto el historiador y músico Conrado Mosquera Osorio nacido en Abejorral, Antioquia y residente de El Carmen de Viboral actualmente, nos confirma durante una entrevista el contacto cultural entre México y Colombia a través de la radio y cómo la vitrola entró a Latinoamérica más o menos en 1905 y se fue extendiendo hasta convertirse incluso en un símbolo de la cultura popular en varios países. Mosquera nos cuenta además, que esta influencia de la música mexicana en Colombia inicia con todo el apogeo de la producción y grabación de discos en Yucatán México a través de la casa disquera estadounidense RCA Victor, quienes a través de Félix de Bedout<sup>26</sup> representante de esta empresa en Colombia, se

---

<sup>25</sup> Ver artículo periodístico de Vanessa Vallejo “Música popular, un género que nació en el campo” Consultado el 2 de noviembre de 2018 en [https://www.radionacional.co/noticia/m-sica-popular-un-g-nero-que-naci-en-el-campo\(2018\)](https://www.radionacional.co/noticia/m-sica-popular-un-g-nero-que-naci-en-el-campo(2018))

<sup>26</sup> Distribuidor, impresor, editor y comerciante exclusivo de la RCA Victor para Medellín. Ver: La industria musical en Medellín 1940-1960: Cambio cultural, circulación de repertorios y experiencias de escucha (2011, pág. 18)

encargarían de la distribución de discos de plástico de vinilo de 45RPM (45 revoluciones por minuto)<sup>27</sup>.

En Antioquia estos discos llegaban a Guayaquil Medellín al almacén “La guitarra” en donde eran vendidos a varias personas que con una “victrola” hacían el recorrido del ferrocarril. Muchos llegaban hasta Cisneros, de Cisneros se regresaban otra vez, compraban en el almacén los discos y se regresaban a la carrilera. (Entrevista Conrado Mosquera Agosto 2018)

Así mismo, Carlos Humberto Torres T. en el documento “Una visión de la música popular en Antioquia en el siglo XX” (2018), realiza un análisis histórico sobre el Ferrocarril de Antioquia y la extensión que este tuvo por varios municipios de Antioquia, el cual generó no solo una comunicación para el desarrollo económico por la distribución de productos como el café, sino también por la expansión de elementos culturales, entre ellos la música carrilera. Considerando esta idea, Torres nos acerca a la denominación de “música carrilera” argumentando:

La denominación parece haberse originado en las estaciones del tren que comunicaba a Medellín con Puerto Berrío. Demuestra de alguna manera el importante papel que las vías de comunicación juegan en la difusión de las manifestaciones culturales. El Ferrocarril de Antioquia, la primera obra civil de gran envergadura en la región, fue contratada en 1874 y terminada en 1914. Fue pues la primera vía de comunicación de la región con el país y con el mundo. No es de extrañar entonces que por esa vía nos llegara la música de otras latitudes y que se fuera distribuyendo por todo el Departamento [...] Vemos así cruzar el tren de oriente a occidente del Departamento, al vaivén de los corridos, rancheras, pasillos llorones y zambas.<sup>28</sup>

Por su parte, el musicólogo Egberto Bermúdez en su texto “Del humor y del amor: Música de parranda y música de despecho en Colombia” (2006) explica el momento en que surge la etiqueta de “música de carrilera”:

Música de carrilera, que aludía a los bares y cantinas donde los repertorios extranjeros mencionados se oían en rockolas y traganíqueles, en bares y cantinas de las zonas de tolerancia situadas alrededor de las estaciones de ferrocarril en las afueras de los pueblos y ciudades de la zona. En las cuatro primeras décadas del siglo xx, a pesar de su escarpada topografía Antioquia y su región aledaña había logrado construir una red no despreciable de ferrocarriles que facilitó la integración de su región y lo unió a las costas y el centro del país (pág. 83).

Como vemos hay una marcada influencia de México en las músicas de Antioquia, las cuales se instalaron en un principio en esta región a través del intercambio cultural que se generó en el

---

<sup>27</sup> En un principio los sencillos de siete pulgadas se grababan en esta velocidad, pero más tarde adoptaron también la de 33 RPM. Los maxi sencillos son como un sencillo, también emplean 45 RPM, pero en formato de doce pulgadas. Generalmente un sencillo trae una canción por cara, y un maxi sencillo dos canciones por cara como máximo. [https://es.wikipedia.org/wiki/45\\_RPM](https://es.wikipedia.org/wiki/45_RPM)

<sup>28</sup> Consultado en <https://lopaisa.com/musica.html> Septiembre 20 de 2018

ferrocarril de Antioquia y la comercialización y venta de discos en esta ruta. Esta expansión cultural de la música mexicana que evidentemente tiene que ver con la industria fonográfica, llegaría a las zonas rurales de El Carmen de Viboral y se instalaría en estos territorios hasta ser adoptada y reinterpretada, de tal manera que se convertiría en una expresión que la comunidad considera a la fecha como propia.

### **Música molida**

Posteriormente, y acercándonos más al territorio del Cañón del río Melcocho, encontramos que el primer contacto cultural con la música mexicana fue a través del uso de la vitrola y posteriormente el tocadiscos y la radio, esta última presentaba programación musical, generalmente de géneros mexicanos como los corridos y la música de carrilera anteriormente reseñada. Egberto Bermúdez (2006) citando a Fernando González, asocia el uso de la vitrola al ambiente festivo de amigos. Al respecto el autor expresa:

Las repercusiones de la presencia de los discos y de la radio en el ambiente rural antioqueño se habían comenzado a sentir desde hacía varias décadas. En 1928, a su paso por El Retiro (oriente antioqueño), el escritor Fernando González (1976: 46-50), refiriéndose al claro entorno machista local, asocia la vitrola con la «juerga» entre amigos y la posibilidad de cantar en voz alta con los discos. También alude a que formaban parte de lo que llama «los antecedentes del amor», y el encanto de esas mujeres imaginadas a través de sus voces, pero también asociadas a lo efímero de la moda. (pág. 91)

Fue a través de la música de vitrola, también llamada en este territorio “música molida” como se empezaría a tejer toda una tradición musical que a la fecha cumple más de un siglo de cultivarse en esta región. La etiqueta anteriormente mencionada, es dada a partir del mecanismo utilizado para la reproducción del sonido. Aura María Orozco quien tuvo la oportunidad de conocer este antiguo aparato en la vereda El Porvenir, nos aclara porque se denominaba de esa manera:

La primer vitrola de la vereda la tuvo una hermana de mi esposo Zoila Rosa Orozco que yo me haya dado cuenta, y de ahí mi esposo Jesús Antonio Orozco también tuvo. Cuando eso eran vitrolas, eran con unos discos grandes, se les colocaba una agujita y así se escuchaba la música. Eso lo llamaban disque “música molida” porque como era volteando un manubrio, eso tenía cuerda y entonces se volteaba y le daba cuerda y entonces trabajaba un rato. (Entrevista Aura María Orozco Septiembre 2018)

Bianey Orozco, músico de la vereda El Porvenir, también recuerda los diferentes aparatos de reproducción sonora que utilizaban antiguamente y cómo estos se intercalaban con la “música de guitarra” al referirse a las músicas interpretadas en vivo. Así, expresa lo siguiente:

Antiguamente eran las vitrolas, las llamaban vitrolas dactofónicas, de ahí paso a los tocadiscos, ya empezamos el tocadiscos pero el tocadiscos era pa mero disco no más, ya después vinieron las radiolitas que ya era radio y disco y después cuando ya empezaron las

grabadoras todos esas músicas fueron cayendo. Pero siempre la música de guitarra intercalada. (Entrevista a Bianey Orozco Agosto 2018 vereda El Porvenir)

Estos aparatos eran utilizados para dar los “serenos” actividad musical que más tarde describiremos y de igual manera, para ambientar las tiendas o cantinas que existían en las veredas. Así la comunidad cuenta cómo en las cantinas existentes en esta zona rural, se escuchaba música a través de la vitrola y sin importar la distancia del recorrido la cargaban al hombro hasta llegar al lugar de la serenata. Aldemar Hernández músico de la vereda El Porvenir se refiere a ella y a su mecanismo de funcionamiento:

La vitrola era de cuerda, ella si no le daba cuerda no le trabajaba, es como uno cuando no le pagan, entonces no trabaja. Le iba dando uno cuerda y va tocando el disco, deja de darle cuerda y se apaga. Y la radiola si era de pilas y energía. (Entrevista a José Aldemar Hernández Octubre de 2018)

A pesar de la presencia de algunos instrumentos de cuerda en esta zona, estos aparatos fueron determinantes en el primer acercamiento a la música. Dicho protagonismo se daba por algunas particularidades que nos cuentan jocosamente algunos de los entrevistados como Conrado Mosquera, quien referencia estos aparatos diciendo:

Primero se escuchaba en vitrola, ya luego vinieron unos aparatos que llamaban piano por aquí y en otras partes le decían pianola, y se le echaba una monedita de centavo y con esa monedita le cantaba una canción, ya si le echaba cinco le cantaba seis, unos monstruos grandes, ya después los sacaron más pequeños. Y la gente se daba gusto, el que quería escuchar música le echaba la monedita. Causante de muchos problemas porque había forma de tumbarla desde afuera, y usted llegaba colocaba una canción que no le gustaba e iba y se lo tumbaba y el otro me reclamaba y ahí estaba la pelea lista. (Entrevista Conrado Mosquera Agosto 2018)

Posteriormente a estos aparatos aparecería la grabadora de pila y en el año 2012 ingresaría a la zona la energía eléctrica generando otras formas de escuchar la música. Este aspecto en específico sería determinante en la transformación de las prácticas musicales.

### **Música de radio**

Respecto a este proceso en el que la difusión de la música mexicana llega hasta nuestros poblados rurales a través de la radio, Juliana Pérez González historiadora de la Universidad Nacional, en su texto “La música popular mexicana en Colombia: los corridos prohibidos y el narcomundo” (2004) hace un recuento histórico de este momento expresando:

La presencia de la música mexicana en Colombia data posiblemente de las primeras décadas del siglo XX cuando la naciente industria discográfica internacional introdujo al país ritmos cubanos, argentinos, españoles y mexicanos. Este proceso de internacionalización y, particularmente, de aproximación a la música mexicana se vio

reforzado en los años 30 con el inicio de la radiodifusión y del cine sonoro en Colombia, pues tanto en la industria discográfica como en la cinematográfica y la radio, los productos mexicanos ocuparon un lugar importante. La difusión se inició en las grandes ciudades y poco a poco se introdujo en áreas rurales. (pág. 2)

Además del uso de las vitrolas, la radio cumplió un papel determinante en lo que sería la consolidación de las músicas campesinas en Antioquia. La radio escuchada a través de las radiolas y las grabadores de pila, se convirtió en el segundo momento de influencia cultural de las músicas mexicanas en estas comunidades. Juan David Arias Calle en su tesis de grado para el título Magister en Historia titulado “La Industria musical en Medellín 1940-1960: cambio cultural, circulación de repertorios y experiencias de escucha” (2011), explica cómo la radio hacía parte de todo el fenómeno de globalización y cambio cultural de la época. Al respecto, Arias afirma:

Todo el circuito de producción y consumo formado alrededor de los contenidos musicales, esto es alrededor del mundo de la radio, la producción fonográfica y el cine musical, configura en sí mismo un sistema técnico complejo que refleja y hasta produce los cambios sociales y culturales propios del proceso conocido como globalización, y que en el caso latinoamericano resulta especialmente complejo y fecundo en lo que respecta a la cultura popular. (pág. 63)

Como parte de este contexto histórico, es importante destacar las principales emisoras que según Alberto Burgos Herrera, en su libro “Música del pueblo pueblo” (2006) fueron claves para que las comunidades campesinas empezaran a definir unas prácticas musicales particulares y un estilo de música de cuerda particular. Destacamos por ejemplo la -Emisora Voz de las Américas (1946) y su programa “Amanecer campesino” y Radio Nutibara (1970) y su programa “Mañanitas campesinas”.

En el caso del Cañón del río Melcocho por ejemplo, las principales emisoras que se escuchaban en la zona, eran emisoras que llegaban desde Caldas y desde el municipio de San Francisco, cuenta el educador carmelitano Francisco Arnoldo Betancur Ramírez. Algunas emisoras que la comunidad escuchaba eran: Radio sutatense, La voz de la unión, Emisora Ecos de Paz estéreo (Marcos Sánchez, locutor) y Ventana estero (locutora Margarita) entre otras. Al respecto, el mismo entrevistado menciona lo siguiente:

Emisoras que uno haya escuchado...A ese cañón hay horas yo no sé si del día, la noche o la madrugada emisoras que entran de Caldas, de la zona de Caldas entran varias emisoras y ya de las emisoras que uno les escuchaba, casi son estas de San Francisco o de la Unión que ellos acostumbran mucho para mandar las razones o los avisos o también para escuchar la misa y algunas otras ceremonias. (Entrevista Francisco Arnoldo Betancur Ramírez Octubre 17 de 2018)

Así mismo el músico Aldemar Hernández menciona algunas emisoras por las que escuchaba la música y que luego interpretaría:

Por emisoras y por pianos y todas esas cuestiones que había en esas épocas, que eran vitrolas, radiolas y todo eso. Yo escuchaba más que todo una emisora que llamaban Armonía sipaquireña, la Voz de las Américas...y ammm, ¿cómo que se llama eso? Me acuerdo un programa que titulaba...que comenzaba a las 10:00am y se llamaba quisque Guasquilandia. (Entrevista a José Aldemar Hernández Octubre de 2018)

Es necesario destacar, por otra parte, que dentro de las canciones interpretadas por los músicos campesinos del Melcocho y que fueron aprendidas a través de la radio, encontramos dos tipos de repertorios; aquellas músicas interpretadas por grupos originarios de México y otras que son canciones mexicanas interpretadas por músicos campesinos de Antioquia o lo que Burgos denomina “canciones mexicanas al estilo antioqueño”, ambas músicas sonarían en la radio y serían escuchadas por los campesinos de esta región quienes se apropiarían de estas para ser interpretadas en todas sus celebraciones. Este asunto es tratado en el libro de Burgos de la siguiente manera:

El campesino nuestro pronto comprendió que él también podía hacer sus propias rancheras y corridos; entonces se dio a la tarea de hacer canciones mexicanas. Fue precisamente cuando aparecieron duetos, tríos y solistas campesinos nuestros interpretando canciones rancheras que nadie conocía y que jamás se habían visto en el cine mexicano. (págs. 13-14)

Este estilo antioqueño o campesino es lo que entenderemos como “música de cuerda”, pues así se refiere la comunidad del Melcocho a la música que los representa y es a partir de esta denominación desde donde surge un primer elemento de análisis importante, puesto que se refiere al formato predominante de las músicas campesinas interpretadas por instrumentos de cuerda. Sobre este aspecto de los formatos hablaremos más adelante.

Conrado Mosquera recuerda por ejemplo algunos de los primeros grupos mexicanos que se escuchaban en Antioquia tales como: Las hermanas Padilla (María y Margarita Padilla), Luis Pérez Meza y Los Madrugadores, entre otros. (Entrevista Conrado Mosquera Agosto 2018).

Sobre los grupos antioqueños que reinterpretaron la música mexicana y que empezaron de igual manera a sonar en la radio, Burgos en su texto “Música del pueblo pueblo” menciona los siguientes: Los Cuyitos, Las Estrellitas, Los Trovadores de la Vega, Los Relicarios, Los Jibaritos, Duetto Las Américas entre otros. Los anteriores fueron algunos exponentes de la música mexicana que se escuchaba a través de la radio en estos territorios rurales de Antioquia y Colombia.



Así mismo, el autor expresa el momento en el cual se posiciona la industria musical: la radiodifusión, las productoras fonográficas, el mercado del disco, y luego la televisión. Burgos explica:

En esos años cuarenta y cincuenta, nuestro campesino que vivía perdido en las montañas, solo recibía comunicación con el mundo a través de una radio que existía en todas las casas de campo. En ese entonces la música que dominaba en los discos y en las emisoras, era la música mexicana con todos sus corridos, huapangos y rancheras, y por ende nuestro campesino eso era lo que escuchaba. Como el corrido y la ranchera son géneros musicales relativamente fáciles de interpretar, cuando nuestro campesino llegaba a las tardes a descansar, en la radio de su casa escuchaba la canción mexicana y enseguida bajaba la guitarra o el tiple y trataba de interpretarla. Así empezaron muchos de nuestros campesinos y con seguridad ninguno pensó que estaba creando el estilo antioqueño de la música mexicana. (pág. 10)

Como vemos, es a partir de estos procesos de transculturación<sup>29</sup> cultural desde donde los campesinos antioqueños empezaron a adoptar elementos musicales de México y realizaron sus propias versiones de las canciones que escuchaban. Es común encontrar en las comunidades campesinas de esta región que ellos se refieran a la “música de carrilera” que es predominantemente mexicana, como expresión autóctona de su contexto rural. En muchas ocasiones incluso se desconoce su procedencia y los compositores de algunas de las canciones, pues parte de su repertorio está conformado por canciones que pueden tener más de ochenta años de ser interpretadas por nuestros campesinos y que se van transmitiendo de un músico a otro sin ninguna referencia histórica o de autoría específica de la obra.

Ahora bien, continuando con el estudio de la influencia de los medios de comunicación en estas músicas locales, en especial la radio, Juan David Arias Calle en su libro “Con la tinta de mi sangre: Amor y desamor en las canciones de despecho de Antioquia” ( 2009 ) hace un análisis importante del fenómeno cultural dado en América latina, en el cual todas estas prácticas musicales se entrelazan con rasgos comunes en Colombia:

Es decir, se trata de complejos procesos de dialogo cultural que van dando forma a una cultura popular que puede extenderse incluso a toda Hispanoamérica, y que contó para su desarrollo con el impulso acelerado que le dieran los nuevos medios masivos de comunicación como la radio y el cine, pero sobre todo en el que tiene y tuvo mucho que ver la industria de la producción fonográfica. Las primeras sedes de esas compañías como la Brunswick y la RCA Victor, se ubican en estados Unidos, México y Argentina, y desde allí van a abastecer la demanda de todo el continente (...) Y continua diciendo: “Estos

---

<sup>29</sup> Según la Real Academia Española Transculturación

1. f. Recepción por un pueblo o grupo social de formas de cultura procedentes de otro, que sustituyen de un modo más o menos completo a las propias. (Real Academia Española, 2018) Consultado en <http://dle.rae.es/?id=aQ3KWXI>

discos llegan a Colombia, a cualquiera de los pueblos antioqueños o a cualquiera de las cantinas de Guayaquil, y se convierten en éxitos que permanecen hasta hoy en día en la memoria del público. (pág. 22)

Por todo lo anterior, las músicas que llamamos campesinas tienen que ver con un proceso histórico e intercultural que involucra no solo el propio territorio donde se desarrollan sino también otros procesos globales. Esto nos da luz para entender además que las prácticas musicales campesinas, no solo expresan la identidad del territorio local donde se desarrollan sino también desde una perspectiva global representan un rasgo de lo que somos como América latina y el mestizaje que nos habita.

Toda esta amalgama de músicas ha ido configurando una identidad musical en Antioquia expresada en las canciones de origen campesino y que a través del tiempo han seguido transformándose. La radio fue determinante en esta construcción mestiza que a continuación abordaremos desde las múltiples denominaciones que se tienen sobre estas.

### **El mestizaje en las músicas campesinas: una raíz con muchas denominaciones**

Ahora bien, al referirnos a las músicas campesinas de esta región, hallamos diversas denominaciones dadas a partir del género que enmarcan estas expresiones. Además de la expresión “música de cuerda”, que es quizás la más utilizada por la comunidad en esta región para referirse a su música o 'música campesinas' como hemos expresado para referirnos al contexto rural en el que se desarrollan, encontramos también otras etiquetas tales como: 'música carrilera', 'música guasca', 'música de parranda o música parrandera', 'música de despecho', 'música de pachanga', 'música de beba', 'música de baile', 'música molida'; todas estas nominaciones son expresadas por la comunidad del Cañón del río Melcocho al referirse a la música de su región, que en gran medida, están asociadas al género musical que interpretan y cuya definición responde a un proceso de apropiación cultural anteriormente expresado.



Ilustración 15 Músicos Arbey Martínez, Daniel Marín y Orley Marín Fotografía: Recopilada Por Marinelsi Orozco

Juan Pablo Echeverri Vera, antropólogo de la Universidad de Antioquia, en su trabajo de grado: “Relaciones de género en la Música Popular Antioqueña-MPA: estudio de caso en El Carmen de Viboral” (2018) agrupa estas músicas de origen campesino como “Música popular antioqueña” definiéndolas de la siguiente manera:

La música popular antioqueña, es un conjunto de géneros musicales nacidos, o que se asentaron, en la ciudad de Medellín en la mitad del siglo XX producto de las migraciones campo-ciudad como consecuencia de época de violencia de mitad del siglo. Estos géneros tienen una profunda herencia campesina-montañera (Castro, 2015) [...]Lo que identifica a este tipo de música es la similitud en términos instrumentales de los géneros musicales que la componen, la influencia mexicana en cada uno de sus géneros, al ser muchos de sus intérpretes de esta zona andina del centro del país[...] En este grupo de géneros musicales –la MPA- se agrupan los ritmos: guasca, parrandera, carrilera y despecho, los nombres de estos géneros corresponden a un marketing discográfico, estrategias que utilizaban las industrias fonográficas para vender sus discos, lo que conllevó a que en la cultura popular se quedaran arraigados por medio de la radio. (pág. 41-44)

Es importante aclarar que esta denominación de “música popular” es quizás una de las últimas etiquetas surgida a finales del siglo XX como una evolución de la música guasca.

Todas estas etiquetas como hemos visto, son apropiadas por nuestras comunidades campesinas quienes desde su territorio empiezan a reinterpretar estas canciones con sus acentos y formatos instrumentales con los que cuentan. Sobre esta apropiación cultural es menester citar las palabras del músico Aldemar Hernández, quien durante la entrevista afirma:

No, esta música no es mexicana, la mexicana ya es muy distinta. Esta es carrilera. Si, esta es música popular que llamamos ahora. Estos discos son por ahí de los años 60 y 70, los que hemos cantado. (Entrevista a José Aldemar Hernández Octubre de 2018)

Por otra parte, Robinson López estudiante de música de la Universidad de Antioquia y quien ha tenido acercamientos a la música campesina a través del tiple, nos expone su visión sobre las músicas campesinas:

Dentro de la música campesina, viendo al campesino como una persona jocosa que le gusta celebrar la vida, es muy importante resaltar la música parrandera y la guasca carrilera que también ha sido muy del quehacer del campesino. Los campesinos si bien se logran identificar con la música carrilera y la música ranchera, pero creo que hay un sello propio más que todo con la música parrandera. (Entrevista realizada a Robinsón Arley López Agosto 2018)

Es importante destacar aquí la enunciación y caracterización que López realiza sobre el 'Ser campesino', pues esta idiosincrasia se refleja justamente en la música. Francisco Arnoldo Betancur se refiere a algunos de los rasgos que caracterizan a los campesinos de esta región y que está íntimamente ligados a las expresiones musicales:

Ser campesino... ser campesino en el Melcocho, ser campesino en cualquier otra parte tiene unas connotaciones claras, precisas y contundentes en la forma de vida, las prácticas de la vida de campo son muy distintas a las de las personas de la ciudad, la misma relación con la naturaleza, con el día, con la noche, con el agua, con el medio circundante, con el tipo de caminos, con el trabajo que hay que realizar. Indiscutiblemente que ese ser campesino como tal y componer y hacer música desde ahí pues tiene que tener connotaciones y características muy distintas a la de la música del género urbano, pues se crean en condiciones muy diferentes. (Entrevista Francisco Arnoldo Betancur Octubre 16 de 2018)

Continuando con las denominaciones encontradas sobre estas prácticas musicales, el musicólogo Egberto Bermúdez anteriormente citado, hace un importante recorrido por estas músicas y su historia a través de su libro “Del humor y del amor: Música de parranda y música de despecho en Colombia” (2006). El autor hace un análisis profundo de la música popular colombiana, de su contexto histórico social en Medellín en los años 1950 y 1970 y de la industria fonográfica que empezó a consolidar expresiones musicales urbanas y rurales. Dicho análisis es referido desde los rótulos o etiquetas de estas músicas (guasca, carrilera, despecho, parranda) que van consolidando ciertos elementos de la identidad musical de Antioquia. Sobre la música parrandera y la música de despecho el profesor Bermúdez expone lo siguiente:

Estas dos designaciones aparecen, en diferentes momentos históricos, como «etiquetas» o «rótulos», muy propios del funcionamiento de la industria fonográfica y de sus mecanismos de promoción publicitaria. Como se verá, esta industria, además de la radio, fueron determinantes en la conformación de ambos estilos. (pág. 83)

Posteriormente el mismo autor, nos aclara que “la música de parranda” es un fenómeno local de Antioquia que surge a partir de la adaptación del repertorio de la música de baile costeña (merengues, paseos y porros) a las músicas de esta región. Esta condensación de músicas dadas

por los procesos de desarrollo del Ferrocarril de Antioquia, el auge de la industria fonográfica y la llegada de músicos campesinos a la ciudad generaron unas dinámicas que fueron consolidando los repertorios de la música de despecho (rancheras y los corridos) y la música parrandera de las comunidades campesinas. El autor se refiere a estas dos categorías enunciadas de la siguiente manera:

Ambas categorías se refieren a contextos de consumo y uso y aclaran poco sobre sus estructuras musicales. Sin embargo en ambos casos sus repertorios básicos están constituidos por canciones y como tales, su polaridad esencial música-texto se ve reflejada en forma desigual en ellos. Las estructuras musicales y en especial su aspecto rítmico adquieren mayor importancia en el contexto bailable en que se desarrolló la música de parranda, mientras que los textos son, sin duda, fundamentales en lo que se reconoce como despecho Sin embargo —como veremos— esta polaridad no agota su análisis y lo anterior se debe resaltar en el papel fundamental del humor en los textos de la música de parranda así como las diferentes y contrastantes estructuras y géneros musicales del repertorio de base del llamado despecho. (pág. 95)

De acuerdo a todo lo anterior, podemos observar dos influencias en las expresiones y prácticas musicales de los campesinos de Antioquia que han sido determinantes: una línea que llega de la música costeña y otra de la música mexicana. Al paso del tiempo esta influencia ha seguido transformándose y consolidándose como parte de las expresiones autóctonas de estas comunidades rurales.

En el texto “Las músicas campesinas carrangueras en la construcción de un territorio: Experiencias sonoras como portadoras de memoria oral en el Alto Ricaurte, Boyacá” (2014) de la maestra en patrimonio cultural Nicole Ocampo Hernández, encontramos esta misma reflexión sobre las músicas campesinas de la zona de Boyacá y la dificultad para definir este concepto. Al intentar responder por las músicas campesinas de esta región expresa:

Algunos músicos dicen tocar música campesina autóctona o guasca, otros dicen tocar música carranguera, otros dicen que la música campesina y la música carranguera son la misma cosa, y muchos otros dicen que su música es campesina, pero aunque no les guste el término carranga, se adaptan al mismo por las facilidades que brinda. Estas facilidades hacen referencia al hecho de que es más sencillo abrir puertas para una presentación diciendo que hacen música carranguera, porque ya se tiene el referente de Jorge Velosa y Los Carrangueros de Ráquira, en vez de decir que hacen música campesina. Lo anterior, devela un panorama en el que es claro que no hay consenso sobre la denominación de la música que ellos hacen, entonces ¿cómo entenderla? (pág. 40)

A propósito de estas denominaciones, podemos afirmar a manera de conclusión de este enunciado, que si bien existen múltiples etiquetas para referirnos a las músicas campesinas, su denominación está dada en parte por el género musical que interpretan o por la marca generada desde la industria fonográfica.

## Una tradición que se celebra

De forma general estas músicas hacen parte fundamental de las fiestas de diferentes pueblos y veredas antioqueñas representando un sentido popular. Dentro de las diferentes actividades que realiza la comunidad del Cañón del río Melcocho encontramos diferentes prácticas musicales que expresan una dinámica territorial. La música al igual que la cocina, la agricultura, las prácticas deportivas corresponden a un entramado comunitario y familiar. La música representa un elemento de cohesión social y un espacio de encuentro comunitario y festivo. A continuación enunciamos diferentes prácticas musicales que se desarrollan en este territorio:

### Festivales comunitarios

Cuenta la comunidad del Cañón del río Melcocho que antiguamente eran frecuentes los festivales organizados de forma comunitaria. Dichos encuentros se realizaban en la escuela de la vereda o en algunos casos en el quiosco comunal. El quiosco comunal es un espacio normalmente construido en madera, creado por la misma comunidad en el cual se realizan diferentes actividades comunitarias, entre ellas los festivales.

Por aquí las reuniones que se hacían eran los festivales, y se hacían en el día con música de cuerda, así de grabadora era muy poquita. Se principiaba por ahí a las 2 ó 3 de la tarde y a las 6 de la tarde ya todo el mundo para las casas, en la noche ya todo el mundo nos íbamos temprano para las casas. (Entrevista Argemiro Orozco Septiembre 2018)



*Ilustración 16.* Festival comunitario Músicos Arturo Hernández, Rigoberto Orozco. Fotografía recopilada por Marinelsi Orozco

Podemos decir que los “festivales” son celebraciones y encuentros comunitarios que se hacían con el fin recaudar fondos para la comunidad, dicho recurso era invertido en cubrir algunas necesidades de la vereda tales como arreglos de carreteras, construcción colectiva de viviendas,

solidaridad a familias de escasos recursos entre otros. La Junta de acción comunal representa en este sentido, un papel vital en la realización y organización de estos espacios comunitarios, siendo históricamente este el órgano comunitario en el que la comunidad define su dinámica social y genera su autonomía territorial y la toma de decisiones. Sobre este aspecto y sobre las dinámicas de los festivales nos cuenta Bianey Orozco:

Los festivales se hacían en el día, acá habían dos cantinitas que vendían aguardiente y cerveza. Entonces en el festival se le daba entrada a la caseta a la 1pm, a esa hora cerraban las cantinas y no se dejaban vender licor allá, sino que se vendía el aguardiente de la junta, y hasta las 5pm, a las 5pm salía la gente de ahí y ya los otros podían abrir las cantinas ya para la gente ponerse a tomar cerveza, para recoger fondos para la junta, para eso se hacían los festivales. Desde que se empezaba el festival había música en la vereda. El festival siempre se empezaba con música de grabadora o radiola o tocadiscos en los tiempos de más antes, y ya si habían músicos por ahí los invitaban a tocar hasta dos horas. (Entrevista a Bianey Orozco Agosto 2018 vereda El Porvenir)

Continuando con la descripción de esta primera práctica musical, que quizás es una de las más importantes por su carácter festivo y comunitario y por ser esta la actividad que lograba reunir a la comunidad de diferentes veredas, es importante mencionar que es común en estos espacios el consumo de licor, ya sea aguardiente, cerveza o la bebida tradicional fabricada en este territorio como es la 'tapetusa'. Además en los festivales se vendían diferentes alimentos preparados por la misma comunidad, habían actividades deportivas y música de cuerda en vivo. Gabriela Hernández una de las líderes comunitarias de la vereda, profesora de la escuela de la vereda el porvenir e hija de uno de los músicos más representativos de este territorio, al referirse a los festivales expresa lo siguiente:

Acá en la vereda los festivales eran cada 15 días y era en el día, se iniciaba a la 1pm y se terminaba a las 5 de la tarde se estaban terminando, todas las familias se iban porque no se contaba con energía eléctrica, entonces en la noche no se utilizaba la música. (Entrevista Gabriela Hernández Agosto 2018)

Es preciso mencionar, que la música representaba una parte fundamental de este encuentro por la alegría e integración que generaba, tanto la música en vivo, como la que se escuchaba a través de la vitrola, la radiola o la grabadora de pila. Yoli Orozco, líder de la vereda El Porvenir, recuerda cómo se iniciaban los festivales:

Don Arturo (Músico) era el que llevaba la grabadora con un caset y también las parejas que eran sus hijas (mujeres para bailar). Se bailaba, vendían empanadas, natilla y buñuelo y a veces la gente sacaba el machete y peleaba, sobre todo por que llegaba gente de otras veredas. También hacían los remates, que era una actividad para recaudar dinero, remataban mujeres para bailar y potras veces gallinas, pollos o los tapados...también recuerdo que todo el que bailaba pagaba una tarifa. Yo pienso que los festivales además del

conflicto, también se fueron acabando fue por que empezó a ver otra dinámica y otra forma de recolectar los fondos. Antes si era como una tradición. (Entrevista Yoli Orozco Octubre 25 de 2018)

Como vemos no solo era la música de cuerda la protagonista en estos encuentros, también históricamente se referencia la presencia de algunos aparatos como la vitrola, la radiola y la grabadora, sin embargo y de manera relevante la presencia de los músicos en vivo generaba un mayor goce del festival. Orlando Orozco, campesino de la zona, expresa como estos espacios se desarrollaban en su vereda con la mezcla de música de cuerda y música escuchada a través de algún dispositivo:

En los festivales también había música de cuerda, eso se cuadraban esas tocatas tan verracas para esos festivales y también música de esa de equipo y de esas radiolitas. (Entrevista a Orlando Orozco Septiembre 2018 vereda El Porvenir)

Así mismo, lo referencia uno de los músicos de la vereda:

Siempre era una alegría cuando logran conseguir los músicos para los festivales, eso sonaba muy bueno. (Entrevista a Bianey Orozco Agosto 2018 vereda El Porvenir)

Y así entre una y otra canción de cuerda interpretada por los músicos o por la radiola y la vitrola en épocas anteriores se desarrollaba esta festividad, que poco a poco se fue consolidando en una de las prácticas tradicionales de estas comunidades. Y la historia no acaba acá, cuenta don Bianey Orozco que finalizado el festival, continuaba la parranda en alguna casa de familia de la vereda, invitaban a los músicos y algunas parejas y allá se continuaba la parranda.

### **Parrandas Familiares**



*Ilustración 17.* Parranda familiar Músicos Lucelida Martínez, Javier Martínez. Fotografía recopilada por Marinelsi Orozco.

Además de este escenario comunitario, la música campesina hacía presencia en las parrandas familiares, donde generaba cohesión del núcleo familiar. Como veremos más adelante al analizar



los medios de transmisión de estos saberes, veremos la importancia de los rasgos familiares en la conservación de estas prácticas. Y es en este núcleo de la familia en donde encontramos las denominadas 'parrandas', las cuales tenían dos formas de desarrollarse: una a través del convite familiar para las celebraciones de cumpleaños, matrimonios o en algunos casos sin motivo alguno se armaban las parrandas en alguna casa campesina y la segunda forma para los convites comunitarios.

Si bien este concepto de 'parranda' es referido a un género particular ya descrito y analizado anteriormente, en este caso las 'parrandas' se refieren a espacios de disfrute, celebración y principalmente, baile donde las familias se reunían por una ocasión especial o en las que alguna familia invitaba a varias personas de la comunidad que habían estado en el convite de cosecha del maíz u otro alimento. Normalmente son celebraciones de cumpleaños, matrimonios o en algunos casos sin motivo alguno se armaban las parrandas en alguna casa campesina. Como eran familias numerosas había muchos motivos para reunirse.

### **El ensayo de un músico campesino**



*Ilustración 18.* Músico Rigoberto Orozco. Fotografía recopilada por Marinelsi Orozco

El ser campesino, además de tener unas dinámicas sociales y culturales particulares determinadas por el contexto territorial, también denota la manera y el proceso en el cual se practica la música como tal. El espacio del músico campesino para 'ensayar' si es que así pudiéramos llamar al momento en que el músico recuerda cada tono de su guitarra y 'surrunguea' las cuerdas luego de la jornada de trabajo, se da en horas de la tarde o la noche principalmente.

