



Manifestaciones literarias en la música parrandera:
La dimensión literaria en un corpus de artistas parranderos.

Susana Hernández Cifuentes

Trabajo de grado presentado para optar al título de Licenciado en Literatura y Lengua Castellana

Tutor

Luis Rafael Múnica Barbosa, Magíster en Educación

Universidad de Antioquia

Facultad de Educación

Licenciatura en Literatura y Lengua Castellana

Medellín, Antioquia, Colombia

2024

Cita

(Hernández Cifuentes, S. 2024)

Referencia ez Cifuentes, S. (2024) *Manifestaciones literarias en la música parrandera*. [Trabajo de grado

Estilo APA 7 profesional]. Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.

(2020)

Seleccione biblioteca, CRAI o centro de documentación UdeA (A-Z)

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

Universidad de Antioquia - www.udea.edu.co

Rector: John Jairo Arboleda Céspedes

Decano/Director: Wilson Antonio Bolívar Buritica

Jefe departamento: Ruth Elena Quiroz Posada

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

Dedicatoria

A las personas que más luchan por mis triunfos, las mujeres de mi vida, su amor es aliento de fuerza. Mi hermana por ser melodía en mis silencios, mi madre por ser impulso en mis ralentizaciones, mi padre por ser eco en mis acantilados. A mi sol, por existir. Y mi hermano, por ser dolor y amor.

Agradecimientos

Cuando ser mujer es un regalo, porque me dona congruencia en mis amistades y lo académico de las mujeres que me rodean no les quita lo humano, entiendo la fortuna del saber que enriquece a los que aprecio, aquellos que me dan el placer de su conocimiento, descubrir un tesoro en el compartir con personas que admiro, y entender que en sus palabras yacen miles de enseñanzas. Aspiro inspirar en las personas, lo que en mí causan quienes contemplo con maravilla. El paso por el saber no ha sido sólo

encontrarse con él, ha sido entender lo que viene luego, conocer e ir más allá, transmutar con acciones. Por esto, agradezco a quienes causaron esto en mi: Nykol y Lesly, por ser luz cuando me encontraba en oscuridad. Mariana, Yefene, Julián, Ale, por estar presentes.

Al maestro Rafael por recordarme que desestructurarme puede ser útil para ver más allá de las letras.

A mis queridas Juli y Nia, por su compañía, por darme fuerza en mis caídas, por tan valiosa amistad.

A todos y todas las maestras que marcaron mi camino, a mi hermano por enseñar tanto, las maestras Yamile Ríos y Claudia Acevedo por ser ejemplo de dureza, al maestro Molina, al maestro Leandro Garzón por ser guía y ayudarme a encontrar claridad en un momento tan importante y nuevamente a Nykol, por ser tan maestra con su ser, sus palabras y su amistad.

Tabla de contenido

Contenido

Resumen	7
Abstract	8
Objetivos.....9	9
Introducción	10
Planteamiento del Problema.....11	11
Marco Teórico.....24	24
Metodología.....40	40
Capítulo I.....45	45
Capítulo II.....54	54
Capítulo III.....63	63
Capítulo IV.....70	70
Conclusiones.....73	73
Referencias.....75	75
Anexos.....79	79

Resumen

Esta investigación consiste en observaciones y consideraciones de las manifestaciones literarias en la música parrandera y las posibilidades que allí habitan, enfocada en tres artistas: Octavio Mesa, Gildardo Montoya y Joaquín Bedoya, tomando dos canciones de cada uno. Se hace una interpretación literaria de las canciones, tomando en cuenta el enfoque hermenéutico y laboratorios realizados con estudiantes de la Universidad de Antioquia, lo que permitió conocer una visión actual de la perspectiva de parte de la ciudadanía, además, se hizo una encuesta a personas al azar para conocer su percepción de la literatura en este género musical. Todo lleva como conclusión que el lenguaje popular usado por los artistas en las canciones de música parrandera, al ser un lenguaje coloquial, que emplea ironía, se vale del humor y la exageración, genera un sentimiento de familiaridad en los oyentes.

Los recursos literarios y temáticas son recurrentes en las canciones, todo esto merece ser investigado al ser parte de la cultura popular de la región, además, tiene muchas posibilidades literarias por descubrir.

Palabras clave: Literatura popular, música parrandera, cultura popular, identidad cultural.

Abstract

This research consists of observations and considerations of the literary manifestations in the parrandera music and the possibilities that inhabit there, focused on three artists: Octavio Mesa, Gildardo Montoya and Joaquín Bedoya, taking two songs of each one. A literary interpretation of the songs is made, taking into account the hermeneutic approach and laboratories carried out with students of the University of Antioquia, which allowed to know a current vision of the perspective of the citizenship, in addition, a survey was made to random people to know their perception of literature in this musical genre. Everything leads to the conclusion that the popular language used by the artists in the songs of parrandera music, being a colloquial language, which uses irony, humor and exaggeration, generates a

feeling of familiarity in the listeners. The literary and thematic resources are recurrent in the songs, all this deserves to be investigated as it is part of the popular culture of the region, besides, it has many literary possibilities to be discovered.

Keywords: Popular literature, parrandera music, popular culture, cultural identity.

Objetivos

Objetivo general

Observar y analizar las *manifestaciones literarias*¹ presentes en la música parrandera antioqueña. Con el fin de comprender cómo éstas construyen su identidad cultural y cómo se reflejan las experiencias y realidades sociales en la música parrandera a través de recursos literarios y temáticas recurrentes.

Objetivos específicos

- Identificar y analizar los principales recursos literarios utilizados en la letra de la música parrandera, como metáforas, simbolismos, figuras retóricas, y establecer un corpus literario de canciones para profundizar en las observaciones de sus elementos literarios.
- Explorar las temáticas recurrentes en la música parrandera, como el campo laboral, la vida cotidiana, la muerte y la celebración, para entender cómo estas temáticas reflejan la visión del mundo y los valores de la comunidad antioqueña.
- Estudiar la función social y cultural de la música parrandera como forma de literatura popular, considerando su papel en la preservación de la memoria colectiva y en la transmisión de tradiciones y costumbres antioqueñas.

¹ Las manifestaciones literarias son definidas por Johan Sebastián Candela Herrera en el texto de la Universidad Libre llamado *Manifestaciones sociales literarias* en el apartado titulado *Manifestación literaria*, como “el reflejo del sentir y las vivencias de un pueblo, sus costumbres, sus sufrimientos, y el amor a su tierra, transmitiendo una calidez que se asemeja a la tierra en el cual ha transcurrido la mayor parte de sus vidas.” (p. 15), donde también menciona, en el apartado *La Literatura*:

“Durante el paso de la historia la literatura es una práctica social que (oral o escrita) acompaña el desarrollo histórico cultural de cada pueblo. En este sentido se habla de literaturas nacionales o regionales: panameña, kuna, hispanoamericana, española, mundial, etc. No existe pueblo que no posea manifestaciones literarias” (Candela, 2011, p. 15)

Introducción

La música, como expresión universal de la humanidad, ha desempeñado un papel fundamental en la construcción de las identidades culturales a lo largo de la historia. Esta búsqueda de una dimensión espiritual a través del sonido no solo ha sido una práctica común entre músicos y oyentes, sino que ha servido como un medio para explorar y expresar los valores, creencias y emociones de las diferentes sociedades. En la cultura antioqueña, la música se erige como un pilar esencial que trasciende lo meramente estético para convertirse en un reflejo de la identidad y las vivencias colectivas. Así como en otras culturas del mundo, donde el sonido ha sido buscado en lugares remotos y extremos como la estepa siberiana o la Sierra Nevada de Santa Marta, la música en la cultura antioqueña se entrelaza con la vida diaria, marcando celebraciones, rituales y momentos de introspección. Es a través de sus ritmos y melodías que se forjan y perpetúan las tradiciones, y se construyen los relatos que dan forma a la memoria colectiva de una región profundamente ligada a su tierra, sus costumbres y su gente.

La literatura denominada *popular* se caracteriza por tener tradición oral y ser primitiva, si hablamos de las definiciones de Gloria Chicote (2020), para algo hacerse tradición debió ser popular primero, la música parrandera se considera tradición en la actualidad gracias a la gran popularidad y acogida que tuvo por el pueblo y las masas. Se ha hecho, desde hace años, una conexión de lo popular con las clases sociales, las manifestaciones de lectura, ¿se puede hablar de qué la música parrandera es la música de una clase social en específico?

Planteamiento del problema

La música parrandera es una forma de expresión cultural profundamente arraigada en Antioquia, no sólo como parte vital del entretenimiento regional, sino también como un medio para narrar historias y transmitir valores que hacen parte de la cultura antioqueña. Sus letras cuentan experiencias y creencias, sin embargo, la dimensión literaria de estas canciones ha sido poco estudiada, lo que deja un vacío en la comprensión de su relevancia como vehículos de literatura popular.

A pesar de que la música parrandera antioqueña ha sido un fenómeno cultural ampliamente reconocido y valorado por la comunidad de Antioquia, su estudio se ha centrado principalmente en aspectos sociológicos y musicales, dejando de lado su dimensión literaria. Este vacío investigativo ignora la riqueza simbólica y expresiva que estas canciones encierran, las cuales, a través del uso de recursos literarios como la metáfora, la parodia y la sátira, constituyen una forma de literatura popular que merece ser observada y comprendida en su propio derecho.

Las letras de la música parrandera no solo narran historias, sino que transmiten valores, creencias y críticas que reflejan la realidad social del pueblo antioqueño. Sin embargo, en la mayoría de estudios sobre la cultura antioqueña y sus manifestaciones artísticas, la música parrandera se ha visto relegada a la categoría de "música de entretenimiento", claro, mencionando que hace parte de la cultura del pueblo, aún sin considerar su potencial para expresar las dinámicas sociales y las contradicciones de la comunidad que la produce y consume.

Por esto, surge la necesidad de reflexionar sobre la música parrandera desde una perspectiva literaria que permita identificar cómo sus letras configuran una forma de narrar la vida

cotidiana, las dificultades económicas, las relaciones de poder y la identidad antioqueña. Allí radica la relevancia de este estudio, porque permite resaltar y valorar una parte significativa del patrimonio cultural de Antioquia, ofreciendo una nueva perspectiva sobre la música parrandera, no sólo como un fenómeno musical, sino como una rica fuente literaria que aporta al entendimiento de la identidad y las narrativas colectivas de la región antioqueña. Esta investigación busca comenzar a llenar ese vacío, ofreciendo una mirada renovada sobre la música parrandera como un objeto de estudio literario, rescatando su valor como parte fundamental del patrimonio cultural y literario de la región.

En este estudio reflexiono, hago consideraciones y observo las letras de canciones de música parrandera como objetos literarios, observando cómo utilizan recursos estilísticos, retóricos, narrativos, lenguaje popular, temáticas, simbolismos culturales y posibles intertextualidades entre canciones para exponer y crear significados culturales. Culturalmente hablando, la música parrandera actúa como un mecanismo de reproducción de los valores simbólicos de la región, sirviendo no solo como entretenimiento, sino también como una forma de transmitir la identidad y tradiciones antioqueñas.

Todo esto, haciendo un análisis hermenéutico de las canciones, donde identifiqué el contexto de las canciones, a quien iban dirigidas, el propósito y las estrategias de los autores, teniendo en cuenta la interpretación que propone Umberto Eco, lo que me permitirá observar como las canciones de música parrandera funcionan como obras literarias y expresiones de cultura popular.

Antecedentes

La música parrandera tiene un inmenso trasfondo social y cultural que le permite ser explorada desde diferentes ópticas, ya que, al ser un vehículo en el que se conjugan historias, leyendas y valores culturales, genera puntos de conexión con diferentes áreas del saber cómo la literatura. En ese sentido en esta sección se introduce la exploración realizada a estudios pasados que marchan en vía de lo mencionado, es decir, los antecedentes que se tuvieron en cuenta por su pertinencia con mis intereses investigativos. El apartado se encuentra compuesto por 16 investigaciones que se hallan divididas en los siguientes grupos temáticos: música y literatura popular - música parrandera - música y literatura en el aula.

Para iniciar este recorrido es menester mencionar que hay un gran vacío documental orientado a la música parrandera específicamente, sin embargo, los antecedentes que se traen a colación son pertinentes, pues a pesar de relacionar distintos géneros musicales, ofrecen visiones amplias, pero a la vez comunes sobre la cultura popular y la relación entre música y literatura.

Dicho esto, Mariano Muñoz Hidalgo en el año 2005, a través de su texto *Canción y cultura popular: imaginario poético del cancionero huachaca*, presenta un amplio recorrido por los orígenes y la evolución de la cultura popular en occidente, haciendo hincapié en sus raíces, mismas que remiten a actividades comunitarias que se escapaban del control o poder oficial. En este texto se permite entender la cultura popular como un subsistema marginal dentro del orden dominante, por ello, las prácticas correspondientes a ella eran perseguidas. En el medioevo es cuando surge un desarrollo exponencial de la canción popular que se nutría de la música y la literatura de la época. La canción popular, por lo tanto, se convierte en el reflejo de las tensiones sociales y una parte vital del imaginario colectivo, asunto crucial para entender las dinámicas culturales, incluso,

en la actualidad como lo permite el estilo huachaca, entendiéndose este término chileno como una palabra asociada a personas vulgares, ordinarias y de mala clase que heredan los múltiples géneros musicales de latinoamérica y presentan nuevas construcciones musicales de carácter picaresco, con textos simples carentes de detalle, pero que reflejan los estereotipos machistas, el amor y la vida social, todo esto relacionado a las comunidades infraurbanas.

En el año 2007, el mismo autor, publica el artículo denominado *Bolero y modernismo: la canción como literatura popular*, en este se dice que fue hasta el siglo XX cuando los habitantes de hispanoamérica reconocieron su patrimonio cultural como el que se encuentra en las diversas manifestaciones artísticas, tales como, la literatura y la canción popular; esta última caracterizada por mezclar elementos lingüísticos e identitarios que son cruciales para difundir los imaginarios políticos y sentimentales de los pueblos latinoamericanos. Esta construcción identitaria se sostiene a partir de la propia cultura donde nace y a la vez es producto directo de ella. El bolero, por ejemplo, guarda una estrecha relación con el modernismo que se caracterizó por un estilo que no rendía pleitesía a la tradición literaria colonial, pues buscaba una renovación del lenguaje donde el barbarismo y el solecismo no eran motivo de vergüenza. El bolero o la canción que se convierte en literatura popular es directamente un acto de irreverencia.

En este orden de ideas, se encuentra el libro *Literatura y música popular en hispanoamérica (2002)*, editado por Ángel Esteban, Gracia Morales y Álvaro Salvador. Esta obra resulta del Congreso Internacional en honor a Ruben Dario llevado a cabo en Granada durante el año 1988, aquí se encuentran reunidas las aportaciones de múltiples artistas que participaron en el evento, enfocados en la literatura y la música popular en hispanoamérica, dos aristas que muestran las dicotomías entre lo culto y lo popular, lo escrito, lo oral, lo espontáneo, entre otros. Este documento expone coherentemente a través de todos sus apartados la inclinación por comprender

las realidades complejas, los discursos, las emergencias que se reflejan en la música y la literatura de hispanoamérica, por medio de géneros musicales como el tango, la música mexicana y cubana, etc, donde se evidencia movimiento de masas, rebeldías políticas, rasgos del modernismo y de las vanguardias.

