

# **Montañeros en la ciudad: La construcción de antioqueñidad en la música carrilera y parrandera, 1945-1993**

Por:

Andrés Fernando Hoyos Gómez

Asesora de proyecto:

Alejandra Isaza Velasquez

Universidad Pontificia Bolivariana

Escuela de Filosofía, letras y humanidades

Programa de Historia

Medellín

2022

# **Montañeros en la ciudad: La construcción de antioqueñidad en la música carrilera y parrandera, 1945-1993**

Por:

Andrés Fernando Hoyos Gómez

Trabajo de grado para optar al título de Historiador

Asesora de proyecto:

Alejandra Isaza Velasquez

Doctora de la Universidad de Manchester

Universidad Pontificia Bolivariana

Escuela de Filosofía, letras y humanidades

Programa de Historia

Medellín

2022

## DECLARACIÓN DE ORIGINALIDAD

Junio del 2022

Andrés Fernando Hoyos Gómez

“Declaro que este trabajo de grado no ha sido presentado con anterioridad para optar a un título, ya sea en igual forma o con variaciones, en esta o en cualquiera otra universidad”.

Art. 92, párrafo, Régimen Estudiantil de Formación Avanzada.

Firma del autor:

*Andrés Fdo. Hoyos G.*

C.C. 1040754187

## Agradecimientos y dedicatoria

“Tan pronto como pueda voy pero que me pueda quedar.

Todos lo saludan.

Su madre que no lo olvida.” (Fragmento de Fuente I en el Capítulo 1)

Fueron muchas las instituciones y personas que tuvieron la oportunidad de escucharme en algún momento hablar sobre *Montañeros en la ciudad*; al principio, por allá hacia el año del 2017, empecé a organizar el bosquejo de este proyecto que me demostró en algunos momentos lo necesario que es oxigenar la metodología histórica con nuevas interpretaciones sobre fuentes poco tradicionales. Fue de ese modo que poco a poco me adentré a un desafío teórico metodológico que terminé eligiendo como proyecto de grado.

En los últimos años que se me hablaba del acto de recibir el título de Historiador pensaba en lo mucho que significaba ello, más en un país como Colombia donde las humanidades siendo necesarias se encuentran constantemente en un campo de batalla por darse su lugar, en una economía que poco a poco ha venido desmejorando y ha empujado a muchos de mis compañeros (y en general, de mi generación) a optar por otras profesiones, a abandonar el camino y a busca nuevos horizontes. No los culpo, ahora más que nunca comprendo y entiendo el cómo la vida te puede dar diversos giros, no quedándote de otra que hacerle frente a lo que pase y enfrentarlo de la mejor forma posible.

Le agradezco a la Universidad Pontificia Bolivariana por haberme abierto las puertas durante tantos años, pues gracias a la Escuela que se me brindó en esta institución, es que ahora puedo decir que soy un historiador con enfoque cultural y multidisciplinario. También le agradezco por haberme enseñado lo bello de la docencia al ponerme en el camino una mayoría de profesores muy dedicados a su labor, con ganas de brindarnos aprendizajes y guiarnos en

este proceso de titulación. No queda de más decir que el enfoque humanista que se reflejó en la mayoría del plantel, me ayudó a hacerle frente a diversas circunstancias que se me presentaron durante estos años de juventud.

Le agradezco a la Biblioteca Publica Piloto y a la Universidad de Antioquia por haber tenido las puertas abiertas a la hora de realizar consultas, son espacios valiosísimos donde el conocimiento esta para seguir siendo desarrollado; se espera que sigan teniéndose en cuenta en los presupuestos gubernamentales y que se les siga aumentando la inversión, son demasiado necesarios para la descentralización del saber. También le agradezco a la Asociación de Colombianistas, que en su evento número XXI me abrió las puertas para presentar el trabajo y recibir retroalimentaciones, también al Coloquio de Estudiantes de Historia de la UPB que me motivó a continuar con la investigación, y a la Organización Colombiana de Estudiantes de Historia, que me brindó experiencias y enseñanzas enriquecedoras para la profesión y la vida.

Debo agradecerles a diversos profesores que estuvieron a lo largo de la formulación del proyecto y que con sus puntos de vista aportaron a que este se llevara a cabo. A Hugo Andrei Buitrago Trujillo, a Sandra Patricia Ramírez Patiño y a Carolina Santodomingo, les debo agradecer su asesoría en un momento que necesité mejorar el enfoque de la investigación. En la UPB debo agradecer a algunos profesores que tuvieron que ver directamente con el proceso y que con sus comentarios, correcciones y aportes, también lograron que se llevara a cabo esta investigación: A Libia J. Restrepo, a Laura Correa Montoya, a José Martínez Camacho, a Fredy Montoya, a Carmen L. Cataño, a Yoer Castaño, a Diego Bernal, a Carlos Montoya, a Guillermo Cuartas, a Catalina Castrillón, a Renier Castellanos, a Sandra Naranjo y a Margarita Restrepo, muchísimas gracias por haber intervenido en algunas etapas de esta investigación, esto también fue posible gracias a ustedes.

Al coleccionista Fabio Nelson Ortiz Moncada debo agradecer su disposición para colaborar con el proyecto; hay que reconocer su labor, pues en su colección de música se pueden encontrar diversos géneros, no solo música de carrilera y música parrandera, por lo que se

agradece su enorme aporte al contribuir en la preservación de estos sonidos; sin la labor de los coleccionistas, el olvido puede pensarse como la consecuencia fatal.

A mi asesora de proyecto de grado Alejandra Isaza le reconozco la paciencia que me tuvo en el desarrollo de esta investigación, los aportes oportunos y valiosos que realizó en el proceso, y a su amabilidad y disposición para resolver dudas que se me fueron presentando a lo largo de este trabajo. Hay que reconocer todas las horas de asesorías que me dedicó, todo el tiempo que invirtió en la revisión y corrección del trabajo, y toda la energía que de su parte me fue transmitida para continuar con la formulación, investigación y elaboración de este proyecto. Queda decir que muchas gracias profesora, las enseñanzas que aprendí en los distintos cursos que usted dictó fueron claves durante todo el proceso.

Este trabajo también va dedicado a todas aquellas familias que migraron de los pueblos y de los campos a la ciudad, sin caer en la condescendencia hay que homenajear el contexto de cambios que les tocó vivir, la manera en que les tocó incorporarse en la ciudad siendo muchas veces señalados, perseguidos o juzgados por sus expresiones culturales e identitarias.

A mi familia, en general, debo agradecer su enorme apoyo durante todos estos años, quiero expresarles que este es un homenaje también para ustedes, porque sé que aquí se cuenta un pedacito de la historia de lo que somos como pueblo y como cultura. A mi madre, Salomé Gómez, y a mi tía, Beatriz Gómez, les agradezco especialmente por todo el apoyo económico, emocional y moral que tuvieron conmigo a lo largo de la carrera, esto no habría sido posible sin ustedes. A mi padre, Luis Fernando Hoyos, le agradezco por haberme brindado en algunos momentos su punto de vista sobre el trabajo, fueron conversaciones enriquecedoras. A mis amigos de juventud, a mis amigos de carrera y al resto de compañeros que se relacionaron conmigo, también muchas gracias por haberme hecho compañía a lo largo de los años, por haber sido compinches, por haber querido opinar, y muchas veces colaborar con sus puntos de vista sobre el proyecto.

Finalmente no está de más darme unas felicitaciones, debo decir que fue un trabajo difícil durante unos años complicados. Gracias a mi pasión por la historia y a mi amor por esta tierra que también motivaron este proyecto de grado. *Montañeros en la ciudad* va dedicado

especialmente a todas aquellas personas que me ayudaron, que fueron mi soporte y me animaron cuando más lo necesitaba. Una felicitación a todos por haber contribuido en este proyecto, estoy profundamente agradecido por todo.

## CONTENIDO

Agradecimientos y dedicatoria .....	4
Lista de figuras .....	10
Glosario .....	13
Resumen.....	14
Introducción .....	15
La música .....	18
Sobre cómo el contexto afecta la música .....	23
La música de carrilera.....	25
La música parrandera.....	26
Los ritmos musicales.....	27
La diáspora y la identidad .....	33
Las identidades narrativas.....	38
Relaciones analíticas entre geografía, identidad y práctica musical.....	47
La geografía de la música .....	47
La topofilia y los imaginarios .....	52
Anotaciones finales .....	56
Capítulo 1: Problematización de la región conocida históricamente como Antioquia.....	59
El desarrollo desigual .....	63
Cambios demográficos, migraciones internas .....	67
Migración vista desde la geografía.....	73
Anotaciones finales y conclusiones del capítulo .....	76
Capítulo 2: El paternalismo laboral y las antioqueñidades .....	78
La elite empresarial y su “antioqueñidad” .....	83
La colonización antioqueña.....	84
La Escuela de Minas como “cura” a los vicios de la colonización .....	87
Anotaciones finales y conclusiones del capítulo .....	95
Capítulo 3: Las antioqueñidades en elite y en pueblo .....	97
Los intelectuales.....	100
Otras publicaciones .....	103
El narcotráfico .....	110
Anotaciones finales y conclusiones del capítulo .....	118
Capítulo 4: Desarrollo de fuentes musicales y aplicación de la geografía de la música .....	120



Música parrandera .....	128
Música de carrilera.....	129
Corazón cultural de la música de carrilera y música parrandera paisa.....	130
Anotaciones finales y conclusiones del capítulo .....	135
Otras anotaciones finales y conclusiones .....	137
Bibliografía y fuentes.....	142
Anexos .....	150
Tablas de análisis.....	150
Música parrandera .....	150
Música de carrilera .....	198
Resultados del análisis cualitativo de las canciones .....	219
Música parrandera .....	219
Música de carrilera.....	224

## Lista de figuras

Figura 1. Modelo de tabla para un análisis cualitativo de las canciones. Punto de vista interdisciplinar. ....	46
Figura 2. Tabla de temas, fenómenos y procesos geográficos de la geografía de la música en la escuela de Carney. ....	50
Figura 3. Mapas ejemplo del método de Carney. ....	51
Figura 4. Sistema de engranajes conceptuales de Montañeros en la ciudad. ....	57
Figura 5. Histórico de censos en Colombia (1905-2005). ....	69
Figura 6. Crecimiento demográfico de Medellín, 1905-2005. ....	70
Figura 7. Histórico de censos en Bogotá (1905-1964). ....	70
Figura 8. Mapa de las cuencas poblacionales en el occidente colombiano. ....	74
Figura 9. Distribución espacial de la población en Colombia, 1964. ....	75
Figura 10. Censo de estudiantes, técnicos e instruidos en Antioquia, 1870 y 1884. Censo de oficios y profesiones de carácter intelectual en Medellín, 1864. ....	88
Figura 11. Gerentes y presidentes de las 59 principales empresas industriales del país en 1946, por universidad en la que estudiaron. ....	89
Figura 12. Horizontes (Francisco Antonio Cano, 1913) ....	100
Figura 13. Mapa de los artistas de la música de carrilera. Mapa de los artistas de la música parrandera. Mapa de los artistas de la música de carrilera y de la música parrandera. ....	130
Figura 14. Mapa del ferrocarril en Antioquia. ....	131
Figura 15. Mapa de los artistas sobrepuesto en el mapa del ferrocarril en Antioquia. ....	131
Figura 16. Mapa del Estado Soberano de Antioquia (1864). Mapa sobrepuesto al mapa de artistas. ....	132
Figura 17. Mapa de los artistas sobrepuesto al mapa de distribución geográfica de 1964. ....	133
Figura 18. Mapa de la colonización antioqueña. ....	133
Figura 19. Superposición de mapas de artistas, de la colonización antioqueña y del Estado Soberano de Antioquia. ....	134
Figura 20. Corazón cultural de la música de carrilera y música parrandera. ....	135
Figura 21. Tabla de análisis de canción: 24 de diciembre - Pepe y Chavela. ....	151
Figura 22. Tabla de análisis de canción: Mándeme el aguinaldo - Valedor Ramírez. ....	152
Figura 23. Tabla de análisis de canción: El grillo - Antonio Posada. ....	153
Figura 24. Tabla de análisis de canción: El mecedor - José A. Bedoya. ....	154
Figura 25. Tabla de análisis de canción: Con verraquera - Octavio Mesa. ....	155
Figura 26. Tabla de análisis de canción: Los gotereros - José Muñoz. ....	156
Figura 27. Tabla de análisis de canción: El jornalero - Octavio Mesa. ....	157
Figura 28. Tabla de análisis de canción: Relajos del arriero - Octavio Mesa. ....	158
Figura 29. Tabla de análisis de canción: Fiesta caliente - Castañeda y Álvarez. ....	159
Figura 30. Tabla de análisis de canción: El calavera - Félix Ramírez. ....	160
Figura 31. Tabla de análisis de canción: Mi consuelo - Los Clavecinos. ....	161
Figura 32. Tabla de análisis de canción: El aguerrido - Agustín Bedoya. ....	162

Figura 33. Tabla de análisis de canción: Adiós a la vida - Darío Gómez. ....	163
Figura 34. Tabla de análisis de canción: El aguinaldo de mi novia - Darío Osorio y sus muchachos. ....	164
Figura 35. Tabla de análisis de canción: Navidades que no vuelven - José Ovidio Úsuga Hidalgo. ....	165
Figura 36. Tabla de análisis de canción: Tiempos que no vuelven - Darío Montoya. ....	166
Figura 37. Tabla de análisis de canción: El errante andariego – Los errantes de Antioquia. ....	167
Figura 38. Tabla de análisis de canción: Mujer moderna – Octavio Mesa. ....	168
Figura 39. Tabla de análisis de canción: Consejos al campesino - Darío Gómez y los Viejitos Verdes. ....	169
Figura 40. Tabla de análisis de canción: Adiós cariño - Las Hermanas Calle. ....	170
Figura 41. Tabla de análisis de canción: Los brujos - Gildardo Montoya y José Muñoz. .	171
Figura 42. Tabla de análisis de canción: Beba y no compre ropa - Joaquín Bedoya. ....	173
Figura 43. Tabla de análisis de canción: Navidad sin flores - Darío Gómez con Los Invisibles. ....	174
Figura 44. Tabla de análisis de canción: El carriel de mi compadre - Duetto de los Andes. ....	175
Figura 45. Tabla de análisis de canción: La bruja cebada - Jairo Cano. ....	176
Figura 46. Tabla de análisis de canción: De fonda en fonda - Joaquín Bedoya. ....	177
Figura 47. Tabla de análisis de canción: El guasca de plátano - Hermanos Cardona. ....	178
Figura 48. Tabla de análisis de canción: Los ciclistas - Los Trovadores del Recuerdo. ....	179
Figura 49. Tabla de análisis de canción: Pacho Guerra - Agustín Bedoya. ....	180
Figura 50. Tabla de análisis de canción: El regionalista - Gildardo Montoya. ....	181
Figura 51. Tabla de análisis de canción: El mono marinillo - Gildardo Montoya. ....	182
Figura 52. Tabla de análisis de canción: El campesino alegre - Joaquín Bedoya. ....	183
Figura 53. Tabla de análisis de canción: Veredita del Rlobal - Octavio de Jesús. ....	184
Figura 54. Tabla de análisis de canción: Antioqueño no se vara - Octavio Mesa. ....	185
Figura 55. Tabla de análisis de canción: Donde tío Manuel - Octavio de Jesús. ....	186
Figura 56. Tabla de análisis de canción: Billete que hay café. ....	187
Figura 57. Tabla de análisis de canción: Cogiendo café - Joaquín Bedoya. ....	188
Figura 58. Tabla de análisis de canción: El cafetero - Joaquín Bedoya. ....	189
Figura 59. Tabla de análisis de canción: Vuelve diciembre - Hermanos Valencia. ....	190
Figura 60. Tabla de análisis de canción: El aguardientero - Los Trovadores del Recuerdo. ....	191
Figura 61. Tabla de análisis de canción: Vivo en la montaña - José A. Bedoya. ....	192
Figura 62. Tabla de análisis de canción: Cogiendo frutas – David Correa. ....	193
Figura 63. Tabla de análisis de canción: El montañero moderno - Nicolas Muñoz. ....	194
Figura 64. Tabla de análisis de canción: Me voy mañana - Los Arrieros. ....	195
Figura 65. Tabla de análisis de canción: Uno por pobre - Los Relicarios. ....	196
Figura 66. Tabla de análisis de canción: El primo de Lucifer - José A. Bedoya, ....	197

Figura 67. Tabla de análisis de canción: Hoy me despido - Las Gaviotas. ....	199
Figura 68. Tabla de análisis de canción: Mundo engañoso - Lidya Méndez. ....	200
Figura 69. Tabla de análisis de canción: El tren - Puerta y Castañeda. ....	201
Figura 70. Tabla de análisis de canción: Mi consuelo - Las Estrellitas. ....	202
Figura 71. Tabla de análisis de canción: Consejos de mi madre - Duetto Aves Cantoras. .	203
Figura 72. Tabla de análisis de canción: El errante - Sonia y Carlos. ....	204
Figura 73. Tabla de análisis de canción: Yo también la vi llorar – Los Relicarios. ....	205
Figura 74. Tabla de análisis de canción: Se fue mi madre. Neftalí y José. ....	206
Figura 75. Tabla de análisis de canción: No tengo dinero - Los Chamaquitos. ....	207
Figura 76. Tabla de análisis de canción: Casita blanca - Duetto Las Américas. ....	208
Figura 77. Tabla de análisis de canción: Escuelita de mi campo - Los Alegres Muchachos. .....	209
Figura 78. Tabla de análisis de canción: Soy campesino - Luis Carlos Montoya. ....	210
Figura 79. Tabla de análisis de canción: Mundo cruel: Duetto Revelación. ....	211
Figura 80. Tabla de análisis de canción: La Patada - El compa Langus y los Jornaleros. .	212
Figura 81. Tabla de análisis de canción: El cachivache - Hermanos Patiño. ....	213
Figura 82. Tabla de análisis de canción: Padre campesino - Los Relicarios. ....	214
Figura 83. Tabla de análisis de canción: Adiós al mundo - Duetto Mesa y Bolívar. ....	215
Figura 84. Tabla de análisis de canción: Cuando las aves - Hermanos Giraldo. ....	216
Figura 85. Tabla de análisis de canción: Solo mi suerte - Las Margaritas. ....	217
Figura 86. Tabla de análisis de canción: El sello de mi nombre - Las Indianas. ....	218
Figura 87. Tabla total de canciones de música parrandera ordenadas por fecha y con los resultados del análisis cualitativo .....	221
Figura 89. Asimilación, Integración, Separación y Topofilia en la muestra de música parrandera vistas en periodos .....	222
Figura 88. Ritmos en la muestra de música parrandera vistos en periodos. ....	222
Figura 90. Tabla total de artistas de música parrandera ordenados por año de nacimiento y con los lugares de nacimiento. ....	223
Figura 93. Tabla total de canciones de música de carrilera ordenadas por fecha y con los resultados del análisis cualitativo .....	224
Figura 92. Asimilación, Integración, Separación y Topofilia en la muestra de música de carrilera vistas en periodos .....	225
Figura 91. Ritmos en la muestra de música de carrilera vistos en periodos. ....	225
Figura 94. Tabla total de artistas de música de carrilera ordenados por año de nacimiento y con los lugares de nacimiento. ....	226

## Glosario

- **Música carrilera:** Toda aquella canción de temáticas emocionales y/o que reflejen la vida del campesino, producida por un artista en territorio colombiano, con influencias mexicanas, argentinas y/o ecuatorianas
- **Música parrandera:** Toda aquella canción de temáticas “calientes” cargadas de festividad, picardía, exageración y/o doble sentido, producida por un artista en territorio colombiano, con influencias de las músicas costeñas, andinas y tropicales.
- **Identidad:** Forma de llamarle al conjunto de características, rasgos y representaciones atribuidas a una cultura.
- **Migración:** Se refiere al cambio de lugar de domicilio o residencia de una persona o población, marcado por una “reanudación” de la vida en el lugar anfitrión.
- **Diáspora:** Forma de referirse a todo movimiento migratorio que en su proceso de adaptación en el lugar de destino y como medida de autoconservación, reprodujo su acervo cultural.
- **Identidad narrativa:** Concepto que surge de los estudios sociales y culturales, el cual se refiere al conjunto de características, rasgos y representaciones correspondientes a una identidad y expresados en narrativas (literatura, música, teatro, entre otros).
- **Indexicalidad:** La situación que le da contexto al relato.
- **Deixis:** Qué sujetos están involucrados en la situación, qué rol cumplen dentro del relato.
- **Articulación:** Elemento que se articula mediante el relato, que dota sentido al ser un patrón cultural o ideológico.
- **Interpelación:** Es una orden implícita dentro del discurso, que (s. Alth.) refleja ideología.
- **Asimilación:** Cuando una cultura se asimila en otra, desplazando expresiones tradicionales por novedades.
- **Integración:** Cuando una cultura se integra a otra, conservando expresiones tradicionales y conociendo las novedades.
- **Separación:** Cuando una cultura se separa de otra, siendo una manera de conservación muy radical.
- **Topofilia:** Se refiere al amor y a la conexión del ser humano con un determinado entorno.