Sobre este aspecto nos recuerda Bianey Orozco que era en horas de la tarde, entrando la noche ya donde él podía interpretar la guitarra:

Siempre era por la tarde, que uno llegaba del trabajo, le calentaban el agua para lavarse las manos y ya uno cogía el instrumento, no fallaba todas las tardes uno si tenía el compañero ahí o si estuviera solo. (Entrevista a Bianey Orozco Agosto 2018 vereda El Porvenir)

Es interesante además de reseñar este aspecto, mencionar que los músicos campesinos eran llamados 'carrangueros' y 'merenderos'. El concepto de merendero denota el contexto donde el músico iba a alguna casa a tocar y le daban merienda, por su parte el de carranguero denota a uno de los tipos de música que interpretaban.

El músico campesino antes de considerarse músico es arriero, agricultor, apicultor, pescador o realiza otro oficio de los muchos que se dan en el campo. Su práctica musical está íntimamente ligada a los tiempos y los espacios rurales de descanso. De hecho esta actividad no es considerada una labor a la que se pueda dedicar alguna persona para generar su supervivencia en este contexto sino que es dada como una práctica recreativa, de descanso o de diversión.

### **Coro de las eucaristías**

Históricamente la conformación de la sociedad colombiana ha estado marcada por la influencia de la iglesia católica quienes han ejercido poder en los procesos de construcción de Estado-nación. En el caso del departamento de Antioquia, El Carmen de Viboral y sus núcleos rurales, este rol de igual manera ha sido determinante.

Las comunidades del Cañón del río Melcocho son herederos de la tradición cristiana-católica en su gran mayoría, por lo que es común la realización de las celebraciones eucarísticas. La radio además de influenciar el tipo de música de la zona, también tuvo incidencia en los procesos religiosos, pues a través de este medio la comunidad escuchaba la misa que se transmitía para estas zonas. En cierta medida podemos decir que estos territorios, por estar en zonas lejanas al casco urbano, la presencia del estado en muchas ocasiones ha sido mínima y en ese sentido la participación de estas instituciones religiosas determina de cierta manera diferentes prácticas religiosas de las comunidades en estos contextos.

Ahora bien, hacemos mención de estas prácticas, en el sentido que en dichas celebraciones religiosas había presencia de la música de cuerda y eran los mismos músicos que interpretaban los corridos y las serenatas los que amenizaban las celebraciones religiosas.

En este caso al hablar de coro no referencia el significado común referido al formato musical integrado por varias personas que interpretan obras vocales; sino a la conformación de un grupo de tres músicos que con instrumentos de cuerda (guitarra, tiple y voz) acompañaban las canciones religiosas de la misa.

Cuenta la comunidad que antiguamente existió incluso el coro de la vereda que acompañaba las eucaristías. Dicho coro estaba conformado por instrumentos de cuerda como la guitarra y el tiple y algunas voces de campesinos de la zona como Arbey Martínez y Rigoberto Orozco.

Si bien las músicas interpretadas eran canciones religiosas es interesante encontrar la presencia de músicos campesinos en estas celebraciones religiosas. Además de ello, a través de la música festejaban la llegada del padre a la vereda: “Cuando entraba el cura de Sonsón hacían fiesta en la escuela” dice Bianey Orozco. (Entrevista a Bianey Orozco Agosto 2018 vereda El Porvenir)

### **Serenatas<sup>30</sup> o serenos**



*Ilustración 19.* Serenata familiar músicos Lucelida Martínez, Javier Martínez. Fotografía recopilada por Marinelsi Orozco

---

<sup>30</sup> Ver “Los orígenes de la serenata se pueden rastrear desde el siglo XI con los primeros cantares de gesta, relatos que narran las hazañas de personajes épicos. Más tarde, en Italia -de donde proviene la palabra serenata (sereno, calmado)- se convirtió en una costumbre cantar estas composiciones en la tardes o al anochecer; generalmente lo hacían los enamorados para expresar el amor por sus damas. En el siglo XVIII la serenata se consolidó como género musical y llegó a América con los españoles, volviéndose rápidamente en una alegre tradición en países como Colombia, Venezuela, México y Perú. Consultado en <http://www.sayariy.com/archivos/files/editoriales/pdf/serenata-carpeta-presentacion.pdf>

-La serenata popular tradicional: En varios países de Hispanoamérica, como Colombia, Venezuela, Cuba, El Salvador, Guatemala, México, Paraguay, Perú, Brasil, Chile, Argentina y otros, el término "serenata" se refiere al hecho de llevar, generalmente por las noches, un conjunto de cuerdas típico y tradicional, por ejemplo un Mariachi (en el caso de México) o la Tuna (de origen español pero que se extendió por la América hispana), un dúo o un trío con intérpretes de los instrumentos típicos del país, al exterior de la casa de una dama, y hacer que el conjunto interprete

Nos referimos al 'sereno' como una práctica musical que se realiza en horas de la noche y en la cual se le canta a alguna persona de forma sorpresiva. Allí se dedican unas canciones para conquistar, para celebrar o incluso también para terminar la relación con una persona en el caso de las serenatas de desamor. Principalmente referencian los serenos de amor, sin embargo existían serenos de varios tipos: serenata de día de madres, serenos de aniversarios, serenatas de despecho, serenatas de cumpleaños, de noviazgo entre otros.

Sereno cuando uno tenía la novia y entonces le llevaba un sereno de amor digamos si estaba bien con ella y uno se iba por la noche, sin avisarle a ella ni nada, era una sorpresa. (Entrevista a Bianey Orozco Agosto 2018 vereda El Porvenir)

A luz de linterna, con luz de vela o con hachones<sup>31</sup>, de una vereda a otra iba el músico por camino real a la casa de algún vecino lejano, montado en su bestia o caminando con guitarra o tiple al hombro o antiguamente con la victrola o el tocadiscos como lo reseñamos en los apartados anteriores. Caminaban por las trochas con la noble misión de llevar una serenata al festejado; digo vecino lejano, pues en ocasiones el recorrido era de más de dos horas por Camino Real y a oscuras, lo que dificultaba en gran medida el desplazamiento. Sobre este aspecto la comunidad recuerda:

Prendían los hachones, los que tenían linterna con linterna y los otros con puros hachones para alumbrarse más fácil donde era campo abierto, porque si era camino muy cerrado ya si se alumbraba más poquito pero en campo abierto si se alumbraba con puros hachones. (Entrevista Argemiro Orozco Septiembre 2018)

En esta época en la que la tapetusa<sup>32</sup> era prohibida por el resguardo o Inspección de Policía eran frecuentes los serenos en este territorio. Esta actividad lograba no solo integrar las familias sino que en muchas ocasiones incluso reunía a comunidades de varias veredas que amanecían al son de la música, el baile y la tapetusa. Así lo expresa la profesora de la escuela El Porvenir y quien desde niña tuvo cercanías a esta práctica pues su padre era músico de la zona:

Un recuerdo que tengo estando muy joven, nosotros desde acá nos íbamos hasta la vereda La Cristalina a llevar serenatas de madres, el morro era el punto de encuentro, allá nos reuníamos todos y pues era un momento alegre, agradable. Éramos casi toda una comunidad yendo a otra a llevar una serenata y era como ese momento de compartir en

---

y cante canciones para que el hombre exprese sentimientos variados, por lo común de amor, agradecimiento o deseos de reconciliación. <https://es.wikipedia.org/wiki/Serenata>

-La Serenata es una forma musical concebida para orquesta de cuerda, de viento, mixta, conjunto de cámara o percusión

<sup>31</sup> Los hachones eran construidos de forma artesanal con un tarro de lata y 1 vela o también los fabricaban en cogollo de macana y palmicho. Otras veces utilizaban una tela amarrada en la punta de un madero y con petróleo.

<sup>32</sup> Bebida alcohólica tradicional destilada de la caña de azúcar.

familia, entre amigos y conocidos. Nos íbamos a las oscuras a llegar a la casa, era una cosa de reírse y compartir. (Entrevista Gabriela Hernández)

Como hemos visto, estas prácticas musicales tienen como eje el carácter comunitario. En el caso de las serenatas no es la excepción, a pesar de ser actividades muy específicas que se realizaban para celebrar un cumpleaños, un bautizo o algún aniversario. Sobre las serenatas Bianey Orozco nos cuenta el sentido de estos ofrecimientos musicales y los tipos de serenos que había. Al respecto hacen mención de los serenos de amor dedicados a las novias:

De acuerdo como estuviera uno con la novia, ahí nacían los discos, si usted iba bien con ella iba con puras canciones de amor y como tratando de conquistarla más, si de pronto la novia le montaba los cachos a uno y se iba a charlar por ahí con alguien en un festival o en una parranda que se hacía, entonces le ponía los discos canciones de despecho y cuando se peleaba con la novia, ya le ponía los discos bravos que decimos, hay muchas canciones que uno le dedica a la novia cuando uno está enojado con ella, para no insistirle más. (Entrevista a Bianey Orozco Agosto 2018 vereda El Porvenir)

Se resalta que dicha práctica musical tenía una estructura formal integrada por cuatro canciones. Además se desarrollaba en tres momentos específicos: la despertadora, el sereno y la despedida. El primer momento denominado “la despertadora” se refiere a la primera canción que era interpretada de forma instrumental. En el segundo momento se presentaban las canciones a dedicar según el tipo de sereno. Finalmente el tercer momento referido a la “despedida”, era la canción para terminar o despedir la serenata. Sobre estos momentos Bianey Osorio recuerda jocosamente:

Sonaba primero la despertadora, luego se cantaban dos canciones de amor y luego la despedida, y ya si la gente era bienvenida a la casa, el papá de la novia se levantaba, abría la puerta y no los dejaba ir y cuando la persona no era recibida no le abrían y se tenía que devolver uno con la guitarra para la casa. La primera canción, la despertadora que llamamos era instrumental, no tenía letra y luego se cantaban las dos canciones ya fueran de amor, de despecho o una canción dura para dedicarle a la novia, y luego se tocaba la despedida una marcha instrumental o pasillos como “pasillo esperanza”. (Entrevista a Bianey Orozco Agosto 2018 vereda El Porvenir)

A continuación presentamos la letra de una de las canciones que eran interpretadas en las serenatas como parte de las canciones centrales de esta práctica. La canción fue interpretada por el músico Aldemar Hernández en una tertulia musical con él y sus primos y titula “Noviecita mía”. Intentamos rastrear el origen de esta obra y no pudimos encontrar datos sobre autor-compositor.



*Ilustración 20.* Tertulia musical primos José Aldemar Hernández, Francisco Montoya, Otoniel Soto Hernández (De derecha a Izquierda).

### **Noviecita mía**

Noviecita de mi corazón  
yo te ofrezco en este día  
mi más humilde canción  
porque tú eres la reina mía.

En ella te voy a decir  
cositas que te van a alegrar  
si tú me quieres como yo a ti  
mi dicha es llevarte al altar.

El amor que yo te tengo a ti,  
ni con nada se puede comparar  
porque yo quiero el amor ser de ti.  
porque tu lado tendré felicidad.

Te voy a dar un regalito  
que nunca lo vas a olvidar,  
toma mi alma dulce amorcito  
y soy tuyo hasta la eternidad.

El amor que yo te tengo a ti,  
ni con nada se puede comparar  
porque yo quiero el amor ser de ti.  
porque tu lado tendré felicidad.

Te voy a dar un regalito  
que nunca lo vas a olvidar,  
toma mi alma dulce amorcito  
y soy tuyo hasta la eternidad.

Para poder realizar un sereno y considerando que en la época no existía aún el uso de celulares, la comunicación se hacía de forma personal. Cuenta don Argemiro Orozco que era de voz a voz que se comunicaba el sereno:

Quando eso, como no había forma de llamar ni nada, se iban dando razones, se cuadraba, siempre había uno o dos cabecillas y entonces él se encargaba de ir avisándole a la gente para el encuentro, y ya se recogían en la casa de él y ahí arrancaban para donde fueran a llevar la serenata. Llegaban no más los músicos y ya la otra gente se quedaba ahí retiradito, y llegaban ya los músicos y ya lo que estaban tocando la última canción como la despedida, ya toda la gente se iba acercando ahí y ya los que le habían llevado la serenata salían a recibir la gente. (Entrevista Argemiro Orozco Septiembre 2018)

Como vemos esta práctica, es un referente vital de la dinámica familiar y comunitaria de la zona. Además refleja un momento vital de estas músicas antes de la llegada de la tecnología y del conflicto como dos fenómenos que transformarían esta tradición de forma significativa.

### **Romerías<sup>33</sup>**

Las romerías campesinas son espacios en los que la comunidad se reúne para realizar diferentes actividades de carácter religioso. Antiguamente en este territorio se realizaban “las misiones” que eran actividades comunitarias de tres o cuatro días en los que además de la misa se hacían juegos y otras actividades de integración comunitaria.

Gabriela Hernández se refiere a la Romería como una actividad que realiza la comunidad cuando llega el sacerdote y expresa lo siguiente:

Acá se le llama Romería cuando viene el sacerdote, la gente se reúnen un momento como religioso o a hacer oraciones. (Entrevista Gabriela Hernández Vereda El Porvenir Agosto 2018)

Como elemento importante, se resalta la presencia de la música de cuerda en estos espacios y por ello se consideran prácticas que debemos mencionar en este apartado. En este caso no nos

---

<sup>33</sup> Según el diccionario de la *Real Academia Española* <http://dle.rae.es/?id=WeRtrBl> Romería De *romero*<sup>2</sup> 'peregrino'.

1. f. Viaje o peregrinación, especialmente la que se hace por devoción a un santuario.  
2. f. Fiesta popular que con meriendas, bailes, etc., se celebra en el campo inmediato a alguna ermita o santuario el día de la festividad religiosa del lugar.

3. f. Gran número de gentes que afluye a un sitio.

-Ver definición de Romería en <http://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-332/la-romeria> Fiestas religiosas, romerías, fiestas patronales, o como se llamen, son fiestas de comerciantes. Desde siempre y para siempre

La romería es prácticamente un ritual de integración, de unión, de comunicación, de regeneración de las costumbres, de las creencias, de la identidad y en general de la cultura. Abraza a todas las edades y clases sociales. La fiesta recrea y regenera. Los que llegan los trajeron sus padres cuando niños y ellos continúan la tradición. No falta la pólvora, el castillo y la vaca loca

detendremos a profundizar pues la presencia de la música no es tan central como en las otras actividades, sin embargo es importante hacer mención de esta relación entre las actividades de carácter religioso y la música.

Maryneli Orozco al referirse a las romerías expresa: “Hay música en la Romería, una romería es una celebración religiosa, que se realiza una vez al año de tradición católica que duraba o dura de 2 a 3 días. Entrevista (Vía correo electrónico) (Maryneli Orozco Septiembre 2018).

Esta relación entre música y religión es un aspecto interesante que encontramos de igual manera en las músicas de esta región. Esta práctica nos refleja de cierta manera los valores religiosos y culturales de estas comunidades en las cuales existió una fuerte presencia de la religión católica principalmente.

### Convite <sup>34</sup>



*Ilustración 21. Convite comunitario. Fotografía Marinelsi Orozco*

Los convites tienen dos connotaciones en esta zona. Como actividades que se realizan al interior de una familia, la cual invita a varias personas a compartir un alimento en alguna casa y como una actividad de carácter comunitario en los que se convoca a toda la vereda para realizar algún trabajo en beneficio de la comunidad. Gabriela Hernández enfatiza en esta práctica como una actividad referida principalmente a la resolución de necesidades de la comunidad o de alguna familia diciendo:

---

<sup>34</sup> Según el diccionario de la Real Academia Española <http://dle.rae.es/?id=AhPTOq6> Convite Del cat. convit, y este der. del lat. mediev. convitare 'convidar'.  
1. m. Acción y efecto de convidar. 2. m. Función y especialmente comida o banquete a que es convidado alguien.  
3. m. Ven. Reunión de trabajadores que prestan sus servicios a cambio de comida.



Convite es cuando se unen muchas personas a trabajar por un bien común, sea para una actividad comunitaria o en una familia; se hacen los convites para el camino, se hacen los convites para hacer un trabajo en una casa o acá en la escuela. El convite es más como un espacio de integración o de querer hacer un trabajo comunitario o por alguna familia. (Entrevista Gabriela Hernández Vereda El Porvenir Agosto 2018)

La segunda significación que encontramos sobre el convite está más en relación a nuestro tema de interés. Esta otra mirada se refiere al convite como actividades que principalmente se realizan al interior de una familia; la cual invita a varias personas a compartir en alguna casa familiar. Es común la presencia de músicos quienes amenizan la noche con instrumentos de cuerda. Sobre esto nos cuenta Bianey Orozco que si bien el músico no recibía ningún honorario económico este era muy bien recibido:

Le sobraba el aguardiente y comida lo que quisiera y ya el músico empezaba a las 9:00pm y aguantaban hasta las 3:00am, ya después entregaba la guitarra y ponía musiquita en radiola y en grabadora por Octavio Mesa, Agustín Bedoya por las mujeres de Montebello; ya ellos descansaban y se paraban a bailar, esa era la rutina de ellos. (Entrevista a Bianey Orozco Agosto 2018 vereda El Porvenir).

Es común en los convites, además de la música, la presencia del baile. Cuenta la comunidad que “Bailaban merengue, paseo, corridos, rumba, ranchera”.

### **Fiestas decembrinas**

Finalmente y como parte de todos estos espacios en los que la música hace parte del tejido familiar y comunitario están las fiestas decembrinas. Al igual que en las zonas urbanas de El Carmen de Viboral la celebración de la navidad en el mes de diciembre es una práctica común en estos territorios rurales. Don Martín Gómez campesino de 73 años de la vereda El Porvenir recuerda cómo era esta celebración con música de cuerda:

Yo hacía fiesta aquí y convidábamos hasta 4 músicos, cada año, cada año los convidaba en un 24 hacíamos una fiesta [...] Veinte o treinta parejas permanecían bailando con música de cuerda. (Entrevista Martín Gómez vereda El Porvenir Agosto 2018)



*Ilustración 22.* Fiesta decembrina Vereda El Porvenir. Fotografía recopilada por Marinelsi Orozco

Estos eventos, si bien son comunes en las zonas urbanas de Antioquia, en el caso del territorio rural tienen la característica de realizarse con música de cuerda en vivo, lo que le da un aspecto tradicional a estos encuentros. Cuenta, por ejemplo, Aldemar Hernández, uno de los músicos más antiguos de este territorio, que en muchas ocasiones se encontraba con su hermano (Arturo Hernández) y sus primos Francisco Montoya y Otoniel Soto Hernández a tocar y cómo con la música recorrieron varias veredas de esta zona en estas épocas.

Por allá en las veredas, de pronto en los 24 de diciembre, 31, en las romerías por todas esas veredas de Agua Linda, Ciprés, Santa Rita, Santo Domingo, Santa Inés... Muchas veces nos encontrábamos en las vereditas, pero últimamente ya nos despatriamos, nos descarrilamos todos, este vive acá en El Carmen, yo vivo lejos, este también acá en El Carmen, pero ya no nos juntamos a tocar sino por ahí en ocasiones. (Entrevista a José Aldemar Hernández Octubre de 2018).

Como vemos son muchos los espacios que la música de cuerda permea en el territorio rural del Cañón del río Melcocho, espacios que evidentemente responden a un urdimbre familiar y comunitario como lo hemos venido reseñando anteriormente. Sin embargo, estas expresiones también han venido alimentando algunos encuentros sociales en la zona urbana del municipio de El Carmen de Viboral, lo que expresa de cierta manera una conexión vital y necesaria entre el campo y la ciudad.

### **Las músicas campesinas en la zona urbana**

Si bien las prácticas musicales campesinas se reconocen desde su origen rural, no podemos desconocer el contacto cultural y la influencia que existe de la zona urbana. No solo desde el acceso a temas de salud, educación y el comercio de productos de aseo o de alimentos hay un contacto permanente con la urbanidad sino también desde la música.

Como se evidencio en el capítulo I, el Cañón del río Melcocho dista bastante de la zona urbana del municipio, lo que genera en gran parte que las prácticas y tradiciones de estas zonas rurales no sean reconocidas por la comunidad. Sin embargo y a pesar de esta separación territorial dada por asuntos geográficos, es interesante precisar algunos espacios en los que la música campesina es visibilizada y aporta de manera relevante a la construcción del tejido social urbano.

Es necesario mencionar además, que muchos músicos que se desplazaron del Melcocho por asuntos de trabajo o en la época del conflicto, encuentran en las zonas urbanas e incluso en ciudades como Medellín, un epicentro para seguir cultivando su oficio como músicos. Es el caso del músico Aldemar Hernández quien durante varios años ha vivido en Medellín y logró incluso conformar su propia agrupación y tocar en varias emisoras de la ciudad. Por eso mencionamos algunos de estos espacios en los que han hecho presencia las músicas de cuerdas en el contexto urbano del municipio de El Carmen de Viboral. De forma precisa encontramos algunos festivales y eventos municipales que han generado este contacto entre el campo y la ciudad.

### **Festival de cocinas tradicionales y músicas campesinas**<sup>35</sup>

Es un espacio enmarcado en las Fiestas de la Loza, celebración que se desarrolla anualmente en el El Carmen de Viboral. Es creado para reconocer, valorar y promulgar los saberes rurales y fortalecer los procesos de recuperación, aceptación y difusión de los patrones alimentarios y de siembra tradicional en el municipio. Esta festividad incluye músicas populares interpretadas por reconocidas agrupaciones de algunas veredas y donde incentiva el reconocimiento y la exhibición de algunas recetas tradicionales de la localidad, además de la vinculación de los saberes de siembra tradicional mediante la muestra de algunos productos propios de la región.

### **Celebración fiesta del campesino**<sup>36</sup>

Es una celebración organizada por la Administración Municipal de El Carmen de Viboral realizada cada año en el parque principal. Allí se convoca a todas las comunidades rurales para compartir y visibilizar los procesos comunitarios de las diferentes veredas, encontrando muestras gastronómicas, productos artesanales, fotografías históricas de las veredas, productos agrícolas entre otros elementos que reflejan las particularidades socioculturales, económicas y ambientales

---

<sup>35</sup> Festival organizado por el Instituto de cultura de El Carmen de Viboral enmarcado en las Fiestas de la loza de este municipio. Ver <http://regco.co/evento/festival-de-cocinas-tradicionales-y-musicas-campesinas/>

<sup>36</sup> Ver <https://mioriente.com/altiplano/el-carmen-de-viboral/arte-cultura-carmen-celebrara-dia-del-campesino.html>

de cada vereda. De igual manera, como epicentro de esta celebración aparecen algunas muestras de grupos locales de músicas campesinas que se presentan en la tarima central.

### **Primer Festival de música de la montaña Serenatas del cañón**

Es una iniciativa realizada desde el año 2018 en la vereda El Porvenir del Cañón del río Melcocho. El festival es organizado en comunión entre la Junta de Acción Comunal de este territorio en alianza con algunos actores culturales del municipio. Su objetivo es generar un encuentro intergeneracional entre los músicos más antiguos de la vereda y la nueva generación de niños y jóvenes que vienen acercándose a estas prácticas.



*Ilustración 23.* Afiche promocional del festival Diseño: Fabián Rendón

### **Procesos musicales: herencias de antaño**

Como parte de este capítulo y para entender por qué las prácticas musicales de esta región representan una tradición, presentaremos aquí los procesos de transmisión, creación y fabricación de instrumentos como tres componentes vitales en esta narrativa. Hablar de las formas en que se transmite la música de una generación a otra y de los elementos creativos que la componen, será fundamental para entender la importancia histórica y el contenido simbólico que estas envuelven.

### **Procesos de transmisión**

“La tradición es la transmisión del fuego, no la adoración de las cenizas” G. Chesterton

Antes de que aparecieran los primeros instrumentos a las veredas del Cañón del río Melcocho, como vimos anteriormente las vicrolas y el tocadiscos fueron las primeras herramientas musicales que llegaron a este territorio rural y con los cuales se empezaría a tejer esta tradición musical. Si

bien estos aparatos no son instrumentos musicales como tal, fueron la forma más primigenia en que a estas comunidades les fue transmitida la música.

Después de muchas serenatas dadas con las victrolas aparecen las radiolas y la radio con una programación musical mayoritariamente mexicana, la cual determinaría en gran medida los repertorios musicales que los primeros músicos de esta región aprenderían a cantar. Posteriormente emergen las grabadoras de casete como medios de reproducción de la música y ya en la actualidad se cuenta con otras herramientas para escuchar música tales como el equipo de sonido y el DVD.

Todo lo anterior nos referencia un primer elemento dado en el proceso de aprendizaje y transmisión de la música, aquí se evidencian la escucha y la memoria. José Aldemar Hernández y su Primo Otoniel expresan lo siguiente al referirse a la forma como aprendían las canciones:

Nosotros salíamos a los pueblos, a Cocorna o aquí a él Carmen escuchábamos la música... el disco, y como uno tenía buena memoria, en esos días en 2 o 3 escuchadas se lo aprendía uno. Oyendo, oyendo y escuchando la música. Cuando eso había mucho las grabadoras y esas radiolas que había de disco, *lomplay* 78 45, vitrolas, de esas de darle cuerda uno. (Entrevista a José Aldemar Hernández Octubre 2018).



*Ilustración 24.* Escuela vereda El Porvenir. Fabio Ciro (Hijo de Eugenio Ciro) y Rigoberto Orozco Fotografía recopilada por Marinelsi Orozco.

Los procesos de transmisión del saber musical en comunidades campesinas se desarrollan de forma empírica y por medio de la transmisión oral de un músico a otro. José Aldemar Hernández uno de los músicos de esta región nos cuenta como aprendió cuando era niño:

De diez años fue aprendiendo, ya que me haya adentrado en la música fue por ahí de los quince en adelante. Me gusto la música así por que escuchaba amigos que surrungueaban tiplecito por ahí, entonces a mí me sonó y me fui metiendo en la música, y ya salí adelante y nosotros éramos los mentados de todas esas veredas por allá [...]Yo aprendí así a cabeza,

de memoria, yo escuchaba un disco y si me gustaba lo repetía por ahí dos o tres veces y ya lo tenía grabado, así fue que yo aprendí la música, yo tenía un repertorio y yo le tocaba toda la noche en una parranda sin repetir un disco y me sobraba mucha música. (Entrevista José Aldemar Hernández Octubre 2018)

En muchos casos es común encontrar padre, hijo y hermanos que interpretan algún instrumento, lo que refiere una transferencia del saber mediada por el vínculo familiar, ya sea porque exista un proceso de enseñanza aprendizaje de padre a hijo o por la observación e imitación. Y esto se da en gran medida por la relación familiar en el que se desarrollan estas prácticas musicales. José Aldemar Hernández expresa por ejemplo el vínculo que representa la música en su familia:

La familia de nosotros todos hemos sido entendidos pa' la música, la familia de mi primo y aquel mi primo también. Sea por la familia Hernández, por los García, por Montoya...mi papá por ahí medio zurrunguiaba un tiplesito ahí, pero ahí medio medio. (Entrevista José Aldemar Hernández Octubre 2018).

Además encontramos la repetición como otra forma de aprendizaje para memorizar alguna canción o para aprender las posiciones y acordes en alguno de los instrumentos de cuerda. Obdulio Velázquez nos aclara este proceso diciendo:

De lo que yo me he dado cuenta, estos saberes en estas comunidades campesinas se han transmitido más como un ejercicio de repetición. Muchos de ellos no saben ni siquiera que tono están haciendo, incluso todavía hablan de primera, segunda y tercera posición refiriéndose a Am, Dm y a E7. Entonces ellos se aprenden las posiciones y lo trasmiten por imitación. Ha faltado mucho como esa parte de la teorización, pero a ellos lo que realmente les importa en el campo es aprender, entonces lo transmiten con el afán de que el otro aprenda. (Entrevista Obdulio Velázquez Agosto 2018)



*Ilustración 25.* Luis Martínez- Reinaldo Ciro. Fotografía recopilada por Marinelsi Orozco

En otras ocasiones se resalta un proceso autodidacta y netamente empírico en el que no se cuenta con ningún tipo de acompañamiento. Es el caso de Eugenio Ciro, campesino de 62 años, nacido en la vereda El Estío del municipio de Cocorná, residente de la vereda El Porvenir desde hace más de 30 años y quien de forma autodidacta escribe versos y se acompaña empíricamente con su guitarra. Al preguntarle cómo aprendió a tocar y cómo crea sus letras él responde:

Yo mismo, nadie me enseñó, no tuve ayuda de ningún maestro ni nada. La música que yo toco, yo me la inventé. Mi música es distinta, yo no quería tocar canciones de las que tocan los demás, yo quería sentirme un tipo así solito para la música que nadie toque la música mía y así está porque nadie toca la música mía. Esto nació de mí mismo como nacieron mis canciones, yo no tuve que decirle a nadie, amigo enséñeme cómo es eso, yo me puse, practiqué y vi que sonaba y empecé a hacer mis canciones. (Entrevista Eugenio Ciro Septiembre 2018).

Esta misma idea del proceso autodidacta se reafirma en las palabras de Don Martín Gómez quien al referirse a uno de los músicos más antiguos de la vereda dice:

El tocaba guitarra, lira, violín a pesar de que el papá no le enseñó, pero tuvo la oportunidad de aprender por la calle, como dice el cuento. (Entrevista Martín Gómez vereda El Porvenir Agosto 2018)

Sin embargo, este proceso autodidacta está referenciado en la observación y la repetición. Así lo expresa Francisco Betancur cuando se refiere a la forma cómo una persona aprende a interpretar algún instrumento:

Lo que normalmente uno observaba es que aquellos muchachos gomosos por la música normalmente se sentaban al lado de los músicos a mirarlos, observarlos y a verlos tocar. Entiendo que muchos de ellos ya se fueron encaminando en el aprendizaje del toque de algún instrumento por lo que veían y por lo que les iban explicando también, ya cuando se interesaban o les prestaban algún instrumento. (Entrevista Francisco Arnoldo Betancur Octubre 2018).

Más adelante Eugenio Ciro cuenta cómo aprendió los dos acordes que más utiliza: Re mayor y Sol Mayor. Además expresa que la repetición fue lo que le permitió adquirir este conocimiento:

Yo los aprendí viendo tocar a los demás, yo los veía, entonces me ponía a practicar en la casa y veía que me servían a mí también, yo pensé pues cómo ellos tocan yo también puedo aprender, me compré mi guitarra y comencé a estudiar, es que lo más lindo de la música es la práctica, yo práctico cada ocho días mis canciones, donde no practique se me olvidan tantas canciones. Yo cuando invento una canción, la canto muchas veces, así como al amanecer cuando no hay bulla de nada, entonces es mejor en las madrugadas. Yo en el trabajo practico, yo me voy para el cafetal y ahí voy practicando. (Entrevista Eugenio Ciro Septiembre 2018).

Así mismo Marinelsi Orozco nos brinda su perspectiva sobre estos procesos de transmisión del saber musical reafirmando las formas de aprendizaje que utilizaban los músicos:

Escuchando las emisoras y viendo tocar los instrumentos a los abuelos o padres, muchos de los que aprendieron a tocar lo aprendieron de forma empírica. Aprendían a oídos y por imitación. (Entrevista Marinelsi Orozco Villegas El Carmen de Viboral Octubre 2018).

Por su parte, Gabriela Hernández, profesora de la escuela de la vereda El Porvenir actualmente e hija del músico y tiplista Arturo Hernández, cuenta cómo su padre heredó esta tradición de su padre Antonio Hernández:

Mi papá aprendió porque el papá de él tocaba tiple también y le enseñó, eso fue como un legado que le dejó el papá y ya el hermano inició con el tiple y después le gustó la guitarra, porque mi papá decía que la guitarra era un poquito más compleja de aprender, entonces que aprendía más fácil a tocar el tiple y después la guitarra y el hermano aprendió con él, como que fue una herencia del papá. (Entrevista Gabriela Hernández Agosto 2018).

Y para reafirmar esta idea de transmisión oral de una generación a otra, Argemiro Orozco cuenta cómo el conocimiento se pasaba de un músico a otro:

Pues casi los que habían antiguos les iban como enseñando a los otros que querían aprender, porque lo que fue Rigoberto, hasta donde yo medio entiendo, como que fue don Arturo el que medio le practicó algo y yo creo que Lucelida también, y yo creo que don Arturo también fue como que le daba algo de clases a Lucelida. (Entrevista Argemiro Orozco Septiembre 2018).

Rigoberto Antonio Orozco Orozco otro de los músicos de esta zona expresa que él aprendió guitarra por medio de la imitación y la observación a otros músicos. Él expresa que fue “Viendo a los músicos de la comunidad tocar” que aprendió a tocar guitarra. Además de este proceso de transmisión dado por imitación, también mencionan algunos músicos que no existía ningún proceso como tal de enseñanza. Cada persona iba buscando la manera de aprender y era más el gusto y el deseo de aprender que cogían el instrumento y le iban buscando la sonoridad. Lucelida Martínez nos cuenta su experiencia:

Aprendí a cantar, aprendí a tocar sin nadie enseñarme, nadie decirme toque por Re, toque por La, toque por Mi, nada. Yo cogí por Re, yo aprendí por Re mayor porque esa es la tonalidad como más sencilla de una guitarra. La voz de las canciones que yo iba a cantar me tenía que dar por ese tono y si no me daba tenía que subir la voz como me diera. (Entrevista Lucelida Martínez Agosto 2018).

Y su hermano Arbey Martínez, expresa que este proceso de aprendizaje se desarrolla por un sentido vocacional y de amor por la música, dando importancia a la capacidad de escucha y al desarrollo auditivo en este proceso de aprendizaje:

La historia de uno es, yo no sé si será dramática o qué, pero es una cosa de varones. Porque es que la aprendimos fue a puro pulso. Yo aprendí a afinar fue a este (señalándose el oído). Yo no tuve profesor, ¿afinador? lo aprendí a conocer ahora. En ese tiempo, ¿sabe cómo afinaba uno? Con un golpe, así de sencillo. Eso le nace a uno. Yo le digo la verdad, a usted la música o de cantar o de ser guitarrista no lo aprende, eso le nace a usted. Y le voy a decir eso es difícil, aprender de oído es difícil, uno lo aprendió de oído, gracias a Dios aprendió



a afinar. Era tanto el amor a la música que uno le tiene el oído a eso. Y usted sabe que uno cuando se levanta en el campo sabe cuál pajarito pito y cual tití le sigue. Usted le conoce el sonido a todos los pájaros. Así es en el campo, cuando a uno le nace el sonido de una guitarra, le nace acá y el sonido nace de acá y la música nace de acá del oído, porque si usted dice que no tiene oído para la guitarra no tiene oído para cantar. (Entrevista Arbey Martínez Agosto 2018).

Es importante expresar que en la actualidad hay nuevas generaciones de jóvenes y niños aprendiendo este saber; es el caso de Juan Gabriel Martínez, joven músico sobrino de los dos músicos anteriores quien expresa que su aprendizaje se concretó por estar viviendo en zona urbana, ha sido un proceso más formal y académico, pero valora y resalta la manera cómo sus tíos adquirieron este saber musical, de los cuales ha aprendido el verdadero sentido de la música.

### **Procesos de creación**

“Por ahí uno que otro sí hacía las canciones, pero prácticamente cantaban las música que había sido escuchada ya”. Entrevista Argemiro Orozco Septiembre 2018

La mayoría de los músicos de este territorio han sido principalmente intérpretes de canciones que escuchaban en la vitrola o la radio. Sin embargo, en el recorrido realizado encontramos varios músicos que si bien no son reconocidos propiamente como compositores, han aportado a los procesos de creación musical. Dicho proceso creativo esta permeado en gran medida por el territorio rural y las experiencias de vida.

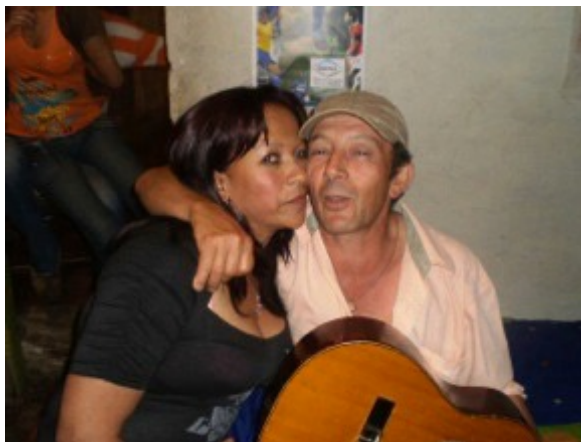
La comunidad reconoce principalmente como compositor a Javier Martínez, conocido por todos sus amigos como el “mocho”. Canciones como la Nutria, el Chino, La historia del guerrillero entre otras, dan cuenta de esta memoria creativa y del legado musical que dejó Javier Martínez en el territorio, haciendo canciones a su vereda, a sus experiencias de vida, a sus amigos, al amor y al desamor. Don Martín Gómez se refiere a este creador diciendo: “Sí, sí hubo un muchacho que sacaba canciones, sacaba canciones de su herramienta” (Entrevista Martín Gómez vereda El Porvenir Agosto 2018).