Lo mencionado conduce, entonces, a pensar en poblaciones específicas, lo que puede comprenderse a la luz de lo expuesto por Ramón García Mateos, en el artículo *Los cantos de trabajo en la literatura popular (1982)*, en este el autor menciona que la literatura tradicional y popular mantiene su origen en un fenómeno poético, nacen como una forma de comunicación entre hombres y pueblos. Esta comunicación se encarna de forma precisa en juglares o cómicos de las calles y aldeas, además, es la comunicación entre padres, hijos, abuelos, etc, es la comunicación de los que trabajan las tierras. El autor propone que, la literatura como comunicación se eleva sobre el concepto y transmite sensaciones, esencias y actitudes que muestran posiciones éticas, sociales o políticas, pero la denominada literatura culta ha opacado la voz de los poetas o juglares, lo que ha conducido a que la conservación de la literatura popular se haya dificultado, sin embargo, esta ha logrado mantener la sabiduría popular y las formas de cultura que resaltan la labor de algunos, por ejemplo, a través de los cantos de trabajo que son una manifestación que evidencia la búsqueda por enseñar lo relacionado y, aunque no es un género propio, claramente intenta ser una distracción de la cruda y amarga realidad. Estos cantos muestran amores, actitudes festivas y, así mismo, son denuncias sociales para abrir caminos más justos y libres. Los cantos de trabajo que se transforman en literatura popular muestran un compromiso para hablar del amor, la soledad, la miseria, la angustia y hambre del trabajo.

Por su parte, Daniel Mocci Escobar, en el año 1998 presenta su tesis llamada *Música popular como fuente de la nueva literatura*, en este documento se expone que la literatura se

expande de diferentes formas, caminos y recursos en busca de la expresión individual. Uno de esos caminos es la música, particularmente, la música popular como el tango, el rock o el reggae, los cuales tienen relación simultánea con movimientos literarios y artísticos. El autor se interesa por las interacciones del texto y la música, un fenómeno dinámico que repercute en lo sociológico desde el contenido, la concepción y apreciación de los textos con imaginarios políticos y sociales. Lo popular se abarca aquí como lo concerniente al pueblo, lo que procede de él, pero teniendo en cuenta que según cada contexto y cultura varía. A pesar de que Mocci, realiza su estudio teniendo como eje central el rock, concluye con una idea crucial que es vital tener en consideración, el arte no es menor por ser popular, por no ser de élites. El arte debe estar cerca de la gente, no debe ser inalcanzable y a nivel literario se debe recordar esto, descubrir y valorar el arte por su esencia no por su pretensión.

Por su parte, Francisco Cruces, en el artículo titulado *Música y ciudad: definiciones, procesos y perspectivas* (2004), presentó una reflexión sobre las músicas urbanas como objeto de estudio en la etnomusicología española. El autor reflexiona sobre cómo la música que se produce, circula y consume en las ciudades ha sido históricamente marginalizada dentro de la tradición etnomusicológica, que se ha enfocado principalmente en las músicas rurales, tribales y folclóricas. Cruces, argumenta que, a pesar de su tardío reconocimiento, la música urbana es esencial para entender las transformaciones culturales contemporáneas, especialmente en el contexto de la globalización y la modernización. El texto aborda cómo la categoría de "música urbana" ha evolucionado, destacando la complejidad y diversidad de las expresiones musicales en las ciudades, que abarcan desde las tradiciones locales hasta las influencias transnacionales. Además, el autor subraya la necesidad de desarrollar una agenda de investigación en etnomusicología urbana que se enfoque en comprender las interacciones entre la música, la vida citadina y los

procesos socioculturales en curso. A lo largo del artículo, se exploran temas como la sociabilidad juvenil, la fiesta, el nacionalismo, la emigración, y la industria cultural, todos ellos en relación con la música en el entorno urbano. Cruces (2004), concluye proponiendo una agenda prospectiva para el estudio de la música urbana, que incluye la necesidad de un enfoque más empírico y localizado, así como una mejor comprensión de la relación entre la producción y el consumo musical en las ciudades.

Después de este tránsito por varias culturas latinoamericanas he llegado a aportes investigativos desde regiones colombianas, como el realizado por Diana Cristina Córdoba, cuyo título es *Literatura popular en la música campesina y urbana de Pasto (2005)*, en esta monografía se dice que la producción artística de una comunidad puede develar todas aquellas prácticas significativas que se articulan con universos simbólicos integrantes de una cultura y, de la misma manera a formas de conocimiento literario, filosófico y científico, que las van convirtiendo en generadoras de nuevas producciones artísticas populares, se convierten así en el soporte del vivir simbólico e imaginario de una comunidad. Este documento permite entender que la música es por esencia literatura, por tanto, funciona gracias al lenguaje, transmutándose en un modo de comprender las visiones de mundo de un grupo de personas. Con la música se puede indagar en la forma como se construyen ideologías diversas y compartidas. La literatura popular da vida a la música, se nutre de relatos urbanos y, también, de diferentes narrativas orales. Por su parte, la música como medio de comunicación oral, sobrepasa lo técnico, generando aspectos del imaginario a través de los cuales los pastusos construyen el conocimiento y lo interpretan. No se puede negar entonces, que la música popular produce un sentimiento regional en los grupos, así pues, la literatura oral o popular encontrada en las canciones se convirtió en un factor de unidad y reconocimiento.

El artículo expuesto, abre el camino para reconocer la influencia social de la música parrandera en nuestro contexto, por ello, presento el documento denominado *La música de parranda decembrina*, publicado por León Felipe Suárez en el año 2016, en este se presenta una exploración sobre el papel fundamental de la música parrandera en las festividades decembrinas del Valle de Aburrá. Esta música, que comienza a escucharse desde septiembre u octubre, actúa como un preludio a la temporada navideña, marcando la transición hacia una época donde lo sagrado y lo profano se entrelazan. Originada por músicos campesinos que migraron a Medellín durante el siglo XX, la música parrandera se nutrió de influencias costeñas, campesinas y andinas, consolidándose como un género musical propio, con ritmos variados y letras que abordan tanto la Navidad como la vida cotidiana, a menudo con humor y doble sentido. Aunque en sus inicios fue censurada por la Iglesia debido a su contenido pícaro, la música parrandera ha evolucionado, adaptándose a la modernidad e incorporando elementos urbanos y latinos que resuenan con el público joven. Pese a estos cambios, sigue siendo un componente esencial de las celebraciones decembrinas, evocando la identidad cultural antioqueña y manteniendo su relevancia dentro de las dinámicas sociales y festivas de la región.

En este mismo sentido, Suárez, presenta en el año 2022 otro artículo, cuyo nombre es *El mes de la parranda: El papel de la música parrandera en el valle de aburrá durante las festividades decembrinas*, en este se complementa la idea de cómo la música parrandera ha desempeñado un papel central en las festividades navideñas del Valle de Aburrá, especialmente en diciembre. El docente motiva la investigación a partir de sus experiencias personales y su interés académico por la música parrandera. A lo largo del texto, se expone cómo esta música, que mezcla elementos campesinos y costeños, ha sido fundamental para la identidad antioqueña y cómo se ha consolidado como un género musical propio. El estudio se basa en un marco teórico de

antropología musical, especialmente en los trabajos de Tymothen Rice y Clifford Geertz, para explorar la relación entre música, fiesta e identidad. Además, el autor realiza un análisis detallado de la Navidad y las festividades decembrinas en la región, mostrando cómo estas celebraciones han sido moldeadas por las prácticas musicales y culturales locales, creando un espacio-tiempo particular donde se fortalecen y recrean las identidades. A través de entrevistas, observación etnográfica y revisión bibliográfica, el autor desentraña la historia y el significado de la música parrandera, resaltando su capacidad para evocar memorias y emociones colectivas que conectan el pasado con el presente, a pesar de su marginación por sectores sociales debido a sus letras y bailes. Finalmente, se subraya la importancia de seguir investigando este género musical, que sigue vivo y vigente en la cultura popular, especialmente durante las festividades de fin de año en Antioquia.

Además, en *Una aproximación a las músicas del Nordeste antioqueño (2023)*, Luis Carlos Rodríguez Álvarez hace una detallada exploración de las diversas manifestaciones musicales que caracterizan esta región de Antioquia, destacando el papel fundamental que desempeña la música en la construcción de la identidad local. A lo largo del texto, se analiza cómo la música ha acompañado los procesos históricos, sociales y culturales del Nordeste antioqueño, ya que es una forma de expresión que refleja la vida cotidiana y los valores de la comunidad. El texto también resalta la importancia de la música en tiempos festivos y en la transmisión oral de costumbres e historias, todo esto converge con el propósito de encontrar en la identidad de la música parrandera el semblante literario que ello abarca.

Sumado a esto, reconociendo la construcción identitaria como eje transversal de la música parrandera, en el texto *Montañeros en la ciudad: La construcción de antioqueñidad en la música carrilera y parrandera, 1945-1993 (2022)*, de Andrés Fernando Hoyos Gómez, se expone cómo las expresiones de música carrilera y parrandera se convirtieron en vehículos fundamentales para

la construcción de la identidad antioqueña en Medellín durante la segunda mitad del siglo XX. Este proceso se originó con la migración masiva de campesinos y habitantes rurales a la ciudad, motivada por la violencia política y la búsqueda de mejores oportunidades en un contexto de industrialización. La música carrilera, con sus temas emocionales y de vida campesina, y la parrandera, con su picardía y doble sentido, emergieron como expresiones culturales que integraban las costumbres y valores de estos migrantes en la vida urbana, enfrentándose a menudo a prejuicios por parte de las élites locales. El estudio revela cómo estas formas musicales no solo reflejaban las experiencias y emociones de los migrantes, sino que también ayudaron a moldear una antioqueñidad que se resistía a la homogeneización cultural, enfatizando la importancia de la identidad regional en un período de cambios sociales y económicos profundos. A lo largo del texto, se subraya la relación entre música, identidad, y los procesos históricos que impactaron la configuración cultural de Medellín, mostrando cómo la música popular no solo acompañó, sino que también articuló las transformaciones identitarias de la región.

Estas ideas se pueden comprender a cabalidad, teniendo en cuenta estudios como: *De Arrimaleros y Milindrinos. La música parrandera en la construcción de símbolos culturales de la vereda Manga Arriba del municipio de Girardota* (2022), publicado por Victor Hugo Agudelo. En este se cuenta que en la vereda Manga Arriba del Municipio de Girardota, se ha presentado en los jóvenes una mayor relación con la música parrandera, especialmente desde hace 9 años, con esta manifestación popular se han construido espacios y dinámicas significativas. Este fenómeno puede explicar la forma en la que los jóvenes viven y se recrean en su tiempo libre, buscando hacer música, gozar del baile y del encuentro con el otro, además de disipar las penas esperando divertirse. De esta forma, las reuniones veredales, en fondas, en familia y las fiestas del pueblo o festividades decembrinas, se han vuelto espacios en donde los jóvenes tienen encuentro con las

tradiciones luego de salir en su búsqueda por el campo, para poder vivirlas. Este trabajo de investigación-creación tiene como fin la comprensión de la relación y las dinámicas que representan a los habitantes con la música parrandera, especialmente los jóvenes de la vereda Manga Arriba, por medio de la creación de un relato audiovisual, con un guion corto documental, que muestran las tradiciones que conforman este Municipio y esta Vereda, su identificación, lo que los define como grupo y sociedad: tal como la música, religión, fiesta, parranda, hermandad y las relaciones que se tejen entre ellos.

Igualmente, en *La música parrandera: interconexiones culturales en los Andes antioqueños. El caso de la vertiente caribeña* (2023), creación de Alejandro Tobón, María Cristina Marín y Gustavo Adolfo López, se teje una reflexión que analiza la convergencia de prácticas musicales y tendencias (estilos) en la etapa de surgimiento de la denominada música parrandera en Antioquia; en particular, las micro y macro relaciones implícitas de músicas andinas y caribeñas, desde sus características estructurales sonoras. En ese sentido, la discusión encara el impacto musical del Caribe latinoamericano y colombiano en las músicas del interior del país, dentro del contexto mediático producido por el surgimiento y la consolidación de la radio y de la industria discográfica en estos ámbitos. Este trabajo contribuye al esclarecimiento de las presunciones, hipótesis y dinámicas en torno a los orígenes de este género y aporta al reconocimiento de los recursos sonoros y estéticos que lo caracterizan. En otras palabras, responde, en términos etnomusicológicos, dos interrogantes recurrentes que, a juicio de quienes escriben, han sido poco desarrollados en los estudios existentes: ¿cuáles son las características estructurales sonoras de la música parrandera? y ¿cuáles son sus antecedentes? Este análisis es resultado del proyecto de investigación titulado “Música parrandera, caracterización, impacto y dimensión actual de esta práctica coreo-musical en Antioquia”.

A su vez, Umberto Eco, en el capítulo *Necesidad y posibilidad en las estructuras musicales*, perteneciente al libro *La definición del arte* (1970), rastrea las tensiones entre la necesidad y la posibilidad en la música contemporánea. El semiólogo, analiza cómo los compositores contemporáneos se enfrentan al desafío de crear obras que retan las normas establecidas, en contraposición a la música clásica, que operaba bajo un conjunto más rígido de reglas y expectativas. La música contemporánea, según Eco, se caracteriza por su apertura y su capacidad para proponer múltiples interpretaciones, un contraste marcado con la lógica más cerrada y previsible de la música clásica. Este enfoque multipolar permite al oyente una experiencia más activa y creativa, donde las estructuras musicales no están determinadas por una lógica necesaria, sino que abren un campo de posibilidades donde la libertad de interpretación juega un papel crucial. Así, Eco señala la importancia de entender estas nuevas formas de música no solo como rupturas con el pasado, sino como nuevas constelaciones de significado que desafían las percepciones tradicionales de la forma y la estructura en el arte.

Finalmente, es importante mencionar que la música y la literatura han desempeñado un papel importante en el ámbito educativo, por lo que considero pertinente hacer algunas anotaciones sobre dos investigaciones que se refieren a esto.

La primera de ellas, es denominada *Del oído a la razón, La incidencia de la canción con crítica social en los procesos de lectura y escritura que tienen lugar en la escuela* (2012), presentada por Eduar Alberto Martínez y Juana Alejandra Gómez, en esta se cuenta la experiencia por medio de la cual se apostó a fortalecer los procesos de lectura y escritura a través de la música con crítica social, ya que esta tiene una incidencia en el desarrollo del pensamiento crítico y mediante el abordaje de temas polémicos se hace alusión a los contextos reales, hecho que impulsaría aprendizajes significativos pues conduciría a los estudiantes a nuevas formas de leer.

En conclusión, el texto resalta las transformaciones que se estaban dando en la escuela y la necesidad de establecer contacto con otras formas simbólicas con que los estudiantes pudieran leer mayores relaciones con sus propias vidas y experiencias.