## Resumen

Después de la muerte del caudillo Jorge Eliecer Gaitán, la violencia que ya venía experimentando Colombia como un fenómeno sociopolítico que había fragmentado el país, incrementó y el bipartidismo sembró las brechas para un conflicto armado que se intensificó en sus distintas etapas. En medio de este caos, un gran sector de la población rural y semirural migró hacia las ciudades capitales donde se estaba concentrando el llamado “progreso”. Medellín para la mentalidad de ese entonces se mostraba como la ciudad industrial del país, las empresas constituidas entre finales del siglo XIX y principios del XX le daban esa reputación de una ciudad donde el empleo abundaba y las condiciones de vida parecían ser mejores que las de los pueblos y zonas rurales; gracias a estas circunstancias y a los efectos que tuvieron los medios de comunicación y de transporte, se formó un foco migratorio. La población que llegó a Medellín trajo consigo una serie de costumbres y tradiciones que aportaron en la construcción de la llamada *antioqueñidad*, una identidad que, como proyecto, no solo se remonta a la conexión de las personas con el territorio reconocido históricamente como Antioquia, sino también a una idea que estuvo en constante discusión y circulación entre las elites y las masas, siendo ello, por supuesto, una herencia del desarrollo desigual de la República y de las guerras civiles del XIX. A lo largo de la segunda mitad del siglo XX, la ciudad de Medellín experimentó los efectos de la diáspora montañera, donde confluyeron representaciones, significados, hábitos, gustos, y toda una serie de elementos rescatados de la vida del campo y del pueblo. En este escenario histórico se busca hacer hincapié en la música como una expresión que permitió tanto la integración de los migrantes, como la asimilación de su entramado cultural en la población anfitriona; se habla de dos géneros musicales que marcaron la práctica del compartir la música tanto a nivel regional como nacional: la parrandera, de connotaciones picarescas y de doble sentido, y la carrilera, de temáticas tristes y frías.

## Introducción

Hay que partir de un hecho histórico que da relevancia a cuatro conceptos claves de la investigación: música, diáspora, región e identidad. La antioqueñidad a lo largo de su historia ha construido diversas cargas psíquicas y emocionales a modo de discursos y representaciones, lo que la hace ver como un proyecto regional que articula prácticas discursivas como música, ciudad, cotidianidad y opinión pública entorno a una idiosincrasia regionalista endémica al departamento de Antioquia. Es posible encontrar una diversidad importante de identidades entorno a la misma antioqueñidad, ya que, como proyecto y expresión cultural, responde también a intereses políticos locales, regionales y nacionales.

Sumando a lo anterior, la presente investigación busca retratar el proceso diaspórico de las olas migratorias ocurridas después de 1945, enfocando el análisis a la identidad regional antioqueña como proyecto que se hizo discurso y tuvo una constante circulación entre masas y elites<sup>1</sup>; por un lado, se encuentra una estrecha relación entre el crecimiento urbano de la Medellín de 1964 con las tasas de desplazamiento interno del departamento de Antioquia, por otro lado, se hizo evidente en la ciudad el proyecto de la antioqueñidad en construcciones claves como el Pueblito Paisa entrados los setentas, y en festividades como la Feria de las Flores constituida en 1958. Todo ello se debe entender como un espaldarazo a la mentalidad que hasta finalizada la primera mitad del siglo XX era cerrada ante la idea de una migración campesina que, según el pensamiento generalizado de las elites y clases altas, no entendía los valores de asepsia, higiene y civilización, pues traían desorden, delincuencia y prostitución a la ciudad; en su discurso, si los migrantes no se integraban al sistema laboral-industrial de la ciudad y se apegaban a la ética de la productividad (fuertemente relacionada con el catolicismo conservador histórico antioqueño y la idea de trabajo honrado y ahorro), se iban a convertir en parásitos sociales (como en aquel barrio Guayaquil, el cual intentaron intervenir hasta entrados los treinta, plagado de “todo aquello que representa el infierno”).

---

<sup>1</sup> Con esto no se quiere decir que se haga generalización, pero hasta el día de hoy, los rezagos de los regionalismos y de los enfrentamientos entre federales y centralistas (los abuelos de liberales y conservadores), tienen sus coletazos en la mentalidad general colombiana.

La mayoría de los artistas de la música carrilera y parrandera, tienen en su historia el haber emigrado de un pueblo. Los más contemporáneos bien podían descender de migrantes siendo primera generación de ciudad, o bien habían crecido en áreas rurales de la ciudad y sus alrededores veredales. Este dato puesto en relación con la síntesis contextual que anteriormente se hizo, reconoce un proceso diaspórico que, apoyado en el sedimento de una identidad regional en gestación desde el siglo XIX, se hizo proyecto y discurso en la Medellín de la segunda mitad del siglo XX.

Es importante mencionar que fue poca la bibliografía encontrada que se haya dedicado con exactitud al estudio que se quiere plantear. En el libro de Alberto Burgos Herrera *La música parrandera paisa*, el autor recopiló una serie de entrevistas realizadas por él a múltiples artistas del género de la música parrandera paisa, así como a familiares de estos o a empresarios allegados al género. La importancia en esta compilación de entrevistas radica en que el autor se acercó de una manera espontánea al artista, compartiendo licor y/o recitando canciones, por lo que las entrevistas no dejan de transmitir este lado cálido de las relaciones humanas, siendo una metodología en la que el entrevistado puede llegar a sentirse en una conversación coloquial, desapegada a una estructura académica. Por otro lado, revela muchos puntos que se pueden leer en la dirección teórica y metodológica que se ha planteado, pues en las entrevistas, a pesar de haber desorden, se puede percibir una cronología que Burgos Herrera escucha y narra, y que comprende el contexto del sujeto entrevistado, dejando en entrelíneas una serie de puntos claves como los movimientos migratorios, el contexto sociopolítico del país, la adaptación del migrante en la ciudad, el surgimiento de los artistas, entre otros.

Para agregar al estado de la cuestión, los artículos de Egberto Bermúdez titulados *Del humor y del amor: Música de parranda y música de despecho en Colombia* (I & II), proveen pistas acerca del origen de estos géneros. Sin embargo, en su totalidad el trabajo puede resultar difícil de digerir al resultar ser algo ambicioso y superficial, pues en solo dos artículos menciona muchos puntos que no se explican detalladamente. Además, no tiene una línea cronológica clara, por lo que no explora profundamente el proceso de construcción y transformación de los géneros musicales, ni llega a analizar la relación de los géneros con nociones como identidad y progreso. Se debe decir que el texto se acerca al tema de la



“cultura paisa”, pero no lo abarca de manera exhaustiva, pues a pesar de que Bermúdez habla de una tradicionalidad desde finales del siglo XIX, no hace uso de los suficientes argumentos y herramientas para dar rigor y justificar su texto, y por el contrario deja muchas dudas en las relaciones y conexiones que plantea.

En cuanto al autor Hernán Restrepo Duque, encontramos dos artículos que pueden servir como base para hablar de la música popular de Antioquia, que por la forma en que abarca el fenómeno, pueden resultar reveladores. Por un lado, su aporte en el libro dirigido por Jorge Orlando Melo *Historia de Antioquia*, en el capítulo llamado *Música popular*, donde realizó una cronología de la música popular en Antioquia y, aunque por momentos se centra más en lo entendido por la elite acerca de esta categoría de la música, tiene datos que pueden contextualizar tanto al planteamiento del problema como a la solución de este. Otro artículo de este autor, titulado *La música de carrilera: mitos y verdades*, es más una muestra de la recepción de esta música por la sociedad, centrándose en gran parte a los artistas extranjeros que tuvieron que ver con el surgimiento del género en Colombia. En algunos momentos, Restrepo Duque trata de desambiguar el termino de música de carrilera.

Se pueden añadir a este estado de la cuestión dos obras que surgen en el mismo contexto académico en el que esta investigación se circunscribe. Por un lado *Vitrolas, rocolas y radioteatros: Hábitos de escucha de la música popular en Medellín, 1930-1950*, de Carolina Santamaria-Delgado, y por otro lado *Del pueblo a la ciudad. Migración y cambio social en Medellín y el Valle de Aburrá, 1920-1970*, de Sandra Patricia Ramírez Patiño y Karim León Vargas. Ambas obras si bien no se enfocan al objeto de estudio de este proyecto, se pueden considerar en una estrecha relación cronológica e histórica.

Se ha querido hallar más bibliografía que abarque el objeto de estudio propuesto, pero no fue posible. La propuesta que traigo es una manera de mirar el fenómeno a partir de la interdisciplinariedad que han permitido los estudios sociales y culturales. En esta investigación confluyen herramientas del posestructuralismo, de la gramática del texto, de la geografía de la música, y de los estudios demográficos; se proponen aspectos que no se habían recopilado en una investigación donde se pusiera en relación la música carrilera y parrandera con el desarrollo de la ciudad de Medellín, teniendo presente el contexto social,

político y cultural de la segunda mitad del siglo XX, sin dejar a un lado el concepto central de la identidad.

La hipótesis central de la investigación ubica la música parrandera y carrilera - que históricamente ha sonado en el territorio reconocido antioqueño -, como resultado del proceso de migración poblacional con el que creció la ciudad en la industrialización y urbanización que vivió a lo largo del siglo XX; se trata de dos géneros musicales que se pueden leer junto a los cambios que vivió Medellín durante el siglo XX, y que en su mayoría fueron producidos por artistas de la llamada región paisa (mas no de la ciudad). Este proceso se puede leer en una gran relación con el desarrollo de los medios de comunicación y de los medios de transporte, y es posible enlazarlo con la construcción identitaria de la antioqueñidad. Aun así, es preciso hacer un acercamiento a estos géneros musicales.

### La música

Cuando se planteó este proyecto de investigación se quiso hacer eje principalmente en las producciones de la música parrandera, pues se creía que era en este género donde se contaba aquello que se quería investigar, es decir, fragmentos de la historia de la diáspora montañera llegada a la ciudad de Medellín, reflejada en varios aspectos que evocan al conjunto de representaciones de la antioqueñidad; esto en clave de crítica de fuentes aterrizado a los límites de la investigación, es ver la música popular como producto pero también como agente articulador e interpelador de los discursos de *las antioqueñidades*. Con el tiempo, y los primeros acercamientos que tuve a las fuentes, supe que era inapropiado excluir la música de carrilera de la investigación, ello debido a que el contexto estudiado demuestra que los artistas musicales al haber migrado a la ciudad marcaron un antecedente que se vería reflejado en su historia de producción; la incursión en diversos géneros y subgéneros musicales fue necesaria para valerse económicamente, para adaptarse a los cambios de los gustos musicales o para darse a conocer en otros medios y espacios. Lo anterior se puede explicar desde muchos enfoques, aunque existe una fuerte inclinación que indica que fue por la misma búsqueda de lograr el éxito comercial que se aventuraron la mayoría de estos artistas a imitar, adaptar y crear variedad en sus ritmos, letras y melodías. Esta idea, se puede encontrar también en la lectura del trabajo *La música parrandera paisa* de Alberto Burgos Herrera.

El primer término que se debe despejar en este apartado es el de música popular, pues es en esta categoría donde inicialmente se buscaría ubicar los géneros musicales de la carrilera y la parrandera. Las músicas populares colombianas en efecto han sido estudiadas desde diferentes perspectivas, por lo que es necesario mencionar la dificultad que existe, al menos en el medio colombiano, por definir *música popular*. Hay que diferenciar entre una *música pop* que llega del extranjero cargada de influencias novedosas, una *música folclórica* que trata de ceñirse a sus raíces para reivindicar las músicas originarias y del saber popular de un determinado territorio, y una *música popular colombiana* donde los artistas gozan de una fama nacional y tienen una gran influencia de los sonidos extranjeros que se acoplan al mercado colombiano. De esta básica diferenciación, es necesario preguntarse ¿Es la música carrilera y parrandera paisa, músicas folclóricas o músicas populares colombianas?

Es posible que se deba pensar desde esos términos en una categoría moderna, que recoja la influencia folclórica, la influencia popular y la influencia del mercado (regional, nacional e internacional). La *música popular campesina urbana* es quizás uno de los últimos eslabones conceptuales a entender en la musicología colombiana, teniendo presente que desde el aspecto histórico de la ciencia, ha sido un tema en constante discusión (algunas de las lecturas tradicionales y canónicas lo evidencian y hasta excluyen). Inicialmente sería factible, mas no correcto, definir la carrilera y parrandera como un folclor que rápidamente se influenció por los sonidos populares tanto nacionales como internacionales. Vemos que la música carrilera tiende a ser una adaptación de los sonidos ecuatorianos, argentinos y mexicanos que llegaban por las ondas radiales y por las grabaciones en acetato, pero a este género pertenecen un espectro de ritmos variados que fluctúan, por ejemplo, entre bambucos y rancheras, y valeses y corridos. La música parrandera surge desde la imitación reuniendo influencias regionales, nacionales e internacionales, con una clara tendencia a la reivindicación de la identidad regional y su conjunto de representaciones. Aun así estas definiciones se quedan cortas, por lo que es necesario revisar qué se ha dicho o han escrito sobre ello.

En primera instancia, es necesario entender la categoría de música popular. Hugo Andrei Buitrago Trujillo apunta en su tesis lo siguiente:

“La música popular, dice Klaus Bruhn Jensen, “es un testimonio del lugar que las prácticas culturales ocupan en los procesos de los conflictos y cambios sociales, ya que apuntan al sentimiento de comunidad y a veces de solidaridad”, por lo que no es gratuito que sea una de

las herramientas con las que se espera consolidar el mensaje de la nación, la modernidad, la civilidad o el Estado. Como lo evidencian las canciones patrióticas y revolucionarias que reseña Peter Burke en su historia de la cultura popular europea, se supone que la música popular podría aportar a la homogeneización o a la nacionalización. La música “nacional” apuesta por una imagen del país, mejor, de los connacionales.”<sup>2</sup>

Esta definición de música popular, debe observarse en línea con la idea de German Colmenares sobre el desarrollo de nación y región en Colombia. En efecto, si para el principio de la República las ideas de nación y de región eran casi nulas, ambas se construyeron en paralelo a lo largo del siglo XIX y principios del XX, por lo que no sería descabellado pensar que la música popular también corresponde a la homogeneización que apunta Buitrago Trujillo, pero en una escala más pequeña, es decir regional, y con sus particularidades. Lo que demostraría que las músicas populares colombianas contribuyeron en una serie de procesos que se debaten entre la asimilación, la integración y la separación, desde y para las distintas expresiones identitarias de las regiones, al tomar y reforzar los conjuntos de representaciones anclados a esas distintas regiones y subregiones del país y construir sobre ellas un mercado de consumo cultural en constante transformación (esto finalmente apuntaría a pensar que toda expresión identitaria en la sociedad neoliberal actual, al menos en Occidente, terminó asimilando particularidades de los distintos contextos atravesados, eclipsando su estética con la globalización y la sociedad digital).

Antes de definir los géneros musicales objetos de estudio, es prudente anunciar un dato científico que respalda la relación entre la música y las emociones humanas. En varios estudios se ha demostrado que una región del cerebro llamada el córtex prefrontal (ubicado justo detrás de la frente), está relacionado con la codificación y recuperación de los recuerdos, el aprendizaje de conocimientos nuevos, y la respuesta y control de las emociones. Según un grupo de científicos de la Universidad de Dartmouth, encabezado por el profesor Petr Janata, la música y las emociones comparten la misma región cerebral (el córtex prefrontal), conclusión a la que llegaron luego de analizar las reacciones cerebrales de ocho músicos a los que se les hizo escuchar y analizar diferentes melodías. Dicho estudio indicó que la percepción musical del cerebro logra distinguir los aspectos emocionales de la música, como

---

<sup>2</sup> Buitrago Trujillo, Hugo Andrei, *Un pandemónium de ridículas estridencias. Prácticas musicales y representaciones sociales durante La Violencia en los Llanos orientales y Tolima (1942-1965)* (Medellín: UNAL, Tesis para optar al título de Doctor en Historia, 2017), pág. 3.

la alegría o la tristeza, ello siendo independiente de los conocimientos que brinda la estructura o de la coherencia de la melodía.<sup>3</sup> Lo anterior quiere decir que el ser humano al escuchar una canción, puede asociarla a un momento, idea, lugar o persona con quien tenga cierta emoción encontrada; por este motivo, en algunas personas las canciones de cuna pueden llegar a transmitir sensación de cuidado y de amor.