Y Bianey Orozco realiza su labor en la zona como referente de este trabajo creativo diciendo:

Aquí el jimao<sup>37</sup> Javier Martínez hijo de Joel, ese muchacho era bueno pa’ componer música, por ahí compuso varios discos que los tiene grabados y yo más compositores no conocí acá”. (Entrevista a Bianey Orozco Agosto 2018 vereda El Porvenir).

---

<sup>37</sup> Terminó utilizado para referirse a alguien que ya ha muerto.



*Ilustración 26.* Músico compositor Javier Martínez y esposa. Fotografía recopilada por Marinelsi Orozco

Además de Javier Martínez, su hermana Lucelida Martínez también ha realizado varias composiciones como parte de la narrativa de su vereda, que estaremos presentando de igual manera en este recorrido sonoro. Estos dos hermanos, hijos de Joel Martínez, han generado varias composiciones que se resaltan en este proyecto y que harán parte de nuestro análisis musical en el capítulo IV.

En el recorrido realizado encontramos otros músicos con gran habilidad y creatividad para crear versos y letras. Algunos de ellos ya no viven en la zona, pero hicieron parte de esta tradición musical, es el caso de Over Orozco Villegas y Rigoberto Orozco quienes en su momento alegraron las tertulias musicales del cañón. Adjuntamos de ellos, algunas letras que consideramos importantes por el contenido de los textos (Ver capítulo IV).

Encontramos interesante hacer mención de igual manera a don Eugenio Ciro, habitante del territorio y quien desde hace más de trece años escribe letras. Si bien su conocimiento musical y el nivel de ejecución de la guitarra son básicos, cuenta con una creatividad importante para crear letras. Los textos que él mismo canta y acompaña con su guitarra son un reflejo vivo del territorio pues son canciones que hablan de la vereda y de diferentes historias personales que reseñamos en este proyecto como parte de los procesos creativos del territorio.



*Ilustración 27.* Tertulia Familiar. Eugenio Ciro. Fotografía recopilada por Marinelsi Orozco

Finalmente, es necesario resaltar el trabajo creativo de Juan Gabriel Martínez, uno de los jóvenes herederos de la tradición musical de los hermanos Martínez. Si bien él no vive en este territorio, de alguna manera su proceso musical ha estado en relación con este territorio, pues fue a través de sus tíos, habitantes del Melcocho, como adquirió sus primeros conocimientos sobre la música, además se resalta su interés por crear canciones que hablen de su territorio. De él integramos dos canciones al análisis musical (ver capítulo IV), por el contexto mismo de las canciones, las cuales se refieren al territorio del Cañón del río Melcocho.

Quienes han hecho sus propias canciones expresan en ellas principalmente las vivencias cotidianas de su vereda y experiencias de vida personales. Sin embargo, en esta investigación se profundiza en la recopilación de aquellas canciones que tienen el contexto del conflicto armado. Si bien no es el único tema al que se le canta en este territorio, queremos dejar un precedente de la narrativa de este fenómeno a través de la música, para reforzar los procesos de memoria territorial en la zona.

### **Procesos de fabricación de instrumentos**

Es interesante comprender la presencia de dos constructores de instrumentos musicales en esta zona rural, no solo por la época en la que se referencian sino también por el hecho de que la fabricación de un instrumento musical es un proceso bastante complejo que requiere de algunas herramientas de fabricación básicas y ciertos conocimientos sobre la materia. Al respecto surgen algunos interrogantes que si bien no son el centro de esta investigación pueden generar algunas preguntas para futuras indagaciones de la música campesina en este territorio. Dentro de los músicos-luthier que se referencian en esta zona encontramos a dos personas:

-Jaime Jaramillo, luthier de violines de la vereda La Cristalina.

-Dulio Patiño, Luthier de lira.

Es importante aclarar que ellos no eran constructores profesionales, pero en la comunidad se les reconoce como fabricantes de estos instrumentos, lo que nos permite acercarlos a este concepto como luthiers. Sobre uno de estos fabricantes de instrumentos de la vereda El Porvenir, Aura María Orozco García, se refiere a ellos de la siguiente manera:

Los primeros, los primeros fueron unos Jaramillos, un don José Eladio Jaramillo e hijo Jaime Jaramillo, que él también trabajaba los tiples, las liras, las guitarras, el mismo las trabajaba. (Entrevista Aura María Orozco García Octubre 2018).

Aunque, este tema no es nuestro centro de investigación y su profundización implicaría otra ruta, es interesante plantear las siguientes inquietudes que este trabajo no responderá: ¿Cómo aprendieron a elaborar dichos instrumentos musicales si en la época referenciada no existía acceso ni a los medios tecnológicos ni a la información para construir un instrumento? ¿Con qué herramientas los fabricaban? ¿Cómo llegó el primer violín a la vereda?

### **CAPÍTULO III. USOS Y FUNCIONES DE LA MÚSICA DE CUERDA EN EL CAÑÓN DEL RÍO MELCOCHO**

Este capítulo se enfoca en el análisis y la comprensión de los usos y funciones que la música tiene en este territorio rural. Así mismo, y como elemento importante, profundizaremos en el rol de la música durante el periodo del conflicto armado vivido en estas comunidades rurales. En este sentido consideraremos la música como elemento narrativo, expresivo y de construcción de la memoria.

#### **Alegría en la montaña**

Al referirnos a los usos y funciones de la música en el Cañón del río Melcocho, encontramos en primer plano la función de entretenimiento relacionada al sentido de alegría y el descanso que genera la música. Esta idea se confirma no solo en las palabras de los músicos, sino también en la vivencia con la comunidad, la cual considera la música desde esta perspectiva y reafirma su valor comunitario. Cuenta la comunidad que el baile es la expresión de la alegría cuando hay música acompañada del ritmo del río y la bebida de caña (tapetusa).



*Ilustración 28. Baile con música de cuerda caseta comunal Fotografía: Santiago Rodríguez*

Esta alegría del hombre del campo se refleja de forma significativa en estos espacios musicales comunitarios y familiares. Si bien es común encontrar en el camino de trocha un gesto rudo y serio denotando la fuerza que implica las labores del campo, en las fiestas y celebraciones del Melcocho brota una alegre y jocosa canción que pone a bailar a muchos y despierta la risa en otros cuantos. En la música encontrada en este territorio montañoso hay canciones para todos los momentos,

algunas para el despecho y para la beba (como llaman a la música que escuchan cuando están tomando licor) otras para la fiesta, y algunas de ellas para poner a bailar la gente.

Esta alegría de la música campesina del cañón casi siempre se relaciona con letras picarescas que en muchas ocasiones tienen doble sentido. Generalmente se interpretan en ritmos como el porro y el merengue campesino por ser ritmos de mayor alegría y que incitan al baile. Tonadas bulliciosas que cuentan historias o experiencias de vida que luego se vuelven risas en la comunidad. Encontramos por ejemplo canciones como “La nutria y el conejo” y “El chino”. Dos canciones compuestas por Javier Martínez, músico y compositor de la vereda El Porvenir que cuenta de forma jocosa y divertida dos anécdotas bien particulares de la vereda y que ya hacen parte del repertorio preferido de la comunidad.



*Ilustración 29.* Tertulia familiar Javier Martínez y Lucelida Martínez. Fotografía recopilada por Marinelsi Orozco

Lucelida Martínez nos recuerda cómo sus padres y tíos hacían música como entretenimiento y diversión familiar:

Yo digo que mis padres y los tíos tenían la guitarrita porque no había más en qué entretener la vida, solo trabajar, trabajar y ¿por las noches que hacían ellos? Llegaban a las cinco de la tarde, se sentaban, comíamos y ellos cogían el tiplecito...como que era una diversión para los hijos, algo en qué entretener los hijos y entretenerse ellos. (Entrevista Lucelida Martínez Agosto 2018)

Don Martín reconfirma esta función de la música al expresar cómo la comunidad se reunía al sonar una guitarra y las largas horas que permanecían bailando con música de cuerda:

La música es un entusiasmo pa' la gente, una alegría para todos los habitantes, todos se reúnen a escuchar la música. Antiguamente eran veinte o treinta parejas bailando hasta el

amanecer con música de cuerda. (Entrevista Martín Gómez vereda El Porvenir Agosto 2018).

Vemos entonces cómo esta alegría expresada en las letras de las canciones y en los ritmos, también contagiaban los cuerpos de las personas que vertiginosamente y hasta agotar la noche bailaban con el sonido brillante de las cuerdas. Todo esto refleja la función de expresión de la música que el educador Francisco Betancur bien refiere:

Que la música tiene unas funciones esenciales en el ser humano y en la realización plena de ese ser humano, pues es evidente que precisamente todo ese mundo emocional y de sentimientos vemos que es lo que el ser humano deja expresar o aflorar desde lo más íntimo de su ser en la expresiones musicales, literales y cantadas. Muchas veces no sé si composiciones ya muy estructuradas o por lo menos en estilo de trovas o coplas en las que narran circunstancias de la vida precisamente. (Entrevista Francisco Betancur Octubre 2018)

Además de las personas entrevistadas casi todos los músicos convergen en esta idea de crear para el entretenimiento, algunos de ellos afirman hacer música para descansar después de la jornada de trabajo.

Bianey Orozco al referirse a las nuevas generaciones de su comunidad, los invita a cultivar esta tradición y expresa la alegría de la música para la vida diciendo:

A la juventud que está levantando yo le daría el mensaje que se interesara bastante por aprender la música de cuerda como llamamos, porque eso trae mucha alegría, se entretienen mucho en esta cuestión, y también mucha paz, la música de cuerda trae mucha paz en el alma. (Entrevista a Bianey Orozco Agosto 2018 vereda El Porvenir).

Esta es pues, como vemos, una de las funciones de la música en esta zona. Referenciada en la alegría que genera a quien la interpreta y a quien la escucha. Además, el sentido de alegría, está conectado al descanso y entretenimiento que esta produce en la comunidad. Así lo relata Francisco Betancur:

De todas maneras en relación con la vida campesina uno encuentra no solamente en estas veredas sino en las otras veredas y en las que uno se crió, que muchas veces el campesino como tal después de la jornada de trabajo, esos que tenían la vena artística se sentaban o se reunían dos o tres gomosos a tocar y a cantar, o esos que estaban aprendiendo a ensayar también. Lo normal es que esta gente si eran los que animaban cualquier tipo de fiestas, desde matrimonios o festivales en la vereda encuentra uno que se daban esas situaciones. La música es una aliciente y es un alimento de la vida del campo como entretención para muchas personas, familias, o inclusive de la misma vereda. (Entrevista Francisco Betancur Octubre 2018).

El entretenimiento que genera la música surge en parte, por ser una de las pocas prácticas recreativas a las que tiene acceso la comunidad rural. Además el agotamiento generado por el trabajo del día se ve aliviado en cierta medida por la música al finalizar la jornada.

## La música teje los corazones de una comunidad

“La música era como alegría de todos”

Aura María Orozco abuela habitante de la vereda El Porvenir.

La alegría que genera la música a la que nos referíamos anteriormente no es solo de los que cantan o interpretan algún instrumento. Esta alegría será pues compartida con todos los que están en relación con la música, tanto el intérprete como la comunidad que la escucha. Algunos bailan, otros gritan, otros escuchan y brindan con un trago de tapetusa. Desde el más niño hasta el más adulto se ve curioso por este maravilloso espacio en el que la música teje los corazones y los pone a bailar. En este sentido además de la función de entretenimiento, alegría y diversión de la música, encontramos el uso de la música como medio de integración comunitaria.

Ahora bien, al referirnos a la esencia comunitaria de la música en este contexto, tenemos que considerar su trascendencia histórica, pues esta funcionalidad es el resultado de un devenir histórico en el que la comunidad ha ido construyendo sus dinámicas sociales alrededor de la música o más bien la música ha hecho parte vital de las dinámicas comunitarias. Sobre esta idea Gabriela Hernández nos cuenta cómo desde sus abuelos la música ha hecho parte de un entramado comunitario y social a través de las diversas celebraciones.

Históricamente la música ha tenido mucha importancia. Desde la época de los abuelos, la música se utilizaba para conquistar, para llevar serenatas y para amenizar las fiestas; antes ese era el tipo de música que se utilizaba en todas las fiestas, no había equipos, por los recursos que no teníamos, energía eléctrica, siempre era la música de cuerda la que se utilizaba en todas las fiestas familiares. (Entrevista Gabriela Hernández Agosto 2018).



*Ilustración 30.* Encuentro comunitario vereda El Porvenir. Fotografía recopilada por Marinelsi Orozco

Lucelida Martínez cantante y compositora de la vereda El Porvenir logra reunir estas dos funciones de la música a partir de lo que significa para ella la música diciendo:



Para mí la música significa alegría, unión de todo la vereda, lo digo porque cuando yo estoy en la vereda hago reunir a todo el mundo, vecinos, veredas y hasta gente del mismo pueblo; saben que voy y haya llegan todos. (Entrevista Lucelida Martínez Agosto 2018).

Esta reunión que se da en la comunidad gracias a la música es vital no solo porque permite acercar a las personas de la misma vereda o afianzar los lazos comunitarios y familiares, sino porque además rompe las fronteras invisibles que se han creado políticamente desde los municipios. A través de la música se reafirma que no hay límites ni divisiones fronterizas y que es un mismo territorio el que los convoca a bailar y cantar.

Lo anterior responde, además, a una necesidad de integración, de sentirse parte de una colectividad, la cual refuerza el sentido de identidad y de apropiación territorial. Lucelida Martínez al referirse al proceso de aprendizaje de la música de sus tíos y padres confirma la perspectiva de la música desde la alegría y el entretenimiento, pero también desde la construcción del tejido social que esta favorece:

Yo me imagino: eso fue como una necesidad de tocar la guitarra o el tiple, porque eso era una forma de integrarse con los otros vecinos, porque que hacíamos, yo recuerdo que decíamos: venga vamos a llevarle una serenata al vecino y sabíamos que allá llegábamos y nos daban la merienda...entonces llegaba mi papá con otro hermanito y tocaban y le cantaban dos o tres canciones...yo creo que lo tomaron como diversión y como una integración con toda la vereda...porque eso fue lo que hice yo cuando yo aprendí, me integre con todo el mundo... todo el mundo me conoció ahí mismo. (Entrevista Lucelida Martínez Agosto 2018).

Esta integración comunitaria se daba no solo desde el núcleo familiar, sino que en muchas ocasiones generaba espacios para compartir entre los músicos. Argemiro Orozco nos recuerda cómo en algunas ocasiones los músicos armaban sus parrandas y se reunían: “Los músicos se reunían para compartir con ellos mismos y con la gente”. (Entrevista Argemiro Orozco Septiembre 2018).

Este compartir es quizás una de las funciones vitales que sostiene esta tradición tal vez era la excusa precisa para generar vínculos comunitarios desde la alegría y el disfrute, más allá de crear un tejido para resolver una necesidad de la vida, también hay tejido social para disfrutar de esta y la música en este sentido sugiere esta perspectiva.

### **Memorias que se expresan**

Ahora bien, hay un sentido implícito en la música campesina de las comunidades rurales que se refiere a la memoria y que se conecta a la función de expresión. Si bien este aspecto no es

enunciado de manera directa por la comunidad a partir de este sentido de expresión consideramos otra función importante de la música en la zona, que tiene que ver con la memoria narrada.

La música, además de permitir la expresión de emociones, también dilucida una memoria particular de las personas. Entendemos en este sentido la música como medio expresivo de la memoria, la cual consideramos un fenómeno dinámico y vivo que se recrea permanentemente con las experiencias de la vida cotidiana. Dicho de otra manera, en el territorio del Melcocho la música se manifiesta como la posibilidad de expresar una memoria de la vida y de la cotidianidad, de las vivencias y de los sentimientos que afloran en este contexto.

Sobre esta noción de la música como expresión, la profesora de la escuela, Gabriela Hernández, nos cuenta cómo la música genera en los niños una posibilidad de expresarse:

Yo pienso que la música irradia alegría, una persona cuando toca expresa sus sentimientos que lleva adentro, ahora que se está iniciando con los niños es una forma de ellos expresar y sacar a flote muchas cosas que tienen dentro que de pronto de otra forma no las pueden expresar, he visto niños que con el aprendizaje han tenido dificultades y que en la música les va muy bien, entonces para mí la música es una forma de expresar y expresarse y sacar todo lo que tienen dentro. (Entrevista Gabriela Hernández Agosto 2018)

Inmediatamente se refiere a esta misma funcionalidad de la música pero desde la perspectiva de los músicos:

El músico, yo pienso que tiene una forma de expresar lo que lleva dentro y más cuando compone. Cuando escuchamos la canción o la música de cuerda es sentir cómo ese sonido tan bonito que lo lleva a uno como a otro mundo, a un mundo diferente. Cuando uno la escucha con el corazón, irradia paz que no podemos encontrar en otros lugares y en otros momentos. (Entrevista Gabriela Hernández Agosto 2018).

Esta expresión a la que nos referimos es clave además para entender la relación de la música con la identidad cultural del campesino. La música a parte de expresar sentimientos, historias y aspectos de la memoria colectiva, también da luces de lo que significa ser campesino. Por lo anterior, reafirmamos que la música en estas comunidades tiene varias perspectivas y que dentro de esta panorámica es vital comprender la función de expresión que esta desarrolla.

### **Cantar para espantar y narrar la guerra**

Cantar para espantar la guerra no solo es una metáfora para denunciar las afectaciones que se generaron a partir del conflicto armado en las comunidades del Cañón del río Melcocho. Esta idea quiere confirmar el poder de la música en la defensa del territorio, pues refuerza los lazos culturales de una comunidad que ha sido escindida una y otra vez por múltiples formas de violencia. Además

la música genera reconocimiento y soberanía de los saberes y tradiciones propias, necesarias para la permanencia en el territorio.

Sobre este aspecto es importante referenciar el texto “Población campesina y cultura” (2013) para hacer un recuento del contexto del conflicto armado en Colombia y sus afectaciones en las comunidades rurales principalmente. Mariana Garcés Córdoba, Ministra de Cultura, expresa:

Las zonas rurales colombianas y sus habitantes han estado marcados durante décadas por un sistemático conflicto armado interno que ha definido las relaciones sociales, económicas y culturales de la población campesina. Aunque son muchos los factores asociados a este conflicto armado interno, los dos factores que han logrado una importancia significativa son: el desplazamiento forzado y los conflictos por la tenencia de la tierra. (pág. 23)

Estas afectaciones no solo repercuten en los ámbitos sociales, familiares y comunitarios, sino que de una manera específica también han generado afectaciones en las prácticas musicales como tal. Un territorio que no canta es porque ha sido abandonado, silenciado. Y este abandono y este silencio tampoco es una metáfora. Como se aclara a lo largo de este capítulo el conflicto armado generó grandes desplazamientos de familias y personas y entre ellos también músicos. Las balas si callaron las canciones, pero estas permanecieron escondidas a oscuras susurrando junto al fogón y el maíz, esperando el tiempo de la palabra altiva para seguir sonando en la memoria de los pueblos montañosos.

Todas las voces de esta comunidad recuerdan cómo el conflicto armado hizo de este gran cañón un lugar desolado con ranchos vacíos y fríos que más tarde el tiempo derrumbaría entre la humedad y el olvido. Don Orlando Orozco cuenta una a una las casas que fueron abandonadas:

Eso aquí antes del desplazamiento había mucha gente, muchos vivientes, imagínese que todos estos ranchos de allí estaban poblados. Uno, dos, tres, cuatro, cinco, seis, siete, por esta parte de acá arriba hay por ahí siete ranchos desocupados...8 porque verdad que allá en el silencio hay otro...y de acá pa'bajo también hay ranchos solos, también...ahora tiempos habíamos muchos vivientes por aquí, ea María si habían vivientes por aquí. (Entrevista a Orlando Orozco Septiembre 2018 vereda El Porvenir).

Tampoco es ficticia la cantidad de casas abandonadas en este territorio, es una cifra real de la comunidad, que cuenta cómo la violencia desplazó a muchas familias que nunca retornaron. Don Martín, otro de los abuelos de la vereda El Porvenir, y Orlando Orozco también narran su memoria del conflicto, expresando cómo no solo se fueron familias, sino que las que permanecieron quedaron con la zozobra la pena y sin la alegría de la canción y el baile:

Siempre hubo mucha gente que se fue debido a la violencia y las tradiciones se acabaron debido a eso, la gente se fue yendo y se fue acabando el entusiasmo de la gente. (Entrevista Martín Gómez vereda El Porvenir Agosto 2018).

Se fue saliendo la gente, se fueron desplazando, de todas maneras ya la gente fue dejando todas las casas así. Al irse desplazando la gente ya, pocos los que quedaron para animarse a la música. (Entrevista a Orlando Orozco Septiembre 2018 vereda El Porvenir).

Fueron tantas las afectaciones del conflicto armado en esta zona que estas prácticas estuvieron en riesgo de desaparecer, cuenta Gabriela Hernández que incluso en una época esta música dejó de escucharse en la vereda:

Si afectó porque mucha gente se fue, de hecho hubo una época en la que ya la música de cuerda ya no se escuchaba, porque por ejemplo cuando se fueron estaba Rigoberto, estaba Arbey; quedaron los marines que eran de La Cristalina pero que también se unían mucho como a la música de cuerda de acá de El Porvenir y también se fueron yendo por diferentes circunstancias...y hubo una época acá en el que la música de cuerda perdió como su sentido, no habían personas como que tocaran. (Gabriela Hernández Entrevista Agosto 2018).

Como vemos la música campesina del Cañón del río Melcocho fue fuertemente trastocada por este fenómeno en mención, el cual generó un miedo generalizado en toda la comunidad y fragmentó en cierta medida los espacios de encuentro e intercambio comunitario alrededor de la música. Incluso jóvenes como Juan Gabriel Martínez recuerdan esta experiencia de la violencia pues tuvo un tiempo en el cual no pudo seguir entrando a la vereda como lo hacía ocasionalmente:

Yo no tenía esa conciencia de lo que era el campo, por cuestiones de la violencia que había en nuestra tierra yo dejé de ir a la vereda por más de diez años, cuando volví yo ya sabía música, fue como sentir que yo podía devolver un poquito de todo eso que yo sabía, que había aprendido por fuera, como de volver a mis raíces... (Entrevista Juan Gabriel Martínez Septiembre 2018)

Al respecto, Argemiro Orozco recuerda cómo este fenómeno afectó de forma directa las prácticas musicales de la zona:

Sí, porque ya todo mundo manejaba atemorizado ya, las reuniones eran muy distintas ya, si se reunía, no faltaban los grupos armados, uno cuadraba una fiestecita, de pronto se dejaban ver por momenticos pero siempre ya la gente no tenía tranquilidad tampoco, porque ya aparecía el uno o el otro, pues la alegría era más diferente. (Entrevista Argemiro Orozco Septiembre 2018).

Continuando con el mismo texto “Población campesina y cultura” (2013), acotamos las siguientes líneas para referirnos a los limitantes de las músicas campesinas y regionales:

Los fenómenos de las músicas regionales tienen en el medio social el limitante de su oralidad, de la transmisión boca-oído y surgen las amenazas a la continuidad generacional, que se ve interrumpida por la migración de la población joven y los desplazamientos forzados de masas campesinas, presionadas por los conflictos armados. (pág. 23)

Sobre esto Bianey Orozco expresa cómo las prácticas musicales rurales de su vereda se afectaron significativamente por el desplazamiento y el abandono de los músicos del territorio, algunos por la violencia y otros en busca de mejores condiciones laborales y de sustento:

Lo más que afectó la música y los músicos que se fueron yendo, primero que todo fue la violencia, la gente fue buscando por otra parte y se fueron amañaron y la otra parte es también la parte económica, acá en la vereda es duro para subsistir, entonces se iban a buscar vida pa otras tierras y entonces fueron abandonando la vereda...por ejemplo Arbey era de por acá, y es un gran puntero y toca muy bien la guitarra y si él estuviera por acá pues de ahí nacerían muchos más y se irían apegando a él a la música; y el sobrino mío, Rigoberto, también se iba levantándose a la música y le tocó también irse de la vereda con la esposa. (Entrevista a Bianey Orozco Agosto 2018 vereda El Porvenir).

También Rigoberto Orozco, de 41 años de edad, uno de los músicos desplazados de la vereda El Porvenir, se refiere no solo al fenómeno del desplazamiento como única consecuencia del conflicto armado, también evidencia otras afectaciones que indirectamente afectarían la tradición musical. Al responder por algunas de las afectaciones generadas por el conflicto armado enumera las siguientes: “Desplazamientos forzados, muertes, caída de economía familiar y de la vereda”. (Entrevista escrita Rigoberto Orozco Agosto 2018 España)

Seguidamente nos cuenta cómo la violencia ocasionó la disolución del grupo musical debido a los desplazamientos. Por todo esto, al referirse a la guerra expresa: “La guerra, para mí, significa en medio de ella el final de todo. Y la paz significa esperanza, tranquilidad, armonía, alegría y sana convivencia”. (Entrevista escrita Rigoberto Orozco Agosto 2018).

De igual manera, Marinelsi Orozco Villegas, líder comunitaria y víctima del desplazamiento forzado, expresa cómo el miedo fue el principal fenómeno que fue afectando los diferentes espacios de encuentro musical en este territorio:

El recrudecimiento del conflicto armado se dio en los años 2002 al 2005, y con ello la migración de las familias de la zona; si bien se continuaban las reuniones familiares y comunitarias, alrededor de la expresión musical, aunque con mucho temor y miedo, debido a la presencia de grupos armados; al igual que se fue perdiendo de cierto modo las tertulias que se amenizaban con música de cuerda a raíz del desplazamiento de muchas de las personas que tenían habilidad en el manejo de los instrumentos musicales. (Entrevista Marinelsi Orozco Villegas El Carmen de Viboral Octubre 2018).

Como vemos el conflicto armado en este territorio generó desintegración y desarraigo de las comunidades campesinas, las cuales se vieron obligadas a migrar hacia otros lugares y con ello a dejar también su legado musical. Sin embargo, y pese a este contexto sombrío, la música representó la posibilidad de distraer por unos instantes a las personas que estaban en medio de la

guerra. Además de ello, a través de la música se ha generado memoria de los relatos en las canciones populares del lugar y de este momento en especial. Como lo expresa Rigoberto Orozco, uno de los músicos desplazados de la zona, la música ayudaba a soportar esta época de la violencia “por ejemplo cuando nos reuníamos en comunidad, en serenatas, en navidad”. (Entrevista escrita Rigoberto Orozco Agosto 2018).

Esta misma idea es expresada en sus palabras al referirse a lo que para él, siendo desplazado, significa el territorio y el rol de la música dentro de este: “El territorio es la raíz de la existencia. Juega un papel esencial para la construcción de tejido social y la transmisión de las vivencias diarias”. (Entrevista escrita Rigoberto Orozco Agosto 2018).

Finalmente es importante reseñar dentro de las funciones de la música en este contexto del conflicto armado, la posibilidad que tiene esta de sanar emocionalmente. Francisco Betancur se refiere a este aspecto:

Entonces, digamos que la música tendría un poder enorme de liberar emociones y sentimientos como es lo que ve uno que aflora cuando el ser humano o está muy contento o está muy triste o tiene una frustración, que es lo que se logra expresar en esas manifestaciones musicales. De tal manera, en la medida que la música se cultive y se oriente a sanar todas esas heridas que quedaron en las comunidades, con toda seguridad de que va a cumplir un papel muy especial y mucho más si se hace conscientemente con toda la intención y sabiendo que se cumple esa función. Me parece que es un papel muy especial, muy importante y que vale la pena ponerle cuidado. (Entrevista Francisco Betancur Octubre 2018).

Para finalizar este capítulo, y pasar a nuestro análisis musical de las obras recopiladas, es relevante referenciar las palabras de Marinelsi Orozco Villegas en las cuales se logran conjugar estos tres aspectos y nos aclara todo lo anteriormente dicho:

La música siempre ha sido un elemento que ha permanecido en la vida e historia de la comunidad de la vereda del Cañón del río Melcocho, pues ha servido como un elemento que une e incorpora a las personas campesinas a la convivencia comunitaria y la necesaria integración social y cultural. La música ha ayudado a construir tejido social y comunitario en la medida en que se convierte en un distractor y motivo de diversión de las comunidades para alejar el cansancio de los jornales semanales, la música ha servido para que en las familias campesina se generen ambientes propicios para compartir después de trabajar o ir a estudiar y aprovechar el tiempo libre de la noche para crear ocios productivos alrededor de los diferentes géneros musicales, en especial de la música campesina o llamada también música popular o tradicional. Así salieron a flote talentos rurales en otros encuentros multiveredales o municipales [...] La música significa entretenimiento, integración y legado. (Entrevista Marinelsi Orozco Villegas El Carmen de Viboral Octubre 2018)

Entendemos que la música campesina en el Cañón del río Melcocho tiene que ver con tres funciones principales: Integración comunitaria, diversión/descanso y memoria de la vereda. Este último elemento está ligado a su función en el marco del conflicto armado, pero también a los elementos históricos de esta región.

### **Narrativas sonoras: canciones del Cañón del río El Melcocho**

Este apartado presenta algunos aspectos característicos de estas músicas rurales tales como géneros, formatos instrumentales, tonalidades y afinación. Además se presentan las fichas de análisis y las transcripciones a partitura de siete piezas musicales inéditas de la zona con el fin de identificar sus rasgos y su estructura rítmica, melódica y armónica. De igual forma, se presentarán tres canciones creadas<sup>38</sup> en este contexto sociocultural que intentan expresar el territorio rural a través de la música.

Además de considerar los aspectos estructurales de la música como tal: ritmo, melodía, armonía, este análisis musical, revisa otros elementos concernientes a su contexto rural-campesino, procurando, con ello, hacer una interpretación multidimensional de estas músicas como un hecho sociocultural y de expresión de un territorio particular y no solo desde sus aspectos técnicos. En este sentido se consideran vitales las perspectivas del intérprete, el oyente, el contexto, el canal de transmisión e incluso los procesos de creación como tal.

Por ello, los elementos expuestos aquí, recogen varios aspectos del lenguaje musical, a la luz de su componente simbólico y sociocultural, de tal manera que podamos acercarnos a estas prácticas musicales como representaciones colectivas del territorio en el cual se crean o se interpretan de una manera única; y en el cual es posible descifrar a través de sus códigos comunicativos elementos de la colectividad que los construye. A partir de los múltiples significados que las comunidades rurales del Cañón del río Melcocho tienen sobre la música intentaremos analizar el hecho de las músicas campesinas aquí expuestas.

### **Instrumentos**

Dentro de la instrumentación musical encontrada en este territorio aparecen dos instrumentos principales de cuerda que se consideran base de estas músicas y que denotan su significado en este contexto, como “música de cuerda”. La guitarra y el tiple han sido los instrumentos más utilizados

---

<sup>38</sup> Nota: Este proceso creativo será tratado en las conclusiones del proyecto como uno de los impactos de la investigación desde la etnomusicología aplicada.

en la música campesina del Cañón del río Melcocho. José Aldemar Hernández uno de los músicos más antiguos de este territorio y quien aún habita estas montañas, nos cuenta:

Cuando yo empecé, la música era guitarra y tiple no más, y lira pero muy escasa, eso no era sino el mero tiple, que el hermanito, era el que me hacía el ritmo, él era un tiplero de los buenos y ya después llegó fue el requinto y ya era requinto, guitarra y el ritmo, que era otra guitarrita más pequeña a la marcante para hacer ritmo y quedaba la música muy buena. (Entrevista José Aldemar Hernández Octubre 2018).

Además de los dos instrumentos base de estas músicas, en el rastreo realizado hallamos también instrumentos como el requinto anteriormente referenciado por don Aldemar, la raspa, el acordeón y el violín, que fueron interpretados de forma ocasional o en determinada época.

Cuentan que en algunos festivales estuvo presente, por ejemplo, la sonoridad del acordeón a través de un músico de la vereda Santa Rita y que existió una familia de músicos que interpretaba el violín además de fabricarlos. Bianey Orozco, músico de la vereda El Porvenir, nos cuenta sobre los formatos instrumentales más comunes en este territorio:

Primero lo que se utilizaba para los serenos eran las guitarras, ya después empezó a sonar las dos guitarras con el tiple y a lo último se quedaron las dos guitarras solamente y el tiple fue quedando a un lado. (Entrevista a Bianey Orozco Agosto 2018 vereda El Porvenir).

En esta zona casi siempre el formato instrumental se compone de dos instrumentos generalmente. Algunas veces dos guitarras, en otras ocasiones una guitarra y un tiple, o menos frecuente una guitarra y un requinto posteriormente. Estos formatos varían dependiendo la presencia del músico en la zona y el tipo de instrumento que interpretara este, sin embargo, siempre hay presencia de un instrumento de cuerda.



*Ilustración 31.* Fotografía por Elisa Buitrago: Arturo Hernández (Tiple) y Rigoberto Orozco (Guitarra).  
Fotografía recopilada por Marinelsi Orozco



Juan Gabriel Martínez, músico y sobrino de dos de los músicos más significativos de esta región, recuerda cómo en su niñez escuchaba interpretar estos instrumentos a sus tíos Lucelida y Arbey Martínez:

Digamos que las experiencias de niño al escuchar tocar a los tíos, yo pensaba que todos eran guitarra, luego me di cuenta que habían tres instrumentos diferentes guitarra, tiple y requinto. Ya cuando empecé a estudiar me di cuenta de muchísimos más, pero digamos que los que me conectaban y me llevaban a esos primeros inicios siempre fueron esos tres instrumentos y son los que yo hoy en día localizo como instrumentos de la región, los que daban como esa esencia de la música campesina. (Entrevista Juan Gabriel Martínez Septiembre 2018)

Además de esto, es importante resaltar el papel fundamental que cumple la voz en estas músicas. Encontramos casi siempre una voz principal y una segunda voz haciendo intervalos de tercera y sexta principalmente. También encontramos la carrasca, guacharaca o raspa, como la suelen llamar, sin ser un instrumento tan común, de hecho, en la actualidad no se interpreta en la zona.

En 1946 aproximadamente, quizás en los albores de estas músicas en la vereda se utilizaba el violín. Esto por la presencia de un músico y lutier que llegó a la vereda y fabricaba sus propios violines, los cuales tocaba y enseñó a tocar a sus hijos donde el instrumento era acompañado por la guitarra. Además de ser fabricante de violines este personaje construía ataúdes y otras herramientas de servicio comunitario.

Presumimos que la presencia del acordeón y el violín tenía que ver con la tentativa de imitación de los conjuntos de música mexicana que tradicionalmente usaban estos dos instrumentos en sus formatos. Sin embargo, no tenemos datos precisos que nos indiquen esta afirmación, ni profundizaremos en este tema pues sería motivo de una indagación posterior.

Ahora bien, a diferencia de la música mexicana y de las músicas campesinas que se desarrollan en veredas más cercanas a la zona urbana del municipio, en la sonoridad de la música de este territorio no encontramos el uso de instrumentos como el bajo eléctrico y la batería.

Para contextualizar un poco más sobre este apartado, a continuación presentaremos aspectos característicos de los instrumentos utilizados en este territorio e intentaremos caracterizar la funcionalidad de cada uno de estos dentro de la música de la región.