La segunda investigación, que responde al nombre de *Literatura y música: elementos que convergen en el aula (2017)*, realizada por María Alejandra Cepeda, refuerza las nociones expuestas anteriormente, debido a que la autora reconoce la importancia de la utilización de la música dentro de las aulas de literatura, como una apuesta diferente para la enseñanza de los procesos de lectura y escritura. La música puede generar nuevas perspectivas desde las conexiones que se puedan generar con la obra, el lector y la tradición literaria, cambiando la percepción que se tiene de esta última. Esta unión permite el aprovechamiento de diferentes ámbitos culturales e históricos.

Justificación

Este estudio es relevante porque permite rescatar y valorar una parte significativa del patrimonio cultural de Antioquia, ofreciendo una nueva perspectiva sobre la música parrandera no solo como un fenómeno musical, sino como una rica fuente literaria que aporta al entendimiento de la identidad y las narrativas colectivas de la región paisa.

Marco teórico

Carnavalismo y literatura popular

Para mi investigación, fueron primordiales tres conceptos que me ayudaron a comprender la música parrandera desde otras perspectivas, más allá de lo que está predispuesto, con esto pude observar las posibilidades literarias que allí existían y todo lo que esto encerraba: carnavalismo, cultura popular, literatura popular.

Para mi marco teórico, el carnavalismo fue un concepto primordial para comprender las manifestaciones literarias que allí radicaban, según Bajtín (2003) lo carnavalesco se caracteriza por la liberación temporal del ser humano, donde todo lo establecido socialmente pierde su sentido original para darse un vuelco y encontrarse con contradicciones que permitían la emancipación de las mentes. Toda jerarquía conocida al revés, donde aquello que está en el poder se permite ser burlado, y lo que está “abajo” en escalas sociales se vale de las ironías para estar arriba por medio de esta práctica.

“Dentro de su diversidad, estas formas y manifestaciones —las fiestas públicas carnavalescas, los ritos y cultos cómicos, los bufones y «bobos», gigantes, enanos y monstruos, payasos de diversos estilos y categorías, la literatura paródica, vasta y multiforme, etc., poseen una unidad de estilo y constituyen partes y zonas únicas e indivisibles de la cultura cómica popular, principalmente de la cultura carnavalesca. Las múltiples manifestaciones de esta cultura pueden subdividirse en tres grandes categorías:

- 1) Formas y rituales del espectáculo (festejos carnavalescos, obras cómicas representadas en las plazas públicas, etc.);
- 2) Obras cómicas verbales (incluso las parodias) de diversa naturaleza: orales y escritas, en latín o en lengua vulgar;
- 3) Diversas formas y tipos del

vocabulario familiar y grosero (insultos, juramentos, lemas populares, etc.).” (Bajtín, 2003, p. 4)

Mijail Bajtín, a través de *La cultura popular en la edad media y en el renacimiento* edición del 2003, propone una hipótesis sobre la existencia de una cultura popular antigua, especialmente en la Edad Media y el Renacimiento, que se caracterizaba por el humor y el carnaval y que sirvió como resistencia y subversión frente a las estructuras de poder y la cultura establecida. Aunque su hipótesis sea enfocada en una cultura popular antigua, se puede hacer un paralelo con la cultura popular de la actualidad, específicamente en la cultura antioqueña, donde las demandas sociales se caracterizan por estar maquilladas con toques de humor e ironía a veces no tan sutil. Se enfocó en la obra de François Rabelais para explorar cómo el humor, las fiestas y lo carnavalesco, con rasgos del juego y del teatro, representaban un segundo mundo, no diferenciaban entre espectadores, participantes y representaciones que borraban los límites establecidos (en temas de muerte, resurrección). No es irrelevante para la contemplación de la música parrandera, ya que, al tener en sus letras temas de tradición, lo místico y lo religioso suelen ser temas recurrentes, como “El duende” y “La pelea con el diablo” de Octavio Mesa y más, temas que se vuelven motivos de fiesta gracias a la forma en la que son deliberadas y disfrutadas por el público.

“Las fiestas tienen siempre una relación profunda con el tiempo. En la base de las fiestas hay siempre una concepción determinada y concreta del tiempo natural (cósmico), biológico e histórico. Además, las fiestas, en todas sus fases históricas, han estado ligadas a períodos de crisis, de trastorno, en la vida de la naturaleza, de la sociedad y del hombre. La muerte y la resurrección, las sucesiones y la renovación constituyeron siempre los aspectos esenciales de la fiesta.” (Bajtín, 2003, p. 8)

El autor también propuso que la cultura popular generaba su propia lengua para parodiar la vida común, lo que unía al pueblo en risas, porque permitía expresar ideas y emociones reprimidas por la sociedad feudal y la religión, “Se elaboraban formas especiales del lenguaje y de los ademanes, francas y sin constricciones, que abolían toda distancia entre los individuos en comunicación, liberados de las normas corrientes de la etiqueta y las reglas de conducta.” (p.10), y coincido en que en la música parrandera encontramos un lenguaje propio y descarnado, creado para expresar ideas en una forma en la que pudieran sentirse libres.

Lo anterior, concuerda en gran medida con otros textos, por ejemplo, *La investigación literaria: Problemas iniciales de una práctica*, específicamente el capítulo, llamado *Literatura y culturas populares*, donde Gloria Chicote (2020) analiza la evolución y el estudio de la literatura popular, destacando su importancia en la fabricación de identidades culturales. También se aborda el desarrollo de estudios de cultura popular en el siglo XX, impulsado por especialidades como la antropología y el folklore. Y finalmente, enfatiza la importancia de la literatura popular en Latinoamérica, especialmente en cómo esta forma de expresión se convierte en un producto de gran consumo que ayuda a reflejar las realidades y preferencias del público que lo recibe, como ejemplo, la literatura de cordel en Brasil.

“En primer lugar, la antropología (Boas, Malinowski) y el folklore (Propp, Dundes) aportaron esquemas válidos para llevar a cabo los procesos de identificación, recolección y posterior interpretación de las manifestaciones tradicionales; más tarde, diferentes corrientes lingüísticas, desde el estructuralismo (Jakobson, Mukarovsky) hasta la semiótica (Lotman), permitieron la consideración de los “artefactos” populares / tradicionales a partir de enfoques múltiples aplicables a distintas áreas de las ciencias sociales.” (Chicote, 2020, p, 82)

En relación con todo lo anterior, en su texto *El carnaval como práctica social espectacular* (2007), María Guimarey explora cómo el carnaval se configura como un espacio de interacción social donde se suspenden temporalmente las normas y se permite la inversión de jerarquías, la sátira y la crítica social. Este enfoque coincide con los estudios de Mijail Bajtín, quien plantea que el carnaval, a través de la risa, el humor y la parodia, establece un espacio en el que se transgreden las reglas de la vida cotidiana y se genera una dinámica de resistencia simbólica.

“El estudio de las manifestaciones artísticas efímeras, junto con sus despliegues escenográficos y ornamentales, puede hacer una contribución muy valiosa para la comprensión de las fuerzas simbólicas que dan sentido a una sociedad.” (Guimarey, 2007, p. 3)

En el contexto de la música parrandera, es posible identificar características carnavalescas en las letras y en el uso de la sátira para subvertir las normas sociales y exponer la verdad del pueblo antioqueño. Al igual que el carnaval, la música parrandera crea un espacio en el que se cuestiona la autoridad, se ridiculizan los comportamientos normativos y se expresan abiertamente las inconformidades de las clases populares.

La autora destaca que el carnaval, en su condición de práctica social espectacular, se define por su carácter efímero y multidimensional. Se compone de elementos verbales, gestuales, escenográficos y musicales que se concretan en un momento y lugar específicos. Esta concepción puede aplicarse a la música parrandera, que no solo se compone de la letra de las canciones, sino que también involucra la actuación y la participación de la audiencia en un contexto festivo.

Al entender la música parrandera como un fenómeno performativo, se puede considerar cómo sus letras adquieren un significado particular en la interacción con el público, generando un espacio en el que se manifiestan y se negocian las identidades colectivas. Así como en el carnaval, la presencia de emisores y receptores en las parrandas convierte la música en un espectáculo único e irrepetible, que solo se puede entender plenamente en su realización concreta.

El carnaval se caracteriza por la inversión de las jerarquías sociales, donde los roles de poder se trastocan y se permite la crítica a las estructuras dominantes. La música parrandera, con su estilo burlesco y su lenguaje directo, utiliza la risa y el humor para exponer las contradicciones y desigualdades de la sociedad paisa. Canciones como "El corbata gastador" de Joaquín Bedoya o "El jornalero" de Octavio Mesa reflejan esta dinámica al parodiar las relaciones laborales y las actitudes de los patrones hacia los trabajadores.

En este sentido, la música parrandera actúa como un medio para "carnavalizar" la realidad, desmantelando simbólicamente las relaciones de poder y ofreciendo un espacio para que las voces subalternas se escuchen y se validen dentro del discurso popular.

El estudio del carnaval también destaca la importancia del espacio urbano como escenario de la fiesta, donde se materializan las significaciones sociales y se expresa la identidad de la comunidad. La música parrandera, a menudo interpretada en espacios públicos y durante celebraciones locales, transforma estos escenarios en lugares de expresión cultural y afirmación identitaria. A través de la parranda, se recrea un entorno en el que las experiencias y valores del pueblo paisa cobran vida, consolidando la cohesión social y reforzando la memoria colectiva.

El trabajo de Mijaíl Bajtín (2003) es crucial para entender cómo la música parrandera, con su carácter popular y festivo, refleja una multiplicidad de voces y perspectivas. Su concepto de polifonía ayuda a analizar cómo los diferentes registros lingüísticos y voces sociales se entrelazan en las letras de la música parrandera. Además, la carnavalización sirve para interpretar cómo esta música rompe con las normas establecidas, lo marginal, celebrando lo grotesco y subvirtiendo temporalmente las jerarquías sociales. Bajtín (2003) menciona que la subversión de roles era vital en las fiestas “no oficiales”, como una manera de triunfo por la libertad:

“A diferencia de la fiesta oficial, el carnaval era el triunfo de una especie de liberación transitoria, más allá de la órbita de la concepción dominante, la abolición provisional de las relaciones jerárquicas, privilegios, reglas y tabúes. Se oponía a toda perpetuación, a todo perfeccionamiento y reglamentación, apuntaba a un porvenir aún incompleto.”

(Bajtín, 2003, pag. 9)

La música parrandera antioqueña, como fenómeno cultural y artístico, encarna muchos de los elementos que Bajtín (2003) describe en su concepto de "carnaval". Según este autor, el carnaval no es simplemente una festividad, sino un espacio simbólico donde se transgreden las normas y se invierten las jerarquías sociales. A través del humor, la sátira y la parodia, la música parrandera se convierte en un vehículo para cuestionar el orden establecido y expresar las inconformidades de las clases populares. Esta transgresión es evidente en las letras de canciones que satirizan a las figuras de autoridad, exponen las desigualdades sociales y ridiculizan los comportamientos considerados normativos. En las canciones de Gildardo Montoya, Joaquín Bedoya y Octavio Mesa, se manifiesta una visión carnavalesca que invierte el orden social:

personajes marginales, campesinos y trabajadores toman protagonismo y sus voces se elevan por encima de las de los poderosos.

“Se elaboraban formas especiales del lenguaje y de los ademanes, francas y sin constricciones, que abolían toda distancia entre los individuos en comunicación, liberados de las normas corrientes de la etiqueta y las reglas de conducta. Esto produjo el nacimiento de un lenguaje carnavalesco típico.” (Bajtín, 2003, p. 10)

Este fenómeno se asemeja al carnaval bajtiniano, donde los roles se invierten y lo "bajo" se eleva, generando un espacio en el que se desafían las jerarquías y se revela la verdad cruda de la realidad social. En este sentido, la música parrandera actúa como un espejo de las frustraciones, esperanzas y realidades del pueblo antioqueño, ofreciendo una crítica dura y mordaz pero humorística de las estructuras de poder.

Para Bajtín (2003), la risa y la parodia tienen un papel liberador, ya que permiten a las personas distanciarse de sus circunstancias cotidianas y cuestionar las estructuras opresivas de manera indirecta, esto lo hacen por medio del carnaval, que es su *segunda vida* “El carnaval es la *segunda vida* del pueblo, basada en el principio de la risa. Es su *vida festiva*.” (p.8)

“La fiesta era el triunfo de la verdad prefabricada, victoriosa, dominante, que asumía la apariencia de una verdad eterna, inmutable y perentoria. Por eso el tono de la fiesta oficial traicionaba la verdadera naturaleza de la fiesta humana y la desfiguraba.” (Bajtín, 2003, p. 9)

En la música parrandera, esta risa se encuentra en la burla a las instituciones, a los roles de género y a las expectativas de comportamiento, utilizando la exageración y el absurdo para

desarmar los discursos hegemónicos. La letra de "Como yo soy tan raro" de Gildardo Montoya, por ejemplo, refleja una parodia de los estereotipos impuestos por la sociedad, revalorizando lo excéntrico y lo diferente como formas válidas de ser y existir.

La fiesta y la parranda son elementos intrínsecos de la cultura antioqueña y son representaciones contemporáneas del espíritu carnavalesco que Bajtín (2003) identifica en la Edad Media y el Renacimiento. La música parrandera, al formar parte de las festividades antioqueñas, logra crear un espacio o un momento donde es posible suspender lo establecido como cotidianidad y se permite una expresión de emociones, deseos y críticas sociales. En estos contextos festivos, la música permite que la comunidad se reconozca a sí misma, exprese sus conflictos de identidad y sus tensiones internas, reforzando así su cohesión y memoria colectiva.

“La máscara expresa la alegría de las sucesiones y reencarnaciones, la alegre relatividad y la negación de la identidad y del sentido único, la negación de la estúpida autoidentificación y coincidencia consigo mismo; la máscara es una expresión de las transferencias, de las metamorfosis, de la violación de las fronteras naturales, de la ridiculización, de los sobrenombres; la máscara encarna el principio del juego de la vida, establece una relación entre la realidad y la imagen individual, elementos característicos de los ritos y espectáculos más antiguos.” (Bajtin, 2003, p. 34)

Cultura popular y legitimidad literaria

Con su enfoque, Gloria Chicote (2020) en el capítulo “Literatura y culturas populares” del texto de Miguel Dalmaroni titulado “La investigación literaria: Problemas iniciales de una práctica”, permite situar la música parrandera dentro del campo cultural y literario, entendiendo

cómo ciertos géneros musicales se legitiman o no, como formas literarias. Puedes usar sus ideas para explorar cómo la música parrandera ha sido históricamente marginada por las instituciones literarias oficiales, pero al mismo tiempo, cómo sus letras pueden ser estudiadas como manifestaciones literarias en sí mismas.

“La denominación “poesía popular” es considerada por Menéndez Pidal como una supervivencia romántica ya que, según sus postulados, toda poesía de autor, aunque popular, es arte en la medida en que es poesía individual que se opone a la poesía colectiva, tradicional.” (Chicote, 2020, p. 83)

Gloria Chicote (2020) aborda el desarrollo y estudio de la literatura popular, destacando cómo esta ha sido una manifestación genuina de las culturas a lo largo del tiempo, especialmente en América Latina.

Según Chicote(2020), el interés por lo popular surgió en Europa durante el Romanticismo, momento en el cual se valorizó la tradición oral y anónima como representativa del espíritu nacional. Esta revalorización permitió la inclusión de manifestaciones culturales que antes se consideraban marginales o menores, como es el caso de la música parrandera antioqueña.