Ya lo decía Jean-Philippe Rameau en el siglo XVIII, “la música es natural para nosotros; la emoción que nos hace sentir se la debemos al puro instinto; este mismo instinto actúa sobre nosotros con muchos otros objetos que muy bien pueden estar relacionados con la música”. La inteligencia musical como concepto, más allá de entenderse como un canon tradicional que estandariza cual inteligencia es musical y cual no lo es, es el término con el que se nombra a la capacidad que tenemos los seres humanos de percibir, distinguir, transformar y expresar el ritmo, timbre y tono de los sonidos musicales. El cerebro está encargado de clasificar los sonidos en frecuencias, intensidades y duraciones. Estos datos se hacen relevantes al tener presente que la música está en constante conversación con los recuerdos, conocimientos y emociones.

Dicha relación de recuerdos, conocimientos, emociones y música, tiene otras repercusiones en el organismo; según el musicólogo y filósofo Julius Portnoy en su libro *La filosofía y la música*, publicado en 1955, la música puede cambiar las tasas metabólicas y la digestión de manera positiva o negativa, aumentar o disminuir la presión arterial y los niveles de energía, también puede aumentar la secreción de endorfinas por el cerebro y de esta manera producir placer y relajación, además de que tiene una gran influencia en la salud psicológica. De lo anterior, ya sabemos que estas reacciones varían dependiendo del género musical y de la canción que sea escuchada, y también de las emociones, recuerdos o conocimientos que estén asociados a ello.<sup>4</sup>

Antes de pasar a las subsecciones, cabe destacar que se podría indagar mucho sobre la música en sí, pues considero que es una fuente inagotable al implicar tantas aristas de por medio. Entre los fragmentos analizables que poseen estas fuentes, se pueden encontrar las

---

<sup>3</sup> Gomez Hurtado, Begoña, *Lateralidad cerebral y zurdería. Desarrollo y neuro-rehabilitación*, (Bloomington, EE. UU., Palibrio LLC, 2013) pp. 84-85.

<sup>4</sup> Gomez Hurtado, *Lateralidad cerebral y zurdería*, pp. 85-86.

composiciones musicales (ritmo, melodía, tablaturas, etc.), las composiciones líricas (muchas de ellas apoyadas en herencias literarias y culturales), los intérpretes (y sus contextos) y las discográficas (qué producían y por qué lo hacían); todo ello solo por mencionar los usos más básicos de la música como fuente.

Para la presente investigación, la música como fuente está enfocada en dos dimensiones: las composiciones líricas y los intérpretes. Para la primera dimensión, lo que interesa más allá de identificar su folclore literario a partir de la paremiología, es entender el discurso implícito a la luz de la diáspora montañera y la antioqueñidad. Para la segunda dimensión, el enfoque no está en analizar cada caso particular de artista o cantante, puesto que a consideración teórico-metodológica, se encuentra mucho más atractivo realizar una lectura general que se preocupe por entender el proceso histórico que *Montañeros en la ciudad* pretende reseñar.

Por último, vale la pena mencionar la importancia de la tradición oral en el músico campesino, y sobre esto Gonzalo Soto escribió unos párrafos que ayudan a evidenciar la trascendencia del aprendizaje autodidacta y oral dado en los círculos sociales rurales. Según el profesor Soto, el campesino en el tercer mundo no tiene acceso a educación superior y especializada, dado que desde temprana edad debe ingresar al mundo laboral, y la educación primaria a la que tiene acceso falla al no encontrarse acorde a su contexto, por lo que es de esperarse que no se haya dado una educación musical formal. El autor aclara que esto no significa que el campesino no pueda acceder a la sabiduría, al menos sobre la vida y su sentido; por lo general estas poblaciones aprenden escuchando y observando, y en la música esto se da en los espacios de fiesta y celebración, eso sin contar la posibilidad de tener un familiar músico que le enseñe. En todo caso, es un ejercicio de imitación, por lo que el músico en su camino conocerá diferentes ritmos, técnicas y se permeará del bagaje cultural de su región, llegando a tal nivel que le permita lograr acoplarse a diversas agrupaciones o proyectos musicales que se vayan conformando en *su mundo musical*. Soto puntualiza que este tipo de formación musical tiene un límite que se da por la transmisión limitada, pues su uso y valor se tiende a dar mayormente en culturas locales propias de sectores rurales.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Arango Soto, Gustavo, *Introducción a la música* (Medellín: Editorial UPB, 2016) pp. 37-39.

En referencia al aprendizaje autodidacta y la importancia de la tradición oral y musical en el marco de esta investigación, resulta pertinente comentar un video que se encuentra en la red social Facebook, el cual tiene la siguiente descripción: “¡Como sonaba de rico! Así era nuestra música campesina popular antes de que la cultura narco la desapareciera.”, y aunque no se sabe con certeza la ubicación y la fecha, se puede decir que es de antes de este milenio. Las imágenes que ruedan en este vídeo fueron grabadas seguramente en una taberna de alguno de los caminos de herradura que existieron en el territorio, la música que suena es “de carrilera”; resulta interesante al ser un punto de reunión donde también llegaban mujeres y niños, a pesar de ser una taberna donde se está consumiendo licor (considerado un espacio “de hombres” en el imaginario común). El video termina con unas tomas en algún cafetal, destacando entonces cierto rasgo de identidad al combinar los sonidos de la música con las imágenes de hombres trabajando el cafetal. En estas imágenes de cierto modo se refleja la importancia de los puestos de descanso y de recreación, y se evidencia cómo los lugares de reunión y socialización como las tabernas, pudieron haber permitido el intercambio y la circulación de conocimientos y gustos musicales.<sup>6</sup>

#### Sobre cómo el contexto afecta la música

El contexto social, cultural, político, económico e intelectual afectan de manera directa e indirecta las producciones musicales, esto se ha visto a lo largo de la historia, más moderna, con numerosos ejemplos. *Montañeros en la ciudad* se ha preocupado por rastrear el proceso de construcción de antioqueñidad en la música de carrilera y en la música parrandera, el cual es resultado de la diáspora montañera que se fue estableciendo en Medellín durante la segunda mitad del siglo XX; por esta última razón fue necesario enfatizar en las emociones humanas, pues la música aparte de usarse para el festejo, la dispersión o el ocio, también se usa para sentir decepción, desamor, desarraigo, etc.

A lo largo de la investigación se constató que los campesinos y migrantes llegados a la ciudad de Medellín fueron mal vistos por la sociedad anfitriona. Los mal llamados *negros* entraron a una ciudad que ofrecía oportunidades hasta entrada la década del setenta, cuando la crisis manufacturera agravó las condiciones económicas. Desde entonces la delincuencia fue en

---

<sup>6</sup> Hallado en: <https://www.facebook.com/Theo1755/videos/10224891727463736> | Publicado por el perfil de Facebook de Theo Richter el 21 de febrero del 2021 | Consultado el 13 de abril del 2022 | Duración de 3 minutos y 32 segundos.

aumento, las mafias que ya mas o menos estaban organizadas lograron ganar terreno en materia de contrabando y la infraestructura de la ciudad empezó a quedarse pequeña para las consecuencias de ese peregrinaje campesino y pueblerino. Entrados los setenta, los contrabandistas y marimberos<sup>7</sup> fueron migrando paulatinamente al negocio del narcotráfico; la cocaína se ganó la fama de ser el oro blanco dado las ganancias que dejaba aquel mercado, y de ellas se terminaría beneficiando la sociedad antioqueña y colombiana.

Este acontecer histórico, del cual casi todos los medellinenses tenemos historias aprendidas y /o vividas, afectó directa e indirectamente las producciones de la música de carrilera y de la música parrandera. Sin querer ahondar mucho en las conclusiones de fuente primaria, hay que destacar que las canciones de música de carrilera seleccionadas, reflejan una tendencia a la separación, concepto rescatado del marco teórico citado, y un pequeño proceso de asimilación que pudo haber tenido corte hacia la década de 1960. En el caso de las canciones de música parrandera seleccionadas, se lee una tendencia a la topofilia que aumenta desde finales de 1960, junto a ella se marca la separación frente a la cultura anfitriona a lo largo de los años, y para la década de 1980 poco se puede hablar de integración, pues las canciones oscilan entre la asimilación y la separación.

Surge la pregunta, entonces, ¿Por qué se ven estos cortes en ambos géneros musicales?, y es aquí cuando el estudio del contexto general se hace necesario, puesto que es ahí donde se pueden encontrar algunas de las bases para la respuesta a esa pregunta. En ese sentido, vale la pena citar un fragmento de la información general del portal web de *Canción y contexto*, de la Universidad de Valladolid:

“No se puede entender al hombre del siglo XX sin entender su canción. La canción es un movimiento cultural y artístico que ha acompañado al devenir histórico a lo largo y ancho del mundo, siendo un fenómeno indisoluble de la humanidad. Es posible incluso que la historia de un país, de una lengua, de una cultura pueda ser relatada a través de las canciones que han ido surgiendo progresivamente, y es posible que las canciones nos ayuden igualmente a entender cómo fueron forjándose las transformaciones de toda índole en la cultura universal. La conjunción de letra y música hacen de la canción una obra artística diferente de las demás cuyo estudio requiere de diversos enfoques y disciplinas para que sea coherente.”<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> Nombre dado a los traficantes de marihuana.

<sup>8</sup> Portal web de *Canción y contexto*, “Información general” (Valladolid: Universidad de Valladolid), <http://www5.uva.es/cancionycontexto/> (Consultado en agosto de 2021).



Y es que no resulta raro entender la música como un fiel reflejo de la sociedad que puede llegar a demostrar los síntomas y enfermedades de esta. Por esa razón es atractivo citar las interrelaciones dialécticas propuestas por Olavo Alén, las cuales ayudan a entender la música en su contexto histórico. Para Alén, la música funciona como acto de cultura, como forma de comunicación y como industria y comercio; vista así y apoyado en Vygotsky, se destacan tres ciclos o sistemas para que la música llegue a la sociedad en las dimensiones que el siglo XX permitió: el ciclo de la creación, el ciclo de la difusión y el sistema de producción y distribución. Para la presente investigación, el ciclo de la creación es el que interesa, puesto que se trata de rastrear un proceso de correlación entre el contexto histórico y la canción en sí.

El ciclo de creación está mediado por una interrelación en la que el contexto histórico cultural es el central, alrededor de este, tanto creador como intérprete y público dialogan. El mismo *sentido común* que hace parte del aparato conceptual de las identidades narrativas, es también el que va a la par del contexto histórico cultural. Apoyados en el sistema de Vygotsky, como apuntan Carlos Rafael Fernández Medina y Nayibis Díaz Machado, el accionar del creador (compositor) va a estar condicionado por cómo el contexto se relaciona con él, de la misma forma se ven comprometidos intérpretes y público, añadiendo a este último que será un crítico exigente del producto que salió del sistema de producción y distribución de determinada música.<sup>9</sup> Es posible que Vygotsky sea un poco anticuado para las interpretaciones sobre la industria musical que circulan hoy en día, por lo que cabe destacar que el principal interés en lo expuesto es el diálogo entre la teoría más contemporánea de Alén con la teoría clásica de Lev Vygotsky, que ponen en el centro de la mesa el contexto histórico cultural de un determinado producto musical.

#### La música de carrilera

Si se le pone un grupo de canciones “de carrilera” a una persona del común hoy en día, es probable que entre sus impresiones se encuentre que “carrilera” no responde a una categoría estrictamente diferencial de un género musical en específico, sino que, por el contrario, se refiere a un grupo de ritmos musicales que cumplen con una o varias condiciones para

---

<sup>9</sup> Fernández Medina, Carlos Rafael & Díaz Machado, Nayibis, “Una mirada a la investigación de la cultura musical desde los estudios socioculturales” (Universidad Agraria de la Habana, Cuba: Revista *Contribuciones a las Ciencias Sociales*, N. 4, mayo 2012) Hallado en [www.eumed.net/rev/cccss/20/](http://www.eumed.net/rev/cccss/20/)

considerarse dentro de esta “familia” o género. Este fenómeno nominal no solo ocurre en estas músicas populares, también ocurre con otras músicas como la salsa.

Para que una canción se considere música de carrilera, inicialmente debe cumplir una condición que de inmediato la hace histórica: debió ser transportada por las líneas del ferrocarril, por “las carrileras del tren”. Según Miguel Ángel López Botero en su texto *Música de carrilera*, entre los ritmos que comprende este gran género, si nos atenemos al origen, únicamente se podrían tener en cuenta las rancheras y los corridos<sup>10</sup>; pero, según el coleccionista Fabio Nelson Ortiz Moncada, la música de carrilera surge en un ejercicio de imitación donde también se deben tener a consideración las influencias argentinas y ecuatorianas. Con intenciones de esclarecer el término, a la música de carrilera también se le llama guasca, y para propósitos de la presente investigación, la carrilera será entendida como toda aquella canción de temáticas emocionales y/o que reflejen la vida del campesino, producida por un artista en territorio colombiano, con influencias mexicanas, argentinas y/o ecuatorianas.

#### La música parrandera

Para esta categoría ocurre algo similar que en la música de carrilera; “parrandera” no es un determinado género musical que se diferencie por unos factores claramente rastreables, sino más bien, se trata de una familia de varios ritmos entre los que encontramos currulaos, paseos, pasillos, parrandas y merengues, solo por mencionar unos cuantos. Entonces ¿qué hace que una canción se considere dentro de la “familia” de la música parrandera? Este es un interrogante que podría responderse citando toda la herencia picaresca del costumbrismo antioqueño, sin embargo, para efectos de practicidad, se encuentra atractiva la definición de Alberto Burgos Herrera: “[...] es la auténtica músicaailable antioqueña; música que como el antioqueño, es picara, de doble sentido, maliciosa, inquieta y ocurrente; música que nos muestra tal como somos los antioqueños, descomplicados y sinceros.”<sup>11</sup> Para Ortiz Moncada es un género que surge desde la adaptación de músicas costeñas y andinas, donde se puede encontrar gran influencia de Guillermo Buitrago. A este panorama hay que sumarle un detalle que fue necesario para el planteamiento de la presente labor investigativa, pues dentro de las

---

<sup>10</sup> López Botero, Miguel Ángel, *Música de carrilera. Canciones, historia y comentarios* (Medellín: Galaxia Impresores, 1985) pp. 3-4.

<sup>11</sup> Burgos Herrera, Alberto, *La música parrandera paisa* (Medellín: Editorial Lealon, 2000) pág. 9.

canciones que entran en esta categoría existe un numeroso repertorio que hace alusión a la antioqueñidad, a la herencia de la arriería y de la picaresca, y a la forma en que se ve y se muestra el “paisa”<sup>12</sup>. Por último, y no menos importante, hay que reconocer la influencia de la música tropical colombiana en el género de la música parrandera.

Para la presente investigación, se considerará una canción como música parrandera en cuanto cumpla con estas condiciones: tener temáticas “calientes” cargadas de festividad, picardía, exageración y/o doble sentido, producida por un artista en territorio colombiano, con influencias de las músicas costeñas, andinas y tropicales.

Los ritmos musicales...

El interés en desambiguar los ritmos musicales no es más que aportar una pequeña definición sintética de los que más destacan entre los géneros objeto de estudio. Algunos datos permitirán lanzar conclusiones hacia el final de la investigación.

Corrido: En el medio colombiano es un ritmo musical, una adaptación de un género extranjero. Proviene de México y hay registros desde finales del siglo XVIII, aunque se popularizó con el estallido de la Revolución Mexicana. Se apoya por lo general de la épica, y cuenta proezas; en su desambiguación más moderna se considera que relata aquellos sucesos que hieren la sensibilidad de las multitudes, en la contemporánea surge el narcocorrido. La ejecución de este género, tradicionalmente se apoya en las cuerdas, siendo ello una herencia española.<sup>13</sup>

Ranchera: Se constituyó como la evolución del corrido, una superación de ello, proyectándose en México como un producto modelo nacional, posrevolucionario y de

---

<sup>12</sup> Entre las tenidas a consideración en las fuentes primarias de este proyecto, podemos citar *Los ciclistas*, *El regionalista*, *El mono marinillo*, *Veredita del Rlobal*, *Antioqueño no se vara* y *El primo de Lucifer*. También se puede mencionar otras canciones que destacan por aludir a la llamada “berrquera” (En la RAE aparece como el llanto y el grito de un bebé, en el uso colombiano [mas de la región paisa], cuando se refiere a situación quiere decir que es complicada o difícil; cuando se refiere a persona quiere decir que es destacada, sobresaliente, talentosa, practica o valerosa; pero también puede ser referencia a una persona furiosa, de mal genio o con rabia) [Para más información leer en el portal web *Archiletras* a Fernando Ávila en ‘*Este sí es mucho berraco*’ (*Archiletras*, 17 de enero del 2019) <https://www.archiletras.com/actualidad/berraco/> (Consultado el 7 de junio del 2022)]. Sobre estas, entre las fuentes primarias se tuvieron en cuenta las siguientes canciones: *Con verraquera*, *Relajos del arriero*, *El aguerrido*, *El errante andariego*, *Pacho Guerra*, *El campesino alegre*, *Billete que hay café*, *Cogiendo café* y *El cafetero*.

<sup>13</sup> Lira-Hernández, Alberto, “El corrido mexicano: un fenómeno histórico-social y literario” (Toluca: *Contribuciones de Coatepec*, N. 24, enero-junio 2013), pp. 30-31.

exportación. Sobre él se edificó una de las industrias culturales más importantes de Latinoamérica en el siglo XX, además las cinematografías de esta nación sirvieron para exponer el género, pues los actores y las actrices que querían sobresalir, debían cantar rancheras e ir acompañados de mariachis. Sus temáticas tienden a relatar desamores, experiencias de la vida campirana o a exaltar el consumo de alcohol.<sup>14</sup>

Bambuco: Es la expresión musical y coreográfica más importante y representativa del *folklore* colombiano, su enorme dispersión la respalda, estando en trece departamentos de la región andina, entre ellos Antioquia. Su origen es mestizo, pues resulta de una mezcla entre las melodías de tradición indígena y algunos ritmos españoles, posiblemente provenientes del país vasco. Su ejecución tradicionalmente parte de bandolas, tiples, guitarras y percusión.<sup>15</sup> Para Martha Enna Rodríguez Melo, es necesario distinguir el bambuco en tres dimensiones: el patriótico o político que corresponde a las épocas independentistas y de formación de la República, el de salón que hace referencia al bambuco academizado y llevado a los salones de baile de criollos y blancos, y el popular, que tiene que ver con un proceso que la autora señala como extrañamiento, ya que implica una caracterización folclórica donde interviene la oralidad.<sup>16</sup> Siguiendo la línea teórica que se ha llevado hasta el momento, es posible que al hablar de bambuco en los géneros musicales de interés, hablemos desde una dimensión popular que engloba un carácter regional de oído, gusto y consumo.