## La guitarra



*Ilustración 32.* Vereda El Porvenir. Eugenio Ciro y hermanos Fotografía: Alejandro Trujillo Moreno

La guitarra es el instrumento que más predomina en estas músicas rurales, desempeñando una función melódico-armónica. En algunas ocasiones acompaña con un esquema rítmico-armónico que se repite y sobre el cual otros instrumentos construyen los diseños melódicos. En otras ocasiones desempeña el papel del bajo, también llamado guitarra marcante, y de forma menos frecuente cuando no hay presencia del tiple o el requinto también se utiliza para ejecutar los pasajes melódicos de la canción, los cuales aparecen normalmente en la introducción antes de la voz o en los intermedios entre coro y estrofa. En este caso es frecuente el uso de la melodía a dos cuerdas con un intervalo melódico de tercera que se mueve por la “escala” o “tono” como suelen llamar a la tonalidad de la canción de forma ascendente y descendente.

Es común en su ejecución, el uso de la uña, el anillo o la pajuela para pulsar las cuerdas. Es tan acostumbrado su uso que incluso en muchas ocasiones, cuando el músico no cuenta con esta herramienta, utiliza un peine de cabello para pulsar las cuerdas o con algún pedazo de guadua elaboran la uña. “Esto le hace cambiar el sonido, como más clarito en las cuerdas” dice Bianey Orozco (Entrevista a Bianey Orozco Agosto 2018 vereda El Porvenir), mientras nos cuenta el uso de estos elementos y Eugenio Ciro expresa lo siguiente sobre esta herramienta: “Sin esto no puedo tocar yo, esto se me pierde y quedo ya sin poder tocar. Yo a esto le digo pajuela, unos le dicen uña”. (Entrevista Eugenio Ciro Septiembre 2018).



*Ilustración 33.* Músico Bianey Orozco Vereda El Porvenir. Fotografía: Alejandro Trujillo Moreno

Además de esta herramienta, también utilizan el transportador<sup>39</sup>, capo o cejilla, como ellos la nombran, el cual les permite adaptar las canciones en diferentes tonalidades manteniendo una misma posición en el diapasón. Robinson López nos explica el uso de estos dos objetos:

La forma de interpretar utilizan mucho la ña que es un plectro que envuelve el dedo pulgar y la utilización del transportador para adaptarse a las tonalidades de ciertas canciones, pues logran reconocer de forma natural el rango de la voz. Como ellos se memorizan muchas posiciones, lo que hacen es que ponen el transportador, suben un tono y repiten la misma posición. Con la ña son muy diestros y también utilizan la digitación con el dedo pulgar. (Entrevista a Robinson López Septiembre 2018).

Es importante reseñar que la utilización de esta herramienta se da principalmente en la guitarra por su desempeño armónico, pues los músicos de esta región tienen un conocimiento armónico básico y utilizan pocos acordes lo que les obliga utilizar esta herramienta.

### **La voz**

El uso de la voz es fundamental en estas prácticas musicales, tanto por el contenido expresado en las letras, como por la sonoridad que generan, la cual es vital para comprender dicha tradición musical y diferenciarla de otras músicas, incluso de las mexicanas. Son pocas las canciones interpretadas de forma instrumental a excepción de una de las canciones utilizadas en los serenos que denominan “marcha” justamente por su carácter instrumental.

De forma general, las canciones interpretadas tienen dos líneas melódicas, en las estrofas hay una voz principal y en el coro es frecuente el uso de una segunda voz que realiza un movimiento

---

<sup>39</sup> Sobre esta herramienta hablaremos un poco más en el Capítulo IV y el uso de este en la música de esta región.

paralelo por intervalos de tercera y sexta. De forma predominante aparecen las voces masculinas. Sin embargo resaltamos la presencia de una voz femenina en esta tradición musical del Cañón del río Melcocho que ha sido reconocida por la comunidad.

Sobre la relación melódica de la voz Robinson López nos aclara algunos aspectos:

Algo que es muy recurrente en ellos según la línea melódica que llevan, es que hace mucho movimiento paralelo de terceras, pero cuando hay una voz femenina que está en la línea principal, la segunda voz debe cantar por debajo de esta haciendo en ocasiones no una 3era, sino un intervalo de 5ta, y si no les da por ahí se tiran un poco más abajo y hacen son 6tas, respetando siempre la melodía principal. (Entrevista a Robinson López Septiembre 2018).

En la interpretación de las voces, no hay presencia de dinámicas y casi siempre manejan una intensidad de volumen fuerte. Este aspecto, es dado en gran medida por los espacios en los que normalmente converge la música, la cual siempre se da en sitios abiertos, donde hay mucha gente conversando, compartiendo alguna bebida o comida. Además porque en muchas ocasiones no cuentan con equipos de amplificación lo que les exige el alto volumen en la interpretación. Finalmente, sobre la voz, es interesante mencionar su expresión jocosa y alegre, siendo frecuentes los gritos y algarabías de los músicos y de quienes escuchan.



*Ilustración 34.* Grupo tradición Melcocheña Hermanos Lucelida Martínez (Voz principal), Arbey Martínez (requinto y segunda voz). Fotografía: Alejandro Trujillo Moreno

## El tiple

Este instrumento musical definido por John Jairo Torres de la Pava<sup>40</sup> como “una creación Criolla del siglo XIX basada en la Guitarrilla de la época de los reyes católicos”, es utilizado en este territorio como acompañante de la guitarra principalmente. Su uso no es tan frecuente como la guitarra, pero han existido intérpretes del tiple en el Cañón del río Melcocho. Es el caso de don Arturo Hernández, uno de los músicos más representativos de esta zona, heredero de este saber por parte de su padre, quien fue uno de los primeros músicos existentes en la vereda. Su legado en esta tradición se recuerda no solo por su carisma y alegría al interpretar el tiple, sino también porque gracias a él otras generaciones de músicos aprenderían y se conectarían a esta tradición musical.



*Ilustración 35.* Tertulia comunitaria quiosco Culo estrecho. Lucelida Martínez (Guitarra y voz), Arturo Hernández (Tiple) y Luis Miguel Hernández (nieto de don Arturo). Fotografía: Alejandro Trujillo Moreno 2015

En la actualidad no hay ningún músico en este territorio que interprete el tiple, sin embargo uno de los nietos de don Arturo Hernández se ha visto motivado por este instrumento musical.

---

<sup>40</sup> Ver Colombia identitaria tipleando en <http://colombiaidentitaria.blogspot.com/2013/05/el-tiple-y-su-genealogia.html>



*Ilustración 36.* Proceso Guitarras para educar. Brayan Orozco (Guitarra), Juan Hernández (Tiple Nieto de Arturo Hernández). Fotografía: Alejandro Trujillo Moreno

## **El requinto**

Al indagar por este instrumento encontramos que este nombre se refiere a un conjunto de instrumentos de cuerda pulsada que tiene presencia en varios países como Perú, Argentina, Paraguay, Venezuela y México entre otros. Sin embargo, al analizar la afinación de los diferentes requintos de estos países y su estructura anatómica respecto a la fabricación encontramos que el requinto al que se refieren los músicos del Cañón del Melcocho es el requinto Mexicano, el cual posee una caja de resonancia semejante a la guitarra pero de menor tamaño.

Este instrumento tiene también seis cuerdas pero su afinación se encuentra una cuarta justa o cinco (5) semitonos por encima de la guitarra, de la siguiente manera: A (la), E (mi), C (do), G (sol), D (re) y A (la). En México este instrumento se utiliza para interpretar boleros, trova yucateca y sones istmeños pero en Colombia y en Antioquia hace parte de la música campesina de estas zonas.

Obdulio Velázquez, Luthier y músico residente de El Carmen de Viboral, se refiere a este instrumento y la función que su padre, músico de origen rural, le daba en la interpretación musical:

Lo que hacía mi padre cuando yo estaba muy niño y siempre lo escuchaba ensayar, es que ellos tocaban requinto o guitarra, entonces el requintista siempre tenía el rol de la primera voz y las introducciones y el guitarrista que normalmente le dicen marcante, en esta época ya no se utiliza ese término de marcante que era para marcar los bajos, entonces el marcante hacía la segunda voz y sugería unos cantos en los bajos. (Entrevista Obdulio Velázquez Agosto 2018).

La presencia de este instrumento en las músicas del Cañón del Melcocho se remonta a una segunda etapa de esta tradición que aproximadamente se desarrollaría a partir de la década de 1990; las primeras generaciones de músicos de este territorio no interpretaron este instrumento o

desconocieron el uso de este confundiéndolo con la guitarra, pues de forma general los músicos entrevistados se refieren únicamente a dos instrumentos base como la guitarra y el tiple.

Sin embargo, la tercera generación de músicos de este territorio, afirma haber interpretado este instrumento. Sobre este aspecto Arbey Martínez cuenta una particular historia que nos refiere a la presencia de este instrumento en la zona:

Mi historia es más como la guitarra y el tiple, yo lo primero que tuve como instrumento musical fue una guitarra y de compañero un tiple. Yo conocía guitarra y tiple, después fui reconociendo el requinto en la medida de que yo fui avanzando; en mi forma de ser era como punteo, usted sabe que para eso ya se requiere de un requinto que es lo que da el molde a todo ¿cierto?...hasta ahí reconocí que había un requinto, incluso tuve un requinto muy bueno y yo lo tomaba como una guitarra y lo templaba al afinar de una guitarra y no me sonaba, porque usted sabe que el requinto debe de ir más alto que el nivel de una guitarra y lo regale porque no me gustaba, porque no me sonaba como yo quería, por la razón de que yo no sabía qué era un requinto y lo tomaba como si fuera una guitarra. Después a los años reconocí que yo había tenido un requinto en mis manos y era muy bueno y lo desperdicié por no tener conocimiento. (Entrevista Arbey Martínez Agosto 2018).

El requinto entraría a ser parte de este trío de cuerdas características de la música de El Cañón del río Melcocho, además del tiple y la guitarra, llegaría este instrumento a cumplir una función melódica dentro del ensamble. Aldemar Hernández recuerda cómo fue aprendiendo las melodías en el requinto de la siguiente manera:

La escaleada yo le iba buscando la escala al requinto, yo primero tocaba la marcante pero tocaba en sostenidos no más, no era punteado ni nada, era en primer entrastado, y ya después me provocó ensayarme con un requintico y yo le cogí el escaleado de una. (Entrevista a José Aldemar Hernández Octubre de 2018).

Además de este trío de cuerdas, aparece en nuestro mapa sonoro realizado la presencia en alguna época de la lira que posteriormente sería conocida por el nombre de bandola.

## **La lira**

En la zona del Cañón del río Melcocho y en varias comunidades campesinas es frecuente escuchar hablar de la Lira. Sin embargo se desconoce que cuando se habla de la lira y nos remitimos al origen y nombre de este instrumento<sup>41</sup> en diferentes fuentes, encontramos la referencia de este nombre como un instrumento semejante al arpa y en un contexto más lejano aún,

---

<sup>41</sup> Lira (Instrumento musical) Es un instrumento musical antiguo griego, de cuerda formado por una caja de resonancia de la cual salen unos brazos (generalmente curvos) unidos por un travesaño, y una serie de cuerdas tensadas verticalmente que se tocan con ambas manos o con una púa. De gran importancia para la cultura griega, ya que era el instrumento de Apolo (llamado también Febo, hijo predilecto de Zeus, hermano de Artemisa o Diana; y dios griego y romano, entre otras cosas, de las artes) se construía con un carapacho o caparazón de tortuga y al principio solo poseía tres cuerdas. En Egipto, llegó a tener hasta dieciocho cuerdas. Consultado en [https://www.ecured.cu/Lira\\_\(instrumento\\_musical\)](https://www.ecured.cu/Lira_(instrumento_musical))

encontramos este nombre referido a “Lira Popular”<sup>42</sup> a unas publicaciones poéticas de origen campesino del siglo XIX y XX en Chile.

En nuestro caso particular nos referimos a la lira y su vinculación como bandola<sup>43</sup>, siendo este el nombre antiguo como se conoció este instrumento de cuerda. En el texto de Javier Ocampo López “Folklor, costumbres y tradiciones colombianas” (2006) el autor se refiere a los instrumentos utilizados en Antioquia y hace mención de la lira diciendo:

Los instrumentos típicos más acostumbrados en Antioquia grande son: El tiple, la guitarra y la lira o bandola; en algunos casos se utiliza el violín, el arpa o un instrumento de viento. Entre los instrumentos de percusión, los paisas acostumbran la guacharaca, que es un pedazo de macana con muescas poco profundas, por sobre las cuales se raspa con una hoja de guadua seca o un pedazo de totuma. (pág. 21)

Este instrumento, por sus características sonoras fue utilizado de forma melódica. En la actualidad no hay presencia de este instrumento en la música campesina actual de este territorio y no se reconoce qué músicos pudieron interpretarla, por lo que este aspecto necesitaría una profundización al respecto para dilucidar su existencia, o no, dentro de esta tradición musical.

### **La raspa, carrasca<sup>44</sup> o guacharaca<sup>45</sup>**

En esta región como único instrumento de percusión encontramos un instrumento idiófono de raspado llamado por sus habitantes como carrasca, raspa o guacharaca de forma genérica. Si bien

---

<sup>42</sup> Con el nombre de Lira Popular conocemos una serie de impresos sueltos que circularon masivamente en los principales centros urbanos de Chile entre fines del siglo XIX y las primeras décadas del XX. Los poetas populares - salvo contadas excepciones, hombres de extracción rural transplantados a la ciudad-Consultado en <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-723.html>

<sup>43</sup> La bandola andina posee antepasados provenientes de Asia y Europa, particularmente de España, pero al llegar a Colombia, sufrió transformaciones que la hacen particular a los demás instrumentos, pues su forma de afinación y manejo son propios de nuestra música, costumbre, saberes y cultura (...) En su proceso de evolución la Bandola fue disminuyendo su tamaño y aumentando el número de órdenes. Pues hacia 1860 el Maestro Diego Fallón le agregó el quinto orden (SI) y en 1890 el Maestro Pedro Morales Pino le agregó el sexto orden (Fa sostenido), además le cambio la forma para que adoptara la forma de “gota de agua” similar a la bandurria, Mandolina y Laúdes, y le cambio el nombre a Lira como se le conoce en el departamento de Antioquia. Consultado en <http://univirtual.utp.edu.co/pandora/recursos/2000/2133/2133.pdf>

<sup>44</sup> La Carrasca es un autófono que se construye con madera de chonta, macana, caña brava u otras maderas fuertes; aparece cortada en forma de serrucho, cuyos dientes al frotarlos con otra vara más delgada producen un sonido fuerte para el acompañamiento musical. Es muy semejante a la Guacharaca que tocan los campesinos boyacenses, la cual está formada por una caña de Castilla con muescas y se toca por frote con un palito; la acostumbran los campesinos boyacenses para tocar el torbellino. Consultado en: <https://www.banrepcultural.org/blaavirtual/folclor/pueboy/pueboy5o.htm> Leer más: <https://musica-andina-de-colombia.webnode.com.co/news/carrasca/>

<sup>45</sup> La guacharaca es un instrumento musical idiófono de raspado utilizado mayormente en el vallenato. Se fabrica, entre otros, de caña o de lata. Se compone de dos partes: la guacharaca misma, de superficie corrugada, y el peine o trinche, hecho de alambre duro y mango de madera, usado para raspar la superficie corrugada. Es hueca en la tercera parte central inferior, y posee ranuras longitudinales y transversales en la superficie (su interior es tallado con forma



estos instrumentos tienen aspectos en común también hay algunas diferencias que no son explícitas por la comunidad.



*Ilustración 37.* Uso de la guacharaca o carrasca. A la izquierda de sombrero blanco Alfonso Patiño de la vereda Santa Rita. Fotografía recopilada por Marinelsi Orozco

Este instrumento musical es poco utilizado actualmente en la interpretación de la música de cuerdas. Sin embargo algunas personas de la comunidad recuerdan su uso en épocas antiguas en algunas fiestas campesinas. Incluso cuentan jocosamente que en muchas ocasiones cuando no contaban con el instrumento como tal, recurrían al uso de un rallador de cocina y a un tenedor o un pedazo de guadua, los cuales eran utilizados para semejar el sonido de este instrumento.

Lucelida Martínez recuerda algunos de los instrumentos utilizados en su vereda a finales del siglo pasado y nos habla sobre este aspecto:

En mi época los instrumentos que yo conocí fueron el tiple, el violín y la guitarra; el requinto para mí no existía en ese momento, nosotros cantábamos con pura guitarra y tiple y de pronto la raspa, pero una raspa que la hacíamos de cualquier cosita, o con cucharas, no las que se usan ahora. Esos fueron los instrumentos que yo conocí, ya ahora sé que existe el requinto pero en ese tiempo no existían. (Entrevista Lucelida Martínez Agosto 2018).

Estos instrumentos normalmente eran adquiridos en los municipios cercanos, las guitarras en el municipio de Marinilla o Cocorná y otros eran fabricados incluso con elementos artesanales o de su contexto. Marinelsi Orozco se refiere a este proceso:

Algunos instrumentos lo adquirían de forma artesanal, como es el caso de la carrasca, que la elaboraban con cajas de sardinas vacías, las cuales las llenaban de huecos con un clavo, al igual que las elaboraban con madera, guadua, bambú o con semillas de pino pátula. Y

---

de canoa). La guacharaca tiene un diámetro de unos 4 cm y una longitud de unos 40 cm. Se interpreta en una posición similar a la del violín.

los demás lo conseguían en el municipio de Marinilla, sobre todo los instrumentos de cuerdas. (Entrevista Marinelsi Orozco Villegas El Carmen de Viboral Octubre 2018).

De forma general, podemos decir que la carrasca es un instrumento de fabricación artesanal poco usado, sin embargo se referencia por su existencia en determinado momento de la historia musical de esta región.

### **Cuerno<sup>46</sup>**

Si bien esta herramienta no es utilizada en las prácticas musicales como tal, su uso nos remite a un instrumento muy antiguo utilizado en diversas culturas del mundo. En la zona centro-sur del Perú en la ciudad de Huancavelica, por ejemplo encontramos este instrumento conocido como Huaccrapuco, harawi (yaraví incaico)<sup>47</sup>, el cual es utilizado por campesinos y ganaderos de la zona en la celebración del Pentecostés. Así también en el norte de Argentina vemos un instrumento semejante llamado El erkencho o erkecito y entre los judíos aparece la referencia de El shofar como un instrumento ceremonial que acompañaba la lectura de textos sagrados como La Torá y el Tanaj.

En el caso particular de la región estudiada, es interesante comprender su uso como un instrumento utilizado como medio de comunicación. En este territorio montañoso dada la separación entre una casa y la otra, que distan en muchas ocasiones de 2 horas de camino, el cuerno se usa para comunicarse a larga distancia en una situación de enfermedad o muerte y en la que se convoca auxilio desde una casa. Así este instrumento evidencia una tragedia o enunciación de algún peligro que es necesario socorrer. Cuenta don Argemiro al referirse a este instrumento lo siguiente:

Pues el papá mío es el que me contaba que eran unos cachos grandes y eso se ponía a soplarle y eso bramaba muy duro, y ya donde ya sabía que la gente eso era una urgencia y ya ponían el oído más o menos donde era que estaban pitando y ya iba llegando la gente ahí. Ya sabía que era que había cosa grave, que alguno tocaba alzar una camilla, un enfermo y esa era la única forma de avisar. (Entrevista Argemiro Orozco Septiembre 2018).

---

<sup>46</sup> El cuerno es uno de los más simples y antiguos tipos de aerófonos. Consiste en un cuerno animal hueco, en el cual su punta es perforada para adaptarla como boquilla. En la mayoría de los casos, los labios son aplicados directamente a la punta; algunas veces, el cuerno tiene una boquilla adaptable.(...)Algunos ejemplos de cuernos son: la *alboka* de uso reducido al País Vasco, el *āžrag* de Letonia, el *bukkehorn* noruego, el *cornu* etrusco-romano, el *eng'ombe* de Uganda, el *erkencho* de Argentina, Chile y Bolivia, el *gemscorno*, el *keras* griego, la *gaita gastoreña* de Andalucía, el *rwa-dun* del Tíbet, el *si sumerio*, el *shringa* de la India, el *shofar* hebreo, el *silbu sobanu* de Cantabria. Ver definición de este instrumento en: [https://es.wikipedia.org/wiki/Cuerno\\_\(aer%C3%B3fono\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Cuerno_(aer%C3%B3fono)) Consultado 17 de septiembre de 2018

<sup>47</sup> Ver <https://ojo.pe/ciudad/huaccrapuco-el-instrumento-musical-hecho-a-base-de-cuernos-de-toros-y-vacas-244482/> Consultado 17 de septiembre de 2018

Así mismo, Orlando Orozco dice al referirse a la utilización de este elemento sonoro como medio de comunicación:

Cuando de pronto una persona estaba por ahí muy grave o con señales de muerte, o se moría una persona ahí mismo pitaba el cacho, un cacho de esos grandes. Entonces pitaba y se sentía duro, y ya sabía la gente que había fallecido una persona o que estaba muy grave. Eso lo usaban mucho ahora años. (Entrevista a Orlando Orozco Septiembre 2018 vereda El Porvenir).

Este instrumento era construido con cachos de toro y eran frecuentes en muchas casas de familia tener este instrumento. En la actualidad con el desarrollo de la tecnología y el acceso a los medios de comunicación vía celular, este instrumento entró en desuso y ya no existe en la vereda. Intentamos rastrear algún instrumento pero no fue posible hallarlo.

### **El violín**

“Escuche de un señor llamado Arcadio Jaramillo, de la vereda la Cristalina, quien fabricaba estos grandes instrumentos.” Entrevista Marinelsi Orozco Villegas El Carmen de Viboral Agosto 2018

Al igual que la lira, el acordeón y la carrasca, el violín fue un instrumento que hizo presencia en este territorio del Cañón del río Melcocho en épocas antiguas. Si bien en la actualidad no existe rastro de su interpretación ni presencia del instrumento como tal, la comunidad recuerda que este instrumento hizo parte de las fiestas campesinas de su vereda. Argemiro Orozco hace mención de este instrumento en El Porvenir:

Un viejito también, ese sí es bastante antiguo, uno que se llamaba don Jaime, el tocaba el violín. Yo creo que el papá mismo se lo hizo. El papá de él también tocaba violín, yo lo distinguí pero no me tocó verlo tocar, pero lo que era el hijo si vino por acá a tocar violín...a ese viejito lo invitaban a tocar con los otros cantantes más antiguos. (Entrevista Argemiro Orozco Septiembre 2018).

Y Bianey Orozco, nos confirma la presencia de este instrumento en las montañas del Melcocho diciendo:

Hubo aquí alguien que tocaba el violín, yo le acompañaba la guitarra cuando él me lo entendía. (Entrevista a Bianey Orozco Agosto 2018 vereda El Porvenir).

Cuenta la comunidad del Melcocho que este instrumento fue quizás uno de los primeros instrumentos que apareció en la vereda y que hizo parte de la tradición musical en una primera etapa. Don Martín Gómez, campesino nativo de la vereda El Porvenir, y quien en la actualidad es una de las personas de mayor edad en la vereda, recuerda la presencia de este instrumento en época antigua y cómo fue uno de los primeros instrumentos que llegaron a este territorio:

La música aquí a la vereda llegó...llegaron unos guitarreros, uno que tocaba violín, otro guitarra y otro lira...pero esa música se murió la gente los que sabían tocar esos aparatos y se acabó pues (...) pero todavía hay un muchacho que ha venido por aquí, que es Aldemar Hernández, tocaba guitarra, tocaba lira y tiple. (Entrevista Martín Gómez vereda El Porvenir Agosto 2018).



*Ilustración 38.* Don Martín Gómez campesino de 76 años habitante de la vereda desde hace 67 años  
Fotografía: Alejandro Trujillo Moreno

### **Formatos instrumentales**

Los formatos encontrados en estas músicas del Cañón del río Melcocho no han sido formatos fijos, estos han variado en el tiempo dependiendo en gran medida por la presencia de los músicos que estén habitando el territorio en el momento, sin embargo podemos referenciar de forma general la presencia de algunos formatos:

- Dos guitarras y un tiple
- Una guitarra y un tiple
- Dos guitarras: una puntera y otra acompañante
- Guitarra acompañante, guitarra marcante de bajos, requinto, raspa.
- Una guitarra y requinto



*Ilustración 39.* Músicos Otoniel Soto Hernández, Francisco Montoya y José Aldemar Hernández. Fotografía: Alejandro Trujillo Moreno

Algunas veces se incorporó la lira o bandola, el acordeón y el violín como instrumentos secundarios que aparecieron ocasionalmente en una época. La voz permanece en los diferentes formatos. Sobre esta transformación dada en los formatos instrumentales Bianey Orozco nos cuenta:

Lo que se utilizaba para los serenos era tiple y guitarra, ya después empezó a sonar las dos guitarras con el tiple, y a lo último como que ya se quedo fue las dos guitarras y el tiple se fue quedando a un lado que por que suena muy bueno. (Entrevista a Bianey Orozco Agosto 2018 vereda El Porvenir).



*Ilustración 40.* Tertulia familiar: Juan Gabriel Martínez y Arbey Martínez. Fotografía: Alejandro Trujillo Moreno

### **Géneros y canciones: una memoria permeada**

Este apartado es importante categorizarlo en dos líneas. La clasificación se presenta en términos de la forma como se escuchaba la música, si era en vivo con los músicos o si era a través de alguna herramienta de reproducción de audio. Si bien muchos de los géneros aparecen en ambas

direcciones, hay algunos que solo se escuchaban pero no se interpretaban de forma tan frecuente por su dificultad en la ejecución técnica.

### **Géneros escuchados por la comunidad en aparatos de reproducción musical**

Esta categoría abarca los géneros que eran escuchados a través de la radio, las victrolas, las radiolas, las grabadoras con pila y el equipo de sonido en una última etapa de desarrollo tecnológico de estas herramientas. Esta música principalmente era utilizada para bailar o para la pachanga como se dice popularmente. En este aspecto encontramos aproximadamente catorce géneros escuchados:

- Música parrandera
- Música tropical
- Merengue
- Porro
- Paseo
- Ranchera
- Corridos
- La guasca y de despecho
- Cumbia
- Popular
- Carrilera
- Ranchera

Aura María Orozco Gómez nos cuenta que tipo de música escuchaban en la vereda El Porvenir, expresa que incluso como aspecto curioso también escucharon tangos. Al respecto, nos cuenta:

A eso era de toda clase de música, música parrandera, pura música guasca y tangos, eso era lo que más se escuchaba. (Entrevista Aura María Orozco Gómez Octubre 2018).

Es interesante ver estas músicas que fueron escuchadas, dado que son estas mismas sonoridades las que marcaron las influencias de la tradición musical del Melcocho. Así mismo este aspecto está íntimamente relacionado con la forma de transmisión y aprendizaje que más adelante trataremos.

## **Géneros interpretados por los músicos**

Dentro de los géneros más interpretados por los músicos de este territorio aparecen los corridos, la guasca, la ranchera y la música parrandera. A diferencia de la anterior categoría, en esta línea no se integra la música tropical. Al respecto el músico Bianey Orozco recuerda lo siguiente:

Porro o paseo que le decían, merengue, corrido, ranchera (...) los otros músicos tocaban boleros, tangos, rumba, música carranguera y así por ese estilo pasillos, también tocaban bambucos, pues los escuchaban por la radio sutatensa que en aquellos tiempos era la radio esa. (Entrevista a Bianey Orozco Agosto 2018 vereda El Porvenir).

Así mismo Argemiro Orozco, al referirse a la música utilizada en los festivales, aclara lo siguiente: “Pura música guasca, pura música alegre para rumbear” (Entrevista Argemiro Orozco Septiembre 2018).

Otros músicos como José Aldemar Hernández uno de los músicos más antiguos que aún permanecen en la zona menciona algunos de los géneros que interpretaban:

Nosotros tocábamos merengue, paseos, porros, hasta joropo... todos esos así, esos eran los ritmos en ese tiempo. Y ya la gente salía mucho por ahí a cantar de otra cumbia, por ejemplo, ya pues en los años más adelante. (Entrevista a José Aldemar Hernández Octubre de 2018).

Como vemos la música interpretada en esta región, no solo se limita a los géneros de influencia mexicana, sino que el espectro es mucho más amplio. Además la interpretación de esta música no es ejecutada de forma precisa e idéntica a lo que escuchan. Los músicos hacen una reinterpretación del género y lo adaptan a sus posibilidades técnicas y a sus acentos particulares.

## **Las canciones viejas que cuentan una historia**

Considerando que esta tradición musical se ha desarrollado a partir de una influencia de otras músicas que se han instalado en la memoria musical de la comunidad a través de canciones; es importante mencionar de forma muy general algunas de estas canciones que están en la memoria colectiva de las comunidades de esta región.

Estas canciones, no solo son un reflejo de la música que escuchan en esta zona, sino que en muchas de ellas hay anécdotas e historias que se van quedando en la memoria colectiva de la comunidad. Sobre ello, Gabriela Hernández expresa esta relación entre la canción y la identidad de los músicos al decir que: “Cada persona tenía una canción con la que uno lo identificaba” (Entrevista Gabriela Hernández Agosto 2018).

Así mencionamos algunas canciones que se recuerdan en esta zona:

- “Los guadales”
- “Los tres negritos”
- “Lirio marchito”
- “Copas amargas”
- “Desilusión”
- “Corazón de piedra”

Orlando Orozco, por su parte, recuerda algunas canciones que él llama “música vieja” tales como: “Plata maldita” o “Favor de olor” que según él todavía se escuchan en la vereda. Así mismo el músico Bianey Orozco se refiere a la canción “Rosa María” de la siguiente manera:

Cuando eso cantaban mucho este disco “Rosa María”, Rosa María se fue a la playa (...), ese como que es muy antiguo y este se escuchaba mucho. Como una potranca es un disco muy antiguo también. (Entrevista a Bianey Orozco Agosto 2018 vereda El Porvenir).

La mayoría de estas canciones están agrupadas en los géneros descritos anteriormente, las temáticas más recurrentes en estas músicas son el despecho, el amor y asuntos de la vida cotidiana. Todas estas canciones responden a la música escuchada en la radio o las vitrolas, sin embargo son pocas las canciones que ellos recuerdan que sean de los compositores de su territorio, lo que refleja en cierta medida una necesidad de reconocer y valorar las expresiones propias.

Finalmente y como parte de este apartado queremos mencionar algunas canciones que en nuestro recorrido sonoro escuchamos interpretar por parte de algunos músicos y que según ellos son canciones que hace más de sesenta años se interpretaban en la zona.

- Montañerita:** Canción original. Los hermanos Díaz. Colombia. Música guasca, popular vieja o de carrilera.
- **Llorando en la cantina:** Canción original. Los relicarios. Colombia.
- Vidita mía:** Canción original. Las norteñas. Colombia. Corrido.
- Si libre fueras:** Canción original. Los Jibaritos. Colombia. Ranchera.
- Tus besos:** Autor desconocido
- Sin ventura:** Autor desconocido
- Mi suegro no me quiere:** Merengue. Autor desconocido.
- Noviecita mía:** Autor desconocido.



Las canciones anteriormente referenciadas fueron interpretadas por tres músicos primos: José Aldemar Hernández, Francisco Montoya y Otoniel Soto Hernández. Ellos tres junto a otros primos y amigos hicieron parte de la tradición musical de esta zona. Además nos expresan que dichas canciones eran interpretadas en la zona hace más de sesenta años.

### **Tonalidades**

De forma general encontramos dos tonalidades que son de uso frecuente en las músicas campesinas del Melcocho, tonalidad de Sol Mayor y de Re mayor. Considerando que el proceso de aprendizaje de estas prácticas se da por medio de la imitación y por la transmisión de un músico a otro, no existe el desarrollo de nuevos conocimientos musicales que permitan ampliar el concepto de tonalidad. Por ello suponemos que estas dos tonalidades se presentan por la facilidad en la ejecución de las posiciones de las canciones tanto en su aspecto melódico como armónico.

De hecho el concepto de “tonalidad” como tal, es desconocido por los músicos. Cuando ellos se refieren a la tonalidad de una canción, hablan del tono o la escala por la que está la canción. De forma genérica se ubican en la tonalidad de la canción con el primer acorde que interpretan o por un proceso de audición intuitiva y empírica, así lo referencia Binaey Orozco.

Yo solamente me aprendí a tocar, empecé la música por Re y La, ya luego me le entre un poquito a La menor, pero ya los músicos como Aldemar Hernández, el cuñado Gustavo, Arbey, los que yo distingo que ya son músicos se meten ya por varios ritmos, ellos ya tocan por Si menor, Mi menor, Si, por Fa, Do, Sol. El ritmo que yo veo que más se utiliza hoy en día es Sol, me lo sé pero no lo tengo muy entrenado. (Entrevista a Binaey Orozco Agosto 2018 vereda El Porvenir).

Como se evidencia en el anterior comentario, ellos se refieren a los acordes y las posiciones armónicas en el instrumento cuando se les pregunta por las tonalidades de las canciones que interpretan. Obdulio Velázquez en su acercamiento a las músicas campesinas de esta zona nos reconfirma esta idea al explicar la manera como los músicos del Melcocho ejecutan las melodías:

Los campesinos de esta zona solamente se aprenden posiciones en el instrumento, entonces si están en Mi menor se aprenden intervalos en la primera y segunda cuerda y hacen la escala. Ellos no saben que deben tener en cuenta que hay un Fa sostenido en esa escala; ellos simplemente se aprenden posiciones, entonces aquí abren, aquí cierran, aquí abren, así memorizan las escalas en cualquier tonalidad por saltos. (Entrevista Obdulio Velázquez Agosto 2018).

En este punto, es importante mencionar la utilización del capo<sup>48</sup> o transportador. Esta herramienta les permite interpretar diferentes canciones en otras tonalidades manteniendo la misma posición en el instrumento. Los músicos de esta región, antes de acceder a este implemento, lo construían de forma artesanal al igual que las “uñas o pajuelas”. Sobre este aspecto Aldemar Hernández habla:

En ese tiempo no existía el transportador. Le metíamos un lápiz aquí y lo amarrábamos con una cabuya y las pajuelas eran de cacho y le sacábamos el lastre. Por ejemplo si estamos tocando por Re mayor el requinto, pero entonces queda muy alta para uno subirla, entonces ya le busca uno por Do, por Fa o por Sol, cualquiera tónica entonces ya le queda a uno más descansado. (Entrevista a José Aldemar Hernández Octubre de 2018).

Es preciso decir que el uso de esta herramienta está determinada exclusivamente para facilitar la interpretación de la canción respecto al registro y rango posible de la voz. La tonalidad depende del registro de quienes canten la canción, tanto de la primera como la segunda voz que acompaña.

### **Afinación**

El proceso de afinación, al igual que el aprendizaje de algún instrumento, se realiza de forma empírica por medio del desarrollo auditivo y por imitación. Se toma de referencia una cuerda de la guitarra, normalmente la primera cuerda, la cual se adapta principalmente al registro de la voz. Esta primera cuerda no siempre cumple con la afinación estándar del instrumento. Independiente de la nota, lo importante es que la relación interválica de las cuerdas se cumpla, para que el instrumento quede con una afinación estable y adecuada al registro de la voz. En muchas ocasiones se afina por debajo o por encima de las notas estándar establecidas a partir del La 440.

Otros músicos aprendieron a afinar con el método clásico<sup>49</sup> que a continuación Bianey Orozco nos describe:

---

<sup>48</sup> “La cejilla, también llamada “capo” (abreviatura de capodastro, y nombre genérico en inglés), no es más que una cejuela mecánica. Basadas en diferentes mecanismos de presión, al colocar una en algún punto del mástil, éste pasa a convertirse en tu “nueva” cejuela, cambiando en un momento la entonación del instrumento sin tener que cambiar su afinación”. Consultado en: <https://espanol.gibson.com/Noticias-y-Reportajes/Articulos/es-es/Cejillas-y-capos-guia-basica.aspx>

<sup>49</sup> El método clásico para afinar una guitarra es de oído. Lo primero para afinar la guitarra a oído es tener una nota de referencia, para esto se pueden adquirir silbatos o diapasones, incluso el timbre de un teléfono fijo da un A 440, esta nota puede servir como referencia para iniciar la afinación desde la quinta cuerda. Una vez afinada la quinta cuerda podemos usar cualquiera de estos tres trucos para afinar: Para afinar la guitarra teniendo la quinta ya afinada se debe:

- Pisar la sexta cuerda en el quinto traste, debe sonar igual a la quinta.
- Para la cuarta cuerda debemos pisar la quinta en el quinto traste, ambas cuerdas debe sonar igual.
- Para la tercera cuerda debemos pisar la cuarta en el quinto traste, deben sonar igual.
- Para la segunda cuerda debemos pisar la tercera en el cuarto traste, deben sonar igual.
- Para afinar la primera debemos pisar la segunda en el quinto traste, ambas notas deben sonar igual.