“A partir de entonces se intentó definir una serie denominada popular, caracterizada como oral, anónima y natural o primitiva, que se oponía a la literatura culta, escrita, de autor sobre la cual se había cimentado la cultura occidental desde la Antigüedad Clásica.” (Chicote, 2020, p. 81.)

En este sentido, la música parrandera puede considerarse una forma de literatura popular, ya que sus letras, ancladas en la cotidianidad y en la realidad del pueblo paisa, reflejan una visión

del mundo que conecta con las experiencias de las clases populares. Al igual que la literatura de cordel en Brasil, mencionada por Chicote (2020) “En Brasil adquiere la forma de la denominada literatura de cordel, la cual por sus múltiples temas y expresiva forma de composición poética se viene proyectando como una de las más significativas producciones literarias populares del siglo XX” (p. 91), la música parrandera se convierte en un producto de gran consumo que no solo entretiene, sino que también articula las preocupaciones, las tensiones y las identidades de la comunidad que la produce y la escucha.

Chicote (2020) resalta que la literatura popular no es solo un conjunto de textos, sino que se manifiesta en prácticas orales y performativas que involucran a la comunidad en su transmisión y recepción. La música parrandera, con su estructura narrativa y su carácter festivo, encarna estas características al funcionar como un medio para contar historias, expresar descontentos y exaltar los valores y tradiciones locales. Este carácter performativo convierte a la parranda en un evento social que va más allá de lo estético, facilitando la creación de un espacio donde las voces subalternas pueden ser escuchadas y donde se da lugar a un diálogo cultural sobre las realidades de la región antioqueña.

“Cada una de estas perspectivas intenta responder los interrogantes básicos referidos a dónde está el pueblo o cuál es el límite entre cultura letrada y cultura popular en una contienda que continúa en nuestros días y que persigue (...) el difícil objetivo de definir los productos culturales que hacen felices a las masas.” (Chicote, 2020, p. 83)

Siguiendo las ideas de Chicote (2020), la música parrandera, en tanto expresión de una cultura subalterna, se articula como un espacio de resistencia y reconfiguración de las identidades

populares. A través del humor, la parodia y la crítica social, estas canciones logran introducirse en la cultura dominante para alterarlo desde adentro, mientras cuestionan las normas y las estructuras de poder que excluyen a las clases populares. Esta función crítica de la literatura popular se observa en la manera en que las letras de la música parrandera abordan temas como la pobreza, la marginalidad y las dinámicas de poder en la sociedad antioqueña.

Según Jacques Dubois (2014), en el texto *La institución de la literatura* la literatura no es solo un conjunto de textos, sino una institución social con sus propias normas, jerarquías y mecanismos de legitimación. “La reciente producción literaria suele desbordar las antiguas fronteras entre literatura legítima y marginal, o entre alta y baja cultura (fronteras que le eran inherentes a la institución), privilegiando en cambio la hibridación de géneros (...)” (p. 2) Este enfoque permite entender cómo la música parrandera se establece como una institución cultural dentro de la sociedad antioqueña, con su propia estructura y función social. La recepción de la música parrandera por el público y su capacidad para narrar la realidad popular la convierten en un espacio donde se construyen y legitiman las experiencias colectivas de la comunidad.

Además, Dubois (2014) sugiere que las instituciones literarias se caracterizan por la existencia de actores que determinan lo que es aceptable como "literatura" y lo que no lo es. Siguiendo esto, la música parrandera ha sido, en muchos casos, excluida de la categoría de "arte elevado" o "literatura", “Indagar hoy sobre el estatus de lo literario, o sobre la especificidad de aquello que a veces irreflexivamente designamos con el nombre de literatura, resulta simultáneamente problemático y pertinente” (p. 1) pero su persistencia y popularidad la convierten en un espacio de resistencia a las definiciones hegemónicas de lo literario. A través de las letras

de la música parrandera, se erige una institución alternativa que legitima la voz de las clases populares, sus valores y su visión del mundo.

Adicional a esto, Dubois (2014) argumenta que la legitimación de un objeto cultural depende de su capacidad para ser reconocido por las instituciones dominantes (la academia, la crítica, los medios de comunicación), “Los mecanismos de consagración se han vuelto difusos y el mercado tiende a ejercer una influencia dominante en el posicionamiento de los nuevos escritores.” (p. 2), en el caso de la música parrandera, su estatus marginal refleja las dinámicas de exclusión que sufren las expresiones culturales populares frente a la cultura de las élites, sobre esto, afirma “La marginalización de ciertos productos literarios puede resultar de la censura ideológica, del alejamiento de los centros de consagración, o de una situación de relativa exterioridad respecto al sistema literario, como sucede en el caso de las literaturas salvajes, las cuales se despliegan en prácticas espontáneas y desbordantes llevadas a cabo por agentes ajenos a los canales convencionales producción” (p. 5); sin embargo, la inclusión de la música parrandera en estudios académicos y su análisis desde una perspectiva literaria, como el que propone esta investigación, es un acto de re-legitimación que reconoce su valor como una forma de literatura que merece un lugar en el canon cultural antioqueño.

Para Dubois(2014), toda producción literaria cumple una función social que se relaciona con la forma en que se posiciona frente a la realidad y a las estructuras de poder. La música parrandera, a través de sus letras, no solo narra la vida cotidiana, sino que también la interpreta y la crítica, funcionando como un medio de comunicación para expresar las tensiones y conflictos de la comunidad paisa. Al igual que la literatura popular estudiada por Dubois (2014), la música

parrandera se convierte en un medio para que las voces subalternas expresen sus experiencias y se reconozcan a sí mismas en un contexto que tiende a silenciarlas o distorsionarlas.

En su texto *Cultura Popular en la Europa Moderna* (1990), Peter Burke analiza en profundidad la evolución y las estructuras de la cultura popular en la Europa moderna, destacando la coexistencia y tensión entre la cultura de las élites y la cultura popular. Este enfoque resulta relevante para entender cómo la música parrandera se posiciona en el ámbito de la cultura popular antioqueña, funcionando como una expresión auténtica de las comunidades subalternas que reconfiguran su identidad y memoria a través de canciones que abordan la vida cotidiana, la crítica social y la celebración.

“Un intelectual finés de la época aseguraba: No puede existir una patria sin poesía popular. La poesía no es más que el espejo en el que una nacionalidad se mira a sí misma; es la corriente que hace emerger lo que de verdaderamente original hay en el alma del pueblo (...) En otras zonas, el entusiasmo por las canciones populares se imbricó en un movimiento de búsqueda de la propia identidad y de liberación nacional” (Burke, 1990, p. 49)

Burke (1990) sostiene que la cultura popular no debe ser vista de manera estática, sino como un conjunto de prácticas que interactúan dinámicamente con la cultura dominante. En este sentido, la música parrandera actúa como un espacio de resistencia simbólica, en el que se reafirman valores y tradiciones que la cultura oficial tiende a subestimar o excluir. Esta perspectiva permite valorar las letras de la música parrandera no solo como productos artísticos, sino como vehículos de la experiencia y la conciencia social de las clases populares.

Siguiendo la conceptualización de Burke (1990) sobre el carnaval y el mundo de los bufones, es posible establecer un paralelo con la música parrandera, la cual se caracteriza por invertir temporalmente las jerarquías sociales y ofrecer un espacio de expresión para aquellos que no tienen voz en otros contextos. Al igual que en el carnaval, donde la crítica, la parodia y el humor subvierten el orden establecido, las letras de la música parrandera antioqueña ridiculizan a figuras de autoridad, desafían las normas sociales y exponen las contradicciones de la vida diaria, como menciona Burke (1990) “Hecho de especial importancia en la vida europea, sobre todo en lo que a las fiestas se refiere. El carnaval, por ejemplo, era una fiesta de todos” (p. 90), el carnaval era una fiesta de la que todos podían disfrutar, donde se olvidaban el contexto social.

“En un estudio comparado de los rituales de inversión, Victor Turner afirma que conducen a una «experiencia extática», a una exaltación del sentimiento de comunidad, seguido por «un regreso sobrio» a la estructura social normal: «elevando al que está abajo y rebajando al que está en lo alto, reafirman el principio jerárquico»” (Burke, 1990, p. 340)

Burke (1990) analiza cómo la cultura popular se transforma y adapta mediante procesos de hibridación, especialmente en contextos de interacción entre culturas. La música parrandera, como fenómeno cultural, surge de la mezcla entre la tradición rural y la modernidad urbana, lo que genera una forma híbrida de expresión que recoge elementos de ambas realidades. Esta hibridación se manifiesta en la combinación de géneros musicales, el uso de lenguajes y expresiones propias del campo, y la integración de temas urbanos que reflejan los cambios sociales en la región antioqueña.

La transmisión oral es un elemento esencial en la preservación y difusión de la cultura popular. Burke (1990) resalta que esta transmisión no se limita a la mera repetición de fórmulas,

sino que implica la reinterpretación y resignificación de los contenidos culturales por parte de los grupos sociales que los mantienen vivos. En la música parrandera, esta transmisión se realiza a través de las parrandas y celebraciones locales, donde las canciones se convierten en un medio para transmitir conocimientos, historias y valores que refuerzan la identidad paisa

El texto *La hegemonía cultural hoy: la hegemonía como método analítico en los estudios culturales*. de Eugenio Enrique Cortés Ramírez (2014) discute cómo la hegemonía cultural, enraizada en los conceptos de Antonio Gramsci, se ha convertido en un método de análisis fundamental dentro de los estudios culturales. “Por esta razón, y en palabras de Antonio Gramsci, la hegemonía era un proceso donde los subalternos (...) debían de imponer otro escenario para no devenir, de manera irremediable, en la misma estructura social anterior.” (p. 1) Cortés Ramírez (2014) menciona a Gramsci y sostiene que la hegemonía cultural es un proceso mediante el cual las clases dominantes no solo ejercen poder mediante la coerción, sino también a través del consenso, haciendo que las clases subalternas adopten sus valores, creencias y modos de vida. “Pero la hegemonía de un grupo social es la cultura que dicho grupo ha generado para otros grupos sociales. Puede ser comprobado que la noción de hegemonía es idéntica a la de cultura, pero con algo más.” (p.1)

Este concepto es clave para mi marco teórico porque explica cómo la cultura dominante logra perpetuarse a través de mecanismos de poder simbólico y cultural, los cuales también están presentes en la música y las expresiones populares, “En cuanto a la clase dominante, uno de sus atributos más notables es su necesidad cada vez mayor de utilizar el poder coercitivo del Estado para perpetuar su dominación” (p. 11); en el caso de la música parrandera, podemos comprender cómo esta, como parte de la cultura popular, desafía o se adapta a las narrativas hegemónicas que

buscan imponer las clases dominantes. La música parrandera, al igual que otras formas de expresión cultural subalterna, puede ser vista como una forma de resistencia contra la hegemonía, o bien, como un espacio en el que se negocian los significados culturales dominantes y populares.

Incorporar este concepto en mi investigación permitió una observación más profunda de cómo la música parrandera no solo refleja la identidad y las realidades del pueblo antioqueño, sino también cómo interactúa con las estructuras de poder cultural, revelando tensiones entre la cultura dominante y las expresiones populares.

Metodología

El proceso investigativo requiere recorrer un camino con objetos sin explorar o con componentes explorados que ayudan a enriquecer lo que se busca encontrar y, teniendo en cuenta que la cultura es un conjunto de símbolos que dentro de un contexto crean posibilidades de relación con la realidad; esta investigación de carácter cualitativa recorrió un camino de exploración buscando a través del enfoque interpretativo, considerar las manifestaciones literarias presentes en la música parrandera antioqueña y su aporte a la consolidación de una identidad cultural.

La interpretación fue elegida como enfoque pues posee una doble función, según Daniel Vain, “por un lado, implica a la manera en que los sujetos humanos interpretan la realidad que ellos construyen socialmente. Por otro, refiere al modo en que los científicos sociales intentamos comprender cómo los sujetos humanos construyen socialmente esas realidades.” (2012, p. 39). Lo mencionado, permite reconocer en la interpretación una mezcla de narrativas que pueden ayudar a otorgar o construir el sentido de una realidad, a dar solidez a las subjetividades que se van formando con la influencia de los entornos, lo que conduce a la aparición de un otro, de un sujeto interlocutor interpretante que de discierne e interpreta los signos presentados en las manifestaciones artísticas.

“En una acepción global, la interpretación es una operación que pone en contacto dos signos o dos lenguajes entre sí, siendo el primero, explícitamente, en su función de **signo**, y el segundo, en posición de **objeto** referencial. Esta operación cristaliza en un signo (o en un lenguaje) tercero, que puede ser denominado, por Pierce, el **Interpretante**.” (Almeida, 1989, p. 4)

Teniendo en cuenta lo propuesto por Pierce, se reconoce la necesidad de la interpretación y de los sujetos interpretantes en los diferentes contextos, por ello, atendiendo a lo propuesto por Moncada (2016), la promoción de la música regional dentro de espacio educativos es un punto crucial para la creatividad y el rescate de la identidad.

Esto pues, es lo que ha determinado la concepción de la interpretación como punto focal, Julieta Leo, en *La interpretación en la investigación literaria: intuición y método científico* (2015), aborda las diferencias y desafíos inherentes a la investigación literaria en el contexto académico. La autora destaca que, a diferencia de otras disciplinas, la investigación literaria no solo requiere el uso del método científico, sino también la interpretación, lo que implica una subjetividad inevitable por parte del investigador. Julieta Leo argumenta que, aunque la investigación literaria debe ser rigurosa, también debe dar espacio a la intuición y al respeto por el sentido literal, como lo propone Umberto Eco, así como a la aplicación de la analogía de la proporción, según Inger Enkvist. La autora reflexiona sobre la necesidad de tiempo y libertad para llevar a cabo una investigación profunda y significativa, a pesar de las presiones burocráticas y utilitaristas de las universidades contemporáneas, que tienden a valorar más lo cuantitativo que lo cualitativo. Leo concluye que la investigación literaria es un campo desafiante pero esencial, que debe ser defendido y cultivado en un entorno académico cada vez más orientado hacia lo práctico y lo utilitario.

Lo anterior, conduce a destacar la importancia de la conferencia denominada, *La investigación literaria como devolución a la cultura* (2022), para esta investigación, dado que se presentan las ideas por medio de las cuales se ha concebido la investigación literaria, por una parte, como monumento haciendo referencia al hecho de que no todos pueden investigar, por otra parte, como tierra de nadie porque cualquiera puede decir cualquier cosa o como mera prescripción

porque se asume como aplicación de ítems o teoría. Lo narrado conduce a la reflexión de la apropiación literaria, todos podríamos hacer investigación, porque esta goza de unos principios que lo permiten, tales como: su función social que se materializa en el formar y aprender con la literatura, también en el enseñar a enseñar literatura, ya que, esta va más allá de lo estructural y, finalmente, el enseñar a hacer investigación lo que posibilitaría un acercamiento más comprometido con ella. La investigación posee momentos cruciales, balance, inmersión, proyección, análisis e interpretación que, posteriormente, derivan en la devolución a la cultura, lo que significa la construcción de un espíritu dialógico y cooperativo donde se comunica para aprender de otros. Todos estos planteamientos nos permiten comprender que, en la investigación literaria, el investigador siempre tiene una posición activa pues está en juego su propia interpretación.