Pasillo: Surgió como el nuevo vals americano en la primer década del siglo XIX, siendo una adaptación del vals europeo con cambios rítmicos. Este ritmo se dio en Colombia con una fuerte influencia de los estratos populares, con el bambuco, lo que lo hizo de vocalización más lenta, adaptando prolongaciones en los sonidos instrumentales.<sup>17</sup> Según Martha Enna Rodríguez Melo, la llegada del vals europeo a Colombia (y en general América) hizo parte del proceso de expansión de la cultura europea durante el siglo XIX, y su inserción en la

---

<sup>14</sup> Vega, Héctor, "La música tradicional mexicana: Entre el folclore, la tradición y la *world music*" (Cádiz: *HAOL*, N. 23, otoño 2010), pp. 155-169.

<sup>15</sup> Abadía Morales, Guillermo, *Compendio general de folklore colombiano* (Bogotá: Fondo de promoción de la cultura del Banco Popular, 1983), pp. 152-158.

<sup>16</sup> Rodríguez Melo, Martha Enna, "El bambuco, música "nacional" de Colombia: entre costumbre, tradición inventada y exotismo" (Buenos Aires, Argentina: Universidad Católica de Argentina, *Conferencia para la Octava Semana de la Música y la Musicología*, Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega", Noviembre 4 del 2011), pp. 8-21.

<sup>17</sup> Abadía Morales, *Compendio general del folklore colombiano, ...*, pp. 182-184.

cultura general se dio en un contexto en el que las normas de comportamiento, el “buen” gusto y las “buenas” costumbres hacían parte del plan educativo de la elite para el pueblo; en ese sentido, los salones de baile eran un lugar de complemento para la “buena” educación.<sup>18</sup> La mirada de Rodríguez Melo contrasta con el canon de Abadía Morales, pues enfoca su descripción/definición a una lectura contemporánea al año en que realizó su libro. En efecto, según el texto *Música nacional: El pasillo colombiano*, este género ya circulaba para la década de los veintes, por lo que su consolidación en el contexto nacional es paralela al proceso de construcción de nación, y por lo tanto, de región (Esto mismo se puede ver en el bambuco, por lo que es necesario tener en cuenta la teoría que delimita *Montañeros en la ciudad*).

Cumbia: Según Abadía Morales la cumbia es un folklore zambo, que tuvo una gran influencia en la Costa Atlántica. Su ejecución tradicional deriva de dos tambores, una tambora o bombo, un guache, una maraca y una caña de millo. Los vientos provenientes de las gaitas y flautas, son un agregado indígena.<sup>19</sup> En una visión más contemporánea, Juan Sebastian Ochoa se enfoca en desglosar el término cumbia, considerándolo una construcción social, señala que se puede entender desde cuatro dimensiones: como baile y danza, donde se ve como una práctica cultural rural de los conjuntos musicales de “negros” e “indios” en el Caribe colombiano, agrupándose alrededor de tambores y cantos; como género, que se puede identificar en la música de gaitas, en la música de flauta de millo, en la música de acordeón y en la música de orquesta de salón; como un complejo de géneros con aire caribeño-colombiano en subdivisión binaria, en la cual se agrupan diversas músicas del caribe, tanto rurales tradicionales como urbanas modernizantes, asociándola a ritmos como el porro, la gaita, el bullerengue, la tambora, el chandé, el merecumbé y entre otras fusiones existentes; y como categoría de mercado para músicas colombianas con sabor Caribe, en la cual tiene una predominancia el punto de vista de la industria discográfica y la formación/acepción de agrupaciones diversas que comprenden desde Los Billo’s Caracas Boys hasta Los Corraleros de Majagual y Los Hispanos.<sup>20</sup>

---

<sup>18</sup> Rodríguez Melo, Martha Enna, *Música nacional: El pasillo colombiano*, (Bogotá DC: Universidad de los Andes, 2012) pp. 1-11.

<sup>19</sup> Abadía Morales, *Compendio general del folklore colombiano, ...*, pp. 201-202.

<sup>20</sup> Ochoa, Juan Sebastián, “La cumbia en Colombia: invención de una tradición” (Santiago de Chile: *Revista Musical Chilena*, Universidad de Chile, Año LXX, N.226, julio-diciembre 2016) pp. 32-35.

Porro: De acuerdo a la visión tradicional planteada por Guillermo Abadía Morales, es una modalidad rítmica de la cumbia que se divide en dos ramas dada su ascendencia mulata, “el palitiao” es una tendencia lenta que en su interpretación posee pausas marcadas por el bombo en los estribillos. La otra variedad es “el tapao”, en la cual no deja de sonar el bombo, pero las vibraciones por los golpes a este instrumento son tapadas con la mano.<sup>21</sup> Según Enrique Luis Muñoz Vélez, indagar por el porro es indagar por el caribe colombiano, por lo que es necesario verlo como un resultado complejo de un proceso sincrético donde el mestizaje y el cruce multiétnico fueron centrales. Otras visiones como las de Ruperto Sierra Salazar y Daniel Moncada Salazar, resaltan del porro su influencia de la orquestación heredada a partir del jazz, que desde la década de 1920 impulsó una camada de músicos como Lucho Bermúdez, Pacho Galán, Edmundo Arias, entre otros; además reconocen su identidad rítmica del folclor costeño colombiano.<sup>22</sup>

Paseo: Según Abadía Morales, el “paseo” también llamado “son vallenato”, es un ritmo mulato en el cual participan acordeón, guacharaca, caja vallenata y, a veces, el tambor monopercusivo. Tiende a ser trovado, y refleja una crónica viva. En sus formas antiguas solo la interpretaba un trovador con su guacharaca o caña.<sup>23</sup> Jeison Esteban Bermúdez Romero define el paseo como el más joven de los cuatro aires vallenatos (los demás son el merengue, la puya y el son), y su ritmo se perfiló hacia la mitad del siglo XX a partir de la ejecución en los bajos del acordeón y el rasgado en la guitarra; el autor afirma que cerca del 90% de la música vallenata que hoy se conoce se ha grabado a partir de este ritmo.<sup>24</sup>

Merengue: Guillermo Abadía Morales aborda brevemente el merengue llegado al caribe colombiano, el cual es la adaptación de un ritmo lento y cadencioso que se formó en las Antillas francesas, y que tiende a ser más rápido que el paseo y más lento que la puya.<sup>25</sup> Sin embargo, es una definición corta para un ritmo que según Daniel Samper Pizano y Pilar Tafur en *100 años de vallenato*, ya circulaba desde épocas independentistas en el territorio

---

<sup>21</sup> Abadía Morales, *Compendio general del folklore colombiano, ...*, pp. 206-207.

<sup>22</sup> Muñoz Vélez, Enrique Luis, “El porro: complejo genérico del Caribe colombiano” (Barranquilla: Revista *Huellas*, Universidad del Norte, N. 80-81-82, 2008) pp. 109-124.

<sup>23</sup> Abadía Morales, *Compendio general del folklore colombiano, ...*, pp. 208-210.

<sup>24</sup> Bermúdez Romero, Jeison Esteban, *La guitarra en el vallenato. Contexto histórico y elementos ritmo-melódicos básicos para el acompañamiento del vallenato en la guitarra*, (Bogotá DC: Proyecto Curricular de Artes Musicales, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2018), pág. 29.

<sup>25</sup> Abadía Morales, *Compendio general del folklore colombiano, ...*, pp. 210-211.

colombiano con unos aires patrióticos.<sup>26</sup> Por otro lado, Joaquín Viloría de la Hoz rescata de Brugés Carmona que el ingreso del merengue vallenatero se dio por el puerto de Riohacha hacia 1885, afirmación que Viloría de la Hoz respalda al constatar el ingreso de los primeros acordeones (alemanes) entre 1869-1870.<sup>27</sup> Por último, cabe señalar el merengue que se dio en la región andina y que es descrito por Elizabeth Muñoz Nández como una mezcla entre el merengue vallenatero, los ritmos asentados en estas regiones como el pasillo y el bambuco, y la influencia llanera.<sup>28</sup>

Currulao: Abadía Morales señala que este ritmo nació en el Litoral Pacífico colombiano, a lo largo de todo el Chocó, Valle, Cauca y Nariño. La llegada de población africana a estas zonas del país, dio en su propio mestizaje una forma mulata musical. Tradicionalmente requiere dos cantantes (hombre y mujer), la tambora o bombo, el redoblante y los guasas; la melodía es marcada por la marimba de chonta.<sup>29</sup> Sobre este último instrumento enfatiza Claudia Leal, quien señala que la marimba sufrió de discriminación y rechazo, y aparece en documentaciones hacia el periodo colonial tardío; con la conformación de la República tuvo que enfrentar los esfuerzos de blanqueamiento por parte de las elites, sumando a ello hacia la segunda mitad del siglo XIX el nombramiento del bambuco como género musical nacional. La marimba debió resistir los esfuerzos de la elite blanca de desaparecer “manifestaciones populares salvajes”, y solo hasta la década del cincuenta que la política colombiana viró hacia un pseudo nacionalismo popular, fue reconocida y nombrada por folcloristas como *currulao*, refiriéndose a la música y el baile de las comunidades negras más o menos cohesionadas, aisladas de otras y apegadas a sus tradiciones, que cumple con determinados instrumentos y patrones melódicos.<sup>30</sup>

---

<sup>26</sup> Bermúdez Romero, *La guitarra en el vallenato*, ..., pág. 28.

<sup>27</sup> Viloría de la Hoz, Joaquín, “Un paseo a lomo de acordeón: Aproximación al vallenato, la música del Magdalena Grande, 1870-1960”, (Barranquilla: *Memorias. Revista digital de Historia y Arqueología desde el Caribe colombiano*, N. 33, 2017), pp. 12-16.

<sup>28</sup> Muñoz Nández, Elizabeth, “El merengue cundiboyacense. Orígenes, transformaciones y contextos”, (Bogotá: *A Contratiempo*, N.7, 1990), pp. 24-26.

<sup>29</sup> Abadía Morales, *Compendio general del folklore colombiano*, ..., pp. 212-213.

<sup>30</sup> Leal, Claudia, “Música, raza y región: el currulao del Pacífico sur colombiano” (Bogotá DC: *Chile-Colombia: diálogos sobre sus trayectorias históricas*, Universidad de los Andes y Pontificia Universidad Católica de Chile, Editorial Kimpres Ltda., 2014), pp. 109-135.

En cuanto a los instrumentos, no existe mucho interés en esta investigación ahondar sobre cada uno de ellos, pero resulta atractivo revisar la guacharaca, y el trio de cuerdas tradicionales en Antioquia y buena parte de Colombia (tiple, bandola y guitarra).

Sobre la guacharaca, es una variedad de la caña de raspa, es tradicionalmente originaria de la región “vallenata”, y su nombre se debe a su similitud con el graznido del ave *chachalaca*. Se fabrica en caña de playón o en madera maciza ahuecada por un lado; estas ranuras que quedan en la superficie del dorso se raspan con un tenedor de dos o tres hilos, con una varilla de madera dura o con una costilla vacuna. Su particularidad e importancia en la música se debe a la forma en que marca el pulso rítmico.<sup>31</sup> En la contemporaneidad se adaptó en lo que se puede conocer como *carrasca vallenata*, la cual está fabricada sobre metal y se raspa con un tenedor que suele tener más de cuatro hilos.

En cuanto al trio de cuerdas tradicionales, es preciso empezar con el tiple, el instrumento más característico de la región andina. Es una adaptación colombo-venezolana de la guitarra hispano-morisca, la cual contaba con seis ordenes de tres cuerdas sufriendo un cambio en el que se le suprimieron la quinta y la sexta orden; según Abadía Morales, probablemente porque sus sonidos graves y dramáticos no eran compatibles con los timbres usuales de los bambucos, torbellinos y guabinas.<sup>32</sup>

También conocido como lira andina, la bandola colombiana o bandolina posee cuatro ordenes de tres cuerdas, y dos órdenes de dos cuerdas, para un total de 16. Tuvo que pasar por una serie de cambios, pero tiene sus raíces en el Al'Ut islámico (Laúd), el cual fue adoptado por los españoles en un instrumento de cinco órdenes. Para Colombia llega bajo el nombre de mandurria o bandurria, y se adaptó bajo cuatro ordenes dobles. En 1860 Diego Fallon agrega un quinto orden, y en 1898 Pedro Morales Pino un sexto. Posterior a la década de 1920, la bandola se “estabiliza” en un instrumento de cuatro ordenes triples y dos dobles.<sup>33</sup>

Sobre la guitarra criolla no queda más que decir que es la misma española. En este punto vale la pena mencionar un cuarto instrumento de cuerdas que es rotativo con los tres anteriores,

---

<sup>31</sup> Ibid. pp. 282-283.

<sup>32</sup> Ibid. pp. 265-267.

<sup>33</sup> Bernal Martínez, Manuel, “La bandola andina colombiana” (Caracas: Fundación Multifonía, 10mo ciclo *La mandolina a través del tiempo*, 2003), pp. 1-4.



aunque se le suele reconocer por ser como el tiple menor, y es el requinto, el cual es un tercio más pequeño que su hermano mayor. Permite dar una sonoridad más aguda y alta que el tiple y, aunque se puede tocar al rasgueo como este, preferentemente se toca al punteo, marcando el ritmo como la bandola.<sup>34</sup>

Teniendo este acercamiento a la música desde el enfoque propuesto, es necesario pasar a dos conceptos transversales en la elaboración del presente trabajo: la diáspora y la identidad. El primero nace de entender el segundo en un aparato teórico dinámico, donde la identidad deja de ser algo plano y estático, reivindicando su transformación constante en un escenario de desplazamiento demográfico. La música enlaza aquí cuando entendemos que la carga cultural no se quedó en los pueblos de los migrantes, sino que se trasladó a la ciudad y sufrió de asimilación, integración y separación, articulando nuevos patrones que surgían en la misma coyuntura sociocultural de la ciudad, e interpelando discursos e ideologías que se pueden leer desde el sistema de representaciones de *las antioqueñidades*.

#### La diáspora y la identidad

Al hablar de estos conceptos hay que destacar que su uso en el campo académico fue prácticamente nulo hasta entrada la segunda mitad del siglo XX, cuando ganaron protagonismo en los estudios de las ciencias sociales y humanas dado el final de los tiempos coloniales y el desplazamiento global que se estaba llevando a cabo desde décadas anteriores. Stuart Hall indica que la identidad debe ser entendida más allá de un hecho ya realizado y estático, y que debe referirse a una “producción” nunca completa, siempre en proceso, y siempre comprendida dentro de su estructura de representación; el autor jamaicano plantea que la diáspora reconoce la heterogeneidad y la diversidad cultural, transversando el concepto de identidad al brindarle un carácter híbrido, lo que termina arrojando otro concepto, el de las identidades diaspóricas, el cual se refiere a aquellas que se reproducen constantemente y a sí mismas, desde la transformación y la diferencia.<sup>35</sup>

El concepto de diáspora posibilita el entendimiento de las olas migratorias que llegaron a la capital de Antioquia durante la segunda mitad del siglo XX, por lo que es menester explicar

---

<sup>34</sup> Abadía Morales, *Compendio general del folklore colombiano, ...*, pág. 270.

<sup>35</sup> Mireya Fernández M., “Diáspora: la complejidad de un término”, *Revista Venezolana de Análisis de Coyuntura*, Universidad Central de Venezuela, vol. XIV, N° 2, julio-diciembre, 2008, pp. 317-318.

el por qué este desplazamiento poblacional se debe considerar dentro de los parámetros de dicho concepto. Mireya Fernández M. permite un acercamiento a la *diáspora*, el cual encaja al proceso histórico que la presente investigación se ha propuesto analizar. Hay que tener en cuenta que la población que tuvo que salir del campo y de los pueblos a causa de la falta de empleo, de la falta de calidad de vida o de la violencia bipartidista, tuvo que llegar al territorio desconocido de la ciudad y enfrentarse a un ambiente nuevo que causó una sensación de desarraigo, dado ello y como medida de autoconservación, reprodujeron el acervo cultural con el que venían cargados de sus tierras natales. Lo anterior explica en parte el por qué la música carrilera y parrandera se pueden considerar como géneros musicales alegóricos a *una* o *unas* antioqueñidades, aunque esta es una idea mucho más extensa y profunda que se desarrollará en los posteriores capítulos. Retomando a Fernández M. sobre la diáspora, indica lo siguiente:

Sea que propongan su propia caracterización o que mencionen la propuesta por otros, los investigadores consideran que los rasgos siguientes definen a un grupo como diáspora:

- Desplazamiento de personas o de sus antepasados fuera de su lugar de origen.
- Conexión con ese espacio, real o imaginado, cuya consecuencia directa es la idealización de esa tierra, su gente, su historia.
- Relación con la sociedad receptora.
- Surgimiento y consolidación de una conciencia de identidad del grupo en relación con el lugar de origen y con los miembros de otras comunidades.<sup>36</sup>

La influencia del fenómeno espacial es innegable, y en esto hace énfasis el geógrafo puertorriqueño Luis Sánchez Ayala, quien identifica la identidad como un constructo social y espacial. El autor se encuentra por la línea de Richard Peet al ver en la espacialidad un proceso que día a día genera una autoconciencia, reconociendo que la relación de las personas con los lugares y el sentido que dotan a estos, son dos elementos esenciales en la apropiación espacial. Dicha apropiación se convierte en un componente integral de los discursos identitarios; sobre los discursos es necesario rescatar la noción de *nosotros* contra *ellos* como una manera de establecer opuestos y de construir identidad. Para Luis Sánchez Ayala la diáspora ocurre en el marco de la construcción de una identidad común en grupos

---

<sup>36</sup> Fernández M., "Diáspora: la complejidad de un término", pág. 310.

poblacionales determinados, la cual pueda dar significado y marcar límites para la diferenciación entre ese *ellos* y ese *nosotros*.<sup>37</sup>

Entre las propuestas que formula Sánchez Ayala, se encuentra la siguiente: “[...] la construcción de identidades es el resultado de la interacción entre los lugares socialmente construidos y lo que los individuos y grupos traen consigo.” Esta idea es complementada con la postura de Nuala C. Johnson acerca de los paisajes y su nivel de importancia en la construcción de la memoria social y de la identidad; dicha memoria entendida como recolección, remembranza y representación, da paso a estudiar momentos históricos significativos teniendo en consideración la identidad personal; por lo tanto, la memoria de los individuos en su conjunto son memorias colectivas que le dan un apoyo a la sociedad para mantener su identidad “comunal”. Sánchez Ayala se apoya en Richard H. Schein, para explicar que el paisaje puede ser leído por las personas y este de forma activa aporta a la memoria colectiva que existe en determinados grupos sociales; el paisaje, entonces, posee unas cualidades simbólicas que visto desde el aspecto cultural sirve para naturalizar o concretar relaciones sociales. Por ello, el geógrafo puertorriqueño hace énfasis en la importancia de los monumentos y otros lugares que implican memoria, pues estos son contribuyentes en la construcción de identidades colectivas e individuales; para él, los monumentos transforman los espacios públicos en “remembranzas” del pasado, además, forman y determinan la memoria colectiva, siendo leídos e interpretados de acuerdo con el canon común.<sup>38</sup>

Hay un especial interés por parte de Sánchez Ayala en el enfrentamiento del *ellos* contra *nosotros*, pues resalta que, las diásporas, por lo general, no pueden y no desean asimilarse o mezclarse completamente con la sociedad anfitriona. Lo anterior quiere decir, que los grupos que obedecen a procesos diaspóricos, evitan – al menos en una primera instancia – la aculturación con el grupo poblacional que los recibió. El autor se apoya en John W. Berry para diferenciar la asimilación, la integración y la separación; la primera obedece a una forma de negación de la cultura de origen, la segunda es cuando se expresa interés por mantener su cultura sin perder el dialogo con la que lo recibió, la tercera da un valor a la preservación de

---

<sup>37</sup> Luis Sánchez Ayala, *Migración, diáspora e identidad. La experiencia puertorriqueña*, (Bogotá DC: Ediciones Uniandes, 2013), pág. 1 y 9.