Consultado en: <https://clasesdeguitarra.com.co/afinar-la-guitarra-oido/>

Los músicos que antes sabían tocar le enseñaban a uno que primero templaba la primera cuerda más o menos al estilo que uno pudiera cantar y luego ya pisaba el 4to traste la segunda para sonarla con la primera. (Entrevista a Bianey Orozco Agosto 2018 vereda El Porvenir).

Lucelida Martínez, la única mujer cantante de la vereda El Porvenir, cuenta que aprendió a afinar la guitarra a partir del registro de su voz, este mismo aspecto era el que le determinaba el repertorio a interpretar. Al respecto, expresa:

Yo solo sé que cogía la primera cuerda y la iba subiendo a la tonada de mi voz, yo la subía hasta que me daba la tonada y ya las otras las cogía por la primera y me iba yendo, no sé. La verdad yo no sé cómo aprendí a afinar. (Entrevista Lucelida Martínez Agosto 2018).

En la actualidad, los músicos de esta región tienen acceso al afinador, sin embargo aún podemos encontrar algunos campesinos afinan sin el uso de estas herramientas.

### **Análisis musical**

Se logró recopilar un total de cuarenta canciones de las cuales quince eran inéditas. Es necesario aclarar que se logró encontrar un material de sonoro importante registrado por el educador Francisco Arnoldo Betancur, que nos remiten a canciones de la década de los años 1980 y 1990. Si bien este registro fue importante dentro del rastreo y la recopilación del material sonoro, aclaramos que el análisis etnomusicológico se basó principalmente en obras que actualmente aún son interpretadas por los músicos. Al respecto algunas obras fueron recopiladas del archivo de Lucelida Martínez (música de la vereda) y algunas otras fueron registradas en el trabajo de campo con los músicos en vivo. Se aclara que el sonido de dichas grabaciones responde a un ejercicio etnomusicológico y no a una producción de audio profesional.

Para el presente análisis, y por viabilidad en la ejecución del proyecto, se seleccionaron únicamente seis obras inéditas creadas por algunos músicos de la zona. Las composiciones seleccionadas presentan géneros tales como: corrido, vals y merengue campesino principalmente.

Además de ello, se adjuntan dos obras creadas a partir de esta conexión entre música, conflicto armado y territorio. Estas dos obras en ritmo de bambuco, si bien no representan estrictamente la sonoridad y género de las músicas de esta región, tienen poéticas propias de este territorio y están creadas a partir del contacto con la región.

Para el análisis musical se tomó como referencia la ficha realizada por Alejandro Tobón Restrepo, María Eugenia Londoño Fernández, Jesús Zapata Builes en el libro *Entre sones y abzoaos: Aproximación etnomusicológica a la obra de tres músicos de la tradición popular*

*chocoana* (2004). Hay que aclarar, que si bien este componente de análisis musical es significativo para este trabajo, nuestro análisis principal fue desarrollado en los capítulos anteriores donde se considera la música como un hecho social y cultural. Este proceso de transcripción y de entrega de las fichas de análisis musical que a continuación presentamos, es complementario al ejercicio académico. El listado de obras transcritas es el siguiente:

- Un viaje al Melcocho. Autor y compositor: Juan Gabriel Martínez- Juan Yamid Ciro
- De esta tierra soy yo. Autor y compositor: Juan Gabriel Martínez
- La Historia de dos hermanos. Autor y compositor: Lucelida Martínez
- La historia del guerrillero. Autor y compositor: Lucelida Martínez, Javier Martínez-Arbey Martínez
- Brindemos por su regreso. Autor y compositor: Lucelida Martínez
- Fosa común. Autor y compositor: Lucelida Martínez
- Parranda Melcocheña. Autor y compositor: Javier Martínez
- El garrotazo a Palomo. Autor: Over Orozco Villegas (Solo texto sin partitura)
- Amargo Dolor. Autor: Pablo Emilio García (Solo texto sin partitura)
- Mi vereda. Autor y compositor: Eugenio Ciro
- Devuélveme la región de antes. Autor y compositor: Alejandro Trujillo Moreno
- Somos territorio. Autor y compositor: Alejandro Trujillo Moreno
- Abriendo trocha Autor y compositor: Alejandro Trujillo Moreno (Solo texto sin partitura)

## Ficha de análisis musical # 1 Un viaje al Melcocho.

**Especie:** Merengue campesino. **Autor y compositor:** Juan Gabriel Martínez - Juan Yamid Ciro

**Intérpretes:** Arbey Martínez (Requinto), Juan Gabriel Martínez (Guitarra acompañante y voz).

**Recopilación y transcripción:** Alejandro Trujillo Moreno

**Región cultural:** Colombia, Antioquia. El Carmen de Viboral, Zona Andina.

### Ritmo

**Métrica y unidad metronómica**      **Nº de compases:** 199



### Características

Comienzo anacrúsico



### Melodía

**Escala:** Escala de G mayor



**Ámbito vocal:** Octava (8va)



**Ámbito instrumental:** (11ava)



**Diseños melódicos (frases, semifrases, periodos, partes, motivos, variaciones):** Diseño melódico ondulado con movimiento descendente y ascendente dado por grado conjunto y saltos de terceras, sextas y cuartas. Se reitera el uso de la escala mayor tanto en la parte vocal como en lo instrumental. El requinto hace intervalos melódico-armónicos de terceras.



## **Armonía**

**Tonalidad:** Sol mayor.

**Enlaces armónicos:** Régimen I y V7 en las estrofas y IV en el coro y el puente.

Parte A Intro: C-G-D7-G

Parte B estrofa: G-D7

Parte C coro: C-G-D7- G

## **Forma**

**Tipo de estructura:** A, B, C

Introducción melódica/Estrofa I (Cuatro versos octosílabos) y Coro/Puente melódico

Estrofa II y Coro (Dos versos)/Puente melódico/ Estrofa III y Coro/ Final.

## **Medios expresivos**

**Formato Instrumental:** Guitarra acompañante, requinto melódico y voz masculina.

**Dinámicas y acentos:** No se evidencian dinámicas de intensidad o volumen.

**Narrativa:** Esta canción cuenta la travesía desde la zona urbana de El Carmen de Viboral hasta la llegada a la vereda El Porvenir de El Cañón del río Melcocho. Expresa además algunos lugares tradicionales y veredas del territorio como la Piñuela, Pailania, El Retiro, El Roblal, Playa Linda, Culo Estrecho. Tiene una expresión alegre y picaresca muy común en las comunidades campesinas. El texto presenta un acento y léxico regional.

Se compone de siete estrofas con matices de rima tipo AABB y un estribillo (coro) que se repite dos veces. Cada estrofa tiene 4 versos (cuarteta asonantada) compuestos cuya métrica es de 15 y 16 sílabas respectivamente.

## **Léxico regional**

**Pa’:** Los campesinos de esta región suelen utilizar esta palabra como forma abreviada de la palabra “para”. Esta abreviatura no es un léxico regional, sin embargo lo incluimos por ser una abreviatura recurrente en la manera de hablar y cantar de los campesinos de esta región.

**Berraquera:** Carácter de una persona que denota valentía o fuerza.

**Culo Estrecho:** Nombre de cantina y lugar de encuentro tradicional de la vereda El Porvenir.

## Texto

Como olvidar esa vez que viajamos al Melcocho,  
empacamos el sombrero, las botas, también el poncho.  
Salimos desde Rionegro pensando en comer guagua  
y al pasar por Marinilla compramos una guitarra.

Una muy linda experiencia que no se vive a diario  
cuando entramos a comer buñuelos en el Santuario.  
Seguimos muy motivados sin plata en este viaje  
y en la entrada pa' Granada nos robamos el peaje.

Coro:

Qué alegría tan inmensa es volver a nuestra tierra,  
donde nos topamos gente humilde y de berraquera.  
No sabemos explicarles esta bella sensación,  
que lo sepa todo el mundo que el Melcocho es lo mejor.

Al llegar a Alto Bonito nos paró la policía,  
pero no nos asustamos teníamos todo al día.  
Pensamos en visitar a Cocorná y su gente,  
meternos un rato al río y volar en parapente.

Pero nos dio mucho miedo un montañero no vuela,  
mejor seguimos de largo pa' bajo pa' la Piñuela.  
Nos fuimos hasta Pailania y también de un solo tiro,  
no lo pensamos dos veces nos fuimos hasta El Retiro.

Coro:

Qué alegría tan inmensa es volver a nuestra tierra  
donde nos topamos gente humilde y de verraquera.  
No sabemos explicarles esta bella sensación,  
que lo sepa todo el mundo que el Melcocho es lo mejor

Nos montamos en las bestias y empezamos a cabalgar  
y con media de tapetusa bajamos hasta El Roblal.  
Al pasar por Playa Linda y me tallaba la sanja,  
pero no me bajé hasta subir a la granja.

En la quebrada e' La Guada ahí otra vez me monté  
y no me volví a bajar hasta que por fin llegué.  
Tan solo de recordar ¡ay! se me hincha el pecho,  
pues cómo voy a olvidar la parranda en Culo Estrecho.

# Viaje al Melcocho

MERENGUE CAMPESINO ♩ = 180

Compositor: Juan Gabriel Martinez  
Transcripción: Alejandro Trujillo Moreno

**8<sup>va</sup>-----REQUINTO-----**

**6<sup>va</sup>-----**

**12<sup>va</sup>-----**

**18<sup>(8<sup>va</sup>)</sup>-----VOZ-----**

co-mool - vi - dar e - sa vez que via - ja - mos al mel - co - cho em -  
Al lle - gara al - to bo - ni - to nos pa - ro la po - li - cí - a pe -  
pa - ca - mos - el som - bre - ro las bo - tas tam - bien el pon - cho sa - li - mos des - de rio - ne - gro pen -  
ro no nos a - sus - ta - mos te - ní - a - mos to - do al dí - a pen - sa - mos en vi - si - tar a  
san - do en co - mer gua - gua y al pa - sar por ma - ri - ni - lla com - pra - mos u - na gui - ta - rra u -  
co - cor - na y su gen - te me - ter - nos un ra - to al rí - o y vo - lar en pa - ra - pen - te pe -  
na muy lin - da ex - pe - rien - cia que no se vi - ve a día - rio cuan - do en - tra - mos a co - mer bu -  
ro nos dio mu - cho mie - do un mon - ta - ñe - ro no vue - la me - jor se - gui - mos de lar - go pa -  
ñue - los en el san - tua - rio se - gui - mos muy mo - ti - va - dos sin pla - ta en e - se via - je yen  
ba - jo pa la pi - ñue - la nos fui - mos has - ta pai - la - nia y tam - bién de un so - lo ti - ro no  
la en - tra - da pa gra - na - da nos ro - ba - mos el pe - a - je quea - le - gri - a tan in - men - sa es  
lo pen - sa - mos dos ve - ces nos fui - mos has - ta el re - ti - ro

**48<sup>va</sup>-----CORO-----**



54 G D7 G

vol - ver a nues-tra tie - rra don - de nos to - pa - mos gen - te hu - mil - de y de be - rra - que - ra no

60 C G D7

sa - be - mos ex - pli - car - les es - ta be - lla sen - sa - cion que lo se - pa to - do el mun - do que el mel -

66 G 8va - REQUINTO C G

co - choes lo me - jor

72 (8va) - - - - - D7 G

78 (8va) - - - - - VOZ G

nos mon - ta - mos en las bes - tias yem - pe - za - mos a ca - bal -

84 D7 G

gar con me - dia de ta - pe - tu - sa ba - ja - mos a san ro - blar al pa - sar por pla - ya

90 D7

lin - da ya me ta - lla - ba la san - ja pe - ro no me ba - je has - ta su - bir a la

96 G D7

gran - ja en la que - bra - da laa - gua - da a - hio - tra vez me mon - te y no me vol - via ba -

102 G

jar has - ta que por fin lle - gué tan so - lo de re - cor - dar y se me hin - cha el

108 D7 G

pe - cho pues co - mo voy agl - vi - dar la pa - rran - daen cu - loes - tre - cho quea - le - gri - a tan in -

114 C **CORO** G D7

men - sa es vol - ver a nues - tra tie - rra don - de nos to - pa - mos gen - te hu - mil - dey de be - rra -

120 G C G

que - ra no sa - be - mos ex - pli - car - les es - ta be - lla sen - sa - cion que lo se - pa to - doel

126 D7 **REQUINTO** G G D7 G

mun - do queel mel - co - choes lo me - jor.

## Ficha de análisis musical # 2 De esta tierra soy yo

**Especie:** Merengue campesino. **Autor y compositor:** Juan Gabriel Martínez - Juan Yamid Ciro

**Intérpretes:** Arbey Martínez (Requinto). Juan Gabriel Martínez (Guitarra acompañante y voz).

**Recopilación y transcripción:** Alejandro Trujillo Moreno

**Región cultural:** Colombia, Antioquia. El Carmen de Viboral, Zona Andina.

### Ritmo

**Métrica y unidad metronómica**      **Nº de compases:** 132



### Características

Comienzo tético, la melodía de la guitarra en ritardando (rit): ralentizando, decelerando. Melodía vocal At libitum.



### Melodía

**Escala:** Escala de Mi mayor



**Ámbito vocal:** Novena (9na)



**Ámbito instrumental:**



**Diseños melódicos (Frases, semifrases, periodos, partes, motivos, variaciones):** Se reitera el uso de la escala mayor tanto en la parte vocal como en lo instrumental. Su movimiento es ascendente, descendente y en algunas melodías de la voz se repite la misma nota. Diseño melódico poco ondulado. Hay saltos en la línea melódica de la voz de terceras, quintas y sextas.

### Armonía

**Tonalidad:** Mi mayor

**Enlaces armónicos:** Introducción melódica de la guitarra y la voz At libitum con enlace I y V7, en las estrofas se mantiene esta cadencia y en el coro y el puente melódico IV-I-V7-I.

### **Forma**

**Tipo de estructura:** A, B, C

Intro vocal (Estrofa I), Estrofa II, Coro, Puente melódico, Estrofa III, Coro, Puente melódico, Final

### **Medios expresivos**

**Formato Instrumental:** Guitarra y voz masculina.

**Dinámicas y acentos:** En la introducción hay una intensión vocal expresiva y dulce. Este pasaje introductorio es cantado en un ritmo libre en vez del tempo estricto de la canción. Es poco común en las músicas campesinas de la zona encontrar estos elementos, sin embargo, considerando que Juan Gabriel Martínez hace parte de la nueva generación de músicos de esta región, y su formación musical también estuvo influenciada por las músicas académicas encontramos este elemento particular. Por otra parte hay una variación de intensidad entre la estrofa I y la estrofa II. También en el puente melódico hay un leve cambio en la dinámica y la intención.

### **Texto**

**Narrativa:** Esta canción es una invitación a reconocer el origen rural y campesino. Expresa lo que significa “ser campesino” y nos sugiere algo del paisaje natural de la zona y algunas de las particularidades de la vida rural desde el alimento, el vestido y algunos valores. De igual manera, reafirma el sentido de pertenencia y de identidad que se tiene sobre el Cañón del río Melcocho.

El texto presenta 3 estrofas y un estribillo (coro) que se repite dos veces. Cada estrofa tiene 4 versos (cuarteta) compuestos. El texto tiene métrica pero no rima por lo que se denomina verso blanco.

### **Léxico regional**

**Poncho:** Traje típico semejante a la ruana utilizado en esta zona.

**Mazamorra:** Es una comida criolla hecha con maíz pilado (golpear el maíz con un pilón hasta quitarle el afrecho) y se hierve. En la zona se acompaña con un pedazo de panela para endulzar.

### **Texto**

De donde nace la vida con sus aguas cristalinas,  
de una tierra tan pura y tan virgen como el sol.  
Donde se respira paz para el cuerpo y para el alma,  
de la tierra más hermosa de allí es donde vengo yo.

Con aroma de montaña y de calma es mi esencia,

con el saludo espontáneo de un paisa por excelencia.  
La sangre de campesino corre por todo mi cuerpo,  
con mis botas, con mi poncho, mi carriel y mi sombrero.

Yo no olvido de dónde vengo no olvido de donde soy,  
yo soy de aquí de esta tierra de esta tierra soy yo.  
Yo no olvido de dónde vengo no olvido de donde soy,

yo soy de aquí de esta tierra de esta tierra soy yo.  
Por senderos pedregosos y atravesando riachuelos  
y siempre a paso de mula me dirijo hacia mis sueños.  
Con panela y mazamorra a este negro levantaron,  
con amor y mucha fe de la vida enseñaron.

Yo no olvido de dónde vengo no olvido de donde soy,  
yo soy de aquí de esta tierra de esta tierra soy yo.  
Yo no olvido de dónde vengo no olvido de donde soy,  
yo soy de aquí de esta tierra de esta tierra soy yo.

# DE ESTA TIERRA SOY YO

Voz, Guitarra

Compositor y autor: Juan Gabriel Martínez  
Transcripción: Alejandro Trujillo Moreno

Lento

Guitarra

VOZ *At libitum*

De don - de na - ce la vi - da con sus

6 a - guas cris - ta - li - nas de u - na tie - rra tan pu - ra y tan

11 vir - gen co - mo el sol, Don - de se res - pi - ra paz pa - rael

16 cuer - poy pa - rael al ma, de la

19 tie - rra mas her - mo - sa dea - lles don - de ven - go yo. Con a -

23 ro - ma de mon - ta - ña y de cal - mages es - taes - cen - cia con el

28 sa - lu - does - pon - tá - neo dejn pai - sa por ex - ce - len - cia la san -

33 gre - de cam - pe - si - no co - rre por to - do mi cuer - po con mis

38 bo - tas con mi pon - cho mi ca - rriel y mi som - bre - ro yo nool -

DE ESTA TIERRA SOY YO

2 

43 **CORO** A E B7

vi - do de don - de ven - go nool - vi - do de don - de soy yo soy dea - qui dees - ta

48 E A

tie - rra dees - ta tie - rra soy yo yo nool - vi - do de don - de ven - go nool -

53 E B7 E

vi - do de don - de soy yo soy dea - qui del mel - co - cho del mel - co - cho soy yo

58 **Guitarra** A E

63 B7 E E B7 E A

68 E B7

73 E E B7 E VOZ E

1. 2. Por sen - de - ros pe - dre - go - sos ya - tra -

78 B7

ve - san - do ria - chue - los y siem - prea pa - so de mu - la me di -

83 E

ri - joha - cia mis sue - ños con pa - ne - lay ma - za - mo - rra aés - te

88 B7

ne - gro le - van - ta - ron con a - mor y mu - cha fe de la

DE ESTA TIERRA SOY YO **Guitarra**

3

93 E D.S. y  $\text{\textcircled{A}}$  A  
 vi - da en - se - ña - ron yo nool

98 E B7 E E B7

103 E A E

108 B7 E E B7 E **CORO** A  
 yo nool vi - do de don - de

113 E B7  
 ven - go nool - vi - do de don - de soy yo soy dea - qui dees - ta tie - rra dees - ta

118 E E E A E  
 tie - rra soy yo yo nool - vi - do de don - de ven - go nool - vi - do de don - de

123 B7 *rit.* E *a tempo*  
 soy yo soy dea - qui del mel - co - cho del mel - co - cho soy yo

128 E B7 E



### Ficha de análisis musical # 3 La historia de dos hermanos

**Especie:** Corrido **Autor y compositor:** Lucelida Martínez. **Intérpretes:** Lucelida Martínez (Guitarra acompañante y voz principal)-Arbey Martínez (Requinto y segunda voz).

**Recopilación y transcripción:** Alejandro Trujillo Moreno

**Región cultural:** Colombia, Antioquia. El Carmen de Viboral, Zona Andina.

#### Ritmo

**Métrica y unidad metronómica** N° de compases: 202



**Características:** Los acentos musicales respetan la agógica de la palabra.

**Escala:** Escala de A mayor



**Ámbito vocal:**



**Ámbito instrumental:** Requinto



**Diseños melódicos (frases, semifrases, periodos, partes, motivos, variaciones, motivos, variaciones):** El requinto presenta un motivo que se repite en la introducción y como puente entre estrofas enfatizando los intervalos melódico-armónicos de terceras que realiza en las dos primeras cuerdas. Además, realiza algunas respuestas a la melodía de la voz en los finales de las estrofas con varios trémolos en estas mismas cuerdas. Esta es una característica importante encontrada en el uso melódico del requinto. En la voz encontramos dos motivos que se repiten en las estrofas. Hay presencia de glisandos en el fraseo vocal.



Requinto

#### Armonía

**Tonalidad:** A mayor.

**Enlaces armónicos:** Armónicamente tiene dos tipos de enlaces I y V7 y I- IV- I- V- I

**Tipo de estructura:** A diferencia de las demás obras, esta canción no tiene un estribillo o coro que se repite, sin embargo el motivo melódico del requinto es el que se repite.

### **Medios expresivos**

**Formato Instrumental:** Guitarra acompañante, requinto melódico y voz femenina.

**Dinámicas y acentos:** No se evidencian dinámicas de intensidad o volumen. Sin embargo es interesante resaltar las expresiones de la voz principal en los inicios y finales de frase.

**Narrativa:** Esta canción compuesta hace aproximadamente trece años cuenta la historia de dos hermanos que estuvieron en medio del conflicto armado y que tuvieron que separarse desde niños por causa de los grupos armados que hicieron presencia en este territorio rural. Este caso refleja la difícil situación que las comunidades campesinas de esta zona vivieron y las afectaciones dadas en el núcleo familiar. En este caso, uno de los hermanos hizo parte de la guerrilla y el otro de los paramilitares. El texto está construido en verso libre. Hay rizados de rima pero solo en algunos versos.

**Léxico regional:** No encontramos palabras regionales.

#### **Texto**

Lo que les voy a contar no es una historia cualquiera,  
el caso de dos hermanos, desde niños se fueron a la guerra.  
el hombre era un paraco, la hermana era guerrillera.

Su familia rogaba a Dios para que no se encontrarán,  
porque lo habían prometido que donde fuera se mataban.  
Pero ella se arrepintió, se salió y volvió a su casa.

Su hermano siguió en la guerra, era un fuerte de los paras.  
cuando un día se enteró que iban a matar a su hermana,  
corrió avisarle enseguida para que ella se volara.

Ella se les escapo, él no tuvo mucha suerte,  
su hermana no imagino que él había firmado su muerte.

Un día estando él con sus hijas al celular lo llamaron,  
él salió de mucha prisa a realizar su trabajo  
y como juegan los traidores a la traición lo mataron.

Sus amigos lo sintieron, su familia lo lloraron  
y lo que más les dolió que sus compañeros fueron los que lo mataron.

A pesar de la venganza él se arrepintió y no fue tarde,  
él tenía un buen corazón herencia de padre y madre,  
él tenía un buen corazón herencia de padre y madre.

# La historia de dos hermanos

Autor y compositor: Lucelida Martínez  
Transcripción: Alejandro Trujillo Moreno

**Corrido** ♩ = 110

Contralto

Requinto

A D E7 A

9 E7 A

18 A

25 E7

9<sup>ma</sup>

9<sup>ma</sup>

3

3

8<sup>va</sup>

8<sup>va</sup>

Lo que les voy a contar no es unahistoria cual-  
quie- ra. El caso de dos hermanos

Detailed description: The score is for a Corrido in 2/4 time, key of A major (indicated by three sharps: F#, C#, G#). The tempo is marked as ♩ = 110. The piece is divided into four systems. The first system (measures 1-8) features a Contralto part with a whole rest and a Requinto part with a continuous eighth-note accompaniment. The second system (measures 9-17) features a CAlto part with a whole rest and a Requinto part with a more complex accompaniment including triplets and eighth-note patterns. The third system (measures 18-24) features a CAlto part with the lyrics 'Lo que les voy a contar no es unahistoria cual-' and a Requinto part with an eighth-note accompaniment. The fourth system (measures 25-32) features a CAlto part with the lyrics 'quie- ra. El caso de dos hermanos' and a Requinto part with an eighth-note accompaniment. Chord markings (A, D, E7) are placed above the staves. Performance markings such as 8<sup>va</sup> and 9<sup>ma</sup> are present in the Requinto parts.

33

CAlt. Des - de ni - ños se fue-ron a la gue - rra El hom - bre e - ra un pa -

Req. 33

E 7

39

CAlt. ra - co - her - ma - nae - ra gue - rri - lle - ra

Req. 39

A

46

CAlt. Su - ña - mi - lia ro - ga - ba Dios pa - ra que no sen - con -

Req. 46

E 7

54

CAlt. tra - ran que lo ha - bi - an pro - me - ti - do

Req. 54

A

61

CAlt. Que don - de fue - ra se ma - ta - ban pe - rre - lla sea - rre - pin tió - o

Req. 61

69 A

CAlt. Se sa-lióy vol-vió a su ca - sa a Suher-ma-no si-guió en la

Req.

79 D A E7

CAlt. gue-rra e - ra un fuer - te de los pa - ras Cuan - don di - a seen - te ró

Req.

86 A E7

CAlt. quei-ban a ma - tar a suher - ma - na co - rrió a vi - sar - leen - se - gui - da - a

Req.

95 A D

CAlt. pa - ra quee - lla se vo - la - ra a E - lla se les es - ca - pó

Req.

104 A E7

CAlt. El no tu - vo mu - cha suer - te Suher - ma - na noj - ma - gi - no - o que le ha - bian ar - ma - do su

Req.

112 A D A

CAlt.

Req.

muer-te e

122 E7 A E7

CAlt.

Req.

132 A A

CAlt.

Req.

(8va) Un días-tan do el con sus hi-jas

141 E7

CAlt.

Req.

al ce-lu-lar lo lla-ma-ron El sa-lió

148 A

CAlt.

Req.


de mu-cha pri-sa A rea-li-zar su tra-ba-jo Y co-mo jue-gan los trái-


155 E7 A

CAlt. 


Req. 


164 D A

CAlt. 


Req. 

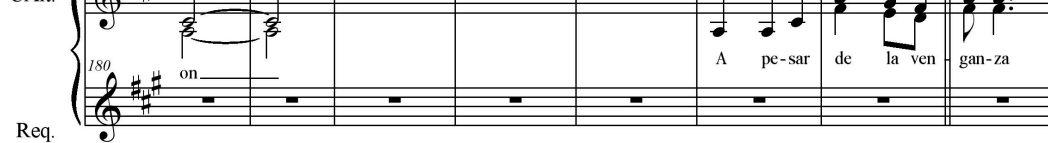
172 E7 A

CAlt. 


Req. 


180 A D

CAlt. 


Req. 

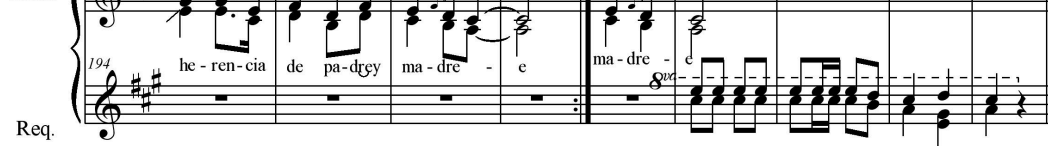
188 A E7

CAlt. 

Req. 

194 A A A A E7 A

CAlt. 

Req. 

## Ficha de análisis musical # 4 La historia del guerrillero

**Especie:** Corrido. **Autor y compositor:** Lucelida Martínez, Javier Martínez, Arbey Martínez

**Intérpretes:** Lucelida Martínez (Guitarra acompañante y voz principal), Arbey Martínez (Requinto y segunda voz), Juan Gabriel Martínez (Guitarra marcante).

**Recopilación y transcripción:** Alejandro Trujillo Moreno

**Región cultural:** Colombia, Antioquia. El Carmen de Viboral, Zona Andina.

### Ritmo

**Métrica y unidad metronómica**      **Nº de compases:** 192



### Melodía

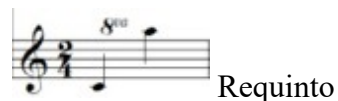
**Escala:** Escala C



### Ámbito vocal:



### Ámbito instrumental:



**Diseños melódicos (frases, semifrases, periodos, partes, motivos, variaciones, motivos, variaciones):** El requinto presenta un motivo melódico que se repite en la introducción y como puente entre estrofas, se mantiene la relación de los intervalos melódico-armónicos de terceras en el requinto, melodía que está acompañada de trémolos en los finales de frase y que se ejecuta de igual manera en las dos primeras cuerdas del requinto. En la voz encontramos dos motivos que se repiten en las estrofas.

### Armonía

**Tonalidad:** Do mayor

**Enlaces armónicos:** Régimen I y V7 en las estrofas y IV en el coro y el puente.

### Forma

**Tipo de estructura:** A, B



## **Medios expresivos**

**Formato Instrumental:** Guitarra acompañante, guitarra marcante, requinto melódico, voz femenina como voz principal. En los versos que cambia la melodía de la voz hay una segunda voz masculina que acompaña con los intervalos de tercera por debajo.

**Dinámicas y acentos:** No se evidencian dinámicas de intensidad o volumen. Sin embargo es interesante resaltar las expresiones de la voz principal en los inicios y finales de frase.

### **Narrativa:**

El texto es verso libre. Composición realizada entre los tres hermanos Martínez. Es una historia real sucedida en la región del Cañón del Melcocho, que cuenta la historia de un campesino que hizo parte de los grupos armados.

### **Léxico regional**

**Pa'l:** Forma abreviada de la palabra “Para”

#### **Texto**

Mi hermano está detenido por porte ilegal de armas,  
yo lo creo hermanito que la condena es muy larga.

Yo le pido a Dios del cielo que de allá salga ligero,  
antes de que se den cuenta que el hombre es un guerrillero.

La policía lo detuvo con toda justa razón  
si cargaba su pistola tal vez alguien lo sapió.

Mis padres desesperados y sin saber ya qué hacer,  
que porque allá lo mataban o lo podían detener.

Mis hermanos le decían no te vayas por favor,  
él apenas contestaba en la guerrilla es mejor.

Él sale y se va pa'l monte y nunca quiso escuchar,  
ahora se encuentra entre rejas privado de su libertad.

La guerrilla no es muy mala pero sabe trabajar,  
le gustan los campesinos fáciles de conquistar.

Una amiga que se fue pero pronto se salió  
y no se sabe por qué, que su vida le costó.

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

# La historia del Guerrillero

## Corrido

Score

Compositor: Luz Elida Martínez-Arbej Martínez  
Transcripción: Alejandro Trujillo Moreno

Intro

8<sup>va</sup>-----G7-----

Requinto

Soprano

6

Req.

S

12

Req.

S

18

Req.

S

de - te - ni - do por por - tej - le - gal de ar - mas y yo lo

Miher - ma - noes - ta

La historia del Guerrillero

2

24 G7 C 8<sup>va</sup>

Req.

S

cre - oher - ma - ni - to que la con - de - naes muy lar ga a

30 (8<sup>va</sup>)

Req.

S

yo le pi - doa Dios del

36 G7 C

Req.

S

cie - lo que dea - lla sal - ga li - ge - ro an - tes de que se den

42 G7 C 8<sup>va</sup>

Req.

S

cuen - ta que el hom - bres un gue - rri - lle - ro - o

48 (8<sup>va</sup>) C

Req.

S

La po - li - ci - a lo de -

54 F C

Req.

S

tu - vo con to - da jus - ta ra - zon C Si car - ga - ba su pis -

60 G7 C

Req.

S

to - la tal vez Gal - guien lo sa - pio - lo - lo C

66 (8va)

Req.

S

72 G7 (8va)

Req.

S

78 C (8va) C

Req.

S

Mis pa - dres de - ses - pe -

La historia del Guerrillero

4

84 Req. <sup>8va</sup> G7 C <sup>8va</sup>

84 S ra - dos y sin sa - ber ya que ha - cer que por que a - lla lo ma -

90 Req. <sup>8va</sup> G7 C <sup>8va</sup>

90 S ta - ban o lo po - di - an de - te - ner.

96 Req. <sup>8va</sup> C G7 <sup>8va</sup>

96 S Mis her - ma - nos le de - cí - an no te va -

102 Req. <sup>8va</sup> C G7 <sup>8va</sup>

102 S yas por fa - vor yel a - pe - nas res - pon - dí - a en la gue -

108 <sup>8va</sup> C C

Req. S

ri - llaes me - jor \_\_\_\_\_ el

114 C F C

Req. S

sa - ley se va pal mon - te y nun - ca qui - soes - cu - char aho -

120 G7 C

Req. S

ra seen - cuen - traen - tre re - jas pri - va - do e su li - ber - ta - a -

126 <sup>8va</sup> G7

Req. S

ad

La historia del Guerrillero

6

8<sup>va</sup>-----

132 C G7

Req.

S

8<sup>va</sup>-----

138 C C

Req.

S

8<sup>va</sup>-----

144 G7 C

Req.

S

gue - rri - lla ñoes muy ma - la pe - ro sa - be tra - ba - jar le

8<sup>va</sup>-----

8<sup>va</sup>-----

150 G7 C

Req.

S

gus - tan los cam - pe - si - nos fa - ci les de con - quis - ta - ar

8<sup>va</sup>-----

8<sup>va</sup>-----

156 C

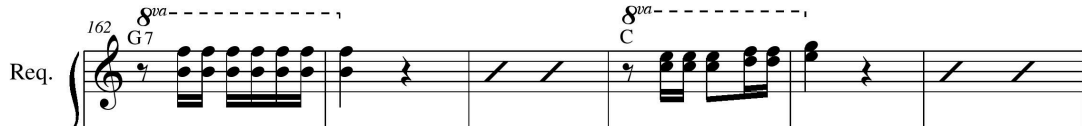
Req.


S

U - naa - mi - ga que se

La historia del Guerrillero

162 *8<sup>va</sup>* G7 *8<sup>va</sup>* C

Req. 

S 

fué pe - ro pron - to se sa - lió y no se sa - be por

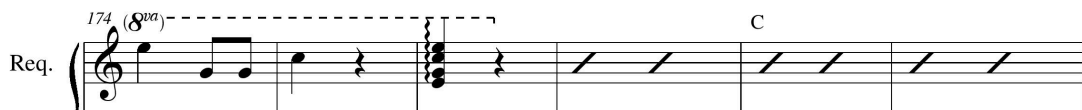
168 G7 *8<sup>va</sup>* C *8<sup>va</sup>*


Req. 

S 

que que su vi - da le cos - to - o


174 *8<sup>va</sup>* C


Req. 

S 

Noes - toy a cu zan - doa


180 F C


Req. 

S 

na - die pe - ro no pue - doa - guan - tar por que ya en nues - tra co -

186 G7 *8<sup>va</sup>* G7 C

Req. 

S 

lom - bia nun - ca vi - vi - mos en pa - az



## Ficha de análisis musical # 5 Fosa común

**Especie:** Vals. **Autor y compositor:** Lucelida Martínez, Javier Martínez, Arbey Martínez.

**Intérpretes:** Lucelida Martínez (Guitarra acompañante y voz principal), Arbey Martínez (Requinto y segunda voz).

**Recopilación y transcripción:** Alejandro Trujillo Moreno

**Región cultural:** Colombia, Antioquia. El Carmen de Viboral, Zona Andina.

### Ritmo

**Métrica y unidad metronómica**      **Nº de compases:** 200



### Melodía

**Escala:** Escala A mayor



**Ámbito vocal:** Voz femenina



**Ámbito instrumental:** Requinto



**Diseños melódicos (frases, semifrases, periodos, partes, motivos, variaciones, motivos, variaciones):** Dos frases melódicas en la voz. El requinto imita la melodía de la voz para hacer los puentes entre las estrofas.