La música, presente en la vida del hombre desde tiempos inmemoriales, ha sido un vehículo fundamental para la educación y la transmisión cultural. A través de ella, las sociedades han forjado su identidad, transmitido valores y conocimientos, y fortalecido los lazos comunitarios, por ello la interpretación resulta ser el enfoque indicado para comprender todos estos asuntos. Dicho esto, la metodología se llevó a cabo mediante diferentes instrumentos, tales como: **talleres participativos** cuyo eje central fue un **corpus de seis canciones** de música parrandera, con los cuales se buscaba explorar los matices de identidad que esta expresión musical evocaba en sus oyentes; recolección de datos llevada a cabo a través de **formularios** diseñados para indagar en la influencia de la parranda en la vida cotidiana y en la construcción de identidades locales; paralelamente, se realizaron consultas y una **entrevista**(ver anexo 1) a docentes de la Universidad de Antioquia expertos en el campo, quienes compartieron sus conocimientos y experiencias sobre el estudio de este género musical. La información recolectada permitió una amplia reflexión sobre

la dimensión simbólica y social de la parranda antioqueña, así como su papel en la transmisión cultural y la construcción de sentido de pertenencia. A continuación, se relata detalladamente lo referido.

La experiencia investigativa consistió en un ejercicio experimental, donde la realización de laboratorios fue fundamental para explorar y encontrar en el proceso lo que aún yo no había descubierto en las letras que estaba leyendo con tanto interés. La intención de los laboratorios fue comprender cómo algunos estudiantes de la Universidad de Antioquia identifican y comprender el contexto de las canciones de música parrandera al momento de tener la letra y leerla con más atención. Al momento de hacer las actividades, la reacción de los estudiantes era variada, porque para entender lo sonoro de la lírica, ponían la canción de fondo y la leían al compás, otros, si sabían la canción, la cantaban al momento de leer, sin embargo, al momento de hacer un análisis de lo que la letra implicaba, la música de fondo se veía sustituida por conversaciones y preguntas sobre las intenciones del autor, y las posibilidades que allí había, mientras se generaban debates al respecto entre las opiniones de distintos estudiantes.

Los laboratorios consistieron en actividades con estudiantes alumnos de la Facultad de Educación en la Universidad de Antioquia, con dos estrategias de trabajo diferentes, en ambos procedimientos habían tres grupos a los que les entregué las letras de las canciones del artista asignado, a un grupo le tocó Joaquín Bedoya con las canciones “El analfabeta” y “El corbata gastador”, a otro grupo le asigné a Gildardo Montoya con sus canciones “Como yo soy tan raro” y “El arruinado”, y por último a Octavio Mesa con “La verraquera” y “El jornalera”, estas canciones servían para el desarrollo de las actividades, una consistía en hacer un pequeño análisis de las canciones desde la perspectiva del personaje que plantea la canción, imaginando cómo vería

el mundo ese personaje, por ejemplo, “El corbata gastador” como se percibe ante el mundo y como explica sus acciones, y el “Analfabeta” cómo se siente ante su situación de analfabetismo, para después hacer una representación teatral corta al respecto; esto con el objetivo de explorar la narrativa en las canciones, el uso de la voz como recurso literario para una crítica social, hacer una caracterización de los personajes y entender la construcción de identidad a través del lenguaje popular. En el desarrollo de la otra actividad, luego de conformar los grupos, también debía leer y reflexionar sobre la letra, tenían la tarea de modificar un verso o agregar más a las canciones que les correspondían, manteniendo el estilo literario del autor, pero, actualizando la temática de la canción por una problemática actual o moderna, esto con el objetivo de identificar el estilo y tono creativo de cada autor, comprender cómo los versos pueden actuar como símbolos para representar fenómenos sociales y con cada creación de los estudiantes, entender si las canciones y los nuevos versos pueden interpretarse como testimonios literarios de creaciones de acuerdo al contexto.

Capítulo I

El absurdo y la picardía como crítica social- *Gildardo Montoya*

Gildardo Montoya fue un artista, compositor y cantante antioqueño, nacido en el municipio de Támesis en 1939, reconocido por sus picarescas composiciones, además de haber escrito para orquestas tropicales antioqueñas y también, por componer la canción “Plegaria Vallenata”, interpretada por Alejo Durán y por el Combo de las Estrellas. Aunque, Gildardo Montoya tuvo desempeño en diversas áreas del ámbito artístico, a sus cortos 36 años logró catalogarse como uno de los exponentes más importantes de la música parrandera, tuvo un estilo peculiar que permitió a las personas conectar con sus composiciones y su manera de interpretar, usaba la sátira para hablar de temas sociales, lo absurdo, un humor surrealista, con un tono irónico y lúdico, que consentía que las personas se identificaran y mientras bailaban y festejaban, cantaban de temas profundos en épocas festivas.

Como yo soy tan raro

Gildardo Montoya creó una serie de situaciones paradójicas con su canción “Como yo soy tan raro”, creó eventos poco probables y extraños para retratar a un personaje particular que no encaja en la lógica establecida y resalta por esto. Con su canción, no sólo busca comentar la “rareza” del personaje, también hace un juego con el absurdo y otros recursos para realzar con humor que esta forma de diferenciarse es también una metáfora sobre la libertad ante las normas sociales, ya que, el protagonista no busca adaptarse a un molde predeterminado, se jacta de su personalidad y de todo lo que lo diferencia, haciendo válido “ser raro” antes que ser convencional.

En distintos versos pude identificar el uso de recursos literarios que combinaban el humor y algunos juegos lingüísticos, en estos versos se evidencia la narración de un personaje excéntrico

y contradictorio a la vez, mientras refuerza el humor en esta narración, a continuación, haré mención de algunos versos que permiten evidenciar esto:

Me gusta todo y nada me gusta

No soy miedoso y todo me asusta

Esos versos sirven de ejemplos para evidenciar la antítesis como figura en la que se ponen ideas opuestas en paralelo para resaltar la contradicción que allí reside, la antítesis en estos versos ayuda a reforzar el personaje con su *yo* confuso al mismo tiempo que crea un contraste cómico ilustrando la personalidad rara del personaje.

Me gusta el dulce que sea salado

Duermo soñando que estoy despierto

Soy peleador pero no peleo

En versos como, “Duermo soñando que estoy despierto”, Gildardo Montoya permite evidenciar el uso de la paradoja, siendo esta una figura que presenta ideas que se contradicen, pero permiten hacer una reflexión más profunda. Con esta figura, resalta la incoherencia presente en el personaje, siendo esto un aspecto fundamental del protagonista, mientras se vale del humor para hacer verosímil su realidad.

Me gusta el dueto que sea de tres

También, hace uso de opuestos en la misma frase empleando el oxímoron como esta figura que ayuda a proponer algo que por lógica es imposible, mientras sigue en la línea absurda y contradictoria del personaje.

Como yo soy tan raro

Como yo soy tan raro

Como yo soy tan raro

Este verso “como yo soy tan raro” se dice repetidamente a lo largo de la canción para reafirmar y vanagloriarse en esto, que no le causa vergüenza, más bien, se enorgullece, dejando en claro que salirse de lo establecido no le es ningún problema y para el protagonista, el marcar la diferencia con su individualidad, aunque sea motivo de ser señalado, no es motivo de cambiar, porque nunca da pistas de que desee modificar su comportamiento, por el contrario, reafirma su actitud cuando en partes de la canción menciona “¿Y qué hacemos pues?”, porque aunque sepa que es raro, ya se ha otorgado a sí mismo que no le importa.

Todo lo anterior, aplicado al concepto del carnavalismo, literatura popular y cultura popular, me lleva a entender como el trastorno y la alteración de las reglas lógicas se manifiesta en la canción mediante las declaraciones contradictorias presentes en el absurdo:

Compro la ropa en la cantina y a la farmacia voy a beber

Me gusta el perro que cacarea y la gallina que sepa ladrar

Estas alteraciones del sentido común y la lógica cotidiana es una manifestación de los elementos del carnavalismo llevados a la música parrandera, donde se pierde el orden de las jerarquías convencionales y se desafía su lógica cotidiana. Todo esto para representar un nuevo lenguaje creado por el autor, un lenguaje lleno de figuras literarias para representar un juego absurdo que celebra su cosmovisión, donde tiene una representación de su imaginario cultural. Tal como en el carnaval, Montoya hace de su rareza un motivo de fiesta, ya que es para él algo

liberador, que más que causar tristeza, le genera alegría, recordando lo que menciona Bajtín (2003):

“Los festejos del carnaval, con todos los actos y ritos cómicos que contienen, ocupaban un lugar muy importante en la vida del hombre medieval. Además de los carnavales propiamente dichos, que iban acompañados de actos y procesiones complicadas que llenaban las plazas y las calles durante días enteros, se celebraban también la «fiesta de los bobos»” (Bajtín, 2003, p. 5)

La canción se balancea entre la negación y la afirmación... *Soy peleador, pero no peleo...* *Yo soy muy raro, pero no creo...* oscilando en este sentido de ambigüedad creado por el autor que representa la identidad del personaje que no encaja en ningún rol, además de suspender temporalmente los valores comunes o las normas de comportamiento... *Me gusta el día cuando es de noche para de día yo trasnochar...* Esto crea un espacio temporal para explorar y reírse de lo que estaría fuera de lugar y censurado en circunstancias normales. Esta composición sugiere que la vida no debe tomarse tan en serio, ya que, hay libertad para romper las expectativas sociales y disfrutar del **desorden**. Así como en el carnaval se cambian de posiciones jerárquicas, bajando del pedestal al que tiene “poder”, aquí el protagonista es quien se concede el rol de poderoso, haciéndolo a través de su mundo concebido a partir de un lenguaje lúdico, para crear resistencia a lo establecido.

Así pues, Gildardo Montoya hace un juego de palabras con frases que desafían la realidad, establece un juego del absurdo en el que reta las normas sociales. *Me gusta el día cuando es de noche...* Desde el humor, se permite usar figuras literarias como la antítesis y la paradoja, enfrentando toda lógica convencional, subvirtiendo con sus letras lo establecido y creando una

nueva realidad. El protagonista de la canción, el raro, se ríe de los moldes a los que debería adaptarse si se rigiera a lo establecido socialmente, esto, culturalmente, refleja la actitud irreverente del antioqueño, permite contemplar que en esta cultura no se evitan las contracciones, y se harán celebraciones jocosas al respecto. Con este personaje, Gildardo Montoya buscó una excusa para transgredir normas e invitar a quienes escuchan, a un juego donde simbólicamente la lógica deja de importar porque prima disfrutar.

El arruinado

En su composición “El arruinado”, Gildardo Montoya emplea diferentes recursos literarios para transmitir las penurias que trae la escasez económica, mientras hace uso de un tono humorístico y resignado. El protagonista y narrador hace uso del absurdo, juegos de palabras y la ironía para hablar de cómo su falta de recursos lo detiene de satisfacer sus necesidades básicas, con un contraste cómico en la narración, lo que puede generar una risa agrídulce en el oyente. Aquí hay algunos versos que permiten evidenciar los recursos usados en la canción:

Si tuviera huevo le fritaba uno, pero ¿cómo hago si no hay manteca?

Si hubieran buñuelos también le daría, pero, ¿pa' qué si no hay natilla?

Si fuera soltero te daba un besito, pero no puedo, yo soy casado.

La ironía es clave en estos versos y en toda la canción en general, pues la narración consiste en una queja de la pobreza con un tono despreocupado, haciendo entender que se acostumbró a la situación. Con la ironía en sus versos, demuestra una crítica a sus condiciones, pero las presenta con humor para alivianar la tristeza y carga emocional que esto pueda llevar.

Si hubiera d' eso yo comía con d' esto, pero no hay d' eso pa' comer con esto.

Nuevamente, estos versos evidencian el uso que le dan las canciones de música parrandera a la repetición para reforzar una idea, estos versos se repiten constantemente a lo largo de la canción... *Pero no hay de eso pa' comer con d' esto...* Esto, además de facilitar que el mensaje quede memorizado en la mente del oyente, le da potencia a su comunicación de frustración. La repetición refuerza y da una sensación de que se vive en un ciclo de carencia, donde constantemente las situaciones encuentran el mismo problema, **no hay**.

Que le dé 30, ¿usted pa' qué 20? Y 15 es mucho, ¿qué va a hacer con 10?

En este verso, Montoya hace un juego de palabras absurdo con números, muestra el problema para manejar la pobreza y lo que esto conlleva. Montoya hace juegos de palabras constantes a lo largo de la canción: *d'eso con esto... esto con esto...* El coro evidencia un juego simple e ingenioso, que ilustra el deseo cotidiano de tener algo que no se posee.

Los ratones duermen en mi casa y comen al frente.

Este verso es un ejemplo del uso de hipérbole como recurso literario para aumentar el efecto cómico que trae la canción, ya está hablando de todos sus problemas de escasez, sin embargo, aquí lo lleva a un límite de exageración para hacer entender que su situación es amarga, pero lo cuenta de manera jocosa más que de forma melancólica, sin dejar de lado la pesadumbre de su situación. Este efecto, además de provocar humor, refuerza la idea de abandono y precariedad en el narrador.

En algunos versos, Montoya genera un doble sentido por omisión: *A bueno sueño pa' dormir contigo, yo estoy solito, no está mi mamá...* Este verso es un ejemplo de cómo el narrador permite inferir, lo que da pie a que el oyente complete el sentido humorístico del verso produciendo una complicidad entre narrador y quien recibe la narración.

La canción demuestra una actitud irónica y festiva ante la adversidad que enfrenta. Gildardo Montoya hace uso del humor y la exageración como crítica social, siendo este su lenguaje para denunciar las situaciones de quienes están abajo en las jerarquías sociales, haciéndolo por medio de una celebración como el carnavalismo propone.

El carnavalismo en *El arruinado* se puede ver con la inversión de roles, puesto que, aunque el personaje se presenta en una situación precaria, decide no narrarla desde una posición de lamento sino desde una perspectiva humorística, lo que aligera lo que está presentando... *Si hubiera limón le hacía limonada, pero no puedo, no hay ni agüita...* En el contexto carnavalesco, la precariedad y la miseria se convierten en motivo de risa, despojándose momentáneamente del peso que conlleva, como un gesto de resistencia simbólica, sin embargo, aunque esto pueda ser una liberación esporádica, el tema sigue siendo sensible y encierra una realidad que la canción en sí no permite evadir.

La exageración y el humor absurdo están presentes en la canción mientras el protagonista magnifica su precariedad convirtiéndolo en un suceso casi surreal. Esta hipérbole es característica del carnavalismo, donde no se busca compasión, sino desahogarse, mientras cuestiona las situaciones adversas. Además, en el universo de la canción, hay una suspensión momentánea de las normas sociales sobre cómo debe comportarse para lidiar con la pobreza; el protagonista opta por reírse de su situación con un juego verbal e irónico en lugar de pensar en soluciones.