<sup>38</sup> Sánchez Ayala, *Migración, diáspora e identidad*, pp. 5-7.

la cultura original y evita el contacto con la sociedad “anfitriona”. También rescata de John A. Agnew que “los individuos diaspóricos se enfocan en su apego con los símbolos de su etnicidad para continuar sintiéndose emocionalmente involucrados con la patria y la nación que emana de ellos”. Por último, Sánchez Ayala añade a la teoría, que las diásporas mantienen deliberadamente lealtades y vínculos prácticos con el lugar de origen y/o con su comunidad dispersa, lo que impide la asimilación.<sup>39</sup>

El marco teórico presentado para los conceptos de diáspora y de identidad permite exponer el proceso de construcción identitaria de antioqueñidad, con la flexibilidad que el caso lo requiere; esto a su vez abre las puertas al debate de lo *plástico* de esta identidad, pues durante la investigación fue necesario rastrearla desde finales del siglo XIX como discurso en circulación que se expresa en varios momentos históricos: el ferrocarril, la colonización, los intelectuales, la guerra, la industrialización, la modernidad, las migraciones, la nueva ciudad y el narcotráfico; es importante puntualizar que no solo se puede hablar de *una* antioqueñidad, pues las interpelaciones y articulaciones que existen desde y hacia esta identidad son tan variadas como las categorías étnicas, las clases sociales y los mismos gustos. En medio de estos acontecimientos históricos, se ubica la música popular como producto y expresión de la identidad, la cotidianidad, los imaginarios y las representaciones propias de su conjunto; por efectos de la delimitación temporal y temática del trabajo, el enfoque es la segunda mitad del siglo XX y dos géneros específicos: la música carrilera y la música parrandera. Finalmente, la relación a la que se dirige este trabajo nos llevaría a afirmar que la música popular<sup>40</sup> que suena hoy en Colombia, es una consecuencia directa de cómo se inmiscuyó paulatinamente el narcotráfico en la sociedad y en la cultura, trayendo consigo y reafirmando representaciones, imaginarios y simbolismos que, o bien fueron poco a poco asimilados e integrados y causaron la separación de algunos otros elementos anteriores, o bien fueron elementos retomados de las representaciones cotidianas.

Sobre la antioqueñidad, se toman los aportes de Libia J. Restrepo, que permiten por un lado delimitar de manera temporal el estudio de la identidad, y por otro lado rescatar su conexión

---

<sup>39</sup> Ibid. pp. 10-11.

<sup>40</sup> Entendiendo *música popular* no como *folk music*, sino como la categoría *pop music*. Esta se entiende desde la masificación, recordando el papel de las industrias culturales, donde la producción, divulgación y recepción son procesos medidos de acuerdo con estándares de gusto colectivo.

implícita entre esta y los acontecimientos históricos. Según la autora, la antioqueñidad es un mito construido a partir del recuerdo y de la mención reiterada de un pasado grande, en el que la región de Antioquia fue destacando desde la conformación de la república. Hacia la colonia, en un primer momento, las riquezas auríferas del territorio atrajeron colonizadores españoles provenientes de Asturias y de la región vasca, los cuales trajeron negros esclavos y contaron con los ya asentados indígenas para la extracción del mineral; de este proceso de colonización surgió la mal llamada “raza antioqueña”, que dice ser “blanca, católica, rica y conservadora”, y donde se detecta una “hipocresía racial” en palabras de Néstor Botero, al negar la ascendencia afro e indígena. El mito, aclara la autora, se reforzó con los esfuerzos modernizadores de la región durante las décadas finales del siglo XIX, años en los que se desarrolló el Ferrocarril de Antioquia, proyecto que permitió al territorio gozar del llamado “progreso”, destacando su infraestructura en comparación al resto del país. Señala Libia J. Restrepo que con el proceso colonizador de las tierras del eje cafetero y, posteriormente, con el proceso de desarrollo industrial, el mito de la antioqueñidad se proyectó en discursos implícitos, pues el problema de la unidad nacional impedía el debate abierto de regionalismos. Los posteriores procesos del siglo XX, entre los que se encuentra la violencia bipartidista ya existente desde el siglo XIX, pero agravada después de la Guerra de los Mil Días, desencadenaron una degeneración de la figura del “ser antioqueño” que pasó a ser manipulada por élites y apropiada por las clases populares. Esta degeneración abarca todos los procesos del siglo XX, incluyendo las últimas décadas con el fenómeno del narcotráfico.<sup>41</sup>

Hay que cimentar el concepto de identidad, y aterrizarlo a la preocupación teórica que supone este trabajo al relacionarse con la música. Sobre este enlace, es pertinente pasar a tratar algunas nociones sobre la identidad narrativa, para lo cual se hará lectura de los aportes del etnomusicólogo argentino Pablo Vila, quien en su trabajo teórico titulado *Identidades narrativas y música. Una primera propuesta teórica para entender sus relaciones*, usa su experiencia como investigador para desarrollar el concepto, sus alcances y sus problemas.

Antes de pasar al concepto de *identidades narrativas*, hay que tener presente el problema que denota hablar de *una* antioqueñidad, pues como bien se quiso explicar, la identidad es un

---

<sup>41</sup> Libia J. Restrepo *El mito del gran antioqueño* (Medellín: *Revista Pensamiento Humanista*, N. 3, UPB, 1995) pp. 28-33.

proyecto discursivo en constatación; aun así, no es correcto hablar de una identidad acumulativa y/o teleológica, al menos no para este caso. Lo más cercano a la anterior proposición, es que podemos hablar de *una* antioqueñidad *modelo*, que cambia y transforma sus fijaciones y articulaciones en un discurso fortalecido y pensado por el establecimiento y el poder. Sin embargo, considero que lo correcto sería hablar de *varias* antioqueñidades, no entendidas como paquetes separados que idealizan dinámicas distintas unas a otras, sino más bien, *varias* entendidas como las ramificaciones de un mapa o de un árbol, algunas que insinúan ser compatibles entre sí y otras contradictorias a sí mismas.

### Las identidades narrativas

En las producciones académicas más cercanas a finales de la década de 1980 y finales de 1990, según teóricos como Joan Nogué o Pablo Vila, es posible encontrarnos un problema en la relación entre identidad, lugar, paisaje y música. Inicialmente las propuestas que debatían este enfoque teórico se fijaban a un plano más social, donde los significados poco cambian, esto en parte por el canon tradicional que habían propuesto estructuralistas como Saussure y Ricoeur. Con la aparición de las ideas posestructuralistas, los significados tienen una íntima conexión con el individuo y su experiencia vital, por lo que el paradigma de estudio cambió al haber abandonado la rigidez de la estructura y al haber cuestionado el entramado de significados.

Es importante reconocer la labor de Pablo Vila, quien se preocupó por estudiar teoría escrita en inglés, para desarrollar una propuesta bastante funcional a los estudios sociales y culturales entorno a las identidades, la música y el lugar/paisaje. Inicialmente se deben retomar dos posturas de las que parte el autor para problematizar el uso conceptual de la categoría *identidad narrativa*. Desde Fredric Jameson, Vila reconoce que la nueva forma de estudiar las identidades sociales ve en la narrativa una categoría epistemológica, que fue tradicionalmente confundida con una forma literaria. Lo complementa con Ricoeur, quien habla de la narrativa como una forma cognoscitiva que permite la comprensión del mundo entrelazando las acciones humanas a su efecto en la consecución de metas y deseos.<sup>42</sup> Desde

---

<sup>42</sup> Vila, Pablo, "Identidades narrativas y música. Una primera propuesta teórica para entender sus relaciones", (Barcelona: Sociedad de Etnomusicología, *Trans. Revista transcultural de Música*, N. 2, 1996). Hallado en: <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/288/identidades-narrativas-y-musica-una-primer-propuesta-para-entender-sus-relaciones>

mi posición es pertinente partir de esta ancla teórica, ya que provee una introducción al problema en la relación.

La pregunta central que se hace el etnomusicólogo argentino es “¿Por qué diferentes actores sociales (sean estos grupos étnicos, clases, subculturas, grupos etarios o de género) se identifican con un cierto tipo de música y no con otras formas musicales?” El autor rápidamente habla desde su experiencia como investigador para empezar con algunos apuntes de la escuela subculturalista inglesa, la cual sostiene de manera general, que, si por un lado los grupos sociales poseen diferentes tipos de capital cultural, por otro lado estos grupos comparten diversas expectativas culturales, y que, por ello se expresan musicalmente distinto. A pesar de que es una relación que dicha escuela profundiza con mayor claridad, posee varios problemas que el mismo Vila reconoce. Este paradigma tiene dificultades para entender la música y la identidad en los cambios del gusto musical de actores sociales que no han cambiado su posición estructural en la sociedad o no han modificado los rasgos básicos de su subcultura<sup>43</sup>. Se convierte en una visión reduccionista que no se detiene a detallar las pesquisas de sus “trazos muy gruesos”.<sup>44</sup> Debo decir que indudablemente esta ruta no aporta a las necesidades de la investigación, y la llevaría por un camino donde las respuestas se hacen insuficientes a la propuesta y las fuentes consultadas.

Los planteamientos de los críticos del subculturalismo, fuertemente influenciados por el posestructuralismo, llevaron a considerar que las prácticas culturales no son necesariamente homólogas a cierta base estructural “real” que les precede, pues gozan de una determinada autonomía o especificidad que las hace capaz de crear prácticas sociales generadoras de nociones de lo “real”. De esta manera, se encuentra otra de las críticas básicas al

---

<sup>43</sup> Sobre este término, queda decir que Stuart Hall lo propone en su texto *Resistance Through Rituals*, en el que expone un estudio marxista en torno a las manifestaciones juveniles durante la posguerra en Inglaterra. Allí se explica la *subcultura* como el concepto que referencia a un determinado grupo de jóvenes y su relación con el mercado, pues ellos se apropian de objetos que allí encuentran, y este les expropia e incorpora lo producido por ellos mismos; es una relación dialéctica que unifica las nociones a los efectos de las mass media. Dick Hebdige, en su libro *Subcultura: el significado del estilo* estudia el termino y su relación con el estilo de aquellas subculturas de la posguerra (teddy boys, mods, skinheads y punks). Su definición gira en torno al concepto de estilo, pues este determina las formas de rechazo (independientemente de si hay contradicciones y negaciones) de la subcultura ante la cultura dominante. | Un trabajo introductorio sobre algunos términos que derivan de la tendencia subculturalista, es el de Arce Cortés, Tania, “Subcultura, contracultura, tribus urbanas y culturas juveniles: ¿homogenización o diferenciación?” (Buenos Aires: *Revista Argentina de Sociología*, vol. 6 N. 11, 2008) pp. 257-271.

<sup>44</sup> Vila, Identidades narrativas y música.

subculturalismo, pues la homología estructural no permite la necesaria negociación de sentido si el estilo cultural se entiende como una construcción social. En este punto se detiene Pablo Vila para mencionar dos conceptos transversales en su idea de identidades narrativas: articulación e interpelación, los cuales dan cuenta de la relación entre música e identidad.<sup>45</sup>

Según Vila, la teoría de la articulación surge de una relectura de Gramsci a través de Lacan y Althusser, sumado a una apropiación de propuestas del posestructuralismo francés (Derrida y Foucault). Esta idea se propone como una superación a la homología estructural; preserva la autonomía relativa de los elementos culturales e ideológicos, pero también insiste en los patrones combinatorios que mediatizan otros patrones que se encuentran presentes en la formación socioeconómica, la cual está transversada por una *lucha continua* por la conformación del sentido.<sup>46</sup>

Sobre este punto, es necesario hacer una pausa para rescatar el concepto althusseriano de *interpelar*, pues se evidenciará su uso más adelante, aunque por momentos se queda corto a las dinámicas que se buscan estudiar en este proyecto. Según Althusser: “Sugerimos entonces que la ideología actúa o funciona de tal modo que recluta sujetos entre los individuos (los recluta a todos), o transforma a los individuos en sujetos (los transforma a todos) por medio de esta operación muy precisa que llamamos *interpelación*.” El filósofo francés propone un ejemplo en el que ocurre una interpelación policial; el policía se dirige a un transeúnte diciéndole “¡Eh, usted, oiga!”, el individuo es interpelado al prestar su atención a la orden, convirtiéndose en sujeto de esa interpelación.<sup>47</sup> La interpelación en el ámbito ideológico y discursivo, es entonces una orden (sin ser necesariamente directa) que el individuo recibe, convirtiéndose en sujeto interpelado por esa ideología o ese discurso.

Otro punto que agregar en esta pausa, es rescatar otro concepto que puede aportar luces al presente estudio, que recordemos busca analizar el fenómeno de la diáspora montañera que se dio en Medellín, puntualizando algunas de sus repercusiones en la construcción de la antioqueñidad a través de productos y representaciones como la música carrilera y parrandera. La *deixis*, concepto rescatado de la semiótica, determina ciertos signos deícticos

---

<sup>45</sup> Vila, *Identidades narrativas y música*.

<sup>46</sup> *Ibid.*

<sup>47</sup> Luis Althusser, *Ideología y aparatos ideológicos del Estado*, 1971. Publicado en Louis Althusser, *Ideología y aparatos ideológicos del Estado. Freud y Lacan*, (Buenos Aires: Nueva Visión, 1988).



como el “tú-yo”, donde la indexicalidad<sup>48</sup> radical de la relación entre sujetos, propone una búsqueda del sentido que sea extradiscursiva y extralingüística, predominando la subjetividad humana. Por medio de estas relaciones deícticas, el ser humano entra y sale del lenguaje y el discurso; al decir “tú” y “yo”, el individuo se constituye como un sujeto que participa de lo social, del lenguaje y del mismo discurso.<sup>49</sup>

Retomando a Pablo Vila, plantea que la música popular es un tipo de artefacto cultural que provee a la gente diversos elementos que contribuyen en la construcción de identidades sociales, por lo que posee una función interpeladora. De acuerdo con ello, las melodías, las letras y sus interpretaciones ofrecen a modo de interpelación nociones ontológicas y actitudinales al individuo, así como modelos de satisfacción psíquica y emocional. Vila complementa esta noción con Simon Frith, quien destaca la capacidad interpeladora de la música al trabajar con experiencias emocionales particularmente intensas: “[...] la música puede simbolizar y ofrecer la experiencia inmediata de la identidad colectiva”.<sup>50</sup>

Sin embargo, Frith aboga por que el sentido de la música popular es intrínseco a su forma musical, lo que pareciera antítesis de la articulación, puesto que encasilla a las producciones en una construcción social donde la estructura poco cambia. Middleton resuelve la paradoja para relacionar interpelación y articulación con música popular e identidades: “Nosotros no elegimos nuestros gustos musicales libremente; tampoco reflejan nuestra “experiencia” de forma sencilla. [...] La música popular ha estado centralmente involucrada en la producción y manipulación de la subjetividad... la música popular siempre se ha preocupado, no tanto por reflejar la realidad social, si no por ofrecer formas en las que las personas puedan disfrutar y valorar las identidades que anhelaban o creían poseer.”<sup>51</sup>

El problema existente en el concepto de interpelación es que la teoría se queda corta a la hora de referenciar por qué una interpelación es más efectiva o exitosa que otra, y si bien el método

---

<sup>48</sup> Se refiere tanto al uso de la situación para crear la independencia del contexto, como al uso de elementos específicos de un tiempo y lugar determinados para generar el significado. Las expresiones índiceicas son aquellas que adquieren sentido a partir del contexto que se enuncian, tales como “eso”, “aquí”, “yo”, “la gente”. (Revisar el Diccionario Crítico de Ciencias Sociales: <https://webs.ucm.es/info/eurotheo/diccionario/I/indexicalidad.htm>)

<sup>49</sup> Jan Gustafsson, “El sujeto entre la interpelación y el “yo”” (España: Universidade da Coruña, *Proceedings of the 10th World Congress of the International Association for Semiotic Studies*, 2012) pp. 1675-1684.

<sup>50</sup> Vila, *Identidades narrativas y música*.