### Armonía

**Tonalidad:** A mayor

**Enlaces armónicos:** Régimen I y V7 en la introducción melódica. En las estrofas I-V-IV-I-V-I. En el coro I-IV-V7-I en la primera frase y I-V-IV-V-I en la segunda frase del coro.

### Forma

**Tipo de estructura:** A, B

Hay estribillo o coro que se repite entre cada estrofa.

Introducción melódica, Estrofa I- Coro- Puente melódico del requinto imitando melodía de la voz-Estrofa II-Finaliza con el coro.

### **Medios expresivos**

**Formato Instrumental:** Guitarra acompañante, requinto melódico y voz femenina.

**Dinámicas y acentos:** No se evidencian dinámicas de intensidad o volumen.

### **Texto**

#### **Narrativa:**

Fosa común describe de igual manera, historias sucedidas en este territorio rural y cuenta cómo el conflicto en esta región género no solo desplazamiento, sino también muertes y desaparecidos que en muchas ocasiones fueron sepultados en fosas comunes. El texto está construido desde el verso libre.

**Léxico regional:** No encontramos palabras regionales.

#### **Texto**

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

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

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

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

# Fosa comùn

VALS  $\text{♩} = 168$

Compositor y autor: Lucelida Martínez  
Transcripción: Alejandro Trujillo Moreno

## Intro Requinto

Musical notation for the first staff of the Intro Requinto, measures 1-7. Chords D, E7, and A are indicated above the staff.

Musical notation for the second staff of the Intro Requinto, measures 8-14. Chord E7 is indicated above the staff.

Musical notation for the third staff of the Intro Requinto, measures 15-21. Chords A and E7 are indicated above the staff.

Musical notation for the fourth staff of the Intro Requinto, measures 22-28. Chord A is indicated above the staff.

Musical notation for the first staff of the vocal part, measures 29-35. Chord A is indicated above the staff.

Voz

Dios mi - o quees - pa - san - do \_\_\_\_\_ en es - te mun - do trai -

(8<sup>va</sup>)-----

Musical notation for the second staff of the vocal part, measures 36-42. Chords E7, D, and A are indicated above the staff.

dor \_\_\_\_\_ a - se - si - nan al her - ma - no sin mo -

(8<sup>va</sup>)-----

Musical notation for the third staff of the vocal part, measures 43-49. Chords E7, A, and A are indicated above the staff.

ti - vo \_\_\_\_\_ ni ra - zón. \_\_\_\_\_ De - jan ho -

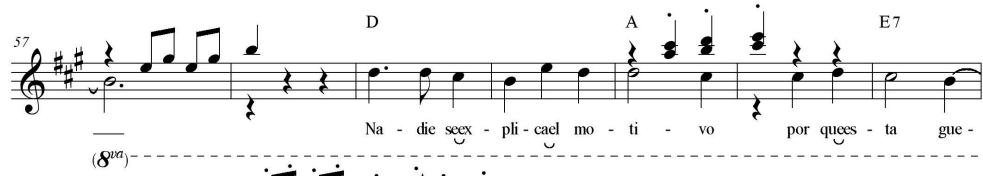
(8<sup>va</sup>)-----

Musical notation for the fourth staff of the vocal part, measures 50-56. Chord E7 is indicated above the staff.

ga - res sin hi - jos \_\_\_\_\_ nun - ca los vuel - ven a ver \_\_\_\_\_

(8<sup>va</sup>)-----

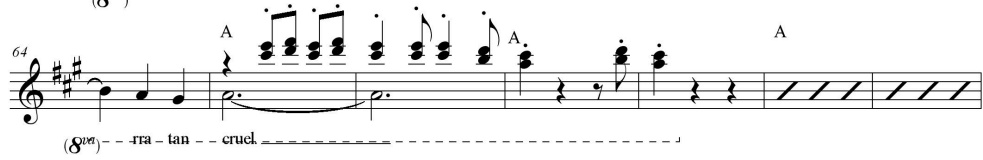
57 D A E7



Na - die seex - pli - cael mo - ti - vo por quees - ta gue -

(8<sup>va</sup>)

64 A A A



rra - tan - cruel.

(8<sup>va</sup>)

71 **CORO** D E7 A



Cuan - tos cuer - pos han que - da - do en u - na fo - sa co - mún

78 E7



li - ra - dos en u - na sel - va don - de no en - tra la

85 A A E7 D



luz a - lli no que - daun cal - va - rio ni pic - dras

92 E7 A A Requinto D



niu - na cruz.

99 E7 A E7



106 A

113 A

120 A  
Voz

Cuan - tos pa - dres cuan - tas

127 E7

ma - dres llo - ran su pro - pio do - lor

134 D A E7

ya ja - mas ve - ran sus hi - jos da - les dios

141 A A

re - sig - na - ción Por quees - ta

148 E7

gue - rra mal - di - ta su co - ra - zón les par -

155 D A

ño ma - ta - ron sus es - pe - ran - zas y su

162   
 ul - ti - mai - lu - sión. \_\_\_\_\_  
 (8<sup>va</sup>)-----

169 **CORO**   
 Cuan - tos cuer - pos han que - da - do \_\_\_\_\_ en u - na fo - sa co -

176   
 mún \_\_\_\_\_ lí - ra - dos en u - na sel - va \_\_\_\_\_ don - de no

183   
 en - tra la luz \_\_\_\_\_ a - lí no que - daun cal - va - rio \_\_\_\_\_ ni

190   
 pie - dras niu - na cruz \_\_\_\_\_ a - lí no que - daun cal - va - rio \_\_\_\_\_

197   
 ni pie - dras niu - na cruz.

## Ficha de análisis musical # 6 Brindemos por su regreso

**Especie:** Corrido. **Autor y compositor:** Lucelida Martínez, Javier Martínez, Arbey Martínez.

**Intérpretes:** Lucelida Martínez (Guitarra acompañante y voz principal), Arbey Martínez (Requinto y segunda voz).

**Recopilación y transcripción:** Alejandro Trujillo Moreno

**Región cultural:** Colombia, Antioquia. El Carmen de Viboral, Zona Andina.

### Ritmo

**Métrica y unidad metronómica**      **Nº de compases:** 241



### Melodía

**Escala:** A mayor



### Ámbito vocal:



### Ámbito instrumental:



**Diseños melódicos (frases, semifrases, periodos, partes, motivos, variaciones):** El diseño melódico es ondulante. Dos frases melódicas, una en las estrofas y otra en el estribillo o coro.

### Armonía

**Tonalidad:** A mayor

**Enlaces armónicos:** Régimen I y V7 en las estrofas e introducen el IV en el coro y el puente.

### Forma

**Tipo de estructura:** A, B, C Introducción melódica, Estrofa I y II, Coro, Puente melódico-Estrofa III y IV, Coro.

## Medios expresivos

**Formato Instrumental:** Guitarra acompañante, requinto melódico y voz femenina.

**Dinámicas y acentos:** No se evidencian dinámicas de intensidad o volumen.

### Texto

**Narrativa:** Es una canción que expresa el amor a un hermano que tuvo que abandonar y desplazarse de la vereda por el conflicto armado y por buscar una mejor economía. Es la última canción creada por Lucelida Martínez hace aproximadamente tres años. La canción se hizo para recibir al hermano después de 25 años de ausencia. La canción también reflexiona sobre la importancia de la familia en este contexto rural. El texto es verso libre.

**Léxico regional:** No encontramos palabras regionales.

### Texto

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

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

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

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

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

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



# Brindemos por su regreso

Compositor y autor: Lucelida Martínez  
 Transcripción: Alejandro Trujillo Moreno

**Corrido** ♩ = 107

Requinto

Contralto

Requinto Guitar

A D E7 A

10 E7

20 A A

30 E7

40 D A

Voy-a can-tar es-te co-  
 rri-do con el al-ma  
 que se-pon-gan y cri-ti-quen los que  
 que-ro que ses-cu-che en to-dos los rin-co-nes  
 que ran

*8va*

*sf*

## Brindemos por su regreso

50 *E7* *sf* *A*

A hoy no mejn - po-ta por que ten-go mil ra - zo-nes. Cuan-dol par - tio

Req. *8va*

60 *E7*

A e - ra muy jó- ven, se fue muy le - jos lu-yen - do de la po - bre - za

Req. *8va*

70 *D* *A* *E7*

A que-do mi ma-dre llo - ran-do-a-mar-ga-men-te pi - dien-do al cie-lo cuan-do

Req. *8va*

80 *A* *sf* *A* *D*

A se-a que el re - gre-se El es mi her - ma - no es el hi - jos el a - mi - go

Req.

90 *A*

A es la per - so - na con quien siem - pre con - ta - mos

Req. *8va*

The musical score is written for voice (A) and piano (Req.). It features a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. The score is divided into five systems, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The piano part includes various chords (E7, A, D) and dynamic markings (sf, 8va). The lyrics are in Spanish and describe a nostalgic toast for someone's return.

Brindemos por su regreso

3

100 E7

A

Req.

es - ta dis - pues - to pa - ra to - da la fa - mi - lia

110 A

Req.

Brin - den con - mi - go por que hoy ha re - gre - sa - do.

120 D A

A

Req.

130 E7 A

A

Req.

140 A

A

Req.

150 A

A

Pa-sa-ron me - ses y mu-chos a - ños cuan-do re - gre-sa to - di-tos pre-gun-

Req.

160 E7

A

- ta - ban que-ria vol - ver a - bra-zar-los a to - dos.

Req.

170 A

A

pe-ro al lle - gar ha-bi-a u - no que fal - ta - ba

Req.

180 D

A

La vi-da es u - na y la vi-ves co-mo que - ras por e-so yo ha go lo que me

Req.

190 A E7

A

gus - ta cuan-do yo muc-ra llo - ren no di-gan na - da

Req.

Brindemos por su regreso

5

A

200

200

ya pa-ra que siu-no muer-to ya roes-cu-cha

D

210

210

El es mi her-ma-no es el hi-jos el a-mi-go es la per-so-na con

A E7

220

220

quien siem-pre con-ta-mos es-ta dis-pues-to pa-ra to-da la fa-mi-lia

A

230

230

Brin-den con-mi-go por que hoy ha re-gre-sa-do

238

238

E7 A

## Ficha de análisis musical # 7 Parranda Melcocheña

**Especie:** Parranda. **Autor y compositor:** Javier Martínez

**Intérpretes:** Javier Martínez (Guitarra marcante y voz principal), Arbey Martínez (Requinto y segunda voz), Rigoberto Orozco (Guitarra acompañante), Arturo Hernández (Tiple).

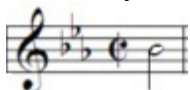
**Recopilación y grabación audio:** Colectivo de comunicación Instituto de Cultura de El Carmen de Viboral, 2011.

**Transcripción:** Alejandro Trujillo Moreno.

**Región cultural:** Colombia, Antioquia. El Carmen de Viboral, Zona Andina.

### Ritmo

**Métrica y unidad metronómica**    **Nº de compases:** 133



### Melodía:

#### Escala:



#### Ámbito vocal:



#### Ámbito instrumental: Requinto



**Diseños melódicos (frases, semifrases, periodos, partes, motivos, variaciones):** Diseño melódico ondulado con movimiento descendente y ascendente por grado conjunto y con saltos de terceras, sextas y cuartas en la voz.

### Armonía

**Tonalidad:** Eb mayor. En esta canción los instrumentos de cuerda están afinados medio tono por debajo de la afinación estándar, por ello cuando vamos a interpretar la canción en un instrumento afinado a partir del La 440 debemos utilizar la tonalidad de Eb, aunque aparentemente esté en E mayor. Es importante esta aclaración, puesto que ellos tradicionalmente no dominan esta tonalidad.

**Enlaces armónicos:** Régimen V7-I-V7-I- IV-I-V7-I en la introducción y en el puente. En las estrofas I-V7 y en el coro IV-I-V.

### **Forma**

**Tipo de estructura:** A, B, C Introducción melódica, Estrofa I (Cuatro versos octosílabos)- Coro- Puente melódico-Estrofa II y IV-Coro (Dos versos)- Puente melódico-Estrofa III- Coro-Final.

**Frases, semifrases, periodos, partes:** Es interesante las respuestas melódicas que el requinto hace a la voz en los finales de las estrofas, complementando los espacios sin voz. Esta es una característica importante encontrada en estas músicas campesinas, especialmente en el ritmo del corrido.

### **Medios expresivos**

**Formato Instrumental:** Guitarra marcante, guitarra acompañante, requinto melodía, tiple, voz principal masculina con coro responsorial a 2 voces.

**Dinámicas y acentos:** No se evidencian dinámicas de intensidad o volumen.

### **Texto**

**Narrativa:** El texto es verso blanco con rima entre verso I y verso II y entre el verso III y verso IV. Describe jocosamente lo que significa una fiesta decembrina en el Cañón del río Melcocho, vereda El Porvenir. Allí se describe cómo en estas celebraciones llegan personas de varias veredas vecinas. Además menciona el ambiente festivo que se da en esta celebración donde hay baile y comida de la zona.

### **Léxico regional**

**Juida:** En léxico regional esta palabra es como decir “huida”

**De'on:** Abreviatura “De don”

**Hijo'e:** Abreviatura “Hijo de”

## Texto

El veinticuatro ‘e diciembre pues este caso ocurrió,  
en la casa de’on Roberto pues hambre se pasó.  
Vino gente del Estío, del Cocuyo y Santa Rita,  
y también vinieron todos los nietos de Josefita.

A las doce de la noche vino los sacó a peinilla  
y el hijo ‘e Polo Pamplona tuvo que pedir natilla.  
A las doce de la noche vino los sacó a peinilla,  
y el hijo ‘e Polo Pamplona tuvo que pedir natilla.

Me mataron un marrano que tenían adobado  
pero no fue sino pa’ dales los que estaban invitados.  
El señor Joel Martínez que como muy buen patrón,  
era cariendo a pocillo que comiera chicharrón.

Las hijas de Julia Ciro ellas lo querían mover,  
a las once de la noche se tuvieron que volver.  
¡Parlado! de juida, como estaban de lindas.

El señor Darío Orozco como vino de camino,  
puesto que llegó a la casa ahí mismo le dieron vino.  
La señora Julia Ciro que es como muy avispada,  
ella se subió pa’l zarzo como una ardita asustada.

Cuando iban media escalera siempre con mucho dolor,  
de la amaca ‘e los calzones iba pegado Nabor.  
Cuando iban media escalera siempre con mucho dolor,  
de la amaca ‘e los calzones iba pegado Nabor



# Parranda melcocheña

Autor y compositor: Javier Martínez  
 Transcripción: Alejandro Trujillo Moreno

**Parrandera (Paseo)**

♩ = 90  
 8<sup>va</sup>

B♭7 Eb B♭7

Requinto

Tenor

(8<sup>va</sup>)

8 Eb A♭ Eb B♭7

Req. T

16 Eb (8<sup>va</sup>) Eb B♭7 Eb

Req. T

Un vein - ti-cua-tro'e di - ciem-bre En es - te ca-ño-cu - rrió En la ca-sa de'on ro-

24 B♭7 Eb B♭7 Eb

Req. T

ber-to Mu-cha ham-bre se pa - só vi-no gen-te deel es - ti-o del cu - cu-yoy san-ta ri-ta y tam - bién vi-nie-ron

32 B♭7 Eb A♭ **CORO** Eb

Req. T

to-dos los nie - tos de jo-se - fi-ta a las do-ce de la no-che pi-ro - lo sa-có pei - ni-lla yél hi - jo'e po-lo pam-

2  
40 B♭7

Req. *Parranda melcocheña* 1. 2. 8<sup>va</sup> B♭7

T 40 8  
plo na tu-vo que pe-dir na - ti - lla a las do-ce de la ti - lla

(8<sup>va</sup>)

Req. 48 E♭ B♭7 E♭ A♭

T 48 8 E♭ B♭7 E♭

Req. 56 (8<sup>va</sup>) E♭ B♭7 E♭ B♭7

T 56 8 E♭ Me ma - ta-ron un ma - rra-no que te-

Req. 64 E♭ B♭7 E♭ B♭7

T 64 8 ní-an a-do - ba-do pe-ro no fue si no pa - da-les los quees - ta-ban in-vi - ta-dos El se - ñor ju-cl mar - tí-nez que co-

Req. 72 E♭ B♭7 E♭ A♭ **CORO**

T 72 8 mo muy buen pa-trón e-ra ca-rian-do a po - ci-llo que co - mie-ra chi-cha-rrón las hi - jas de ju-lia si-llo e-las

Req. 80 E♭ B♭7 1. 2. 8<sup>va</sup> E♭

T 80 8 la que-rían mo ver A las do-ce de la no-che se tu - vie-ron que vol - ver Las hi - jas de ju-lia ver

B $\flat$ 7

Parrranda melcocheña

B $\flat$ 7

E $\flat$

3

88 (8<sup>va</sup>)

Req.

T

96 (8<sup>va</sup>)

Req.

T

104

Req.

T

El se - ñor Da - ri - o - roz - co El ga - bi - no de ca - mi - no Pues - to que lle - gó - la

112

Req.

T

ca - sa mis - mo le sir - vie - ron vi - no La se - ño - ra Ju - lia Ci - ro Es - ta - ba muy a - vis - pa - da E - lla se su - bió pal

120

Req.

T

sar - zo Co - mou - naar - di - taa - sus - ta - da Cum - ñoj - vaen me - diaes - ca - le - ra Siem - pre con mu - cho do - lor de la ma - ca e los cal -

128

Req.

T

zo - nes i - va pe - ga - do na - vor Cum - ñoj - vaen me - diaes - ca - vor

Además de las 7 canciones analizadas anteriormente, se adjuntan otras tres letras que consideramos importantes para esta narrativa del territorio. De la primera y segunda canción titulada “El garrotazo a Palomo” y “Amargo dolor” solo se incluye las letras. De la tercera canción “Mi vereda” se adjunta partitura pero sin ningún análisis musical, pues de esta se resalta principalmente su narrativa.

### **El garrotazo a Palomo**

**Autor:** Over Orozco Villegas

Pongan atención señores lo que les voy a contar,  
porque no son maricadas esta es la pura verdad.  
Estando yo jovencito en la vereda El Porvenir,  
Palomo muy alzado con gana e’ pegarme a mí.  
Como estaba en luna de miel se sentía muy feliz,  
estaba recién casado con la hija de Martín.  
Yo salí quesque a orinar y di’una vez me arrancó  
y le dije calma mijo de pelea no soy yo (bis).

Él me siguió insistiendo y de una me tiró  
y del primer garrotazo la frente me la adornó.  
Yo ahí mismo saqué el zurriago y di’una se lo mandé  
se lo pegué en las costillas y lo hice retroceder.  
Como yo era tan joven estaba muy asustado,  
le reaccioné ligerito y le mandé otro viajado.  
Se lo pegué en los cachetes y al suelo yo lo mandé,  
de severo mamonazo tres muelas yo le tumbe (bis).  
Cayó al medio de dos piedras como un pollito apestado  
De severo garrotazo casi que queda privado  
Cecilia salió ligero y pa’ dentro lo llevó  
y yo me fui pa’la casa con un tremendo chichón.

**Nota:** Esta letra cuenta una anécdota de una pelea en una fiesta. Las peleas si bien son poco frecuentes, en algunos festivales por la relación de comunidad que existe en el territorio y el sentido de amistad, también han ocurrido y algunas de ellas se recuerdan de forma jocosa por la comunidad.

## **Amargo Dolor**

**Autor:** Pablo Emilio García **Especie:** Corrido

**Recopilación:** Alejandro Trujillo Moreno.

**Región cultural:** Colombia, Antioquia. El Carmen de Viboral, Zona Andina.

### **Texto**

#### **Amargo dolor**

Yo vivo mi vida tomando y llorando  
por una malvada que mal me pagó.  
Juró que me amaba y burló mi cariño,  
dañó como un niño ya mi pobre amor.  
Quisiera encontrarla sufriendo y llorando  
para que comprenda mi amargo dolor.  
Pagaré muy caro esta triste condena  
sufriendo una pena en su corazón.  
Dios quiera que nunca yo vuelva a encontrarla  
porque si la encuentro yo me vengaré  
de todo el engaño que hizo a mi pobre alma,  
juró que me amaba y con otro se fue.  
Quisiera encontrarla sufriendo y llorando  
para que comprenda mi amargo dolor.  
Pagaré muy caro esta triste condena  
sufriendo una pena en su corazón  
Dios quiera que nunca yo vuelva a encontrarla  
porque si la encuentro yo me vengaré  
de todo el engaño que hizo a mi pobre alma,  
juró que me amaba y con otro se fue.  
Quisiera encontrarla sufriendo y llorando  
Para que comprenda mi amargo dolor  
Pagaré muy caro esta triste condena  
Sufriendo una pena en su corazón.

**Observación a la obra:** Esta obra refleja la música de despecho desde el proceso creativo. La canción fue escrita por Pablo Emilio García primo del músico José Aldemar Hernández, con quien fue interpretada años atrás en este territorio.

## **Mi vereda**

**Autor:** Eugenio Ciro

**Especie:** No definido

**Recopilación y transcripción:** Alejandro Trujillo Moreno

**Región cultural:** Colombia, Antioquia. El Carmen de Viboral, Zona Andina.

### **Texto**

He pensado irme de mi vereda  
pero esto a nadie le comentaba.  
Y al mirar todo lo que quería,  
ahí quedaba todo lo que trabajaba.

Un día salí sin despedirme de nadie  
y dejando lo que tanto me importaba.  
Y dejando mi madre tan querida  
y dejando a mi casita abandonada.

Yo sí quiero volver allá algún día,  
a ese sitio donde tanto practicaba.  
Y a mi Dios yo le pido larga vida  
para volver a ese sitio donde estaba.

### **Observación a la obra:**

Don Eugenio Ciro abandonó su territorio en la época del conflicto y luego regresó.

Actualmente reside en la vereda y disfruta crear versos que él mismo acompaña de manera particular con su guitarra. Esta obra es una muestra de su valor cultural e histórico. Si bien la ejecución de la guitarra presenta algunas dificultades en la ejecución y en el manejo armónico, su importancia radica en el contenido narrativo de lo que nos quiere contar como parte de su memoria histórica del conflicto armado. Don Eugenio Ciro es un reflejo del valor histórico y simbólico que tiene la música en estas comunidades rurales. En la partitura adjunta se hace un ajuste a la armonía según la línea melódica de la voz.

# Mi vereda

Autor y compositor: Eugenio Ciro  
Transcripcòn: Alejandro Trujillo Moreno

Tenor  $\text{♩} = 120$

He pen - sa - do ir - me de mi ve - re - da pe - ro

es - to a na - die le co - men - ta - ba \_\_\_\_\_ Y al mi - rar to - do lo que que -

rí - a a hí que - da - ba to - do lo que tra - ba - ja - ba Un día sa -

lí sin des - pe - dir de na - die Y de - jan - do lo que tan - to me im - por -

ta - ba \_\_\_\_\_ Y de - jan - do mi ma - dre tan que - ri - da y de -

jan - do - a mi ca - si - ta - ban - do - na - da \_\_\_\_\_ Yo si que - ro vol - ver a a - lla - gun dí - a

A e - se si - tio don - de tan - to prac - ti - ca - ba \_\_\_\_\_ Ya mi

Dios yo le pi - do lar - ga vi - da Pa - ra vol - ver a e - se si - tio don - de es - ta - ba \_\_\_\_\_

## Obras creadas

A continuación se presentan tres obras creadas a partir de este acercamiento a las músicas campesinas y a este territorio rural el Cañón del río Melcocho, si bien las canciones no representan ni los formatos, ni los ritmos que se hallaron en este territorio, el contenido de la letra esta inspirado en esta zona. Se adjuntan dos obras con su respectiva partitura “Devuélveme la región de antes” y “Somos territorio” y una tercera canción de la cual solo se presenta su letra.

### Devuélveme la región de antes

**Especie:** Bambuco. **Autor y compositor:** Alejandro Trujillo Moreno

**Transcripción y arreglo:** Carolina Gómez Restrepo. **Intérpretes:** Ensamble vocal Scuilo

**Región cultural:** Colombia, Antioquia. El Carmen de Viboral, Zona Andina.

**Observación:** La canción presentada está creada a partir de un poema que un campesino desplazado de la comunidad del Cañón del río Melcocho envía a su familia desde otro país. El autor del poema original es Rigoberto Orozco quien desde el año 2011 tuvo que abandonar la región del Melcocho por amenazas luego del asesinato del líder comunal William Andrés Álvarez Orozco. Se adjunta el texto de la canción original y la reinterpretación y adaptación de esta.

### Devuélveme señor la región de antes (Texto original)

**Autor:** Rigoberto Orozco

Esa región de paz donde las noches se iluminan con luceros y estrellas,  
donde mi esposa trabajaba con alegría y con todas sus fuerzas para ayudar al hermano,  
sin importar la hora o que la lluvia cayera, aun si la luna no se viera.  
Esa región donde el campesino ha cuidado los suelos para sus cosechas  
y hoy se escucha hablar de químicos y matamalezas.  
La región de madres hogareñas y padres labriegos  
donde mis hijos crecieron en libertad como el viento,  
donde trabajando la tierra nos brindaba el pan de cada día,  
donde la gloria infinita de nuestro Dios se refleja.  
Devuélveme señor la región de antes,  
donde el visitante entraba protegido por el arriero,  
con el sombrero en la mano por que la trocha enrastrada se lo tiraba al suelo.  
La región donde el visitante disfrutaba sin recelos el olor a frutos nuevos,  
del río claro y sereno, de las flores, los pájaros y el viento,  
del caminar sin empeño los senderos montañosos.  
La región donde el líder se forjaba en el tiempo,  
defendiendo sus ideales con fuerza y acciones buenas.  
Eran líderes reales, no eran politiqueros y defendían al hermano practicando El Evangelio.  
Ya entran visitantes con propuestas de un mundo nuevo protegidos con fusiles y metralas  
desconociendo a los líderes, tratándolos de mala hierba,



diciendo que el municipio se convirtió en un modelo,  
que el Oriente antioqueño es un sueño muy bien hecho,  
que hay que consolidarlo con fuerza para el progreso.

Devuélveme esa región yo siento que lo merezco.

Pues mis pasos día a día trazaron caminos nuevos ayudando al hermano y aprovechando lo bueno  
que el territorio me daba para enseñarle a mis hijos senderos de un mundo nuevo,  
no el destierro que hoy vivimos sin razón y sin merecerlo.

### **Devuélveme la región de antes**

**Adaptación y musicalización:** Alejandro Trujillo Moreno

Hay un lugar entre la selva donde la noche la iluminan los luceros (Bis).  
Los hombres labran los bellos suelos y no se habla de malezas ni usureros (Bis).  
Es un terruño de madres hogareñas, padres de azadón y con sombrero (Bis).  
Los hijos crecen cerca del río, la tierra es pan y abrigo (Bis).

Devuélveme la región de antes, sendero nuevo sin el destierro (Bis).

Hay un lugar donde los sueños caminan los senderos montañosos (Bis).  
El arriero sin recelo husmea el fruto nuevo (Bis).  
¡Van pregonando, los hombres van pregonando!  
¡Van pregonando, los hombres van pregonando!

Parlado

Extraños hombres van pregonando la llegada del futuro hacia el desierto (Bis)  
Protegidos con fusiles y metralas, por trocha en rastrojada las disparan (Bis).

Devuélveme la región de antes, sendero nuevo sin el destierro (Bis x3).

# Devuelveme la región de antes

(Adaptación de poema de Rigoberto Orozco)

Bambuco

Compositor y autor: Alejandro Trujillo Moreno  
Arreglo: Carolina Gomez Restrepo

The musical score is for a Bambuco piece in 6/8 time, key of D major. It features three vocal parts: Soprano (S), Alto (A), and Tenor (T). The score is divided into three systems, each with four measures. Chord progressions are indicated above the vocal lines: Bmaj7, C#m7, D#m7, and G#m7. The lyrics are written below the vocal lines.

**System 1 (Measures 1-4):**

Soprano: Hay un lu gar en - tre la sel - va don - de la no - che lai lu - mi - nan los lu - ce - ros.

Alto: Hay un lu gar en - tre la sel - va don - de la no - che lai lu - mi - nan los lu - ce - ros.

Tenor: Hay un lu gar en - tre la sel - va don - de la no - che lai lu - mi - nan los lu - ce - ros.

**System 2 (Measures 5-8):**

Soprano: Hay un lu gar en - tre la sel - va don - de la no - che lai lu - mi - nan los lu - ce - ros.

Alto: Hay un lu gar en - tre la sel - va don - de la no - che lai lu - mi - nan los lu - ce - ros.

Tenor: Hay un lu gar en - tre la sel - va don - de la no - che lai lu - mi - nan los lu - ce - ros.

**System 3 (Measures 9-12):**

Soprano: los hom - bres la - bran a y no se ha - bla de ma - le - zas ni - su - re - ros.

Alto: los hom - bres la - bran a y no se ha - bla de ma - le - zas ni - su - re - ros.

Tenor: Los hom - bres la - bran los be - llos sue - los.

©

Devuelveme la región de antes

2

32 C#m7 D#m7 G#m7 C#m7 D#m7 G#m7

S los hom-bres la - bran a y no se ha-bla de ma - le-zas ni su re - ros.

A

T Los hom-bres la - bran los be-llas sue - los.

40 Bmaj7 C#m7 D#m7 G#m7

S Es un te - rru - ño de ma-dres ho-ga - re - ñas, pa-dres dan-za - dón y con som - bre - ro.

A

T

48 Bmaj7 C#m7 D#m7 G#m7

S Es un te - rru - ño de ma-dres ho-ga - re - ñas, pa-dres dan-za - dón y con som - bre - ro.

A

T

56 C#m7 D#m7 G#m7 C#m7 D#m7 G#m7

S Los hi-jos cre - cen e la tie-rras pan - ya bri - go.

A

T Los hi-jos cre - cen cer-ca del ri - o.

64 C#m7 D#m7 G#m7 C#m7 D#m7 G#m7

S los hi-jos cre - cen e la tie-rras pan - ya - bri - go.

A

T Los hi-jos cre - cen cer-ca del ri - o.

Devuelveme la región de antes

3

72 B maj7 C#m7 D#m7 G#m7

S De - vuel - ve - me la re - gión de an - tes, sen - de - ro nue - vo sin el des -

A

T

80 B maj7 C#m7 D#m7 G#m7

S tie - rro. De - vuel - ve - me la re - gión de an - tes, sen - de - ro nue - vo sin el des -

A

T

88 B maj7 C#m7 D#m7 G#m

S tie - rro.

A

T

96 B maj7 C#m7 D#m7

S Hay un lu - gar don - de los sue - nos, ca - mi - nan los sen -

A

T

104 G#m7 B maj7 C#m7 D#m7

S de - ros mon - ta - ñe - ros - Hay un lu - gar don - de los sue - ños, ca - mi - nan los sen -

A

T

Devuelveme la región de antes

4

112 G#m C#m7 D#m7 G#m C#m7

S de-ros mon-ta - ñe - ros. - El a - rrie - ro o. El a - rrie - ro o.

A

T

120 D#m7 G#m7 Emaj7 D#m C#m7

S El a rrie-ro sin re - ce-lo hus - mea el fru-to nue-vo. El a rrie-ro sin re -  
 hus - mea el fru-to nue-vo. Van pre - go - nan - do, los hom -

A

T

128 G#m7 Emaj7 D#m7 C#m7

S bres van pre - go - nan - do. Van pre - go - nan - do, los hom -

A

T

136 G#m7 Emaj7 D#m7 C#m7

S bres van pre - go - nan - do. Van pre - go - nan - do, los hom -

A

T

144 G#m7 Emaj7 D#m7 C#m7

S bres van pre - go - nan - do. Van pre - go - nan - do, los hom -

A

T

Devuelveme la región de antes

152 G#m7 E maj7 D#m7 C#m7

S bres van pre - go - nan - do. Van pre - go - nan - do. los hom -

A

T

160 G#m7 E maj7 D#m7 C#m7

S bres van pre - go - nan - do. Van pre - go - nan - do. los hom -

A

T

Extraños hombres van pregonando, la llegada del futuro hacia el desierto. Protegidos con fusiles y metallas, por trocha enarrojada las disparan.

168 G#m7 E maj7 D#m7 C#m7

S bres van pre - go - nan - do. Van pre - go - nan - do. los hom -

A

T

176 G#m7 B maj7 C#m7 D#m7

S bres van pre - go - nan - do. De - vuel - ve me la re - gión de an - tes, sen - de - ro nue -

A

T

184 G#m7 B maj7 C#m7 D#m7

S vo sin d des - tie - rro. De - vuel - ve - me la re - gión de an - tes, sen - de - ro nue -

A

T

Devuelveme la región de antes

6

192

S *G#m7* *B maj7* *C#m7* *D#m7*  
vo sin en des - tie - rro. el - vuel - ve - me la re - gión de an - tes, sen - de - ro me -

A

T

200

S *G#m7* *B maj*  
vo sin el des - tie - rro. De - vuel - ve - me la re - gión de an - tes.

A

T

## **Somos territorio**

**Especie:** Bambuco. **Autor y compositor:** Alejandro Trujillo Moreno

**Transcripción y arreglo:** Carolina Gómez Restrepo

**Intérpretes:** Ensamble Vocal Sculo

**Región cultural:** Colombia, Antioquia. El Carmen de Viboral, Zona Andina.

**Observación:** Esta canción nace en el año 2011 como un canto en defensa del territorio rural y su diversidad natural frente a diferentes fenómenos que atentan contra la biodiversidad local. Es un llamado a reconocer la ancestralidad del territorio y a concebir la vida propia como sustancia de este. No habitamos un territorio, somos el territorio mismo.

## **Texto**

El río ligero abraza mis oídos, los ojos radiantes son como corrientes,  
su clara presencia despierta la vida, recuerda el origen de sabidurías.  
Las ondas del agua elevan al alma, reflejan las formas antiguas,  
su cauce brillante confluye en el mar, inmenso navío de hombres que se van.

El río ligero abraza mis oídos, los ojos radiantes son como corrientes,  
su clara presencia despierta la vida, recuerda el origen de sabidurías.  
Las ondas del agua elevan al alma, reflejan las formas antiguas,  
su cauce brillante confluye en el mar, inmenso navío de hombres que se van.

Somos el río que pasa o las rocas que se vuelven tierra,  
somos memorias de piedras o partículas que se desintegran.

Somos territorio de bosques y agua, seremos ancestros de piedra y de polvo,  
somos savia roja de frutas silvestres, sustancias de estrellas que escuchan su origen.  
Somos tierra fértil sembrada con soles, amanece siempre aunque muera en la guerra.  
Somos un tejido de hombres que sienten el viejo llamado, la antigua corriente.

Somos el río que pasa o las rocas que se vuelven tierra,  
somos memorias de piedras o partículas que se desintegran.  
¡Somos territorio, espíritu y palabra!  
¡Somos territorio!



Score

# Somos Territorio Bambuco

Autor y compositor: Alejandro Trujillo Moreno

Transcripción y arreglo : Carolina Gómez Restrepo

Soprano

Alto

Contralto

Baritone

Ad libitum

Cm Gm A♭maj7 G7

S

A

B

9 Cm Gm A♭maj7 G7 Cm El-

Su cla-ra pre-

S

A

B

18 Gm A♭maj7 G7 Cm

pp A a

pp a a

scn-cia des-pier-ta la vi-da re-cuer-da el o-ri-gen de sa-bi-du-ri

Las on-das del a-gua e-

S

A

B

27 Gm A♭maj7 G7 Cm Gm

a a a a

a a a a

le - van el al-ma re - fle-jan for - mas an - ti-guas su cau-ce cons - tan-te con - flu - ye en

©

## Somos Territorio

36 *Abmaj7* *G7* *a tempo* *Gm*

S a Pa-ra-ra pa-ra-ra-ra ra-pa pa

A a Pa-ra-ra pa-ra-ra-ra ra-pa pa

B

mar in - men - so na - vi - o de hom - bres que se van .