Montoya presenta un lenguaje sencillo, cotidiano, accesible y cercano al público, la letra ayuda a transmitir las preocupaciones y vivencias de ciertos sectores sociales, todo esto con una dosis de picardía. La canción sirve como un reflejo de la cotidianidad que enfrentan muchas personas y aunque no lo presenta como una denuncia directa, entre sus líneas irónicas y jocosas hace una sátira de la realidad. Todo esto sirve como expresión de cultura popular, cumple una función de catarsis colectiva, debido que, permite que los oyentes se identifiquen con la situación del protagonista y liberen sus frustraciones con la risa, mientras comparten experiencias y tienen un consuelo colectivo.

La literatura popular presente en *El Arruinado* puede revelar tensiones sociales, pero también ofrece una manera de sobrellevarlas mediante el disfrute, aunque sea temporalmente. Esta canción ejemplifica cómo la música parrandera, por medio de la sátira, la ironía, la crítica y la celebración, revela la capacidad del pueblo de enfrentar dificultades conservando su alegría, la canción es una invitación a reírse de la escasez económica como un acto subversivo para sobrellevar la realidad, más que una negación.

En conclusión, esta composición de Gildardo Montoya es una demostración de la capacidad de la música parrandera para transformar algo trágico en algo cómico con elementos propios del carnavalismo, como el humor y la crítica, adoptando estrategias para enfrentar su situación, cómo el juego constante con las imposibilidades generadas por el *no hay*, donde sugiere una **resignación** a pesar de las dificultades, lo que permite que siga adelante, disfrutando lo poco que se tiene. Aunque, esta misma resignación mantiene al personaje en el mismo lugar que le genera malestar. En general, la canción crítica la escasez material, pero celebra la capacidad de adaptarse, algo que está presente en la cultura antioqueña, como este dicho “reír para no llorar”, que indica que nuestro modo de actuar donde reírse para enfrentar los problemas es una forma de resistencia.

Capítulo II

El doble sentido y la ironía como vehículo de sátira - Joaquín Bedoya

Joaquín Bedoya fue un cantante y compositor antioqueño, originario de Frontino. Nació en 1943 y comenzó a tener éxito luego de acompañar a su hermano José A. Bedoya en presentaciones musicales, ambos, junto a su hermano Agustín Bedoya, conformaron el trío familiar más importante de la música parrandera. En 1975 conformó un grupo llamado “Los Raros” en honor a la canción de Gildardo Montoya “como yo soy tan raro”. Grabó más de 50 producciones musicales y es recordado por este amplio legado musical. Sus canciones tenían características irónicas, con sátira social, tenía un gran juego de palabras y usaba la representación de lo absurdo para el humor, en canciones como “El enredo”, que presentaba un escenario complejo de relaciones familiares, usaba la repetición para remarcar el caos que representaba la canción, esta dinámica de enmarcación se puede ver en otras de sus obras que de las que hablaré más adelante.

El analfabeta

Con su canción, “**El analfabeta**” Joaquín Bedoya representa la música parrandera con un ejemplo de expresión cultural, con su letra, a través de la ironía y humor, narra situaciones del día a día de la cultura antioqueña. Esta canción utiliza recursos de la literatura popular, como el relato oral, ya que la canción es una constante narración, el lenguaje coloquial y la exageración, para contar una historia cuyo evento principal es un problema social, algo con lo que muchas personas podrían llegar a identificarse, y para esto, se vale de algo primordial, el humor para contar situaciones dolorosas.

La canción “El analfabeta” está inspirada en un relato de un chiste tradicional antioqueño llamado “Esto es muy duro”, como nos lo cuenta Duque Suárez (2018) en su tesis de maestría *El mes de la parranda: El papel de la música parrandera en el valle de aburrá durante las festividades decembrinas*:

“Pero no sólo algunas canciones de la tradición oral pasaron a ser reconocidas como música parrandera, refranes, dichos, cuentos, coplas, chistes y demás narraciones se convirtieron en la base de algunas canciones del género. Es el caso de la canción “El analfabeta” de Joaquín Bedoya, la cual se basa en un chiste tradicional antioqueño, titulado “Esto es muy duro y recogido por Necator (1974) en su libro *Antioqueñadas*.” (Duque, 2018, p. 108)

Este es un caso de cómo la tradición escrita fue usada para convertirse en música y hacerse también tradición, el chiste al igual que la canción, cuentan la historia de dos personas analfabetas que fueron más allá de eso y uno de ellos logró apartarse del impedimento para ser “vivo”, algo que por tradición antioqueña, también es una figura muy influyente, como el refrán lo dice “el vivo vive del bobo”, y aquí, para que el personaje salga de su situación dolorosa, prefiere convertirse en el “vivo”, aunque esto le signifique estafar y quizás, crearle una situación dolorosa a alguien más. La canción crea su propia narración a partir del chiste escrito, produce una forma de contar, también con gracia, generando suspenso para terminar con el inesperado (o quizá no tanto) *yo tampoco sé leer para concordar que lo tumbó Miguel*.

Como el maestro Duque Suarez me mencionó en la entrevista realizada el 3 de septiembre del año 2024 (ver anexo 1), una manera de componer de Joaquín Bedoya era retomar cuentos o

chistes que encontraba en libros, de esta forma, rescataba la tradición escrita antioqueña convirtiéndola en tradición oral, mientras le da su sello personal a lo que encuentra.

Es necesario mencionar que, a través de la narración, se evidencian figuras y recursos literarios que llenan la canción de una comicidad y sátira fresca, lo que da cabida a una combinación de crítica social, humor y dinámicas de cotidianidad popular. A continuación, haré una observación de algunos versos que permiten retratar esto:

Somos dos analfabetas

Yo tampoco sé leer

El giro de historia que tiene la narración al final revela la ironía central de la canción, la sorpresa de que los dos sean analfabetos, lo que causa una inversión de las expectativas y un efecto cómico. Esto también expone una problemática social con respecto a la educación, pero no cae en la tragedia, por el contrario, lo expone de manera festiva y ligera.

Si quiere saber qué dice

Tráigame más que beber

Pídame una presa de pollo

Y cigarrillos también

Estos versos exponen lo absurdo de la situación, la narración cae en el ridículo, puesto que el protagonista, Joaquín, accede a las peticiones exageradas de Miguel, licor, dinero, comida, cigarrillos, sólo para poder leer la carta; el absurdo aumenta a medida que el protagonista acepta

las exigencias de Miguel, lo que concibe un efecto humorístico cuando da a entender que sus acciones son inútiles porque el narrador no consigue lo que quiere mientras que Miguel sí lo hace.

Traiga entero el garrafón

Pídame la botellita, Joaco

Pa' poderme poner en forma

La hipérbole como recurso literario aumenta a lo largo de la canción: *Pa' que lo lea compadre / Voy a pedir más licor...* El comportamiento de los personajes se muestra exagerado, como el hecho de que Miguel sólo pueda leer la carta bajo los efectos del alcohol y que únicamente con licor pueda entregar el mensaje o que le diga a su amigo que está a punto de llorar. Esta exageración ayuda a intensificar el factor cómico que se está presentando, demostrando que lo más mínimo puede ser objeto de humor y dramatización en el universo del carnavalismo.

La conversación constante entre Joaquín y Miguel reproduce la oralidad del lenguaje popular, la conversación captura la familiaridad de una charla cotidiana además de la voz colectiva mientras avanzan la narrativa de la canción. La canción también es una parodia de situaciones serias, como la lectura de una carta que podría decir algo importante, y aunque los personajes tengan múltiples intentos de leer su contenido no lo logran, esto se convierte en una crítica al analfabetismo (la imposibilidad de obtener ese conocimiento) y lo que esto implica.

En términos del carnavalismo, la canción también es un ejemplo de la inversión de la lógica habitual. La lectura, que es algo comúnmente asociado con la seriedad, se presenta en la canción de forma jocosa, ya no es una actividad para recibir y dar información importante, se muestra como una excusa para beber y comer. La situación se transforma en una celebración absurda de la

incapacidad de leer. La inversión de valores es fundamental en el carnavalismo, donde la seriedad es razón de disfrute y se magnifica lo ridículo, logrando una liberación simbólica de las normas sociales. Y la risa que llega con la ironía, demuestra que el carnaval tiene una función regeneradora, haciendo que las situaciones trágicas se enfrenten con humor.

La canción es testimonio de una realidad de un contexto popular, el analfabetismo, el difícil acceso a la educación, la crítica se presenta de manera implícita a través del humor y la exageración, el convertir la incapacidad de leer en un evento cómico permite reflexionar sin caer en la desdicha. El personaje de Miguel, al solicitar licor para poder cumplir con la tarea que le pedía su amigo, satiriza el comportamiento en ciertos contextos sociales, donde el consumo del alcohol excesivo es parte cotidiana de las dinámicas sociales.

Las expresiones cotidianas son fundamentales, con esto ayuda a presentar el lenguaje popular existente en la canción, por medio de repeticiones, interjecciones, y juego de palabras que la espontaneidad del habla popular... *Ombe, ¿qué dice en esta carta, ombe, a ver?*... Este lenguaje ayuda a que la historia resuene en los oyentes. La música parrandera es una expresión de lenguaje y literatura popular importante, que ayuda a reforzar la identidad cultural.

La letra en la canción *El analfabeta* ejemplifica cómo la música parrandera y la literatura popular transforman eventos cotidianos en motivos para reírse y celebrar. Con humor, exageración e ironía, se aborda el tema del analfabetismo, ayudando a una reflexión sobre las dificultades de la vida.; sobre este tema, en uno de mis laboratorios que consistieron en actividades con estudiantes, (ver anexo 2) se llegó a una conversación interesante sobre las dificultades para acceder a la educación, entre las cosas que surgieron de escuchar y leer la letra de la canción, un grupo de estudiantes debatía sobre los significantes encerrados en la “ignorancia” (ver anexo 3), ya que, al

igual que en la canción, con Miguel siendo un *vivo* y aprovechándose de su amigo, en el contexto social actual hay personas que abusan de la lástima que generan estas situaciones precarias, un estudiante sacó a flote los carteles escritos con muy mala ortografía, intencionalmente, para tocar fibras emocionales y recibir ayuda, porque la limitación en otras personas es algo que causa conmoción e incita a ayudar, por lo que hay *vivos* que pueden abusar de eso (aunque en el debate se dejó en claro que no son todos los casos, fue algo merecedor de conversación). En la conversación surgieron críticas a la relevancia que tiene en nuestra cultura el ser *vivos*, debido a las connotaciones negativas que esto lleva (aprovecharse de otros, mentir esperando que no haya consecuencias, ser trapaceros), aunque la canción presente a Miguel como alguien que no permitió que su analfabetismo lo recluyera, no se puede negar que este personaje es la fiel representación del antioqueño vivo que no le importa aprovecharse de otros si le trae beneficio personal.

En conclusión, *El analfabeta* es una muestra de cómo en la cultura popular se convierten situaciones difíciles en motivo de risa, mientras celebran la vida tal cual es. La tradición oral, la complicidad con el narrador y el oyente, el humor y la crítica social hacen de esta canción una representación de la tradición parrandera y literatura popular antioqueña.

El corbata gastador

Joaquín Bedoya, en la canción *El Corbata Gastador* tiene características humorísticas, sarcásticas y festivas, a través de su letra, presenta un personaje que es extravagante, finge gastar dinero de manera absurda, todo por alardear de su capacidad económica, todo esto con un toque irónico. Los recursos y figuras literarias en la canción se pueden evidenciar en diferentes versos, como estos que observé:

Traiga una caja de cerveza ligerito negra bella

Pero la trae vacía que es para sentarme en ella

La ironía es el epicentro de la canción, ya que el protagonista hace alarde de gastar mucho tener buena economía, pero sus acciones lo contradicen, puesto que, pide cosas baratas (como bocadillos, agua, chicle y prefiere pedir vasos prestados para invitar a las mujeres que tiene al lado), pero esto no le impide fingir opulencia. Este verso es una ironía que crítica al personaje presuntuoso y su deseo de aparentar.

Regáleme un fosforito y perdóneme la rasca

Pero es para que no digan que los Corbata no gastan.

Joaquín Bedoya presenta un ejemplo de sátira social, tiene versos con intenciones claras de parodiar a las personas que hacen algo por apariencias, el protagonista “gastaba” dinero ostentando riqueza, sólo para fingir una gran capacidad económica; por medio de este personaje, tenemos una crítica al consumismo desbordado que vivía en su contexto y se sigue viviendo en la actualidad, donde las personas compran en exceso, saliendo incluso de su presupuesto, con la única

intención de encajar en ámbitos sociales más altos, sorprender a las personas con su inexistente riqueza y alimentar la apariencia ilusoria que hayan creado en el exterior.

Además, el uso de la hipérbole es un gran refuerzo del tono cómico e irónico impregnado en la canción, en versos como: *Ayer me gasté 1.20 y hoy domingo no sé cuánto*. Junto con las acciones presentadas en la letra de la canción (que pida media de confites para verse como alguien derrochador, ostentoso, que pida bocadillos, agua con tres vasos), plantear una actitud absurda en el personaje, la exageración es clave para reforzar el humor en la sátira existente en la canción, para llevar el absurdo a lo ridículo y hacer la burla más considerable.

También, con el uso de la figura de un “gerente” que quiere hacer pensar que gasta sin medida, aunque sus acciones demuestran lo contrario, desmiente la noción de riqueza del personaje y delibera una parodia hacia las figuras de poder que desde esta posición demuestran opulencia vacía. Esto nos remite al carnavalismo, gracias a que el personaje realiza actos insignificantes y ridículos, desmitifica la idea de poder y riqueza como una idea de inversión social, lo que es un rasgo fundamental de lo carnavalesco, aquí, lo que usualmente es considerado motivo de prestigio, es usado para la burla, recordando que la parranda cumple un factor liberador: El oyente se permite cuestionar los órdenes sociales sin temor a las consecuencias.²

² Dato curioso: Joaquín Bedoya co-escribió este tema con Gildardo Montoya (según información de páginas de letras musicales y el vídeo original de la canción en cuestión, donde también tiene el nombre de Gildardo Montoya en los créditos), quien de hecho se escucha en las voces secundarias de la canción. Esto ayuda a entender la visión de los compositores de la época y su planteamiento crítico, ya que, no distaban mucho unos de los otros. Los artistas, con su humor, tenían tintes críticos con los que estaban de acuerdo.

La canción revela aspectos de la cultura popular, un elemento fundamental, en la crítica por la necesidad de aparentar y el consumismo. El personaje solo quería aparentar ser generoso y muy adinerado ante los demás, por eso, la crítica al consumismo superficial, en el que las personas, para demostrar una riqueza que no se posee, gastan excesivamente en cosas sin importancia, aunque se salga de su presupuesto, esperando una aprobación social. En el ambiente parrandero es algo muy característico el gastar, el que más gasta el licor, el que más invita es el que más agrada, es algo muy común en el contexto antioqueño (y quizá colombiano), esperar un fin de semana para salir a un ambiente festivo y parrandero, despilfarrar y demostrar que no es de gran importancia, pero luego, el que despilfarrará tendrá que esperar hasta la otra quincena para volver a tener dinero, aunque repetirá el ciclo nuevamente. Las dinámicas de consumo son parte de la cultura popular, esta práctica se convierte en una búsqueda absurda de reconocimiento efímero.