<sup>51</sup> Vila, *Identidades narrativas y música*.

cuantitativo puede aportar luces en términos porcentuales, es un camino que no aporta las explicaciones que el presente proyecto buscó retratar. Por lo anterior, vale la pena tener presente la propuesta teórico-metodológica de Vila, pues invita a centrar la mirada en la narrativa, en el cómo se lee desde la relación experiencia-discurso, y en el cómo los discursos usan diversas relaciones de los actores sociales para que unos discursos se impongan como verdad sobre otros (relaciones de producción, raciales y étnicas, nacionales, de género, familiares, etarias, de clase, etc.); todas estas relaciones teniendo un potencial evidente de abrir espacios de identidad. Así entonces, el etnomusicólogo argentino sostiene que la identidad social se basa en una continua lucha discursiva acerca del sentido que define a las relaciones sociales y posiciones en una sociedad y tiempo determinados. La lucha por el sentido de una identidad nunca está cerrada, dado a que hay un hale y afloje al requerir anclarse a las representaciones de un sentido común que se encuentra en *lucha continua*; dicho sentido que se reconfigura constantemente por las consecuencias de esas luchas.<sup>52</sup>

Vila se detiene sobre la forma en que se clasifican las subjetividades que dan forma al sentido común, y esto rescatando una anécdota contado por Foucault en *El orden de las cosas*, cuando cita a Borges sobre la antigua enciclopedia china y su peculiar clasificación de animales. En esta enciclopedia había categorías tan absurdas como animales “pertenecientes al Emperador” o animales “que se agitan como locos”. Este relato es importante porque en la teoría foucaultiana sobre el discurso, el conocimiento “verdadero” es ostensiblemente definido por los individuos, y lo que se permite contar es definido por el discurso. Las clasificaciones para Foucault vienen cargadas de sentido, el cual usualmente esté ligado a la construcción de hegemonía en una sociedad y un tiempo determinados, de esta manera, la clasificación del “otro” parte de un conocimiento que un “nosotros” realizó sobre ello (un nosotros que abarca el poder suficiente como para nominar sobre “el otro”).<sup>53</sup>

Se hace necesario comentar en este apartado cómo las luchas discursivas se han visto reflejadas en la construcción de antioqueñidad. Ya sabemos que se trata de una identidad aferrada a unos elementos de carácter histórico que con el tiempo se han ido reemplazando unos a otros, pero que además tiende a aludir a unas construcciones socioculturales de

---

<sup>52</sup> Ibid.

<sup>53</sup> Vila, *Identidades narrativas y música*.

carácter étnico y a unas formas de desarrollo social y económico. La lucha discursiva se ve reflejada no solo en las canciones de música carrilera y parrandera, donde generalmente hay un uso de la imagen del montañero (sea campesino o pueblerino) como alguien que vive el desarraigo de su tierra, que debe enfrentarse a la modernización y a la vida urbana. El sentido “común” de la ciudad de Medellín se vio influenciado por la aparición de la diáspora montañera, que migró de los pueblos y veredas, se asentó en los barrios obreros y populares<sup>54</sup>, y encontraba en la música una forma de contar su historia.

Por ello entonces, la lucha discursiva que se llevó a cabo en Medellín para construir un sentido común, se vio directamente influenciada por el contexto de cada uno de esos momentos que se apuntaron anteriormente respecto a la antioqueñidad entendida en periodos de tiempo; se pasó de una ciudad que se ufanaba de moderna e industrial con unas costumbres “cultas, blancas y católicas” a pesar de que esto implicara invisibilizar la otra Medellín (la de los fuertes olores cloacales, la de “los vagos hábitos”, la de “las malas costumbres”, la de las enfermedades, “el mal” y “el desorden”)<sup>55</sup>, a una ciudad que resignificó sus formas y costumbres socioculturales, contribuyendo al afloramiento de un fuerte regionalismo construido desde el siglo XIX y reflejado en la ideología que circulaba en la cotidianidad.

Es entonces, a partir de ese juego en el que existe una clasificación de las cosas y del “otro” por medio de los recursos disponibles en el entorno sociocultural y de las relaciones del discurso, que se puede formular una respuesta a por qué una articulación de sentido es exitosa

---

<sup>54</sup> Así mismo se debe tener presente que en las zonas “excluidas” de la ciudad, en la periferia de la urbe, se dio un asentamiento acelerado desde la década de los veinte. Según Alejandro Echeverri Restrepo y Francesco M. Orsini, los efectos del aumento demográfico que sufre Medellín en los primeros años del siglo XX, se empiezan a percibir en una oferta que no cubría la totalidad de la demanda de vivienda. Para los años veinte de ese siglo, se necesitaban quinientas casas en Medellín, cuando la producción efectiva era apenas de la mitad. Hacia el costado nororiental de la ciudad, apuntan Echeverri Restrepo y M. Orsini, aparecen nuevos barrios de iniciativa pública y privada, como Villa Hermosa, Manrique, Campo Valdez, Berlín y Aranjuez. Para entrada la segunda mitad del siglo XX con el éxodo de campesinos y pueblerinos a las ciudades, empiezan a aparecer nuevos asentamientos en áreas más inaccesibles al centro de la ciudad y en suelos más periféricos, de este periodo son algunos barrios como Popular, Santo Domingo, Granizal, Doce de Octubre y Picacho. Algunos de los barrios producto del crecimiento desmesurado, que no alcanzaron a ser cubiertos por la filantropía empresarial antioqueña, se formaron a partir de la invasión y las llamadas urbanizadoras piratas. Para finales de la década de los setenta, un asentamiento de las bandas delincuenciales y de las milicias urbanas en estos sectores, empieza a agravarse dado el crecimiento del fenómeno del narcotráfico. | Echeverri Restrepo Alejandro & M. Orsini Francesco, “Informalidad y urbanismo social en Medellín” (*Medellín: Medio ambiente, urbanismo y sociedad*, Catedra Medellín Barcelona, N° 4, Julio 2012), pp. 133-134.

<sup>55</sup> Sobre esto, revisar a Jorge Mario Betancur, *Moscas de todos los colores. Barrio guayaquil de Medellín: 1894-1934*, (Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2006).

sobre otras en la música popular. Vila hace esta propuesta desde lo que llama “matriz musical”, la cual permite la articulación de una forma particular de sentido que es compartida por los seguidores de tal matriz cultural (musical), quienes sienten que esa misma música se ajusta a la trama argumental que organiza y media sus identidades narrativas.<sup>56</sup>

Peter Wicke, uno de los teóricos más influyentes en la etnomusicología, expresa que la música no tiene un sentido intrínseco, puesto que el sentido proviene de los oyentes, quienes simplemente lo hallarían en su formación musical; para Vila esta posición no funciona, ya que en su propuesta de *identidades narrativas* vira la mirada a las articulaciones que han sucedido en el pasado para dar sentido a estas expresiones. En el planteamiento de Pablo Vila, no se quieren ver esas articulaciones como una camisa de fuerza, ya que constantemente están en reconfiguración, sin embargo, sí actúan como limitantes y condicionales para esas nuevas articulaciones; de este modo la música no es “vacía” de connotaciones al momento del encuentro de actores sociales que le proveerán un sentido, puesto que llega inundada de múltiples (y muchas veces contradictorias) connotaciones de sentido.<sup>57</sup> Esa facultad histórica que se le reconoce a las articulaciones del sentido permite realizar el enlace con las narrativas donde, en palabras extraídas de la conversación entre Kum-Kum Bhavanni y Donna Haraway en Abril de 1993:

“[...] repetidamente nos rehistorizamos a nosotros mismos contando una historia; nos reubicamos en el momento histórico presente reconfigurando relacionalmente nuestras identidades, entendiendo que la identidad es siempre una categoría relacional, y que no existe un sujeto que pueda decirse a sí mismo sin referenciar a los hechos que preexistieron para el encuentro de ese sujeto. La identidad es un efecto de esos encuentros; la identidad es ese conjunto de efectos que se desarrollan a partir de la colisión de historias. No es una abstracción. Es un tipo de sedimentación extraordinariamente complejo, y rehistorizamos nuestras identidades todo el tiempo a través de elaboradas prácticas de narración de historias [...] Y esas prácticas de narración de historias en sí mismas son formas de intentar interrogar, llegar a, los tipos de encuentros, momentos históricos, los tipos de momentos clave de transición para nosotros, tanto individual como colectivamente.”<sup>58</sup>

Todos estos recursos expuestos por Pablo Vila constituyen un planteamiento en el que el autor reconoce la importancia de las narrativas y los sistemas categoriales en la construcción de identidades sociales; por un lado, las narrativas permiten entender el carácter relacional y

---

<sup>56</sup> Vila, *Identidades narrativas y música*.

<sup>57</sup> *Ibid.*

<sup>58</sup> Vila, *Identidades narrativas y música*.

secuencial de las identidades, por otro lado, la única manera de explicar nuestro pasado y al “otro” es a través de descripciones culturales, las cuales resultan de aquellas categorías con que definimos tanto al pasado como al “otro” y que forman parte de las narrativas que son utilizadas para armar determinada identidad.<sup>59</sup>

Retomando el estudio, entender la identidad como un proyecto discursivo en constante construcción, que se alimenta del *sedimento* de las articulaciones e interpelaciones de su propia historia, brinda la flexibilidad necesaria para explicar en este caso la antioqueñidad no como *una* única identidad, sino que por el contrario, entenderla como un árbol lleno de ramas, algunas más viejas que otras, otras más “fructíferas”, algunas “torcidas”, otras que se contradicen y otras que son “plaga”.<sup>60</sup>

Antes de pasar a la siguiente sección de esta introducción, se deben resaltar algunos conceptos esenciales para el desarrollo de la investigación, tanto en la trama argumental como en el estudio de las canciones como fuente primaria. Dichos conceptos son la deixis, la indexicalidad, la identidad, la interpelación, la articulación, las identidades diaspóricas, la diáspora, la asimilación, la integración, la separación y las identidades narrativas; ello sumando un concepto que se explicará más adelante, la topofilia. A continuación, se pasará a proponer el modelo para el análisis de las canciones:

---

<sup>59</sup> Ibid.

<sup>60</sup> Con el uso de estas palabras no se quiere señalar a la antioqueñidad con representaciones despectivas, que son *plaga* o que son *torcidas* (en el sentido coloquial y cotidiano de ambas expresiones). Se quiere referir al gran sentido metafórico que permite el ejemplo del árbol.

TABLA PARA UN ANALISIS CUALITATIVO DE LAS CANCIONES PUNTO DE VISTA INTERDISCIPLINAR		
<b>Nombre:</b>		<b>Año de grabación:</b>
<b>Enlace en YouTube:</b>		
<b>Interprete(s):</b>		<b>Compositor(es):</b>
<b>Lugar de origen:</b>		<b>Lugar de origen:</b>
<b>Sello y Formato:</b>		<b>Álbum:</b>
<b>Género:</b>		<b>Ritmo:</b>
<b>Letra:</b>		
<b>Indexicalidad:</b> ¿Cuál es la indexicalidad?		
<b>Deixis:</b> ¿Cuál es la deixis?		
<b>Articulación</b>	¿Qué articula?	
<b>Interpelación</b>	¿Qué interpela?	
<b>¿Asimilación, integración y/o separación?</b>	<b>Asimilación</b>	¿Qué asimila?
	<b>Integración</b>	¿Qué integra?
	<b>Separación</b>	¿Qué separa?
<b>Topofilia (X)</b>	Hay topofilia	No hay topofilia

Figura 1. Modelo de tabla para un análisis cualitativo de las canciones. Punto de vista interdisciplinar.

Este modelo de tabla propone varias cuestiones interesantes para la sistematización cualitativa del análisis de las canciones de determinado género musical. Empieza con un formato general, que pregunta por los primeros datos que se deben tener en cuenta para acercarse a una canción como fuente primaria; el espacio correspondiente a la letra es

determinante dado que de ahí se desprende el resto del trabajo. Para hacer uso de esta es necesario tener entendidos los conceptos, junto a su entramado teórico.

Uno de los problemas que supone esta tabla es que no obliga al investigador a hacer un rastreo completo de determinadas producciones, sino que por el contrario, el investigador posee toda la libertad para hacer uso de ella en una selección musical a su gusto o criterio. Al ser esta una investigación cualitativa que parte de una selección en la que se recogen canciones que aluden en su letra a *las antioqueñidades* y a la diáspora montañera (junto a su conjunto de representaciones), solo es posible centrarse a demostrar con objetividad lo que estas tablas permitan concluir. En ese sentido, es posible realizar una sistematización de los datos recogidos, para encontrar patrones que expliquen procesos en los que se ahondará en próximas páginas.

#### Relaciones analíticas entre geografía, identidad y práctica musical.

Entre los desafíos que ha tenido esta investigación se encuentra el sentar las bases teóricas desde la geografía, que permitan hablar del concepto abstracto (y problemático) de la identidad, y asociarlo con la música y el territorio. Diversos autores han señalado que el estudio de la música en la geografía ha sido visto con desdén por las posiciones más tradicionales de esta ciencia, muchas veces siendo señaladas las investigaciones como “poco serias” al fijar su atención en “subjetividades”. Mi posición es que dicha perspectiva es nefasta para la evolución de las ciencias y la construcción de conocimiento, cuando cada vez más nos acercamos a un contexto académico, científico e intelectual en el que las fronteras disciplinares se difuminan para dar formas aún más objetivas de encontrar verdades.

Uno de los objetivos que se planteó antes de redactar este trabajo fue articular teoría, metodología e investigación en una dirección que proporcionara respuestas ante el interés por entender por qué la música carrilera y parrandera deben considerarse manifestaciones narrativas con evocaciones a la identidad, resultantes de un proceso diaspórico que es transversal al desarrollo de ciudad que tuvo la capital del departamento de Antioquia (Medellín) en la segunda mitad del siglo XX.

#### La geografía de la música

Antes de entrar de lleno a la geografía de la música, empezaré con un muy breve recorrido histórico de la disciplina, el cual permitirá ubicar las influencias metodológicas y teóricas del

objeto de estudio presentado. En Humboldt y Ritter se pueden encontrar los primeros aportes que constituyeron la geografía moderna; desde Alexander von Humboldt se debe reconocer su insistencia en el valor de la observación, el énfasis a los principios de causalidad y el uso del concepto *paisaje* en las descripciones; desde Carl Ritter hay que rescatar su geografía de países, siendo el enfoque regional el que permite hablar de la geografía comparada.

Para la década de 1920 gracias a la influencia del método dialéctico de los hegelianos, surgen una serie de estudios enmarcados en lo que se denominó geografía cultural, tendencia a la que pertenecieron el alemán Siegfried Passarge y el estadounidense Carl Ortwin Sauer. Entre sus mayores aportes se debe destacar la superación de términos como territorio o región, para hablar de formas de alimentación, religión, instrumentos agrícolas, creencias que influyen en los comportamientos, decisiones de localización del asentamiento, prácticas de trabajo y relaciones sociales y culturales. Desde los años de 1930, según Claire Guiu, los científicos sociales empiezan a mostrar interés por el sonido como objeto asignable o indicador para definir las regiones climáticas y las áreas culturales. Sin embargo, en la música no se ahonda mucho si no hasta entrada la década de 1970 con el pensamiento humanista; se empieza a ver el sonido como una experiencia y a la música como un texto. En medio de ello, la geografía se fijó en el papel de la música en la promoción y estructuración de los territorios, en un contexto académico que discutía la regionalización de los objetos musicales, las prácticas de la construcción de identidad, el sentido de pertenencia, y la imaginación.<sup>61</sup>

Es necesario centrar la mirada en la propuesta metodológica de Carney, a quien, a pesar de haber cometido un plagio puesto en discusión desde el año 2004, se reconoce la importancia de sus aportes en lo que se considera la “geo-musicología”. Aunque Carney reconoce en sus obras las influencias obtenidas por autores como Peter Hugh Nash (*Music regions and regional music*) o John M. Crowley (*Old-time fiddling in big sky country*), una de sus contribuciones en la obra *Sounds of people and places* fue reunir los distintos objetos de

---

<sup>61</sup> Baraceta Sánchez, Jeimy Estefany, *Entre la música y la geografía: Enseñanza de la geografía a partir de la música vallenata tradicional: una propuesta pedagógica como estrategia en la formación de Cultura, Identidad y Ciudadanía* (Tesis presentada para la Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá, 2017) pp. 54-57.



estudio que se pueden encontrar en la línea de la geografía de la música.<sup>62</sup> Dicho enfoque se puede leer en cuatro líneas de estudio:

“Historia de tradiciones o “raíces musicales”, así como su desarrollo, prestando atención a lo que los autores definen como “géneros musicales”.

Estudios regionales y de representaciones cartográficas. El énfasis radica en encontrar “patrones regionales” en el origen de géneros y gustos musicales.

Localización de “centros o corazones culturales” de donde originan los tipos de músicas y posteriormente se difunden los diferentes estilos musicales a través de “patrones”, cuestión analizada mediante el uso de categorías como contagio, relocalización o difusión jerárquica.

Percepción del “lugar” a través de la música: es decir, el rol de la música en la manera en que las personas conciben y crean sentidos de determinados espacios en una escala “local”.<sup>63</sup>

Según Daithi Kearney, la complejidad de los modelos de difusión de las tradiciones musicales muestra otros aspectos de la sociedad influenciados por la política, la economía y el ambiente. La música que viaja con los migrantes es a menudo el medio para expresar su identidad. En otros procesos de difusión de la música, se debe incluir la forma en que afecta la industria musical comercial a las comunidades musicales y la existencia de géneros y estilos musicales locales o regionales.<sup>64</sup>

El análisis de Kearney sobre la obra de George Carney, provee una matriz que además es complementada por Julio Antonio Diaz Cruz, la cual está compuesta de nueve fenómenos agrupados en tres grandes temas, teniendo presente diez procesos geográficos que se pueden rastrear.

---

<sup>62</sup> Kearney, Daithi, “Listening for geography: the relationship between music and geography” (*Chimera*, vol 25, 2010), pp. 1-3.

<sup>63</sup> Diaz Cruz, Julio Antonio, “Poniendo la música en su lugar: Apuntes para una geografía de la música”, (México: UNAM, Posgrado en Geografía), pág. 5.

<sup>64</sup> Kearney, Listening for geography, pág. 4.

Temas	Fenómenos		Procesos geográficos
Lenguaje musical	Estilo	<--->	Delimitación de regiones musicales
	Estructura		Evolución de un estilo respecto de su "lugar"
	Letras		Identificación de los "centros culturales o musicales"
Música-en-acción	Individuos	<--->	Migración, transporte y comunicación
	Instrumentación		Asociación psico-simbólica entre música y lugar
Identidad-Lugar	Espacios (lugar)	<--->	Desarrollo de "paisajes culturales" a través de la música
	Media	<--->	Localización de la industria musical
	Etnicidad	<--->	Impacto del medio físico
	Industria musical		Rol de la política nacional
			Relación con otras culturas

Figura 2. Tabla de temas, fenómenos y procesos geográficos de la geografía de la música en la escuela de Carney.<sup>65</sup>

De las líneas de estudio que promovió Carney, para la presente investigación cobra mayor importancia la correspondiente a la tercera parte del libro *The sounds of people and places*<sup>66</sup>, obra recopilada y editada por el mismo autor, en la cual reúne a otros geógrafos de la misma tendencia geo-musical. En esta sección, cabe destacar la necesaria investigación histórica que realiza George Carney para establecer los centros culturales, o como él los llama, *nuclear hearth* o *cultural hearth*, que tuvieron un papel fundamental en la constitución y difusión de los géneros del country, el góspel, el jazz y el rock and roll. En esta sección, por medio del estudio de la música country, Carney desarrolla los siguientes puntos de análisis: subgéneros, geolocalizaciones, localización de estaciones de radio, centros de difusión, lugares de origen de los artistas, canciones con títulos geográficos, períodos y estilos de producción, y estadística comparativa de conciertos.<sup>67</sup>

La metodología provista y aplicada por George Carney es ante todo una gran herramienta de análisis geográfico e histórico, en el que los datos estadísticos<sup>68</sup> son de suma importancia. Teniendo presente ello, es un método difícilmente aplicable en Colombia, debido a la escasa gestión, organización y disposición de grandes documentaciones para la investigación, así como a la prácticamente nula cultura de la estadística en el país. Pasando la página, es necesario resaltar que al analizar los resultados del trabajo de Carney, al mapear los lugares

<sup>65</sup> Díaz Cruz, Poniendo la música en su lugar, pág. 5.