45 *Abmaj7* *G7* *Cm* *Gm*

S pa-ra-ra pa-ra-ra-ra ra Pa-ra-ra pa-ra-ra-ra ra - pa - pa

A pa-ra-ra pa-ra-ra-ra ra Pa-ra-ra pa-ra-ra-ra ra - pa - pa

B

54 *Abmaj7* *G7* *Cm* *Gm* *Abmaj7*

S Pa-ra-ra pa-ra-ra-ra ra

A Pa-ra-ra pa-ra-ra-ra ra

B

El ri - o li - ge - ro a - bra - za los o - i - dos los o - jos ra -

63 *G7* *Cm* *Gm* *Abmaj7*

A Su cla-ra pre - sen - cia des - pier - ta la vi - da re - cuer - da el o - ri - gen de

B

dian - tes son co - mo co - rrien - tes .

72 *G7* *Cm* *Gm* *Abmaj7* *G7*

A sa - bi - du - ri - a .

B

Las on - das del a - gua e - le - van el al - ma re - fle - jan for - mas di -

81 *Cm* *Gm* *A♭maj7* *G7*

A In - men - so na - vi - o de hom - bres que se van

B vi - nas, su cau - se cons - tan - te con - flu - ye en el mar, in - men - so na - vi - o de hom - bres que se van.

90 *Cm* *Gm* *A♭maj7* *G7* *Cm*

S So - mos el ri - o que pa - sa o las ro - cas que se vuel - ven tie - rra, So - mos

A So - mos a a que se vuel - ven tie - rra So - mos

99 *Gm* *A♭maj7* *G7* *Cm*

S me - mo - ria de pie - dras, par - tí - cu - las que se de - sin - te - gran. *mp* So - mos te - rri - to - rio de

A a a que se de - sin - te - gran *mp* So - mos te - rri - to - rio de

108 *Gm* *A♭maj7* *G7* *Cm* *Gm*

S bos - ques y a - gua, se - re - mos an - ces - tros de pie - dra y de pol - vo. So - mos sa - via ro - ja de fru - tas sil -

A bos - ques y a - gua, se - re - mos an - ces - tros de pie - dra y de pol - vo. So - mos sa - via ro - ja de fru - tas sil -

117 *A♭maj7* *G7* *Cm* *Gm*

S ves - tres, sus - tan - cia de es - tre - llas que es - cu - chan su vien - tre. *f* So - mos tie - rra fér - til sem - bra - da con so - les, a -

A ves - tres, sus - tan - cia de es - tre - llas que es - cu - chan su vien - tre. *f* So - mos tie - rra fér - til sem - bra - da con so - les, a -

126 *A♭maj7* *G7* *Cm* *Gm* *A♭maj7*

S ma - ne - ce siem - pre aun - que mue - ra en la gue - rra. So - mos un - te - ji do

A ma - ne - ce siem - pre aun - que mue - ra en la gue - rra. So - mos un - te - ji do.

cAlt So - mos un te - ji - do de hom - bres que sien - ten el vie - jo lla -

## Somos Territorio

135

G7 Cm Gm Abmaj7

S  
o  
So - mos el rí - o que pa - sa o las ro - cas que se vuel - ven

A  
So - mos a a que se vuel - ven

cAlt

ma - do, la an - ti - gua co - rrien - te.

144

G7 Cm Gm Abmaj7 G7

S  
tie - rra, So - mos me - mo - ria de pie - dras par tí - cu - las que se de - sin te - gran,

A  
tie - rra. So - mos a a que se de - sin te - gran.

153

Cm Gm Abmaj7 Gm Cm Gm Abmaj7 Gm Cm Gm Abmaj7 G7 Cm Gm Abmaj7 Gm

S  
So - mos te - rri - to - rio, es pí - ri - tu y pa - la - bra. So - mos te - rri - to - rio, es pí - ri - tu y pa - la - bra.

A  
*p* So - mos te - rri - to - rio, es pí - ri - tu y pa - la - bra. *p*

cAlt  
*p* So - mos te - rri - to - rio, es pí - ri - tu y pa - la - bra. *p*

162

Cm Gm Abmaj7 Gm Cm Gm Abmaj7 Gm Cm Gm Abmaj7 Gm Cm Gm Abmaj7 Gm Cm

S  
*cresc.* So - mos te - rri - to - rio, es *mf* pí - ri - tu y pa - la - bra, so - mos te - rri - to - rio, es pí - ri - tu y pa - la - bra. So - mos

A  
la - bra, *cresc.* so - mos te - rri - to - rio, es *mf* pí - ri - tu y pa - la - bra, so - mos te - rri - to - rio, es pí - ri - tu y So - mos

cAlt  
*cresc.* *mf* So - mos te - rri - to - rio, es pí - ri - tu y pa - la - bra, *f* so - mos te - rri - to - rio.

171

Gm Abmaj7 G7 Cm

S  
el rí o que pa sa o las ro - cas que se vuel - ven tie - rra. So - mos me -

A  
a a que se vuel - ven tie - rra So - mos a

Somos Territorio

180 Gm Abmaj7 G7 Cm Gm Abmaj7Gm Cm Gm

S mo-ria de pie-dras, par - tí-cu-las que se de-sin te - gran. So-mos te-rrí - to - rio, es - pí - ri - tu y pa -

A a que se de-sin te - gran, So-mos te-rrí - to - rio, es -

cAlt

So-mos te - rri-

189 Abmaj7 Gm Cm Gm Abmaj7 Gm Cm Gm Abmaj7 Gm Cm rit.

S la - bra, so - mos te - rri - to - rio, es - pí - ri - tu y pa la - bra. So - mos

A pí - ri - tu y pa - la - bra, so - mos te-rrí - to - rio, es - pí - ri - tu y pa - la - bra. So - mos

cAlt to - rio, es - pí - ri - tu y pa - la - bra, so - mos te - rri - to - rio. So - mos

rit.

198 Cm

S te - rri - to - rio.

A te - rri - to - rio.

cAlt te - rri - to - rio.

## Abriendo trocha

**Especie:** Vals. **Autor y compositor:** Alejandro Trujillo Moreno

**Región cultural:** Colombia, Antioquia. El Carmen de Viboral, Zona Andina.

**Observación:** Esta canción, de la cual solo se presenta la letra, es una obra que reflexiona sobre el proceso de retorno a sus tierras originales de muchas comunidades campesinas. En esta región hay veredas que luego del conflicto armado quedaron completamente abandonadas y otras en las que solo unas cuantas familias han retornado para iniciar su vida y construir un hogar de amor. Acá se hace un homenaje a los campesinos que con valentía han retornado a sus tierras.

### Texto

En los pies llevan los sueños, en un costal la ilusión,  
una tierra de promisión esa es su bendición.  
Sin miedo a la noche negra ni a la muerte quejumbrosa,  
valientes con pasos firmes caminan sobre las rosas.

Abriendo trocha para regresar, destino y azar.  
Abriendo trocha para regresar, destino y azar.  
Abriendo trocha para regresar, destino y azar.

Y los árboles del camino susurran todos los nombres  
de los hermanos caídos que nunca regresarán.  
La casa abandonada espera su noble brío  
para que vuelva a encender el fogón que espanta el frío.

Abriendo trocha para regresar, destino y azar.  
Abriendo trocha para regresar, destino y azar.  
Abriendo trocha para regresar, destino y azar.

## CONCLUSIONES

### Música de Cuerda



*Ilustración 41. Músicos Rigoberto Orozco-Arturo Hernández*

Entendemos que la comunidad del Cañón del río Melcocho se refiere a la música de su vereda como “música de cuerda”, esta denominación se ha ido definiendo a través de un proceso histórico y comunitario y existe un consenso general entre músicos y comunidad sobre dicho nombre. Esta concepción está construida a partir de los instrumentos utilizados en esta zona, los cuales son mayoritariamente instrumentos de cuerda pulsada. Al respecto son dos los instrumentos más importantes para el desarrollo de esta práctica musical resaltándose el rol de la guitarra y el tiple.

Si bien figuran otros instrumentos, en particular estos dos son la base de esta expresión musical. Su presencia se da en parte por la facilidad de acceso que tenían los músicos a ellos en municipios cercanos tales como Cocorná y Marinilla. En otras ocasiones por un proceso de heredar el instrumento por algún familiar; por ejemplo encontramos que algunos músicos aprendieron a tocar en el instrumento de sus padres o abuelos.

Además de lo anterior, es necesario reconocer en esta historia la importancia que tuvieron diferentes herramientas en la apropiación y construcción de estas tradiciones musicales. El uso de las vitrolas, el tocadiscos, las radiolas, las grabadoras con pilas y la radio, en una primera etapa aportaron a esta significación de las músicas de cuerda en esta región. En la actualidad se cuenta con otras herramientas para escuchar música tales como el equipo de sonido, memorias USB, el DVD y en pocas ocasiones por medio del internet, pues el acceso a este último es aún limitado.

Esta tradición musical, refleja de igual manera a partir de estos aparatos mencionados, las transformaciones sociales que se dan en determinado territorio a partir de la tecnología.

## Una tradición que sigue viva

“El legado que a cada persona o a cada cultura llega, a veces deseado y otras por suerte, determina el destino individual y colectivo. Saber heredar consiste en valorar la diversidad de los saberes, sabores y colores que configuran el rostro de los que vendrán a la luz del amor, de los latidos de los corazones que nos han soñado y abre el camino de la identidad individual y colectiva que es lo que somos.” Jorge Gómez



*Ilustración 42.* Aldemar Hernandez y sobrino Festival de música campesina 2018. Fotografía: Santiago Rodríguez

Hablar de una tradición implica referirnos a una práctica que ha sido heredada de generación en generación y que la comunidad asume como parte significativa de su identidad cultural. En el caso de la música del Cañón del río Melcocho, esta ha hecho parte inherente de los espacios comunitarios y familiares y ha sido comunicada por medio de la tradición oral. Bruno Nettl “Músicas folklóricas y tradicionales de los continentes occidentales” (1985), se refiere a la importancia de la tradición oral en el campo de la música en culturas que no manejan la notación musical:

Decir que una cultura tiene tradición oral significa que su música al igual que sus cuentos, proverbios, acertijos, métodos artesanales y artísticos y en realidad todo su folklore se trasmite de viva voz. Las canciones se aprenden de oído, la construcción de los instrumentos y su interpretación se aprende por observación [...] En una cultura folclórica o ágrafa, o incluso en una cultura evolucionada pero que carezca de notación musical, es indispensable que una generación, cante, recuerde y transmita a la generación siguiente una canción. De no ser así, la canción muere y desaparece para siempre. (p.13)

En las músicas de esta región encontramos tres generaciones de músicos que han alegrado las noches y encuentros veredales y por ende se consolida en un aspecto identitario y como lo venimos, reseñando de tradición. Sobre este asunto y para complementar lo anterior, el profesor de patrimonio etnológico Javier Marcos Arévalo (2012) se refiere a la tradición como un fenómeno dinámico:



Si la tradición es la herencia colectiva, el legado del pasado, lo es también debido a su renovación en el presente. La tradición, de hecho, actualiza y renueva el pasado desde el presente. La tradición, para mantenerse vigente, y no quedarse en un conjunto de anacrónicas antiguallas o costumbres fósiles y obsoletas, se modifica al compás de la sociedad, pues representa la continuidad cultural. (pág. 2)

Este dinamismo que exige una tradición para ser vigente en el tiempo, nos deja por sentado el peligro de extinción al que están expuestas estas músicas campesinas. Francisco Arnoldo Betancur se refiere a algunos de estos aspectos que pueden afectar esta continuidad:

En cuanto otros obstáculos que impidan o que presenten situaciones de crisis para la música en la comunidad pues puede ser muchas veces la muerte de un músico viejo, o también cuando con el motivo del conflicto se han desplazado, por ejemplo, que yo conozca, por lo menos son 4 o 5 personas de las que tocaban que están por fuera; y pues... por lo demás pues cuando ya las comunidades, familias, o personas salen y tienen la experiencia de la vida de ciudad y todo lo demás, cuando regresan ya no regresan los mismos, son personas completamente distintas con un bagaje de experiencias culturales donde estuvieron que también pueden incidir en el desarrollo de las prácticas culturales de la comunidad. (Entrevista Francisco Betancur Octubre 2018).

Ahora bien, a pesar de los múltiples fenómenos que han afectado las prácticas musicales de esta región, en la actualidad aún permanece la semilla y el ímpetu de nuevas generaciones que quieren aprender a interpretar algún instrumento. Muchos de ellos son hijos, nietos y sobrinos de algunos de los músicos que hemos reseñado anteriormente, lo que refleja de igual manera el nexo familiar en esta práctica y da luces para su permanencia. Así mismo de forma general casi todos los músicos tienen una raíz familiar y de algún ancestro que los conecta con la música. Como dice Juan Gabriel Martínez “La música no es de regiones es de familias y donde se muevan las familias allá va a estar la música”. (Entrevista Juan Gabriel Martínez Septiembre 2018).

Además de este vínculo familiar con la música, otros niños y jóvenes del territorio se han interesado por esta práctica musical y vienen participando de un proyecto de formación con el acompañamiento del profesor Alejandro Trujillo Moreno quien de forma independiente inició con un proceso de sensibilización en el año 2015 en la vereda El Porvenir. Este proceso de enseñanza e intercambio de saberes fue articulado al proyecto “Guitarras para educar” en el año 2017 apoyado por la Secretaría de educación de El Carmen de Viboral que fortalece significativamente la continuidad de esta tradición de la música de cuerdas en este contexto rural.

Con este espacio se busca fortalecer esta tradición y generar nuevos procesos musicales que favorezcan la revitalización de las músicas campesinas, dado el declive de las mismas después del conflicto y después de la llegada de la tecnología que fueron dos fenómenos que transformaron

estas prácticas. Francisco Betancur se refiere a la educación como otro de los aspectos que debe posibilitar, no solo la recuperación y continuidad de ciertas tradiciones, sino además favorecer la permanencia en los territorios. Al respecto y al referirse a la situación actual de las músicas de esta región y su inminente riesgo de desaparecer por los motivos antes mencionados, Betancur expresa cómo la educación puede afectar de igual manera la continuidad de estas prácticas:

En la medida en que se fomente, se entusiasme desde los niños y jóvenes a retomar esa historia de ese ancestro musical en la comunidad, hay cierta garantía de que permanezca y que aún más, se pueda transformar, porque a más del conflicto y a más de la tecnología que van incidiendo y van perjudicando o van siendo un obstáculo para el desarrollo musical y las prácticas culturales, la educación como tal -esto que voy a decir es relativamente grave- la educación como tal se ha convertido en un elemento de desarraigo, casi que ese elemento que muchas veces se encarga de propiciar el mismo abandono de la zona, el mismo abandono de ciertas prácticas culturales y desafortunadamente eso pesa mucho en una comunidad campesina, porque va orientando, y nosotros no hemos entendido todavía la educación como un proceso de aprender a vivir y a crecer en el medio donde uno está. (Entrevista Francisco Arnoldo Betancur Octubre de 2018).



*Ilustración 43.* Festival de música campesina Vereda El Porvenir Brayan Orozco sobrino de Bianey Orozco Músico. Fotografía: Santiago Rodríguez.

Por otra parte, es importante resaltar la presencia actual de los músicos Bianey Orozco y José Aldemar Hernández como dos de los músicos que aún residen en el territorio del Melcocho aportando a esta recuperación de la tradición musical en este territorio. Además Juan Gabriel Martínez y Lucelida Martínez hacen presencia ocasionalmente en la vereda con su música y se convierten en dinamizadores de estos procesos. Justamente Juan Gabriel Martínez, heredero de esta tradición musical por parte de sus tíos Lucelida Martínez y Arbey Martínez, expresa cómo la música es un fenómeno que corresponde a la memoria y expresa la importancia de que las nuevas generaciones se apropien y reconozcan estos saberes para sigan cultivándose:

Tiene que ver con el pasado y con el futuro, cuando uno llega a la vereda y canta música campesina, la gente siente esa conexión con el pasado, con sus raíces, su cultura, su familia,

recuerda sus ancestros, pero además siente esa esperanza de que un joven está haciendo esa música y que la va a proyectar al futuro, tienen que ver con esa posibilidad de trascender...yo creo que es un tema demasiado complejo que hay que proteger, porque las culturas representan esa conexión entre el pasado, el presente y el futuro y cuando hay un músico en la comunidad, en la vereda, la gente siente que no va a morir, porque a las personas no nos da miedo la muerte, nos da miedo es el olvido, pero cuando hay un músico que sabemos que va a transmitir esas experiencias, historias, la gente se siente inmortal. (Entrevista Juan Gabriel Martínez Septiembre 2018).

En este sentido, las nuevas generaciones de niños y jóvenes del territorio que se han interesado por esta práctica, no solo son responsables de continuar y recuperar una tradición casi apagada por los años y el despojo de la guerra, también está en ellos la posibilidad de revitalizarla y generar nuevas sonoridades a partir de este legado.



*Ilustración 44.* Proyecto Guitarras para educar. Niños escuela El Porvenir Juan José Orozco (Nieto de músico Bianey Orozco), Luis Miguel Orozco Hernández (Nieto de músico Arturo Hernández), Adrián Orozco (Hijo de Argemiro Orozco). Fotografía: Alejandro Trujillo Moreno.

### **Somos lo que cantamos y cantamos lo que somos**

Podemos decir entonces que esta tradición de “música de cuerda” aporta a la construcción de las identidades de las comunidades rurales e incluso urbanas, consolidándose en un vivo reflejo de su contexto y evidenciando diversos fenómenos políticos y sociales que acontecen en la ruralidad.

La canción campesina no solo recuerda nuestra historia mediada por procesos colonizadores o de intercambio cultural, también en sus acentos, en sus letras y en sus formas particulares de interpretar las canciones, nos está referenciando asuntos de la identidad de nuestros campesinos, de su forma de comprender el mundo y de su sentido por la vida y el territorio. Yoli Orozco nos conecta a esta mirada que se tiene por el territorio y cómo está ligado a los sentimientos que sobre este se tienen:

El territorio es un espacio determinado que de alguna manera se define por unas características propias, pero también tiene que ver con un sentir, con algo que tiene que ver con el espíritu y con los sentimientos que nacen por un lugar específico. (Entrevista a Yoli Orozco Noviembre 2018).

Podemos decir entonces que las músicas campesinas del Cañón del río Melcocho constituyen un patrimonio vivo de El Carmen de Viboral. Ellas constituyen un sustrato de la expresión y memoria de las tradiciones y cosmovisiones de la zona, aportando a la construcción de las identidades de las comunidades rurales e incluso urbanas. Son el reflejo del contexto geográfico y evidencian en su estructura, diversos fenómenos políticos y sociales que acontecen en la ruralidad del departamento de Antioquia. Además dan cuenta de un proceso histórico de mestizaje e intercambios culturales.



*Ilustración 45.* Vereda El Porvenir. Fotografía Juan Gabriel Martínez

Es importante entonces, considerar estas prácticas como elementos fundamentales del patrimonio cultural inmaterial de El Carmen de Viboral, tanto por el sentido de identidad que infunde en este contexto como por su contenido histórico y de interacción con el territorio.

### **La música nos teje**

Al referirnos a la música campesina como parte de un entramado social particular, es importante considerar que las formas de transmisión de estas prácticas son definidas en cierta medida por aquellas condiciones ambientales, educativas y culturales del territorio. En el caso de las comunidades rurales de El Cañón del río Melcocho, dichas prácticas son el resultado de unas dinámicas sociales y familiares particulares en el que la música se crea en un contexto de oralidad y transmisión del saber por medio de la imitación.



*Ilustración 46.* Arbey, Juan Gabriel y Lucelida Martínez. Fotografía: Alejandro Trujillo Moreno

La música en este territorio está íntimamente ligado a las relaciones familiares, tanto por los procesos de transmisión como por los espacios y celebraciones donde tienen lugar las prácticas musicales. En este sentido la música es un tejido cuyos hilos tienen una raíz familiar y que favorece los vínculos y relaciones. Así, un músico para la familia representa la alegría en las fiestas y celebraciones. Dos ejemplos claros de esta relación familiar son la familia Martínez y la familia Hernández. Además, como se evidenciara en el cuadro del listado de músicos (Ver anexo 2), históricamente son varias familias que han cultivado este oficio musical.



*Ilustración 47.* Primos Otoniel Soto Hernández, Francisco Montoya, Aldemar Hernández. Fotografía: Alejandro Trujillo Moreno

### **Nuevas perspectivas de la investigación y la formación musical rural**

Indagar por los factores sociales, políticos y ambientales que influyen la música campesina de El Carmen de Viboral, nos permite reconocer la importancia de estas músicas tradicionales en



el desarrollo cultural de las comunidades y su rol fundamental en la transformación social de estos territorios rurales. Por ello se hace necesario dar continuidad a esta línea de investigación musical en el municipio de El Carmen de Viboral y en la región del Oriente antioqueño que favorezca el reconocimiento del patrimonio cultural local y de las tradiciones rurales.



*Ilustración 48.* Proyecto Guitarras para educar. Escuela el Porvenir Jesús Ciro (hermano de Eugenio Ciro músico), Juan de Dios Ciro (Hijo de Eugenio Ciro músico), Jhonier Ocampo y Wilser Ocampo (Tía del papá tocaba guitarra y cantaba). Fotografía Alejandro Trujillo Moreno

Este proceso de investigación puede constituir un contenido importante para desplegar una segunda etapa del presente trabajo, enfocado a desarrollar un proceso de formación musical en comunidades rurales, aportando así al desarrollo de las prácticas musicales desde las realidades sociales. Para ello habrá que implementar una serie de actividades formativas con los niños escolarizados de este territorio con el objetivo de generar procesos pedagógicos que favorezcan la valoración, resignificación y apropiación de las músicas campesinas por parte de las nuevas generaciones.

El proceso de recopilación de canciones campesinas y las transcripciones realizadas, podrán ser adaptadas de manera pedagógica para generar un material didáctico de estas músicas campesinas. De esta forma el proyecto aportará a los procesos educativos y podrá replicarse en otras veredas del municipio o en otros municipios del departamento.

Es importante considerar que generar propuestas pedagógicas en la enseñanza-aprendizaje de las músicas campesinas y en la valoración de estas tradiciones musicales que han hecho parte de la historia de las comunidades rurales y que de una u otra forma expresan este contexto rural, complementa la formación y educación de los escolares, dadas las diferentes habilidades cognitivas, motrices, sociales que se trabajan en el arte musical como la expresión corporal,

creatividad, memoria, desarrollo auditivo, desarrollo perceptivo, desarrollo rítmico, habilidad matemática, desarrollo conceptual, atención, escucha, entre otras.

### **Memorias fonográficas de las músicas campesinas**



*Ilustración 49.* Proceso de registro audiovisual grupo Tradición Melcocheña. Fotografía Juan Gabriel Martínez.

Por otra parte, a partir de esta primera recopilación, se hace evidente la necesidad de generar un registro fonográfico y continuar con la creación de un inventario sonoro de estas músicas rurales que genere memoria de las sonoridades al servicio de las comunidades. Si bien el proyecto logró hacer un primer registro de este material sonoro *in situ* y recopilar otro que ya estaba registrado (Etnomusicología aplicada), es necesario proyectar un trabajo específico que procure registrar estas músicas y haga una cartografía sonora más detallada.

Con este proyecto de investigación planteado desde la etnomusicología hemos intentado dilucidar diferentes aspectos de las músicas campesinas de la región pero también desarrollar una acción concreta encaminada a crear memoria colectiva, identidad y resistencia cultural a través de la música. Una memoria que se instaure en las pieles, en los ojos, en los caminos, en los árboles y claro está en los oídos de quienes tenemos la maravillosa posibilidad de escuchar la música y las voces que espantan la guerra.

Estas herramientas permiten hacer un análisis histórico, geográfico y sociocultural de las músicas campesinas de El Carmen de Viboral y sus funciones y usos en su territorio rural. Es importante además, expresar la necesidad de consolidar a nivel municipal el centro de documentación musical que permita crear la memoria en este arte de la mencionada localidad. Este

proyecto es un primer paso que puede contribuir a esta documentación sonora en el ámbito rural en particular.

### **Nuestra canción es mestiza**

En el caso de las prácticas musicales campesinas que surgen en este contexto de ruralidad y sin desconocer que estas son el resultado de procesos coloniales, existen diferentes factores que es necesario analizar para comprender y crear nuevos sentidos de lo que somos como pueblos de América latina y para entonar esa voz propia que pueda narrar nuestras montañas, nuestros ríos, nuestras alegrías y dolores, nuestra fauna, nuestros mitos. Todo ello con un acento particular que aprendemos de este habitar entre la montaña y el río.

Estas músicas campesinas son el reflejo vivo de múltiples mezclas que como pueblos hemos tenido, no solo los instrumentos y los ritmos reflejan estos amasijos culturales, también las tradiciones, los gestos y celebraciones irradian este urdimbre multicultural. Por eso hablar de la música campesina del Cañón del río Melcocho, si bien nos remite a un territorio en particular, también tiene lazos culturales con otros lugares del mundo que se avizoran en sus sonoridades.

Ahora bien, es notorio la influencia existente desde México sobre estas músicas campesinas, sin embargo encontramos algunas diferencias importantes entre la música de origen mexicano y la campesina. Una de ellas reside en el formato instrumental, en el caso de la música mexicana encontramos formatos con acordeón, violín y vientos, y en el Cañón del río Melcocho siendo ritmos mexicanos mayoritariamente como la ranchera y el corrido, su interpretación se realiza con instrumentos de cuerda. Otra diferencia percibida está en la forma de cantar; las músicas campesinas de esta región presentan unos acentos particulares, incluso en algunas canciones hay léxico regional que se conectan con la forma particular de hablar.



## La música espanta y narra la guerra para que no se pierda la memoria



*Ilustración 50. Panorámica del Cañón del Río Melcocho Fotografía Juan Gabriel Martínez*

Entendiendo el territorio desde las múltiples relaciones que lo producen, lo transforman y su actuación e influencia simbiótica sobre las realidades sociales, podemos afirmar que la música de esta zona como hecho social, representa una de las formas en que las comunidades narran, expresan y transforman su territorio. Es preciso por ello comprender las músicas campesinas como la manifestación de un territorio rural particular, el cual presenta una naturaleza específica y al mismo tiempo unas realidades socioculturales determinadas por estos elementos geográficos y espaciales.

Bajo esta perspectiva y en el contexto del conflicto armado experimentado en esta región, la música representa además una narrativa sonora que cuenta y canta el conflicto armado, es un elemento de memoria colectiva y de expresión de los sentires y pensares de las comunidades. Yoli Orozco expresa el sentido de la memoria en este territorio de la siguiente manera:

La memoria es importante para la comunidad por que le permite entender el origen y porque es una herramienta importante para la evolución, además la memoria debe permanecer pues como evitando que se pierdan todos los legados, porque finalmente es como la esencia y la que le da sentido a los lugares y a las transformaciones como tal. La memoria es como esas huellas de sabiduría, de saberes, también de experiencias, de cultura y de pensamiento que permanece como a través de los tiempos. Es todo eso que siempre está ahí en cada lugar y que de alguna manera uno ni lo quita ni lo borra y aunque no se nombre, aunque uno no lo retome o no lo conozca mucho, permanece ahí como de manera implícita. (Entrevista a Yoli Orozco Noviembre 2018).

En este sentido la construcción de memoria musical generada a través de este proyecto, es un aporte a la reparación simbólica de las comunidades rurales afectadas por el conflicto armado y

contribuye de manera significativa a la construcción de nuevos sentidos que se tienen sobre el territorio y sobre los orígenes de este mediante las expresiones musicales.

### **Abriendo nuevas trochas de las músicas campesinas**

La tecnología generó unos cambios en los procesos de recepción musical de las comunidades del Cañón del río Melcocho; la entrada de la luz en el año 2012 propició unas transformaciones importantes en la comunidad y en sus relaciones. Este fenómeno de una u otra manera transformó este proceso de recepción musical, pues con la entrada de la energía llegaron otras herramientas tecnológicas como la televisión, el DVD y el computador que generaron nuevas formas para escuchar música. Así mismo, esto fue generando nuevos gustos musicales y otras formas de relacionarse con la música. Argemiro Orozco expresa esta idea al referirse a la música escuchada por medio de una memoria diciendo:

Ya en las fiestas de pronto guitarra un ratico y ya al rato de que no estén tocando música buena ya la gente se va cansando también [...] Hay gente que le gusta la música variadita, música de cuerda un rato y ya después música de memoria ya. (Entrevista Argemiro Orozco Septiembre 2018).

Como vemos, las dinámicas que generan los procesos de globalización también impactan las comunidades rurales, es evidente que en este contexto el uso de las nuevas tecnologías transforma los procesos de creación, transmisión y recepción de los bienes culturales. Paula Marcela Moreno Zapata Ministra de Cultura de la República de Colombia en el periodo 2006-2010, expresa lo siguiente en el Tercer Congreso Iberoamericano de Cultura. Medellín – Colombia (2010):

Las nuevas dinámicas generadas por los procesos de globalización, las grandes migraciones y el impacto de las nuevas tecnologías están cambiando de manera acelerada el mapa del planeta y las formas de crear, producir, circular y consumir bienes culturales. La música no es la excepción y estamos viviendo momentos de cambios fundamentales en la industria y en las estéticas que proponen los jóvenes. La interacción entre culturas se intensifica generando unas veces choques interculturales, otras enriqueciendo los lenguajes y abriendo posibilidades. La mezcla es un fenómeno cotidiano en nuestras calles, pantallas y vidas, que aún no terminamos de entender. (pág. 4)

Para el municipio de El Carmen de Viboral y en general para la región del oriente del departamento de Antioquia, esta investigación representa un proyecto piloto que podría replicarse en otras veredas del municipio en una segunda etapa o en otros municipios del departamento. Será importante considerar, por ejemplo, la música de veredas más cercanas al casco urbano y observar allí cómo se desarrollan estas expresiones.

Por otra parte, si bien el ejercicio investigativo hizo énfasis en la recopilación de las músicas rurales, a partir de estas indagaciones se crearon algunas obras que narran este territorio rural. Este ejercicio creativo abre la posibilidad de continuar con una exploración sonora alrededor de estas músicas que permita resignificarlas y ponerlas en otros contextos.

### **Nuestro territorio sonoro**

Conocer las expresiones sonoras de nuestro territorio es un ejercicio que posibilita la comprensión no solo de los aspectos culturales de las comunidades, sino que también si entendemos la música como un hecho social e histórico vislumbraremos en estas prácticas elementos narrativos de otras dimensiones del territorio. Por consiguiente, podemos afirmar que dichas expresiones son consecuencia de la apropiación simbólica del territorio, de su historia y de la construcción de identidad y memoria colectiva de los grupos sociales.

El desarrollo de este trabajo, significó en este sentido, un primer paso para la elaboración de una cartografía musical de El Carmen de Viboral que permita conocer las expresiones sonoras de nuestro territorio rural. Además busca resignificar estas músicas en el contexto local y regional valorándolas como parte fundamental de la historia de esta región y de la identidad y el patrimonio cultural local.

El panorama anterior, nos evidencia la necesidad de seguir estudiando las músicas campesinas en El Carmen de Viboral y considerar el desarrollo de nuevas investigaciones en estos universos sonoros aún desconocidos.

## **BIBLIOGRAFÍA**

Acuerdo Municipal 12 De 2017 Por el cual se adopta la revisión y ajuste ordinario de largo plazo del Plan Básico de Ordenamiento Territorial PBOT del Municipio de El Carmen de Viboral, Antioquia. El Concejo Municipal de El Carmen de Viboral Antioquia. Obtenido de: <https://concejoelcarmen.gov.co/.../acuerdos-municipales-2017?...plan-basico-de-ordena..> Viboral, C. M. (Agosto de 2018).

Administración municipal El Carmen de Viboral. (28 de agosto de 2018). Municipio de El Carmen de Viboral. Obtenido de Municipio de El Carmen de Viboral: [http://elcarmendeviboral-antioquia.gov.co/informacion\\_general.shtml](http://elcarmendeviboral-antioquia.gov.co/informacion_general.shtml).

Andrés, R. (2008). El mundo en el oído: El nacimiento de la música en la cultura. Barcelona: Acantilado.

Barbero, J. M. (1982). Memoria narrativa e industria cultural. Comunicación y cultura Universidad del Valle, 59-63.

Bermúdez, E. (2006). Del humor y del amor: Música de parranda y música de despecho en Colombia. Cátedra de Artes N° 3 (2006): 81-108 • ISSN 0718-2759, 28.

Burgos, A. (2006). Música del pueblo pueblo. Medellín: Lealon.

Calle, J. D. (2009). Con la tinta de mi sangre: Amor y desamor en las canciones de despecho de Antioquia. Medellín: La Carreta Editores Colección ojo de agua Alcaldía de Medellín Secretaria de cultura Ciudadana.

Calle, J. D. (2018 de Diciembre de 2011). La industria musical en Medellín 1940-1960: Cambio cultural, circulación de repertorios y experiencias de escucha. Obtenido de Portal de Revistas Universidad Nacional de Colombia bdigital: <https://revistas.unal.edu.co/index.php/historelo/thesis/view/97>

Corbin, A. S. (2002). Bases de la investigación cualitativa: Técnicas y procedimientos para desarrollar la teoría fundamentada. . Medellín: Universidad de Antioquia.

Corporación Autónoma Regional de las Cuencas de los Ríos Negro y Nare. (2015). ACUERDO Nro. 322 Del 1 de julio de 2015 Por medio del cual se declara reserva forestal protectora Regional de los ríos El melcocho y Santo domingo, como zonas excluibles de la minería

- en virtud del Decreto 1374 del 2013 y se dictan otras disposiciones. El Carmen de Viboral Antioquia.
- El Instituto de Cultura “Sixto Arango gallo”, M. d. (Dirección). (2011). Carrileras en red [Película]. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=1TndtOyIIzc>
- Escobar, A. (2014). Sentipensar la tierra. Bogotá: Anagram.
- Et.al, Y. B. (2011). Intervención pedagógica de protección en la microcuenca del Rio Melcocho, Vereda El Porvenir del municipio Del Carmen De Viboral. Municipio de Rionegro: Coredi, Universidad Catolica de Oriente.
- Fernández, B. (2000). Movimientos socioterritoriales y movimientos socioespaciales”. Universidade Estadual Paulista – UNESP, 11.
- Fernández, M. E. (2009). Memoria colectiva y músicas locales en una perspectiva de desarrollo humano. Música, cultura y pensamiento Revista de Investigación musical Facultad de educación y artes Conservatorio del Tolima, 51.
- Galeano, M. E. (2004). Diseño de proyectos de la investigación cualitativa. Medellín: Fondo Editorial Universidad Eafit.
- Giménez, G. G. (1996). “Territorio y cultura. Estudios sobre las Culturas Contemporáneas, 10. Obtenido de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=31600402>
- Gobernación de Antioquia. (2014). Plan Departamental de Música 2014-2020: Antioquia Diversas Voces. Medellín.
- Gómez, M. E. (2017). La Misa # 3 (folclórica) del maestro Sixto Arango Gallo: Un encuentro festivo con la comunidad de El Carmen de Viboral. Medellín: Universidad de Antioquia.
- González, J. P. (2004). La música popular mexicana en Colombia: Los corridos prohibidos y el narcomundo. La música popular mexicana en Colombia: Los corridos prohibidos y el narcomundo (pág. 10). Rio de Janeiro: Anais do V Congresso Latinoamericano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular.
- Guber, R. (2001). La Etnografía: Método, campo y reflexibilidad. Buenos Aires, Barcelona, Caracas, Guatemala, Lima, México, Panamá,: Grupo Editorial Norma.