El mensaje es posible de transmitir gracias a la oralidad empleada en la canción, es fundamental que los oyentes se puedan sentir identificados con el lenguaje empleado. Las expresiones, los diálogos y las situaciones cómicas conectan con la comunidad, lo que establece un sentido de pertenencia cultural. La música parrandera se puede entender como una manifestación literaria, teniendo una literatura popular al tener una capacidad de conectar con la comunidad a través de experiencias y la risa.

En conclusión, el humor vigente en la música parrandera cumple la función de reflejar la realidad cotidiana, pero transformarla en motivo de celebración.

Capítulo III

Lo grotesco como representación de lo cotidiano- Octavio Mesa

Originario del barrio Manrique en Medellín, Octavio Mesa es un compositor de música parrandera, que, con su estilo único, representó la vida campesina, pintando de malicia y picardía sus letras, con algún tono vulgar, demostró sin vergüenza y sin pudor su carácter en cada letra, contó historias usando el doble sentido y la exageración, con rudeza y una actitud desafiante, que resaltaba su ser campesino.

“Pero en el grotesco popular, la locura es una parodia feliz del espíritu oficial, de la seriedad unilateral y la «verdad» oficial. Es una locura «festiva» mientras que en el romántico la locura adquiere los acentos sombríos y trágicos del aislamiento individual.” (Bajtín, 2003, pág. 34)

El jornalero

Esta canción, compuesta por Octavio Mesa, que luego tuvo una versión renovada llamada “El Hijo de Tuta” de Lisandro Meza, expresa la inconformidad social y lanza una protesta directa acerca de las condiciones laborales precarias mediante un lenguaje descarnado, crudo y grotesco. La letra expresa la experiencia del trabajador explotado, mientras denuncia la desigualdad del patrón y el empleado, usando el humor, la ironía y el reproche, la canción se convierte en una voz de denuncia de las dinámicas sociales. Aquí hice una observación que permite evidenciar la protesta social y recursos literarios en la letra de Octavio Mesa:

La letra que utiliza para expresar lo que siente el jornalero por el patrón tiene un lenguaje crudo y vulgar, usa palabras como *cacorro*, *marica*, *hijueputa*, que son partes del habla cotidiana

popular, y ayudan a que la canción tenga un tono irreverente, dándole más autenticidad al personaje. Su lenguaje grotesco, no sólo comunica frustración, sino que confronta las normas convencionales del lenguaje formal, una característica clave de protesta: la confrontación de lo establecido.

A las 11 'e la mañana llega el hijueputa sin saludar.

Y dice: 'Trabaje, mijo, porque ese trabajo e' para entregar.

Por medio de estas líneas, Mesa usa el sarcasmo para criticar la explotación y la desigualdad laboral, el patrón que llega sin saludar es una ironía amarga que muestra las diferencias de jerarquías, mientras el jornalero se presenta temprano al trabajo, el jefe llega tarde con exigencias y sin aportar nada a lo que el trabajador ha estado haciendo con esfuerzo. Además, la repetición del verso “A las 11 'e la mañana llega el hijueputa sin saludar”, también presenta la monotonía del jornalero y su rutina opresora, esta figura remarca que cada día es igual, no hay un cambio.

Yo sudando hasta las güevas pa' que otro consiga por un vil jornal.

Octavio Mesa se expresa sin rodeos, su tono es agrio y demandante, reclama por medio del uso de la hipérbole, exagera ciertas expresiones para intensificar el sentido de injusticia y explotación, lo que refuerza la denuncia y la protesta que realiza el narrador, porque muestra la intensidad del sacrificio del jornalero.

Me provoca contestarle: 'Trabaje, cacorro, como lo hago yo.

La canción también muestra una actitud rebelde ante la explotación que vive el personaje, la letra subversiva es una invitación simbólica a desafiar la figura de poder o autoridad. Asimismo,

este aspecto se puede interpretar desde el carnavalismo, ya que, el jefe, referente de poder, pasa a ser objeto de burla; el patrón es ridiculizado y despreciado por el trabajador, no se guarda cortesía hacia él, lo que muestra ,simbólicamente, una inversión de roles, e incluso, una recuperación de poder y respeto, ya que, en las líneas donde el jefe no lo saluda, muestra como el patrón no le conserva respeto y abusa de su poder de alguna forma, pero Octavio Mesa, con su lenguaje irreverente, reflexiona sobre el poder del que se ve despojado por su jefe y lo recupera nuevamente, devolviéndole al jornalero es respeto que el patrón le arrebató. Esto es posible porque en el contexto carnavalesco las reglas se suspenden, por lo que hay libertad para expresarse sin miedo a la censura, y el jornalero puede exteriorizar sus sentires sin inhibiciones.

El Jornalero es también una muestra de la cultura popular antioqueña, con jornadas laborales difíciles y precarias, este personaje ayuda a presentar al trabajador común que se somete a explotación para vivir con un salario mínimo y vive con lo necesario para el día. Con estos elementos demanda la injusticia social, le llega a la comunidad con un lenguaje popular, que facilita que se identifiquen con la situación y el personaje.

En conclusión, la oralidad es un recurso central en la canción, los diálogos directos y la simulación de una conversación cotidiana entre trabajadores contribuye a crear un sentimiento de familiaridad, una sensación de comunidad y pertenencia, donde las protestas del narrador son compartidas. El humor y el sarcasmo se usan como armas de resistencia, como una manifestación de literatura popular que permite enfrentar tensiones sociales y canalizar la inconformidad de una forma festiva y parrandera.

La verraquera

Con esta canción, Octavio Mesa tiene expresión de rebeldía y violencia más directa, es una representación cruda y desinhibida de un personaje popular que se define por su dureza y orgullo, donde exalta la figura masculina ruda y desafiante. Mesa usa un lenguaje agresivo, vulgar, grotesco, con un tono humorístico y a veces exagerado para crear en su canción la figura del antioqueño *berraco*, un hombre intrépido, dispuesto a responder con violencia, vive con agresividad y se enfrenta al mundo sin preocupaciones. La canción manifiesta la hipermasculinización en la cultura antioqueña y la validación de acuerdo con la fuerza física y la victoria. Aquí hay algunas consideraciones que permiten reflexionar al respecto:

Yo no le temo a nada con mi peinilla nueva.

Al que a mí me moleste yo le arranco una güeva.

En la canción se evidencia el uso de recursos literarios como la hipérbole, el narrador exagera sus acciones al punto del absurdo. La intención de la amenaza intensifica, se crea una imagen grotesca del protagonista, como alguien temerario, para subrayar su berraquera a un nivel casi mítico en su osadía.

Al igual que muchas canciones de música parrandera, el lenguaje vulgar y coloquial que emplea Mesa en *La Verraquera*, es fundamental para captar la atención del oyente y lograr que haya una conexión con lo que transmite la letra. Las expresiones típicas del habla popular, (tales como *putería, malparido, me emputa, güeva*), ayudan a hacer más auténtico el tono del mensaje y refuerzan el vínculo con la cultura popular. Esto también genera resistencia frente a los discursos normativos de imposición social.

La vida que yo tengo vale una puta mierda

Si una pelea pierdo seguro que me capo.

Aunque la canción es una exaltación de la masculinidad ruda y violenta, hay ironía presente en sus líneas. La forma en la que se presenta el protagonista, demuestra también unas características nihilistas, pues para él, su vida no vale, aunque el tono que emplea y al decirlo con tanta despreocupación, parece igual una burla a su percepción de *berraco*. La ironía en este verso crea una distancia entre el personaje y su existir, lo que es parte del humor ácido de la canción. El personaje usa la percepción para recalcar la importancia de su reputación, ridiculiza el poder del honor, ya que, si pierde una pelea (y por tanto el honor) prefiere *caparse*, haciendo un equilibrio de importancia que esto tiene para él.

No hay golpe que yo falle ni bala que yo pierda.

Yo desde muy pequeño he sabido ser berraco.

Mesa usa la repetición para el énfasis de la seguridad y agresividad del protagonista, mientras destaca también la monotonía del personaje, cuyo modo de vida consiste en la violencia. Con esto, Mesa también refuerza en el oyente la idea de que lo *berraco*, rudo y temerario son cualidades fundamentales del personaje.

Yo no le temo a nada con mi peinilla nueva

Octavio Mesa usa la *peinilla*³ como una extensión del personaje, que además de simbolizar su violencia y poder, se convierte en parte de su identidad bruta, va más allá de ser la herramienta del hombre, es una representación de su forma de percibirse: un hombre peligroso y agresivo.

La canción puede interpretarse como una inversión de los valores tradicionales de la sociedad, ya que, en lugar de exaltar la moderación, el respeto y la decencia, Octavio Mesa celebra la rudeza, la agresividad y lo *berraco*. Aquello es una característica del carnavalismo, donde se invierten los valores morales, con esto, Mesa creó una figura de anti-héroe (no es un protagonista con valores tradicionales impecables), en lugar de un rol que sea ejemplo a seguir en cuanto a convenciones sociales. Con esto, el lenguaje grotesco que emplea Octavio Mesa celebra lo vulgar, desafía las normas instauradas de la sociedad, mientras ridiculiza lo serio. No se presenta con temor y se muestra con orgullo de su comportamiento, en ese contexto, lo *berraco* es también un símbolo de resistencia ante cualquier forma de control o autoridad moral. Este es un narrador burlesco, que cabe en las representaciones del carnavalismo, donde los personajes burlescos se sobreponen y cuestionan las leyes de orden establecidas para desafiar a los poderosos.

En la cultura popular, ser *berraco* es motivo de admiración, es algo que muchos desean alcanzar y puede ser un halago, esta figura representa a quienes no ceden ante las dificultades de la vida, no es vulnerable y enfrenta con coraje las adversidades. Es también la expresión de la masculinidad popular, puesto que, la fuerza bruta y la falta de temor son considerados atributos, aunque, bajo esta fachada de dureza, hay un costo emocional “la vida que yo tengo vale una puta

³La *peinilla* es una manera de nombrar al machete, una lámina de acero templado, para corte de hierbas o arbustos en fincas o terrenos.

mierda”, esto sugiere que detrás del orgullo por su rudeza y valor, hay una vida vacía que carece de sentido.

Esto es una tradición oral, puede entenderse como literatura popular desde la narración de la vida de los hombres que necesitan probar su valor por estos medios para tener una aceptación social y forma de ser honrados. Octavio Mesa crea una narrativa con un lenguaje grotesco, con humor y repetición que permite que la historia circule y se conserve en la memoria de la comunidad y forme parte de la identidad popular.

En conclusión, Octavio Mesa representa al estereotipo de hombre berraco, mientras hace uso de recursos literarios como la hipérbole, la ironía, la repetición, además de emplear un lenguaje grotesco y descarnado que personifica con orgullo la resistencia del rol que representa. La canción es una celebración del anti-héroe carnavalesco que desafía los valores tradicionales, refleja la identidad de sectores rurales donde la fuerza y valentía tienen alta relevancia, aunque emocionalmente, sufre las consecuencias de este estilo de vida; *La Verraquera* y *El Jornalero* son consecuentes, en cuanto a que son narraciones de los estilos de vidas marginales, mientras se hace uso de un tono humorístico.

Capítulo IV

Concepción social

Para hablar de la música parrandera y literatura, hay que hablar de la percepción social que se tiene de este género musical. Por medio de los laboratorios realizados y unas encuestas, fue posible dar una mirada a las perspectivas personales que tienen estudiantes y ciudadanos comunes de la música parrandera.

Con los participantes del primer laboratorio (ver anexo 4) fue posible conversar sobre los temas que nadan en las canciones sobre las que hablé en la investigación en cuestión, en una de las charlas, un compañero sacaba a flote que en la canción *El Jornalero* de Octavio Mesa, aunque se hace una denuncia por la inconformidad, no se hace nada para salir de la situación en la que se encuentra, porque de alguna forma, esa queja encierra un **conformismo**.

Las canciones portan protestas y críticas sociales en sus letras, los temas y la recursos literarios usados por los autores no distan mucho uno del otro, parece que hay una factores comunes en el género que hacían que las canciones lograran ser parte de la cultura popular (el lenguaje popular, que daba más cercanía entre la comunidad y el compositor, los temas que son un reflejo del día a día, etc) una participante del primer laboratorio (ver anexo 5) comentaba, luego de leer y escuchar la letra del *Corbata Gastador* de Joaquín Bedoya, que aunque algunas palabras son muy regionales, los temas son muy humanos, por lo que permite hacer un paralelismo entre la canción y la vida cotidiana. Otra participante del primer laboratorio (ver anexo 6) hacía alusión a lo coloquial del lenguaje y la exageración de algunas canciones, por ejemplo, en *Como Yo Soy Tan Raro* cuando afirma que los ratones “duermen en su casa pero comen al frente”, esta exageración

llega a ser muy característico de Antioquia, son expresiones que identifican la región y demandan situaciones, como concordaron en las reflexiones de la actividad.

Los estudiantes que participaron del segundo laboratorio (ver anexo 7) no diferían mucho de las conclusiones del laboratorio anterior: algunos estudiantes, luego de leer a Gildardo Montoya en *Como Yo Soy Tan Raro*, coincidían en que el compositor hizo uso de figuras literarias para crear un personaje que demanda los estereotipos sociales, se vanagloria de su rareza y asegura que no todo debe ser igual.

El lenguaje empleado por Joaquín Bedoya, Gildardo Montoya y Octavio Mesa, conducen mensajes de inconformidad, disgusto y aceptación por su cultura, para los participantes del segundo laboratorio, estos mensajes pueden ser llevados a la modernidad, el contexto en el que se escribieron las canciones se puede equiparar con la actualidad, ese puede ser un motivo por el cual las canciones no pierden vigencia, porque la realidad de los autores no distaba tanto de la realidad de los oyentes que hacen que perdure su música.

En una encuesta virtual que realicé a personas al azar, 14 personas respondieron (ver anexo 8), entre las preguntas dirigidas, cuestioné sobre si creían que la música parrandera mostraba la cultura antioqueña de alguna manera, entre las respuestas, afirmaban que por contar anécdotas y tener el imaginario “paisa”, así es; entre las respuestas, esta fue una de ellas: “Es patrimonio inmaterial de la cultura antioqueña. Esas canciones terminan recogiendo muchos de los mitos originarios que se tejen alrededor de los antioqueños: "berracos", "antes todo esto era monte", "los que sostienen el hogar", etc. También muchas de las preocupaciones del mismo.”, algunas personas pueden concebir que la música parrandera sea más que un ritmo alegre, por esto, es importante cuestionar al respecto sobre un género que forma parte fundamental de nuestra cultura.

Al preguntar a las personas si se fijaban en la letra, muchas personas dijeron que antes no lo hacían, otros que sólo les importa el ritmo festivo, otros que entienden la letra y luego la ignoran, aunque esto no es motivo para ignorar las posibilidades literarias que las canciones parranderas contienen.

Aunque la encuesta reveló que la mayoría de las personas no se sienten identificadas con las situaciones de las canciones, lo que lleva a pensar, que lo que los apega a las canciones, es el ritmo y el lenguaje, no precisamente lo que se manifiesta mediante la narración del autor.