<sup>66</sup> George O. Carney, *The sounds of people and places. Readings in the Geography of American Folk and Popular Music*, (Maryland, EEUU: University Press of America, 1987)

<sup>67</sup> Carney, *The sounds of people and places*, (...), 1987), pp. 113-197.

<sup>68</sup> Esto en parte, gracias a la fuerte cultura de la archivística y de la estadística que existe en los estados anglosajones.

de origen de los artistas de la música country *bluegrass* y llevarlo a la comparación con otros datos como las facultades o universidades donde se llevaron conciertos de bluegrass, o los *student coffee houses* y *pubs* donde sonaba country, se puede ver claramente una región que es la que propone inicialmente en esta tercera sección. Este dato es relevante ya que abre las puertas para estudiar mapas equivalentes al objeto de estudio de la presente investigación, comparando los lugares de nacimiento de los artistas de la música carrilera y parrandera con la línea del ferrocarril, leyendo estos datos a la luz de la región que se quiere estudiar y su historia.

69

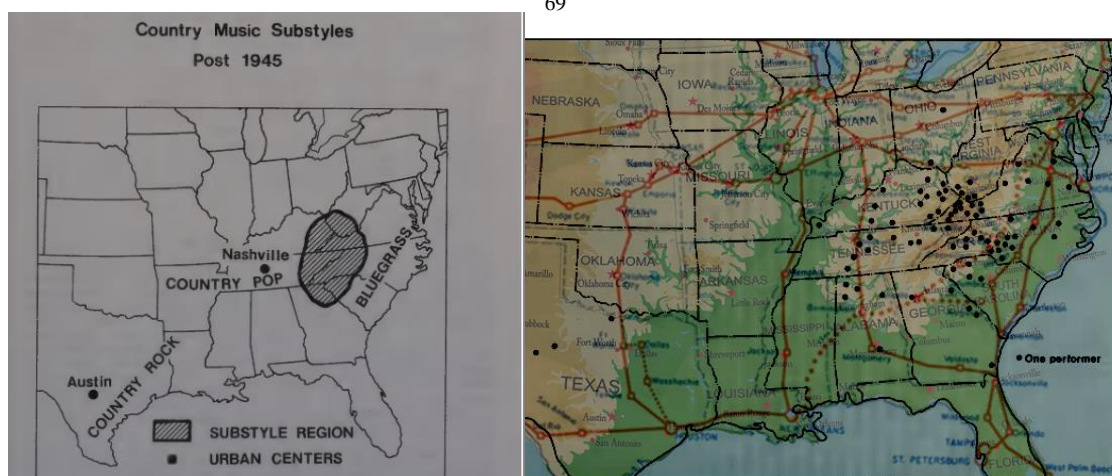


Figura 3. Mapas ejemplo del método de Carney.

Numerosos autores como Yi Fu Tuan hablan de cómo los medios de comunicación influyen en el entendimiento de lugar. Para Carney, esta influencia también es notable en la música y por lo tanto en la geografía de la música. Los medios de comunicación acercan los lugares a los individuos, de modo que estos no deben desplazarse para estar presentes en ese lugar. A pesar de que el trabajo de los geógrafos musicales estadounidenses destacaba, según Daithi Kearney, con el giro cultural la tendencia pasa de ser el estudio de los cambios de tradiciones particulares de la música, sus “corazones culturales” y sus formas de difusión, a fijarse más en la relación entre identidad, música y lugares.<sup>70</sup> Es necesario acercarse a la escuela británica

<sup>69</sup> Carney, *The sounds of people and places*, (...), 1987, pp. 113-197| Si los mapas en cuestión se llevan a comparación con el mapa de la línea de ferrocarril Amtrak de 1971 y con el mapa físico de Estados Unidos, encontramos que tanto la zona redondeada y atravesada por los medios de locomoción como la presencia de los Montes Apalaches, configuran una región, en la cual nacen la mayoría de los artistas de bluegrass country. (Amtrak, A history of America's Railroad. <https://history.amtrak.com/archives/system-map-july-1971> )

<sup>70</sup> Kearney, *Listening for geography*, pp. 6-7.

y por ello el entramado propuesto para entender las identidades narrativas y diaspóricas adquiere su relevancia en esta investigación.

Es necesario rescatar de la escuela británica la transdisciplinariedad para proponer una visión más vasta de los procesos que se buscan analizar. En *The place of music* Leyshon, Matless y Revill retoman los postulados de Jacques Attali, quien se refiere a la música como un “objeto de consumo”, una mercancía moldeada por las fuerzas económicas y los gustos dominantes, la cual tiene un rol de ordenadora social y moderadora de sus jerarquías. En la obra publicada por los tres autores, la teoría trasciende el panorama meramente económico y mercantil, para pasar a vincular las redes políticas, sociales e institucionales con la economía política de la música, al mismo tiempo que se interesan por la construcción de memoria, identidad, el papel de la tecnología o de los medios impresos.<sup>71</sup>

#### La topofilia y los imaginarios

En este punto es pertinente hablar de otra corriente que confluía con la geografía de la música, y es la geografía humanista. Yi Fu Tuan, en su obra titulada *Topofilia*, publicada en 1974, se encarga de desarrollar el concepto de topofilia, definiéndolo como un neologismo que es útil en la medida que puede incluir los vínculos afectivos del ser humano con el entorno material; el autor menciona que las reacciones al entorno suelen ser estéticas y que varían dependiendo del placer que se genere en el individuo.<sup>72</sup>

Algunas apreciaciones teóricas-conceptuales que realiza Tuan a lo largo de la obra resultan bastante útiles para esta investigación. Menciona la topofilia de los campesinos (o granjeros), analizando el contacto cotidiano que existe entre el individuo y su entorno, y dándole importancia a las huellas que dejan estos oficios físicos. En la propuesta que se realizó inicialmente, se comentó sobre la necesidad del montañero migrante, llegado a la ciudad de Medellín, de recordar la tierra de donde vino; a continuación, la cita:

“El apego que siente el granjero o el campesino por la tierra es profundo. [...]. Al que trabaja la tierra se le ha metido la naturaleza, y también la belleza, en la medida en que se encarnan en ella la sustancia y los procesos de la naturaleza. Que la naturaleza se nos mete en el cuerpo no es una mera metáfora: el desarrollo muscular y las cicatrices atestiguan la intimidad física

---

<sup>71</sup> Díaz Cruz, Poniendo la música en su lugar, pág. 6.

<sup>72</sup> Yi-Fu Tuan, *Topofilia* (2007), Madrid, Editorial Melusina, pág. 130.

de tal contacto. La topofilia del granjero se acrecienta con esta intimidad; también por su dependencia material y por el hecho de que la tierra es almacén de su memoria y sostén de su esperanza.”<sup>73</sup>

En cuanto a la familiaridad y al patriotismo, para la primera Tuan explica que esta da origen a los afectos de la persona, lo que genera vínculos, por lo que, por ejemplo, la vestimenta o las pertenencias, hacen fiel reivindicación a los fragmentos de la vida del individuo. Los conceptos familiaridad y vínculo se encuentran relacionados con el patriotismo, esto se explica dado que el ser humano tiende a establecer una conexión, a generar un arraigo en el espacio que ocupó históricamente. Cuando pasa a tratar el concepto de patriotismo, Yi-Fu Tuan expresa que debe hacerse una diferenciación entre el patriotismo local y el patriotismo imperial; el primero habla del vínculo significativo que se genera con un espacio geográfico que puede estar determinado por patrones físicos del terreno, también haciendo referencia al *pays* (o tierra natal) como un territorio que permite la continuidad histórica del individuo; el segundo responde más a orgullos y egoísmos colectivos, indica el autor.<sup>74</sup>

Para cerrar con Tuan, el campo no siempre debe ser visto como antítesis de la ciudad, puesto que este se comporta como un puente entre la ciudad y la naturaleza; Leo Marx se refiere al campo como un “paisaje intermedio”.<sup>75</sup> Por lo anterior, se puede lanzar la hipótesis de que en Medellín se replicaron las formas de representación que el migrante había tenido en su vida como campesino en el territorio de donde vino, además de que simbolizó la recordación de la vieja Medellín, la ciudad de antes del ensanche y la “modernización”.

Retomando la geografía de la música y los estudios legados por Carney, el autor Julio Antonio Díaz Cruz explica de acuerdo con la línea teórica de Connel y Gibson, que la música es un fenómeno “espacial” por su vínculo con lugares geográficos específicos, por su adhesión a percepciones cotidianas sobre el lugar, y porque hace parte de la movilidad humana (como un producto/cosa con carga cultural en el espacio). El autor reconoce una relación muy cercana entre música y movilidad, y entre música y elementos culturales,

---

<sup>73</sup> Yi-Fu Tuan, *Topofilia*, pág. 135.

<sup>74</sup> Yi-Fu Tuan, *Topofilia*, pp. 138-141.

<sup>75</sup> Yi-Fu Tuan, *Topofilia*, pp. 150-151.

geográficos y étnicos como la identidad; también afirma una relación estrecha entre la música y los fenómenos globales entendidos como cambios económicos, culturales o tecnológicos.<sup>76</sup>

En la obra *Geografías imaginarias del Marruecos colonial español: las miradas de las viajeras*, de Maria Dolors García Ramon y Maria Rosa Cerarols, los imaginarios se conciben como una potente herramienta para acercarse a la subjetividad social, y como una noción significativa para pensar a futuro y en el futuro de la relación de la humanidad con la tierra, sea a macro y/o a microescala. En esta obra, los imaginarios son concebidos como mecanismos de resistencia para contrarrestar la apatía, la desocialización, la destrucción paisajística o la pérdida de anclajes territoriales e identidades espaciales. García Ramon y Cerarols no ven a la población como “masas”, sino como individuos pensantes y activos que imaginan y construyen su entorno socioespacial en aras de una vida mejor; aunque también reconocen que estos imaginarios espaciales pueden y suelen ser utilizados como herramientas para el control y la dominación.<sup>77</sup>

Dean MacCannell en su artículo *Los dos imaginarios*, defiende la idea de que las transformaciones urbanas que han significado el abandono del casco urbano industrial desde finales del siglo XX responden al progreso de la humanidad que cada vez se digitaliza y virtualiza más. Propone entonces ver las identidades e imaginarios urbanos como posibilidades de comprensión hacia las nuevas ideas de la ciudad contemporánea. En sus palabras: “No se trata de una identidad preempaquetada que confina al sujeto y a lo “urbano” dentro de rangos demográficos como “tipos” de consumidores, como experiencias turísticas ya prefabricadas, como funciones de producción, y eventualmente como direcciones en un dispositivo de almacenamiento de datos.” Esta noción resulta altamente problemática para la investigación al parecer una idea anacrónica, incompatible e inaplicable; más allá de fijarnos en que el enfoque no es histórico, se puede rescatar de manera retrospectiva la idea de que las identidades no son paquetes preestablecidos, si no que responden a un proceso en el que

---

<sup>76</sup> Díaz Cruz, Poniendo la música en su lugar, pág. 4.

<sup>77</sup> Daniel Hiernaux y Alicia Lindón, “Renovadas intersecciones: La espacialidad y los imaginarios”, (Capítulo de *Geografías de los imaginarios*, dirigido por Alicia Lindón y Daniel Hiernaux, Barcelona: Anthropos Editorial, 2012) pp. 25-26.

no solo pueden confluir formas de trabajo y de consumo, experiencias vitales y redes de información y de datos.<sup>78</sup>

La preocupación de MacCannell abre las puertas a pensar la consideración urbanística del “proyectar a futuro”, y aunque dispone unos factores de las ciudades a las que se refiere, se lee con especial interés su propuesta sobre la idea de *destino*, como aquel lugar imaginado como un *otro*. Argumenta lo siguiente:

“En su carácter de destino, la ciudad está encerrando, en una relación dialéctica, la imaginación de aquellos que vienen [...], esos migrantes y turistas. Este fenómeno se constituye en una cuestión de imaginación de turistas, de nómadas, de migrantes, una cuestión que al mismo tiempo es favorable y nociva. En este proceso, la ciudad es imaginada como el *otro* en cuanto a la propia conciencia, pero también como el otro en cuanto al *destino*. No se debe subestimar el hecho de que, si las ciudades tienen un futuro, y por lo mismo si pueden ser objeto de imaginación, deben ser amadas, no solo por los inmigrantes y turistas, sino también por aquellos que preparan la ciudad para acoger esos turistas y migrantes.”<sup>79</sup>

La ciudad de Medellín durante el proceso modernizador de la primera mitad del siglo XX se propuso desde sus proyecciones gubernamentales ser una ciudad capaz de recibir la mano de obra proveniente del campo y de los pueblos e insertarla en un sistema laboral que iba de la mano del desarrollo industrial y de la llamada “ética de la productividad”, a este panorama se debe incluir la diáspora montañera y el proceso de construcción identitaria de la antioqueñidad como elementos transversales al contexto cultural, económico, político y social. Sobre este punto se hará un paréntesis más adelante de la investigación, pues las elites empresariales e intelectuales jugaron un papel preponderante en la integración de los migrantes a la ciudad y la promoción de la identidad regional como proyecto modernizador.

Por otro lado, es importante rescatar de Pierre Bourdieu la explicación sobre la influencia del capital cultural en la reproducción social. Este capital se puede ver inserto en los *habitus*, siendo el elemento necesario para que se dé el ingreso a un campo cultural determinado, o para que se de en forma de bienes culturales como instrumentos, libros o cuadros. En el momento en el que un individuo que se está integrando a una comunidad, adquiere

---

<sup>78</sup> Dean MacCannell, “Los dos imaginarios” (Capítulo de *Geografías de los imaginarios*, dirigido por Alicia Lindón y Daniel Hiernaux, Barcelona: Anthropos Editorial, 2012) pág. 108.

<sup>79</sup> MacCannell, *Los dos imaginarios*, ..., pág. 109.

competencia cultural y aprende a escribir, leer y oír música, entre otros artes, empieza a revelar su origen en pequeños detalles.<sup>80</sup>

#### Anotaciones finales

Para finalizar esta introducción, cabe mencionar que las canciones que se seleccionaron para el análisis de fuentes fueron halladas en la colección de Fabio Nelson Ortiz Moncada, las cuales en su mayoría se encuentran en los canales de YouTube del mismo coleccionista, quien se ha encargado de manera juiciosa de rescatar, conservar y digitalizar cientos de discos y vinilos de la música nacional, muchos de los cuales son escasos o verdaderas joyas para el medio de la colección musical.

Fueron escuchadas cerca de 700 canciones entre los géneros objeto de estudio, de las cuales se seleccionaron 46 canciones de música parrandera, y 20 de música de carrilera. Se reconoce que no se trata de una muestra significativa, pues estas 67 canciones son solo el 9,4% de las escuchadas. A este panorama debe sumarse que hablamos de dos géneros que llevan cerca de cien años en circulación, de los cuales aproximadamente setenta años fueron testigos de una producción fluida de parte de los artistas (tanto interpretes como compositores y músicos), por lo que no sería una exageración hablar de decenas de miles de canciones entre ambos géneros musicales (tanto editadas como inéditas). Por otro lado y no menos importante, el criterio de selección obedeció a una serie de “eslabones” o engranajes que se asociaron a las letras interpretadas por los artistas de la música de carrilera y parrandera; sobre ello se profundizará en próximas páginas.

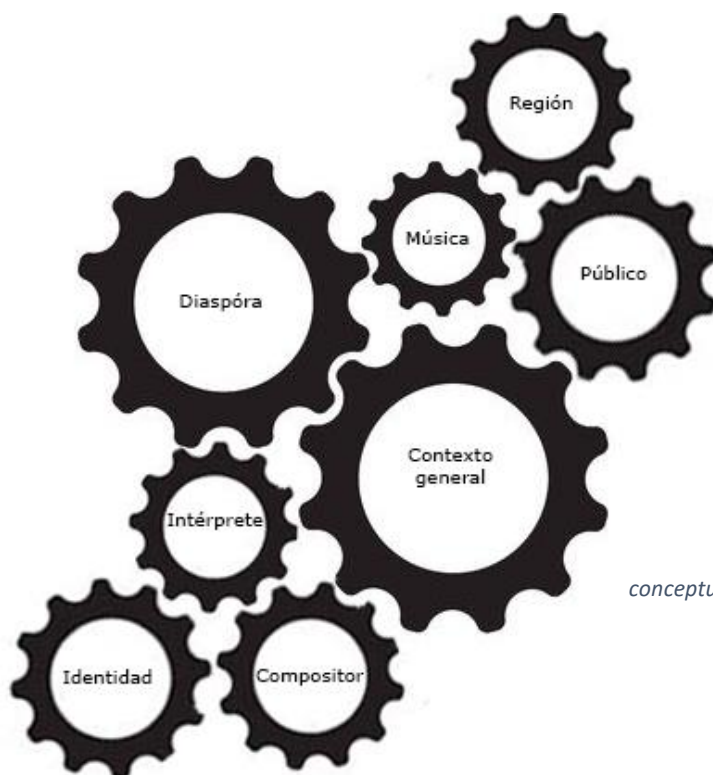
El aporte principal de esta investigación es el rescate de la línea teórica y metodológica expuesta en la presente introducción. Este estudio se enfocó en el proceso de transformación de la ciudad de Medellín y de la antioqueñidad con la diáspora “montañera”, teniendo en cuenta el contexto general en diversos fragmentos del gran siglo XX, y enfocando el análisis de fuentes en la música de carrilera y en la música parrandera. La presente línea de estudio histórico deslinda de los estudios interdisciplinarios, y tiene como centro dos enfoques, uno teórico y otro metodológico, por un lado, la diáspora como proceso rastreable en la migración, y por el otro el lugar central que se le brinda al contexto general, alrededor de

---

<sup>80</sup> Pérez Eizaguirre, Miren, “Una aproximación a las teorías y enfoques sobre la sociología de la música”, (*Anduli*, Universidad de Sevilla, N. 15, 2016, pp. 65-82) pág. 69.



estos dos engranajes centrales, está la música y el intérprete, dado que las grabaciones musicales de estos tiempos casi siempre surgían por iniciativa propia del artista. Tanto el compositor como el público son engranajes que se mueven de manera dialéctica a los conceptos anteriormente citados, el compositor como un escritor independiente, que escribe esperando que algún artista se fije en su letra, o el compositor que escribe lo que quiere interpretar; el público se mueve alrededor de la región, de la música y del contexto general, ese es su lugar. Por último, en el sistema de engranajes está la región y la identidad, sin ellos no es posible pensar el sistema, y requieren el interés del investigador.