- Hernández, N. O. (2014). Las músicas campesinas carrangueras en la construcción de un territorio: Experiencias sonoras como portadoras de memoria oral en el Alto Ricaurte, Boyacá. Bogotá: Facultad de Arquitectura y diseño Pontificia Universidad Javeriana.
- Hernández, O. S. (2012,). La semiótica musical como herramienta para el estudio social de la música. Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas, vol. 7, núm. 2012, 39-77. Obtenido de Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas, vol. 7, núm. 1, enero-junio, 2012, pp. 39-77: <http://www.redalyc.org/pdf/2970/297023537003.pdf>
- Instituto de Cultura El Carmen de Viboral. (2016). El Plan municipal de cultura 2016-2026 Un territorio para el buen vivir. El Carmen de Viboral Antioquia: Municipio de El Carmen de Viboral.
- Jimeno, M. (2007). Lenguaje, subjetividad y experiencias de violencia. Antípoda, Revista de Antropología y Arqueología, Universidad de Los Andes, 169-190.
- Jimeno, M. (2016). Etnografías contemporáneas III: Las narrativas en la investigación antropológica. Bogotá: Centro de Estudios Sociales CES Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Ciencias Humanas. .
- López, J. O. (2006). Folklor, costumbres y tradiciones colombianas. Bogotá, Colombia: Plaza y Janés Editores.
- Los campesinos y su música. (12 de 6 de 2012) Obtenido de: <http://www.elmundo.com/portal/pagina.general.impresion.php?idx=198987>
- Luján Villar, J. D. (2016). Escenarios de no-guerra: el papel de la música en la transformación de sociedades en conflicto. Revista CS, no. 19, Cali, Colombia, 167-199.
- Merriam, A. (1964). The Anthropology of Music. Chicago: Northwestern University Press.
- Ministerio de cultura de Colombia Plan Nacional de Música para la Convivencia. (10 de octubre de 2018). Territorios sonoros. Obtenido de Territorios sonoros: <http://territoriosonoro.org/>
- Ministerio de Cultura de Colombia. (2010). Tercer Congreso Iberoamericano de Cultura. Medellín – Colombia 2010. Tercer Congreso Iberoamericano de Cultura. Medellín – Colombia 2010 (pág. 77). Medellín: Ministerio de Cultura de Colombia.

- Ministerio de Cultura de Colombia. (2013). Población campesina y cultura. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Ministerio de Cultura de Colombia. (4 de octubre de 2018). Biblioteca nacional de Colombia. Obtenido de Biblioteca nacional de Colombia: <http://bibliotecanacional.gov.co/es-co/colecciones/documentacion-musical/documentaci%C3%B3n-musical>
- Ministerio de Cultura, Embajada de Suiza y el Fondo Cultural Suizo. (2005). Obtenido de [https://issuu.com/plandemusica/docs/al\\_son\\_de\\_la\\_tierra](https://issuu.com/plandemusica/docs/al_son_de_la_tierra):
- Molano, O. L. (2007). Identidad cultural un concepto que evoluciona. *Revista Opera* Revista Opera, núm. 7, 69-84.
- Morales, A. (2016). Camino de la Vereda Saberes y Sabores Cocina tradicional en el Carmen de Viboral. *El Carmen de Viboral: Instituto de Cultura de El Carmen de Viboral*.
- Nettl, B. (1985). *Músicas folklóricas y tradicionales de los continentes occidentales*. Madrid: Alianza Editorial.
- Ocampo, O. L. (2001). Una mirada a la historia de la cultura musical en Antioquia. *Revista Agenda cultural Alma mater*.
- Orozco Villegas, M. (2008). *Monografía vereda el Porvenir: Apoyo al restablecimiento de la población desplazada asentada en el municipio del Carmen de Viboral*. El Carmen de Viboral: Asociación de persona en situación de desplazamientos residentes en el municipio del Carmen. Asodecar.
- Orozco, Y. (2014). *Diagnostico comunitario vereda El Porvenir*. El Carmen de Viboral.
- Plan Nacional de Música para la Convivencia. (2008). Bogotá: Ministerio de cultura.
- Puig, J. R. (1994). El territorio como artificio cultural: Corografía histórica del norte de la península Ibérica”. *Ministerio de obras públicas, transporte y medio ambiente España*, 63-94.
- Ramírez, F. A. (1993). *El Carmen de Viboral 1850-1950 Una historia local*. El Carmen de Viboral.
- Real Academia Española. (15 de octubre de 2018). Real Academia Española. Obtenido de Real Academia Española: <http://dle.rae.es/?id=aQ3KWXI>

- Restrepo, E. (2016). *Etnografía: alcances, técnicas y éticas*. Bogotá D.C: Envión Editores  
Departamento de Estudios Culturales Pontificia Universidad Javeriana.
- Roa, D. P. (2017). *Música en el tiempo y el silencio: narración del conflicto armado a través de la música popular*. Amerika: Mémoires, identités, territoires.
- Rodríguez, C. (2008). Escudriñar los enfoques teóricos sobre el territorio. Documento Base seminario "Enfoques teóricos y metodológicos para el análisis de la defensa comunitaria del territorio en la región central de México", 16.
- Secretaria de Gobierno y Servicios Administrativos Administración Municipal El Carmen de Viboral. (2018). *Diagnóstico Enlace municipal para las víctimas*. El Carmen de Viboral: Administración Municipal El Carmen de Viboral.
- Sistema Nacional de Atención y reparación a las víctimas. (2017). Red Nacional de información de la Unidad de víctimas. Obtenido de Red Nacional de información de la Unidad de víctimas: <http://www.unidadvictimas.gov.co/es/di>
- Spanish Oxford Living dictionaries. (15 de agosto de 2018). Obtenido de Spanish Oxford Living dictionaries: <https://es.oxforddictionaries.com/definicion/vitrola>
- T, C. H. (15 de octubre de 2018). Lo paisa.com Una visión de la música popular en Antioquia en el siglo XX. Obtenido de: <https://lopaisa.com/musica.html>
- Televisión, V. (Dirección). (2008). *Retratos de mi tierra* [Película]. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=70ZQkRk5ucY>
- Tobón Restrepo, A. (2004). *Entre sones y abozos: Aproximación etnomusicológica a la obra de tres músicos de la tradición popular chocoana*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Trujillo, E. B. (2001). *Memoria y Narrativa: La puesta del dolor en la escena pública*. Estudios Políticos Numero 21, 9-28.
- Unidad para la atención y reparación integral a las víctimas. (2015). *Algunos insumos para la construcción del posconflicto Índice de riesgo de victimizaciones del año 2013 y 2014*. Obtenido de <http://www.unidadvictimas.gov.co/es/direccion-de-registro-y-gestion-de-la-informacion/red-nacional-de-informacion-rni/37825>



- Vallejo, V. (2 de noviembre de 2018). Radio Nacional de Colombia “Música popular, un género que nació en el campo”. Obtenido de Radio Nacional de Colombia:  
<https://www.radionacional.co/noticia/m-sica-popular-un-g-nero-que-naci-en-el-campo>
- Velasco, H. (1997). La lógica de la investigación etnográfica. Valladolid: Trotta.
- Vera, J. P., & Fonseca., A. L. (2018). Relaciones de género en la música popular Antioqueña (MPA). Estudio de caso en el Carmen de Viboral. Medellín: Universidad de Antioquia CD-ROM (E/CD-12926) - (C. Doc. CISH).
- Wikipedia, L. e. (15 de octubre de 2018). Música guasca. Obtenido de Música guasca:  
[https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=M%C3%BAsica\\_gasca&oldid=107215854](https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=M%C3%BAsica_gasca&oldid=107215854).
- Yeison Castro Trujillo, L. Z. (2015). Relatos de Paz desde un pueblo de Barro Radialistas por la paz “El Porvenir: El paraíso de las luciérnagas. El Carmen de Viboral: Ministerio de Cultura.
- Zambrano, C. (2010). Territorio, diversidad cultural y Trabajo Social. Universidad Nacional de Colombia Departamento de Ciencias Políticas. Trabajo Social N.º 12, ISSN 0123-4986. Bogotá., 9-24.
- Zambrano, C. V. (2010). Territorios plurales, cambio sociopolítico y gobernabilidad cultural. Universidad Nacional de Colombia, Bogota D.C, 9-24.
- Zuluaga, B. E. (2014). 200 años de vida municipal 1814-2014 El Carmen de Viboral Construyendo Historia. El Carmen de Viboral: Municipio de El Carmen de Viboral.

## **GLOSARIO**

### **A puro pulso**

Es un término que utilizan algunos músicos para referirse a la manera como aprendieron la música de forma empírica.

### **Hachotes**

Lámparas fabricadas de forma artesanal usadas en las noches para llevar serenatas.

### **Merienda**

Este término es utilizado para referirse a algún alimento al que el músico luego de la serenata era invitado. Casi siempre cuando un músico acompañaba alguna reunión familiar este era atendido con una merienda, de ahí la definición que en muchas ocasiones se les daba a los músicos de la zona como “merenderos”.

### **El mico**

Herramienta artesanal utilizada para la producción de la tapetusa.

### **Resguardo**

Era un lugar bajo tierra donde escondían la tapetusa antiguamente, la cual estaba prohibida por la policía.

### **Tapetusa**

Bebida alcohólica tradicional destilada de la caña de azúcar utilizada en el Cañón del río Melcocho.

### **Tempraniaron**

Se refiere al proceso de madrugar.

## ANEXOS

### ANEXO 1. Grupos artísticos y culturales y eventos culturales realizados en el municipio de El Carmen de Viboral

Grupos artísticos y culturales		
NOMBRE	FECHA DE CREACIÓN	ACTIVIDAD
Escuela de artes (Instituto de cultura El Carmen de Viboral)	2.011	Proyección de procesos culturales (teatro, música, baile, entre otros)
Corporación cultural Nybram	2.013	Creación, investigación y formación musical.
Teatro Tespys	1.988	Presentaciones nacionales e internacionales y temporadas de teatro.
Vitam et mortem	2.003	Banda de metal, participación en festivales nacionales, departamentales y locales.
Quirama	2.009	Música experimental con instrumentos Andinos de viento y cuerdas con formato acústico.
Nybram	2.005	Músicas del mundo. Giras nacionales e internacionales.
Yarumo	2.013	Fusión de músicas colombianas, ritmos latinos, rock y reggae.
Macondo band	2.016	Grupo que interpreta músicas del pacífico.
Aleteos	2.015	Música folclórica de Suramérica y del mundo. Presentaciones internacionales.
Son Reggae	2.017	Intérpretes de música reggae, integrantes de las escuelas de artes del Instituto de Cultura.
Muistelmat	2.017	Músicas celtas y folk, integrantes de la estudiantina y escuelas de arte del Instituto de cultura.

Senderos	2.014	Interpretación y creación de música colombiana, (bambucos, pasillos, entre otros.)
D.P.I (degradados por insumos)	2.008	Banda de punk. Participante de festivales como Altavoz, Rock al río, Viboral rock
Aborígenes rap	2.013	Aborígenes es un proyecto de rap enfocado en el análisis crítico de la sociedad.
Teatro Shesheres	2.016	Grupo juvenil teatral

<b>Eventos culturales realizados en El municipio de El Carmen de Viboral</b>			
<b>Evento</b>	<b>FECHA</b>	<b>LUGAR</b>	<b>DETALLE</b>
Andanzas	2.004	El Carmen de Viboral/Parque principal.	Espacio para el disfrute del folclor con grupos de danza del departamento
El Gesto noble	1.995	El Carmen de Viboral/Parque principal y escenarios como teatro tespys y centro de convenciones.	Festival internacional de teatro.
Carnavalito	1.996	El Carmen de Viboral/Parque principal y sala de teatro tespys	Festival internacional de música andina y latinoamericana
Stoa	2.006	El Carmen de Viboral/Instituto de Cultura	Foro anual de filosofía
Viboral Rock	2.005	El Carmen de Viboral/Parque principal e instituto de cultura	Festival nacional de bandas y cultura rock
Las palabras y la noche	2.008	El Carmen de Viboral/Sala de lectura José Manuel Arango	Conversatorios sobre literatura y lanzamiento de obras literarias locales
Fiestas del campesino	1.988	El Carmen de Viboral/Parque principal	Homenaje y encuentro con los campesinos, conciertos e intercambios culturales y comerciales.
Plaza cultural	2.007	El Carmen de Viboral/Parque principal	Tarima y actividades culturales publicas mensualmente. Inicio como Calle de la serenata en 2007 y en el 2010-Palza cultural

Foro de territorio, cultura y turismo	2.007	El Carmen de Viboral/Sala de teatro tespys	Foro de territorio, cultura y turismo con participación abierta bajo del marco de las fiestas de la loza.
Premio Nacional de poesía José Manuel Arango	2.002	El Carmen de Viboral/Instituto de Cultura	Premio bianual a los escritores colombianos en homenaje al poeta Carmelitano José Manuel Arango
Carmentea	2.013	El Carmen de Viboral/Sala de teatro tespys y lugares alternativos	Festival de teatro con grupos locales del municipio e invitados.
Halabalusa	2.012	El Carmen de Viboral/Teatro Farzantes, parque lineal y lugares alternativos.	Evento artístico con grupos locales e invitados en homenaje a Juan Pablo Tobón, artista fallecido del municipio.
Fiestas de la loza	1.975	El Carmen de Viboral/Parque principal	Festividades en honor a la tradición ceramista del municipio.
Festival Sonamos Latinoamérica	2.018	El Parque principal y lugares alternativos	Festival de folclor latinoamericano

## ANEXO 2. Listado de músicos

MÚSICO	VEREDA		AÑO	INSTRUMENTO	OBSERVACIÓN
1. Antonio Soto	Vereda El Porvenir	x	1.976	Guitarra-	Hace muchos años que vive en zona urbana del municipio. Actualmente vive en la vereda Las brisas, hermano de Adolfo Soto.
2. Javier Martínez	Vereda El Porvenir	x	1.985	Guitarra-Compositor	Fallecido
3. Bianey Orozco	Vereda El Porvenir	x	1.974	Guitarra	Aprendió de Aldemar. Vive actualmente en la vereda El Porvenir y es motivador del proceso de intercambio generacional.
4. Gustavo Quintero	Vereda El Estío Actualmente deshabitado por el desplazamiento		1.974	Guitarra	Hermano de esposa de Bianey. Vive actualmente en la vereda La Chapa
5. Juan Carlos Orozco	Vive Actualmente en el municipio de Santo Domingo	x	1.985	Guitarra y voz	Hermano de Natalia Orozco y sobrino de los hermanos Martínez
6. Juan Gabriel Martínez	Vereda El Porvenir	x	2.018	Compositor-guitarra	Creció en Rionegro, pero sus padres y abuelos han sido de la vereda. Sobrino de los músicos hermanos Martínez
7. Natalia Orozco	Vereda El Porvenir	x	2.018	Voz	
8. Juan David Gallo García	Vereda El Porvenir			Sin ubicar	
9. Jorman Orozco	Medellín		2.018	Guitarra	Creció y vive actualmente en la ciudad de Medellín, pero sus padres y abuelos han sido de la vereda La Cristalina y El Porvenir (nieto del señor Arturo Hernández- fallecido).
10. Eugenio Ciro	Vereda El Porvenir	x	2.018	Compositor – guitarra	El señor es de 60 años
11. Adolfo soto	Vereda El Porvenir	x	1.980	Guitarrón, guitarra	Vive actualmente en la ciudad de Medellín, hace parte de un grupo de Mariachis, hermano de Antonio Soto. Casado con Emilia Giraldo también de El Porvenir (Mariachi Mexicolombia) Medellín
12. Rubén Peláez	Vereda El Higüero de Cocorná		1.980	Guitarra	Enseñó a Arbey Martínez y Rigoberto Orozco a tocar la guitarra. Oriundo de la vereda el Higuerón del municipio de Cocorná, llegó a la vereda El Porvenir como oficial para construir la escuela. Se casó con la señora Dora Orozco de la vereda de el Porvenir (fallecido).

13. Arbey Martínez	Vereda El Porvenir		1.980	Guitarra y voz	
14. Lucelida Martínez	Vereda El Porvenir		1.980	Compositora, guitarra, voz	
15. Rigoberto Orozco	Vereda El Porvenir		2.010	Guitarra- voz	Actualmente asilado en otro país
16. Antonio Hernández	Vereda El Porvenir-Padre		1.960	Tiple	Fallecido año 1996, oriundos del cañón de Santo Domingo
17. Arturo Hernández	Vereda El Porvenir-hijo		2.015	Tiple	Fallecido año 2016
18. Daniel Marín	Vereda la Cristalina		2.009	Guitarra- voz	Vive en la vereda Guayaquil de Abejorral
19. Orley Marín	Vereda la Cristalina		2.012	Guitarra	Vive en el municipio de Santuario
20. Hernán Marín	Vereda la Cristalina		2.014	Guitarra – voz	Vive actualmente en México
21. Arturo Marín	Vereda Rio verde		1.980	Requinto y organeta	
22. José Aldemar Hernández	Vereda El Porvenir		1.976	Guitarra- voz	Vive actualmente en la vereda Guayaquil
23. Obdulio Patiño	Vereda Santa Rita		1.970	Luthier de liras-guitarra- voz	Actualmente vive en el Municipio de Rionegro
24. Alfonso Patiño Cuñado de Bianey Orozco	Vereda Santa Rita		1.977	Guitarra	Actualmente vive en el corregimiento de Mesopotamia
25. Orley Valencia	Vereda Santa Rita		1.974	Acordeón- guitarra – voz	Actualmente vive en Llano grande-Rionegro
1. Uver Pavas	Vereda Agua bonita		2.005	Guitarra voz-	Vive actualmente en La Costa
2. Vianey Pavas	Vereda Agua bonita		2.004	Guitarra – voz	Vive actualmente en La Costa
3. Herlindo García	Vereda El Porvenir		1.985	Carrasca – guitarra-	Vive actualmente en Medellín
4. Manuel Arango(abuelo de los hermanos Marín)	Vereda la Cristalina.		1.960	Guitarra- Vereda La Cristalina	
5. Norveiro López Ocampo	Vereda La Cristalina		1.985	Guitarra y voz	Hijo de Noelia Ocampo- guitarra y voz- fallecida en el año 1983- padre Joaquín López de la cristalina toca guitarra y voz- actualmente vive en Rionegro.
6. Dairo Estrada López	Vereda La Cristalina		2.012	Guitarra y voz	

7. Arturo zapata				Sin información	
8. Uriel Valencia	Vereda El cocuyo.		1.974	Alias Lunarcito-guitarra	Actualmente vive en El Cocuyo
9. Miro Marín	Vereda El cocuyo		1.974	Guitarra y compositor	Vive en Marinilla
10. Luis Emilio	Vereda el Ciprés		1.974	Guitarra	Vive en Marinilla
11. Alberto Quintero	Vereda El Cocuyo		2.010	Guitarra y voz	Vive en Bogotá
12. Néstor Marín	Vereda El Cocuyo		2.010	Guitarra	Hijo de Miro Marín
13. Héctor Villegas	Vereda El Cocuyo		2.002	Guitarra y carrasca	Vive actualmente en Medellín
14. Over Orozco	Vereda El Porvenir		2.016	Compositor- Le gusta la guitarra	
15. Jhonlider Vargas	Vereda El Cocuyo		2.018	Guitarra	
16. Lorenzo Orozco	Vereda El porvenir		2.018	Hijo de Bianey Orozco-Guitarra	
17. Dubian Estrada	Vereda la cristalina		2.012		Vive en el municipio de San Pedro



### **ANEXO 3. Reseñas de algunos músicos de el Cañón del río Melcocho**

#### **Jesús Arturo Hernández Hernández**



*Ilustración 50* Jesús Arturo Hernández. Fotografía recopilada por Marinelsi Orozco

Jesús Arturo Hernández Hernández 1937-2016. Nació el 2 de agosto de 1937 en el municipio de Cocorná en una familia humilde. Fue el primero de cuatro hijos y por este motivo le tocó trabajar para ayudar al sustento de su familia. Llegó a la vereda El Porvenir en donde vivió parte de su juventud y contrajo matrimonio con Cruz Elisa Zuluaga con la que tuvo seis hijos.

Siempre se caracterizó por su alegría, hasta en los momentos más difíciles de su vida. Desde muy joven se inquietó por la música y aprendió a tocar tiple, herencia que le dejó su padre. Él con su hermano se encargaba de las serenatas para las enamoradas de la vereda, además de la música para las fiestas familiares y comunitarias. Después que su hermano se fue de la vereda, acompañó a otros músicos en las fiestas y serenatas familiares, además de contagiarlos de su alegría.

Murió el 5 de febrero de 2016 dejándonos un legado de campesino alegre.

## José Aldemar Hernández



Nacido en la vereda El Porvenir de El Carmen de Viboral en el año de 1952. A sus diez años de edad tuvo su primer contacto con la música y a sus quince años ya interpretaba un amplio repertorio musical que acompañaría las serenatas y festivales del Cañón del río Melcocho durante más de una década. Interprete de la guitarra y el requinto y cantante de más de trecientas canciones de diferentes géneros musicales como la parranda, el corrido, el merengue campesino, tango entre otros.

Su gusto por la música nace de ver tocar a otros músicos de la vereda entre ellos, su hermano Jesús Arturo Hernández Hernández con quien recorrió todas las veredas de este territorio rural. Además de tocar con su hermano, Aldemar también tuvo un grupo musical con algunos de sus primos: Otoniel Soto y Francisco Montoya y de igual manera con el músico Orlando Valencia. Durante aproximadamente diez años vivió en la ciudad de Medellín en donde conformó el trío “Carrilera de Envigado” con los músicos José Luis Aristizábal y Eleodoro Zuluaga con quienes pudo participar en muchas ocasiones en la emisora “La voz de las Américas”.

Actualmente vive en la vereda Guayaquil y continúa haciendo música. Tiene dentro de sus sueños poder grabar un disco con algunas de las canciones que interpreta.

## Rubén De Jesús Peláez Vásquez



*Ilustración 51* Rubén Peláez. Fotografía recopilada por Marinelsi Orozco

Rubén de Jesús Peláez Vásquez nació el 21 de enero de 1960 en Cocorná Antioquia hijo de Rosa Angélica Vásquez y Juan Bautista Peláez. Vivía en la vereda Alto Bonito en Cocorná, el menor de catorce hijos, diez mujeres y cuatro hombres. Desde muy joven le gustaba tocar guitarra con unos primos de la vereda el Higuerón de Cocorná.

Durante sus años de vida fue un hombre trabajador dedicado al café y posteriormente empezó a trabajar en construcción con su hermano Rafael Peláez sin dejar de lado sus cafetales y la música. Ya trabajando en construcción le ofrecieron el trabajo para hacer un salón en la vereda El Porvenir y siendo un hombre que le apasionaba la música llevaba su guitarra a todos lados y fue ahí donde devolvió la tradición guitarrista en esta hermosa vereda. Se conoce que fue maestro de Rigoberto Orozco, Arbey Martínez, Herlindo García entre otros.

Fue en esta vereda dónde conoció a la que fue su esposa Dora Orozco y tuvieron tres hijos Miller, Maribel y Valentina y dos hijos más que tuvo antes del matrimonio Heider y Adriana.

Falleció el 29 de junio del 2008 y hoy es recordado y homenajeado por haber dejado su huella musical para El Porvenir.

## Rigoberto Antonio Orozco Orozco



*Ilustración 52* Rigoberto Orozco Fotografía de Archivo comunitario

Nació el 21 de octubre del 1968 en la vereda Río Verde de los Henaos, en la casa de su abuelo materno. Contrajo matrimonio con Cruz Elisa el 30 de septiembre del 1995, con la que tiene tres hijos; creció y vivió hasta los 41 años (2011) en la vereda El Porvenir. En el presente se encuentra exiliado en España con su familia.

Comenzó con la música sobre sus veinte dos años, Rubén Peláez fue quien le enseñó el bello arte de la guitarra, Rubén estaba en la vereda trabajando en la construcción del centro de salud de la comunidad de El Porvenir. Rigoberto obtuvo su primer guitarra a cambio de algunos días de trabajo a un vecino de la vereda. Desde que aprendió a tocar la guitarra siempre ha querido transmitir sus conocimientos musicales, sobre todo a los jóvenes del Cañón del Melcocho.

Durante el tiempo que vivió en El Porvenir se reunía con otros músicos, como Arturo Hernández, Arbey Martínez, también otros músicos que llegaban esporádicamente a la vereda, como Javier Martínez, y músicos de las veredas vecinas para animar las fiestas y encuentros de la comunidad y para llevar serenatas.

Él, Rigoberto, es la representación de la unión de amor puro entre una persona y la música, porque pase lo que pase, esté donde esté y con cualquier compañía o sin compañía siempre lleva con él una guitarra, y en los momentos duros que tiene la vida, en los momentos que ningún ser tendría voluntad para hacer algo... en esos momentos sin sabor, él toca la guitarra y les da sabor.

## Lucelida Martínez



*Ilustración 53* Lucelida Martínez. Fotografía: Alejandro López Jiménez

Soy Lucelida Martínez nacida en la vereda el Porvenir de El Carmen de Viboral el 02 de noviembre del 1967. Nací en un hogar humilde compuesto por diez hijos, seis hombres y cuatro mujeres, soy la tercera de ellas. Desde mis ocho años me gustaba cantar y bailar, era la más extrovertida de todos. Soñaba despierta cantando en un tablado donde mucha gente me aplaudía. Aprendí a tocar la guitarra a los dieciocho años, solo mirando, y a los quince días de practicar sola me llevaron a una parranda donde toque toda la noche sin descansar solo por un tono que era Re mayor. La voz me tenía que dar por ese tono fuera como fuera, fue así como mi hermano Javier y yo formamos un grupo y teníamos las mejores voces de la vereda. Y empezamos a cantar en las fiestas y a componer canciones referentes a nuestras vidas e historias de los amigos. Mis canciones inéditas son: Me gano el corazón, Los hijos de hoy, Amor de cantina, La historia de dos hermanos, Fosa común, y unas parranderas. Yo me caracterizo por ser muy alegre sencilla y muy humana. Amo la igualdad.

## Arbey De Jesús Martínez Villegas



*Ilustración 54* Arbey Martínez. Fotografía Santiago Rodríguez

Nací el 02 de junio de 1970 en la Vereda El Porvenir de El Carmen de Viboral. El gusto por la música empezó a la edad de quince años, cuando llegó a la vereda un oficial de construcción, llamado Rubén Peláez, quien fue a realizar un trabajo. Este oficial andaba con la guitarra y mi amigo Rigoberto le dio mucha curiosidad y pidió que aprendiéramos juntos.

Esto me motivo mucho y comenzamos a practicar con las guitarras, practicábamos todos los días al principio, luego solamente dos veces a la semana, hasta pasados seis meses que regresó Rubén Peláez, el oficial, a realizar otros trabajos en la vereda; para ese momento yo ya lo acompañaba y el punteaba, fue así como aprendí toda la música que el cantaba y a puntear también.

Después que Rubén se regresó para el pueblo, Rigoberto y yo seguimos tocando y posteriormente se nos unió Don Arturo Hernández, quien ya sabía tocar y acompañar con el tiple. Fue así, como empezamos a dar serenatas y toques, amenizamos varias fiestas y parrandas en la vereda.

Después de pasado un tiempo, tuve la oportunidad de tocar en el grupo con mis hermanos Javier y Lucelida, tocábamos en fiestas familiares cuando salíamos al pueblo y en diferentes ocasiones estábamos en concursos.

Una de las canciones que piden siempre que toque y cante en mis presentaciones es “El Ziriguayo” pues a la gente le gusta mucho.

## Juan Gabriel Martínez



*Ilustración 55* Fotografía: Alejandro Trujillo Moreno

Nació el 29 de octubre de 1990 en la ciudad de Medellín. Hijo de Ramiro Martínez (El Porvenir, Carmen de Viboral) y Blanca Martínez (San Francisco). Desde pequeño, junto con su hermano Andrés Camilo, sus padres lo llevaban a El Porvenir, donde conoció las costumbres campesinas.

Siempre se interesó por la música y desde niño pasaba horas viendo tocar a sus tíos en las parrandas de la vereda y en las fiestas familiares. Con cuatro años de edad sus padres se instalaron en el municipio de Rionegro donde creció y se formó como profesional.

Dado el entorno en el que creció, tuvo sus primeros pasos en la música en los géneros urbanos. Para la edad de catorce años compuso sus primeras canciones en estos estilos musicales. Fue solo hasta la edad de diecisiete años donde se puso como meta aprender a tocar guitarra, e inició desde el primero de enero del año 2008 a ahorrar mil pesos diarios con la meta clara de comprar su guitarra. Para mitad de ese año invirtió sus ahorros en su añorada guitarra, luego pidió apoyo a sus padres para entrar a estudiar en la Casa de la Cultura del municipio de Rionegro. Allí estudió dos años y posteriormente empezó a estudiar por su propia cuenta.

Paralelo a su formación como músico cursó la carrera de Ingeniería Electrónica e hizo parte del coro de su universidad. Con los conocimientos musicales adquiridos empezó a estudiar la música campesina y posteriormente compuso algunas canciones dedicadas a su tierra amada.



## ANEXO 4. Formato de entrevista y listado de entrevistas realizadas

**Proyecto de investigación “Entre el río y la montaña los hombres cantan para espantar la guerra: Caminando por las trochas de las músicas campesinas de El Carmen de Viboral Antioquia” Universidad de Antioquia Seccional Oriente Licenciatura en Educación artística y cultural: Música.**

**OBJETIVO:** Comprender los usos y funciones de la música campesina en el marco del conflicto armado experimentado en el municipio de El Carmen de Viboral.

**NOMBRE:** \_\_\_\_\_ **EDAD:** \_\_\_\_\_ **VEREDA:** \_\_\_\_\_ **INSTRUMENTO:** \_\_\_\_\_

**TIEMPO DE PERMANENCIA EN LA VEREDA:** \_\_\_\_\_

### LINEA DE CONFLICTO

- 1-¿Es víctima del conflicto armado?
- 2-¿Cómo cree usted que el conflicto armado afectó su labor como músico o las prácticas musicales que se realizaban/realizan en su vereda?
- 3-¿En la época en que hubo un mayor recrudecimiento del conflicto armado, su comunidad realizó algún tipo de actividad musical a pesar de la situación social vivida? Tertulia, reunión, celebración etc.
- 4-¿Cómo se utilizaba la música (grabado/vivo) en ese contexto (antes, durante, después)?
- 5-¿En la época del conflicto armado de que forma la música aportó a soportar o transformar este fenómeno? Explique
- 6-¿Cree que hubo cambios en los usos de la música después del conflicto?
- 7-¿A que suena el conflicto armado? Diga una palabra

### LINEA DE MEMORIA-TERRITORIO

- 1-¿Qué significa para usted la memoria y porque cree que es importante para su comunidad?
- 2-¿Qué significa para usted el Territorio?
- 3-¿Cuál es el papel de la música en su territorio?
- 4-¿Cómo cree que la música aporta a la construcción de memoria de su comunidad?
- 5-¿Qué recuerdos tiene de su vereda respecto a actividades musicales que realizaban o realizan allí?
- 6-¿Cree usted que el hecho de vivir en su vereda ha influenciado el tipo de música que usted interpreta o crea?
- 7-¿A que suena la memoria? ¿A que suena su vereda?

### LINEA DE MÚSICA

- 1-¿Desde hace cuánto tiempo interpreta/crea música campesina?
- 2-¿Cómo aprendió a tocar/cantar música campesina?
- 3-¿Pertenece/perteneció a algún grupo musical? ¿Narre su experiencia?
- 4-¿Cuáles son los instrumentos musicales que utilizan/utilizaban?
  - a-¿Cómo afinan los instrumentos y como aprendieron?
  - b) ¿Utilizan transportador/capo?
  - c) ¿Utilizan púa (pajuela)?
  - d) ¿Fabrican instrumentos en su vereda? ¿Cómo los consiguieron?
- 5-¿Qué ritmos/genero son los que más interpretan en su vereda?
- 5a-¿Cómo los aprendieron?
- 5b- De donde creen que llegaron esos ritmos a su vereda y cómo llegaron?
- 6 ¿Qué conocimientos tiene sobre armonía? ¿Qué tonos y acordes utilizan comúnmente?
- 7-¿Cómo componen las canciones?
- 8-¿Cuántos músicos había en su vereda antes del conflicto?
- 9-¿Cuántos músicos hay actualmente en su vereda?
- 10-¿Cuál es la importancia de la música en su comunidad?
- 11-¿Cuáles son las temáticas de las canciones que interpretan/crean? Letras
- 12-¿Conoce alguna canción que hable sobre el conflicto armado o haya sido creada en este sentido?
- 13-¿Conoce alguna canción que hable sobre la memoria?
- 14-¿Conoce alguna canción que hable sobre su vereda o alguna tradición de su vereda?
- 15-¿Cree usted que la música campesina aporta a la construcción de paz? ¿De qué forma?
- 16-¿Cuándo (fechas, fiestas, celebraciones) y dónde (lugares) escuchan música en su vereda? Describir momento
- 17-¿En qué momentos del día y con qué frecuencia interpretan música en su vereda?18-¿Cuál de estas funciones cree usted que la música campesina cumple en su vereda? Por favor seleccione sólo una opción marcando una x ¿Para que utilizan la música?
  - a) Función de expresión emocional
  - b) Función de entretenimiento
  - c) Función de comunicación
  - d) Función de representación simbólica (ideas, pensamientos, comportamientos)
  - e) Función de respuesta física (baile, ordeño, agricultura etc.).
  - f) Función de refuerzo de normas sociales
  - g) Función de continuidad y estabilidad de una cultura (mitos, prácticas campesinas, tradiciones).
  - h)Otros
- 19- ¿Cree usted que estas músicas campesinas están en peligro de extinción? Explique Por que
- 20) ¿Qué significa un músico para su comunidad?
- 21-¿De qué forma escuchan música en su vereda? ¿Por qué medio tv, emisora?
- 22-¿Cómo cree que llegó la música a su vereda antiguamente?



<b>Listado de entrevistas realizadas</b>	
<b>NOMBRE</b>	<b>OFICIO</b>
Obdulio Velásquez	Tiplista y constructor de instrumentos (Luthier). Tuvo la posibilidad de participar en algunos encuentros con músicos campesinos en el programa Camino a la vereda. Además su padre fue músico campesino de Antioquia.
Robinson Arley López	Estudiante de música Universidad de Antioquia y tiplista. Intérprete de música campesina. Sus primeros acercamientos a la música fueron a través de las músicas campesinas, dado que nació en zona rural del municipio.
Conrado Mosquera	Historiador y músico conocedor de la historia de la música en Antioquia.
Fabio Rodas	Periodista fundador del programa “Retratos de mi tierra”.
Bianey Orozco	Músico del Cañón del Río Melcocho.
José Aldemar Hernández	Músico del Cañón del Río Melcocho.
Eugenio Ciro	Músico del Cañón del Río Melcocho.
Arbey Martínez	Músico del Cañón del Río Melcocho.
Lucelida Martínez	Cantautora Músico del Cañón del Río Melcocho.
Juan Gabriel Martínez	Herederero de la tradición musical de sus tíos. Si bien no vive en el Cañón del Río Melcocho, dos de sus composiciones están inspiradas en este territorio el cual frecuentaba en su niñez, estando cercano a la tradición musical de esta región.
Aura María Orozco García	Fue de las primeras habitantes de la vereda el Porvenir Cañón del Río Melcocho. Actualmente no reside en este territorio pero la mayor parte de su vida estuvo en este territorio.
Argemiro Orozco	Habitante de la vereda el Porvenir Cañón del Río Melcocho.
Orlando Orozco	Habitante de la vereda el Porvenir Cañón del Río Melcocho.
Yoli Orozco	Líder social y habitante de la vereda el Porvenir Cañón del Río Melcocho.
Martin Gómez	Adulto mayor habitante de la vereda el Porvenir Cañón del Río Melcocho.
Gabriela Hernández	Docente de la escuela de la vereda el Porvenir Cañón del Río Melcocho.
Marinelsi Orozco Villegas	Líder comunitaria de la vereda el Porvenir. Actualmente vive en zona urbana del municipio de EL Carmen de Viboral pero sigue conectada a esta región con la cual ha desarrollado diferentes procesos comunitarios.
Francisco Arnoldo Betancur	Educador del municipio de El Carmen de Viboral. Desde los años ochenta ingreso a este territorio a desarrollar trabajo comunitario en la zona con el grupo ALUNA. Coordinador y fundador del centro de historia municipal.

## **ANEXO 5. Registro audio y video**

1 DVD con audios de 9 canciones con su respectiva partitura y un video documental de 1 hora y 2 minutos de duración.