Al hacer la pregunta “¿Dirías que las canciones parranderas podrían considerarse parte de la literatura?”, entre las respuestas, los encuestados respondieron lo siguiente:

- “Creo que la música y la literatura son artes muy diferentes pero pueden llegar a complementarse, sin embargo, si algún escritor tomara como referencia alguna historia que se cuenta en estas canciones, con su arte podría convertirla en literatura.”
- “Siempre que lo literario componga la experiencia de cualquier comunidad, sí.”
- “La música es por excelencia literatura, por tanto lo es, la literatura también nace de lo popular y a través de las manifestaciones artísticas que retoman esto se critica, denuncia o se hace burla de la realidad. (Todos estos asuntos literarios).”

Para finalizar, la perspectiva que las personas tienen de la literatura en la música parrandera da pie a hacer una aclaración más profunda sobre las manifestaciones literarias en el género, indagar sobre las posibilidades que abarcan las canciones más representativas para que esto, que es parte de nuestra cultura, tenga un reconocimiento acertado en un ámbito académico que puede darle una mirada diferente al lenguaje popular en sus letras.

Conclusiones

Para concluir, las canciones de música parrandera de Joaquín Bedoya, Gildardo Montoya y Octavio Mesa presentan la cultura popular por medio de un lenguaje descarnado, coloquial y familiar, que permite a los oyentes identificarse con la forma de transmitir el mensaje, aunque no necesariamente con la situación de la canción. El carnavalismo es fundamental para que la forma de la narración sea así y que la inversión social en las canciones se presente, ya que, es una manifestación de la liberación de las clases bajas para subir en la jerarquía social, aunque sea de manera efímera. Recordando a Burke (1990):

“El ejemplo par excellence de la fiesta como un contexto de imágenes y textos es, seguramente, el carnaval. Este era, sobre todo en Europa del sur, la fiesta popular más importante del año y el momento para poder decir por una vez y con relativa impunidad, lo que se pensaba.” (Burke, 1990, p. 310),

Aunque las canciones sean protestas, también es una forma de evidenciar las formas de inmovilizarse de la cultura antioqueña, por ejemplo, *El Arruinado* no es una negación de su condición, constantemente afirma su situación precaria y hace alarde de haberla aceptado, pero en esta repetición, hay un acto de conformismo, porque nunca demuestra que haya intención de salir de su posición.

Asimismo, aunque las canciones y los autores tengan temas y lenguaje similar, y al parecer sus críticas vayan encaminadas por el mismo curso, nunca son completamente iguales, toda canción tiene una identidad, una forma de narrar y un estilo en su lenguaje y literatura popular que lo hace auténtico, como menciona Burke (1990) “Además, ningún carnaval era exactamente igual a otro.” (p. 311), pueden tener semejanzas, pero no son homogéneos.

En todo esto, lo que hace la música parrandera un género tan particular, además de marcar una época del año (hace parte de la época decembrina, que se ha convertido en una festividad de cuatro meses), es que, en sus letras, el motivo de celebración es evadir la razón principal de las penas, y aunque las personas no presten gran atención a lo que dicen las canciones, sin saberlo, la práctica que viene con este género es precisamente esto, celebrar y evadir.

Referencias

1. Agudelo Rúa, V. H. (2022). “*De Arrimaleros y Milindrinos*”. *La música parrandera en la construcción de símbolos culturales de la vereda Manga Arriba del municipio de Girardota*.
2. Almeida, I. (1989). *Semiótica e interpretación (Pierce-Greimas-Ricoeur)*.
3. Bajtin, M. (2003) *La cultura popular en la edad media y en el renacimiento*. Alianza Editorial.
4. Burke, P. (1990) *La cultura popular en la Europa moderna*. Alianza Editorial.
5. Candela et al., (2001) *Manifestaciones sociales literarias*. Colegio Universidad Libre. Alas de Libertad.
6. Cepeda Zapata, M. A. (2017). *Literatura y Música: Elementos que convergen en el aula*. <https://repository.uniminuto.edu/server/api/core/bitstreams/ac179294-ab1f-4463-b585-5e076937d909/content>
7. Chicote, G. (2020) *Literatura y culturas populares*. In *La investigación literaria: Problemas iniciales de una práctica*. Santa Fe: Ediciones UNL. Libro digital, PDF - (Cátedra)
8. Chinchilla, T. Rodríguez, L. (2023) *Una aproximación a las músicas del Nordeste Antioqueño*. Universidad de Antioquia, Facultad de Comunicaciones y Filología Fondo Editorial, FOCO
9. Córdoba Celis, D. C. (2005). *Literatura popular en la música campesina y urbana de Pasto*. <https://repositorio.uniandes.edu.co/server/api/core/bitstreams/c97f9c69-57b2-482b-8d2c-3676524835be/content>

-
10. Cortés, E. (2014). *La hegemonía cultural hoy*. Pensamiento Actual Vol. 14 Núm. 22 Pág. 13-27
 11. Cruces, F. (2004). *Música y ciudad: definiciones, procesos y perspectivas*. Trans. Revista Transcultural de Música, núm. 8. Sociedad de Etnomusicología.
 12. Dubois, J. (2014) *La institución de la literatura*. Traducción de Juan Zapata. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 154 p.
 13. Duque Suárez, L. F. (2018). *El mes de la parranda: El papel de la música parrandera en el valle de aburrá durante las festividades decembrinas* (Doctoral dissertation, Maestría en Antropología).
 14. Eco, U. (1970). Necesidad y posibilidad en las estructuras musicales. In *La definición del arte* (pp. 165-186). Ediciones Martínez Roca, S.A.
 15. Esteban, Á., Morales, G., & Salvador, Á. (2002). *Literatura y música popular en hispanoamérica*. Método ediciones.
 16. García Mateos, R. (1982). Los cantos de trabajo en la literatura popular. *Revista de Folklore*, 2(17), 161-165.
 17. Garzón Agudelo, D. L., Facultad de Educación – Universidad de Antioquia. (29 de enero de 2022) *La investigación literaria como devolución a la cultura* [Archivo de vídeo] Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=RHq_j74cM-o&t=2559s
 18. Guimarey, M. (2007). *El carnaval como práctica social espectacular*. Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano – FBA. Disponible en: https://secyt.presi.unlp.edu.ar/cyt_htm/ebec07/pdf/guimarey.pdf
 19. Hernández, O. (2011). *La semiótica musical como herramienta para el estudio social de la música*. Encuentre este artículo en <http://cuadernosmusicayartes.javeriana.edu.co>.

-
20. Hoyos, A. F. (2022). *Montañeros en la ciudad: La construcción de antioqueñidad en la música carrilera y parrandera, 1945-1993*. Recuperado de: <http://hdl.handle.net/20.500.11912/10593>.
21. Jacques, D. (1978) *La institución de la literatura*. Editorial Universidad de Antioquia.
22. Leo, J. (2015) *La interpretación en la investigación literaria: intuición y método científico*. Universidad de Monterrey, México.
23. Martínez Muentes, E. A., & Gómez Uribe, J. A. (2012). *Del oído a la razón: La incidencia de la canción con crítica social en los procesos de lectura y escritura que tienen lugar en la escuela*. https://bibliotecadigital.udea.edu.co/bitstream/10495/22750/1/MartinezEduar_2012_IncidenciaCancionCriticasocial.pdf
24. Mocci Escobar, D. (1998). *Música popular como fuente de la nueva literatura*. <http://biblioteca2.ucab.edu.ve/anexos/biblioteca/marc/texto/AAN0884.pdf>
25. Moncada, B. S. (2016). Importancia de la música como recurso en el aprendizaje escolar. *Revista iberoamericana de producción académica y gestión educativa*, 3(6).
26. Muñoz Hidalgo, M. (2005). Canción y cultura popular: imaginario poético del cancionero huachaca. *Literatura y Lingüística*, 16, 69-86.
27. Muñoz Hidalgo, M. (2007). Bolero y modernismo: la canción como literatura popular. *Literatura y Lingüística*, 18, 101-120.
28. Suárez, L. F. D. (2016). La música de parranda decembrina. *Agenda Cultural Alma Máter*, (233).
29. Tobón Restrepo, A., Marín Ramírez, M. C., & López Gil, G. A. (2023). La música parrandera: interconexiones culturales en los Andes antioqueños. El caso de la vertiente

caribeña. (*pensamiento*), (*palabra*). *Y Obra*, (29), 177–202.

<https://doi.org/10.17227/ppo.num29-17348>

30. Vain, P. D. (2012). El enfoque interpretativo en investigación educativa: algunas consideraciones teórico-metodológicas. *Revista de educación*, 4(4), 37-45.

Anexos

1. Transcripción de entrevista con el maestro León Felipe Duque Suárez (03/09/2024):

S: ¿Qué características distintivas tiene la música parrandera que la diferencien de otros géneros musicales populares en Colombia?

D: En factores diferenciales, yo creo que, esa relación que se definió de la música parrandera con las festividades decembrinas, una característica muy importante que la diferencia de otros géneros y de otras músicas, el tema del humor que se convirtió en una clave dentro de la industria fonográfica y la industria le apostó a eso, al humor, sobretodo al doble sentido pero a otras formas de humor, esa referencia al campo y a esa montaña del noroccidente andino, y a las características de ese pueblo imaginario Antioqueño, ese imaginario del paisa que es dizque berraco, trabajador, como que ya se ha reevaluado mucho, afortunadamente, pero esta música, digamos que, referencia mucho eso, como esa superioridad del paisa, y todas esas características que hay en torno a eso, el machismo, esas relaciones de poder tan particulares, si uno analiza, por ejemplo, la mujer en la música parrandera, se da cuenta un poco de esas dinámicas patriarcales que han sido cimientos de ese imaginario paisa, en fin, esas referencias al mundo paisa y a esa región y a esos imaginarios griegos de esa región, también son muy particulares de esa música.

S: Con respecto a la cultura paisa, ahí ya lo estaba hablando un poco, ¿cuál es el papel de la música parrandera en la cultura paisa, o... o cómo ha influido en la identidad cultural de la región?

D: Yo creo que, estas músicas, lo que pueden hacer es reforzar imaginarios, la música parrandera ha reforzado imaginarios evidentemente, y esos imaginarios tienen que ver con

lo que hablaba ahorita, con ese paisa, que es el más berraco, el más emprendedor, el más trabajador, el más vivo, que se aprovecha del que le da papaya, vemos que todo ese imaginario paisa ha estado en la música parrandera, ese imaginario, digamos que se refleja en la parrandera pero el...el ... la popularidad y los espacios donde está, la trascendencia que ha tenido, hace que de alguna manera esta música refuerce esos imaginarios, yo creo que ese es... hasta ahí sería ese papel, reforzar esos imaginarios y obviamente por el lado de las letras y sobre la cultura paisa. Por otro lado, sin duda, las músicas no son elementos decorativos, las músicas ayudan a construir espacios, momentos, fiestas, y en ese sentido yo creo que el impacto y la influencia que ha tenido la música parrandera para construir las festividades decembrinas de esta región andina de Antioquia por lo menos, es muy significativa, estamos a tres de septiembre, hace dos días empezó septiembre y acá una emisora popularizó que desde septiembre se siente que viene diciembre, y una de las músicas que empieza a anunciar esa llegada es la música parrandera, entonces, una música que hace parte integral de la celebración, que no es una celebración menor, en Antioquia las festividades decembrinas son muy importantes obviamente tienen un antecedente en la navidad, pero se han transformado y tienen otras particularidades, tanto que casi que desde antier comenzó la celebración, las festividades decembrina y ahí el papel de la música parrandera es clave, no es un accesorio, hace parte de la construcción de la fiesta regional, que es una de las fiestas regionales yo diría más importantes, porque, aquí tenemos la feria de las flores, pero es algo reciente históricamente, pero una celebración pero muy del sentir y del ser de la región es esa festividad decembrina, y ahí la parrandera es clave, entonces, yo creo que ahí el papel, en esta cultura, tiene que ver con esa fiesta.

S: Y con un aspecto literario, ¿en qué aspectos puede ver o considera que la música parrandera se entrelaza con una tradición literaria?

D: Inmediatamente pienso en el costumbrismo, de hecho, pienso en un personaje como Mario Tierra que es un poeta costumbrista de la cultura antioqueña, de ese imaginario antioqueño, además, él escribió música parrandera. De alguna manera, siento que la música parrandera, es una mirada... es una pintura muy descriptiva de lo que pasa en la región. Creo que su fuerte es la descripción y la descripción de imaginarios, en ese sentido, lo asimilaría mucho con el costumbrismo.

S: Gracias, sí, porque de hecho yo también pienso en Tomás Carrasquilla que comenzó con esta idea del regionalismo, entonces, eso pudo influir en lo que es actualmente la música parrandera. Una última pregunta, si usted cree que la literatura ha influido en la música parrandera, ¿cómo cree que lo ha hecho?

D: Sí, hay una literatura que influyó en la música parrandera y es precisamente una literatura muy costumbrista, del tipo *El testamento del paisa*, y este tipo de narraciones como que han sido muy tradicionales dentro de esta cultura antioqueña, entre comillas, bueno, digo el testamento del paisa como una publicación escrita, pero también, de la tradición oral, que hace parte de la literatura también de manera significativa. Muchas de las narraciones, sea que se hayan escrito en algún momento o se quedaron en la oralidad, tradicionales de esta región, terminaron convirtiéndose en canciones de música parrandera, por ejemplo la canción *El Analfabeta*, salió de un cuento de la tradición Antioqueña, era un chiste largo en prosa, y lo que hace Joaquín Bedoya es convertir esa idea en prosa que hace parte de la tradición y que se encontró en un librito, en una canción de música parrandera, lo mismo el Mono González, el Mono González... muchas de las canciones

que hizo fueron realmente ablaciones de la tradición oral literaria de la región, entonces creo que sí ha tenido influencia en ese sentido, en un sentido, como de esas tradiciones de esos textos o de esas narraciones orales o escritas de la tradición muy costumbristas, que se han... ehm... digamos, adaptado para algunas canciones del género, y hay muchos ejemplos, el caso de Joaquín o el Mono González, son relevantes... entiendo que ese era un método de Joaquín, coger historias de la tradición oral o de libritos muy costumbristas y convertirlos en canciones, realmente es trasladar la prosa a una estructura, rima, una forma ya de la poesía, porque realmente, ya... esa... esa forma como están escritas esas canciones de música parrandera que están muy ligadas a la trova antioqueña y a sus estructuras, ya hacen parte como de... de esa lógica de la estructura poética. Es una adaptación.

S: Profe, muchas gracias.

Laboratorios:

2.



3. Sigüientes Imágenes:



4. Imágenes y vídeos de actividad de laboratorio



https://drive.google.com/file/d/1rUfAcxKn0r-SXL3tGWiWXWKhv0kPCuz/view?usp=drive_link

5. Imagen y enlace de vídeo



https://drive.google.com/file/d/1rZZPatye4bfOzNHIqDddYiY82C2_Dyc/view?usp=drive_link

6. Enlace de actividad realizada en el laboratorio:

https://drive.google.com/file/d/1r9aaF2i1KtJl3S46RbSrhJN-jIIFcMI4/view?usp=drive_link

7. Imagen de laboratorio.



8. Enlace para ver respuestas de Formulario virtual:

https://drive.google.com/drive/folders/1Zvet1VCkqF4eHZDraHDD3awOcaBud8rW?usp=drive_link

9. Enlace con todas las evidencias reunidas:

https://drive.google.com/drive/folders/1pAp7sl0kLIDEsPcJDLCoz6-x4arP2YSw?usp=drive_link