81

Figura 4. Sistema de engranajes conceptuales de *Montañeros en la ciudad*.

A fin de sintetizar el contenido de *Montañeros en la ciudad*, quien se enfrente a este texto se va a encontrar con un primer capítulo que problematiza las relaciones migratorias entre la ciudad de Medellín y el resto de los territorios antioqueños, al menos de forma general, acentuando el estudio al entendimiento de una región reconocida históricamente como la paisa. El segundo capítulo expone la relación implícita que hubo entre empresarios,

<sup>81</sup> Gráfico ilustrativo de cómo funcionan los ejes teóricos y metodológicos de *Montañeros en la ciudad*.

intelectuales y políticos que pensaron la antioqueñidad como proyecto social, político y cultural, “cohesionador de la región y moldeador de grandes industriales y trabajadores”; además, se revisará de manera somera el cómo se pensaba la sociedad antioqueña a sí misma y se construía un “ser antioqueño” junto a la nueva ciudad; en el siguiente capítulo se pasará a revisar algunas citas de intelectuales, académicos y otros personajes, para tener esta información como antecedente a la hora de demostrar el enlace entre el cambio de contexto acaecido en la ciudad de Medellín en la segunda mitad del siglo XX y los cambios registrados en las muestras tomadas de los géneros musicales. Por último, precisamente el cuarto capítulo es una conjunción del resultado de toda la investigación, donde se dan los resultados del método apoyado en el aparato teórico y en el contexto histórico estudiado.

## Capítulo 1: Problematicación de la región conocida históricamente como Antioquia

Colombia durante su proceso de modernización en el siglo XX, tuvo una serie de migraciones internas que aportaron en gran medida a la configuración de las ciudades principales del país. En ese sentido, es importante recalcar que este proceso no solo se vivió en este territorio, sino que ocurrió de manera cuasi general en América latina. Según Roberto S. Aruj, desde finales del siglo XIX es posible identificar cuatro momentos importantes para el fenómeno migratorio en Latinoamérica y el Caribe: las migraciones transoceánicas que beneficiaron en mayor medida a países como Argentina, Brasil o México, las migraciones internas animadas por las crisis económicas de entre 1930-1940 y que se vieron reflejadas en el paso del campo a la ciudad, las transfronterizas (intrarregionales) que se dieron después de los sesenta, y las más contemporáneas que responden al desarrollo de la globalización.<sup>82</sup>

Para el contexto temporal y espacial que nos ocupa, es menester enfocarnos en las olas migratorias que promovieron la industrialización, modernización y urbanización en la ciudad de Medellín. En el trabajo *Del pueblo a la ciudad*, Sandra Patricia Ramírez Patiño y Karim León Vargas señalan que las migraciones antes de 1960 no eran netamente de campesinos y obedecían más a un flujo poblacional de pequeñas ciudades o pueblos hacia las ciudades capitales<sup>83</sup>, y en el trabajo de Ramiro Cardona Gutiérrez y Alan B. Simmons titulado *Destino la Metrópoli*, se explica que las redes de apoyo formadas entre familiares y amigos tuvieron un papel trascendental en las dinámicas migratorias, y que las necesidades económicas, educativas y empresariales sumando las condiciones del contexto social y político, fueron los motores de la migración de la década de los sesentas<sup>84</sup>.

---

<sup>82</sup> Aruj, Roberto S., “Causas, consecuencias, efectos e impacto de las migraciones en Latinoamérica” (Toluca, México: *Papeles de población*, vol. 14 N. 55, 2008, pp. 95-116).

<sup>83</sup> Ramírez Patiño, Sandra Patricia & León Vargas, Karim, *Del pueblo a la ciudad. Migración y cambio social en Medellín y el Valle de Aburrá, 1920-1970* (Medellín, UdeA y Alcaldía de Medellín, 2013), pág. 36.

<sup>84</sup> Cardona Gutiérrez, Ramiro & B. Simmons, Alan, *Destino la Metrópoli: Un modelo general de las migraciones internas en América Latina* (Bogotá, Editorial Canal Ramírez-Antares, 1977) pp. 10-13.

La información que circulaba en los periódicos, en los folletos, en los telégrafos, en la correspondencia, en las llamadas telefónicas y en la voz a voz, animó a los nuevos migrantes a apoyarse entre amigos, conocidos y familiares para asentarse en las grandes ciudades. El ferrocarril como el medio de transporte más eficiente, y sus estaciones de paso, de carga y de descanso, se deben considerar lugares que hicieron posible el fenómeno migratorio y el intercambio cultural. Sobre lo anterior, es importante señalar que el modelo de Ravenstein explica el enlace directo entre medios de comunicación y de transporte en cuanto a la migración, sobre lo cual se ahondará en próximas páginas. A continuación, se citarán algunos apuntes rescatados del análisis de fuente primaria, que sirven para entender cómo circulaba la información que perfilaba a Medellín como un foco de migración y como una ciudad de progreso.

- I. Correspondencia privada: Carta de la señora Maria Botero de Montoya a su hijo Luis Montoya Botero, dirigida del municipio de Santuario al Seminario Conciliar de Medellín. Miércoles 8 de abril de 1953. (Archivo familiar Gomez Montoya)

“Luisito esta para saludarlo con cariño deseando se encuentre bien. Aquí regular gracias a Dios.

La semana pasada nos dejo Joel con la talega arreglada. Mandeme decir si ha recibido las cositas que le he mandado pues nada me ha dicho. Ahí le envio otros \$10 pues con eso se completan 90, si le hacen falta los otros \$7 mandeme decir para mandárselos. El martes santo no pude esperar la visita porque se venían los carros muy breve y así fue que si no me afano me dejan. Le deje con Orozco una bolsa con las cositas y 2 libros que le mando Vicente. Avise si los recibio. Tan pronto como pueda voy pero que me pueda quedar.

Todos lo saludan.

Su madre que no lo olvida.

Reclamele al portero los \$10.

Maria.”

Esta anterior carta es una muestra de las constantes comunicaciones que existían entre los pueblos y el centro urbano de Medellín, y refleja la importancia de la comunicación entre lazos familiares. En efecto, las relaciones familiares fue uno de los motores que más incentivó la migración, pues se apoyaban en una dialéctica pueblo-ciudad que solo fue posible con el desarrollo de medios de

transporte y, en este caso, la cultura y los medios de comunicación, ya que es una carta escrita en una época donde el analfabetismo se presentaba en el 23% de la población urbana total y el 54% de la población rural total.

De esta fuente queda decir que en los años finales de la década del cincuenta, la señora Maria Botero de Montoya migró acompañada de su yerno Arturo Gómez y sus nietos, luego de la muerte natural de su hija Marta Botero; llegaron a la ciudad de Medellín en búsqueda de oportunidades aprovechando el apoyo de su hijo Luis Montoya, el cual ya había abandonado el Seminario y se encontraba trabajando en la Coltejer.<sup>85</sup>

- II. Artículo de revista: “El Medellín de mis recuerdos y de mi gente”, Luis López de Mesa, Revista *Progreso*, N. 28, octubre de 1959, pp. 15-18. (Archivo “Sala Antioquia”, Biblioteca Publica Piloto de Medellín)

“[...]Los que nos habíamos hecho “puebloños” y en ese constante peregrinar de las familias antioqueñas, íbamos a Medellín por contemplar un poquitín, si no un mucho, alelados la catedral de Villa Nueva, las quintas de “La Quebrada Arriba”, el “Palacio Amador” y el “Edificio Duque”, portento de las edades, es decir... de aquella edad medellinense. [...]”

Luis López de Mesa, aquel científico colombiano que hizo parte de la bancada gubernamental de Eduardo Santos, es uno de los personajes que por su intelecto y escritos se vuelve llamativo para la investigación. Sus ideas, discursos y textos permiten no solo confirmar aquel peregrinaje antioqueño del siglo XX animado por las “maravillas” de la modernidad, sino también la circulación de ideas que enaltecen la “antioqueñidad” (ver en próximas paginas).

Sobre esta fuente queda añadir que es notoria una distinción de clase social en los lugares que nombra, puesto que para las épocas que menciona el autor (antes de 1940), tuvo lugar una Medellín que fue “dorada” en la mentalidad y cotidianidad de la elite. Si se somete al análisis histórico, hechos como la canalización de la Quebrada de Santa Elena demuestran, más que medidas

---

<sup>85</sup> Desenlace de la fuente verificable en la historia familiar Gómez Montoya (mi parte materna). Se declara la existencia de archivos y testimonios que respaldan la misma.

preventivas para conservar la buena salud de la ciudadanía, una solución a los problemas sanitarios que ya ocasionaba esta corriente hídrica que poco a poco se convirtió en cloaca; entiéndase esta intervención al paisaje como síntoma de una ciudad que intentaba venderse como “la tacita de plata” y posteriormente como la ciudad “de la eterna primavera”.

- III. Guion de emisión de Radio periódico: Noticias Locales y Nacionales, “Atención... Habla el secretario de Agricultura”, Clarín Meridiano, mayo 9 de 1959. (Archivo Histórico de Medellín, Fondo Radioperiódico Clarín 5, Tomo 5, Folios 183-186, Id 367355)

“El campesino emigra porque el trabajo en el agro produce muy escaso rendimiento... De allí surge el éxodo hacia las ciudades...Cuál es la política que ha de seguirse, como estímulo al agricultor.

El doctor Gilberto Zapata Lotero, secretario de agricultura del departamento, concedió para CLARIN el siguiente reportaje de mucha trascendencia en la actualidad:”

El radioperiódico Clarín contiene suficiente información que lo señala como uno de los medios de comunicación más relevantes en unos pocos años que incumben a la investigación. Del guion de la emisión citada hay que decir que se encuentra incompleto, y que deben recolectarse las palabras del secretario Gilberto Zapata en las grabaciones de emisión (si es que las hay). Aun así, la fuente señala que una de las preocupaciones constantes en los gobiernos que enfrentaron las consecuencias de la migración fue lo que se denominó el abandono del campo, y la forma en que ello afectaba (positiva y negativamente) la economía departamental/nacional.

- IV. Guion de emisión de Radio periódico: Noticias Locales y Regionales, “Numerosos municipios de Antioquia decrecen en su población”, Clarín y los hechos estadísticos, febrero 22 de 1961. (Archivo Histórico de Medellín, Fondo Radioperiódico Clarín 5, Tomo 68, Folio 71, Id 383932)

“De acuerdo con los últimos datos estadísticos suministrados por el respectivo departamento de la gobernación, varios municipios del departamento de Antioquia, por lo menos seis, decrecen en su población por causas diversas. Este decrecimiento es en algunos de ellos

superior al dos por ciento de la población. Los datos que ha revelado la estadística departamental se refieren a los últimos dos años.”

La transcripción del punto III se complementa con la transcripción del presente punto. Las separan dos años, y se hace estricto señalar el enunciado “...decrecen en su población por causas diversas”. ¿Cuáles eran esas causas diversas? Esta pregunta se puede contestar si rescatamos de la historiografía canónica causas como el contexto de la violencia política, las nuevas oportunidades de la ciudad moderna (educativas, religiosas, culturales, medicas, etc.), y las florecientes industrias que se asentaban en las ciudades y municipios aledaños.

### El desarrollo desigual

Todo el acopio de fuentes de la sección anterior permite constatar la existencia del proceso migratorio que se busca entender como diáspora, resaltando cuestiones significativas como la transformación de la ciudad, la circulación de la información, la disminución de población rural y el aumento de la población citadina. Sin embargo, el tema que más resalta en las anteriores fuentes es el del desarrollo desigual que vivía el territorio departamental (y nacional), ello en cuanto a que el desarrollo se focalizaba en unos pocos centros urbanos relevantes. Es necesario entender los procesos migratorios y diaspóricos como producto de esta dinámica que situó la ciudad como núcleo del progreso, pues la movilidad demográfica que se llevó a cabo en la segunda mitad del siglo XX transformó la ciudad, y, en este caso, contribuyó en la formación de la música carrilera y parrandera.

Sobre el desarrollo desigual se halló una fuente que problematiza esta circunstancia para el año de 1946<sup>86</sup>:

“La mujer y los problemas nacionales. La despoblación rural.

Bien sé que cuando una mujer se adentra a estos campos, se la tilda de chiflada; pero acepto con gusto ese calificativo si diciendo unas cuantas frases, puedo contribuir en algo al bienestar común [...]. Y es sobre la despoblación de los campos.

Quien haya tenido oportunidad de vivir en contacto con el campesino, puede darse cuenta sin lugar a duda de la gravedad del problema que constituye para la nación entera el abandono

---

<sup>86</sup> Al tratarse de una fuente extensa se abordará por secciones para facilitar su análisis.

del agricultor, abandono que empieza ahora [...], a manifestarse de una manera amenazadora para todos. [...]"

Inicialmente salta a la vista que sea un texto realizado por una mujer, dado que para la época no era común la autoría femenina y menos en el análisis político-económico; lastimosamente la fuente no manifiesta quien es la autora de esta pieza. Por otro lado, cabe anotar que la enunciación del problema nacional que significaba el abandono rural empieza a perfilar una opinión en forma de discurso.

“[...] Mientras el hombre de la montaña no vio posibilidad alguna de mejoramiento soportó ese estado inferior al cual se veía sometido, y se acostumbró a vivir de la manera que sus medios limitados se lo permitían; es decir, sin educación, sin higiene y sin comida. Es el principio del mal; hombres capaces de vivir así por varias generaciones no pueden diferenciarse mucho del animal, y esto es ya una amenaza para la civilización. ¡Ojalá nunca se hubiesen acostumbrado! Porque ahora que poco a poco han ido descubriendo la ciudad, conscientes, puesto que en realidad son hombres capaces de pensar y de establecer comparaciones, ven en ella la tierra prometida, y hacia ella desfilan todos.

[...]

Ya la ciudad se sacude incomoda, aunque sin saber por qué; las estadísticas dan una voz de alarma, y los comentarios de la prensa alrededor del problema del agricultor y del campesino, son también voces de alarma; el peligro se siente, se olfatea; [...].

Lo peor es que la ruina material trae consigo la ruina moral, la degeneración de la raza; esta raza fuerte de Antioquia se consume y se desmoraliza. [...]"

Este fragmento refleja la opinión general que tenía un sector privilegiado de la población urbana, el cual de manera despectiva veía, por un lado, el abandono en el que se encontraba el campo y la forma en que ello afectaba las formas de vida de los rurales; y, por otro lado, la llegada de estos rurales a la ciudad que habitaban y “los males” que traían con ellos. Es importante resaltar que el discurso empieza a tomar tintes étnico-raciales, los cuales no son una novedad para la época, pero confirman una visión negativa ante los migrantes que se había generalizado por parte de elites; en el siguiente capítulo se trabajará este tema.

“[...] La más grande las miserias está en las montañas, precisamente en donde no debería conocerse; allí el hambre es una interrogación. ¿Por qué?

[...] La escasez y carestía de la comida trae como consecuencia desnutrición, enfermedades, rencor, impotencia para el trabajo, rebeldía, amoralidad. Es entonces cuando disminuyen los matrimonios, pero no la natalidad, ya que las gentes de los campos arreglan la vida a su manera, regalando a la patria esa legión de hijos que nunca conocen padre y que serán a la vez padres de otras generaciones aún más débiles y desgraciadas.

En la ciudad se tiene todavía un concepto romántico del campesino. Se le cree fuerte, sano del alma y cuerpo, humilde y sometido, sin más ideal que su trabajo y su hogar. Una bella



manera de pensar, muy cómoda pero muy errada. Allí quien vive es el hombre primitivo, sin más ley que sus instintos; [...]. Es preciso acercarse a ellos para darse cuenta de la fuerza bruta que, aun aletargada, amenaza estallar. Causa miedo.

¡Y pensar que solo necesitan ayuda! ¡Que podrían ser sanos y fuertes, sencillos y felices como los sueña el mundo civilizado, si esa también soñada civilización se convirtiese en verdad yendo hacia ellos!

Bien nos consta desde antes de hoy que no es suficiente muchas veces tener dinero para conseguir artículos de primera necesidad, tales como huevos y leche; y el precio de un limón, de una papaya, unos plátanos; esto acá; y allá en la montaña, una gallina se ha convertido en artículo de lujo, y si antes valían un peso, hoy no se consigue por tres. No porque especulen, es porque no las hay. ¿Se conciben los campos de Antioquia sin gallinas? – y lo mejor es que las pocas familias que permanecen en las montañas no tienen gallinas porque el maíz está muy caro. No hay maíz – ¿Antioquia sin maíz? [...]

En el anterior fragmento el enfoque pasa a los conceptos de escasez y carestía, los cuales se le asignan al migrante rural como común denominador dado que, continuando con la fuente, atribuye a ellos el origen de enfermedades, desnutriciones, rebeldías y, en general, todo aquello que para su configuración de sentido fuese entendido como desgracia. Además de ello, la autora realiza una crítica a los imaginarios alrededor del campesino, ya que para ella el hombre rural en el contexto de las montañas es primitivo, sin ley y en general falto de civilización. Cabe resaltar una breve noción mesiánica que se camufla en su discurso, la cual se ve en su concepto de civilización como “regalo” u “obsequio” a aquellos que se les ha imposibilitado. Por último vemos como se problematiza la situación económica, trayendo de nuevo los conceptos de carestía y escasez, y reconociendo de manera implícita una relación entre tres fenómenos: la despoblación rural, el costo y la disponibilidad de los alimentos, y el abandono del campo por parte de entes gubernamentales y esfuerzos industriales.

“[...]”

Necesitamos vías de comunicación; es la primera y principal medida: carreteras; caminos que acerquen el campo a la ciudad y permitan sacar hacia ella los productos. Leche, víveres, frutas, animales, todo lo que ahora se trae en pequeñas cantidades por la dificultad de los transportes, ya que las distancias son tan grandes, que gran parte de los artículos despachados llegan casi descompuestos obligando a los productores a dejarlos en el campo para evitar mayores pérdidas y luego a no producir por falta de mercado. De ahí el desequilibrio. – Sabemos de regiones como Fredonia y Venecia, regiones riquísimas pero aisladas, pues el servicio de ferrocarril resulta insuficiente, ya que la agricultura tiene que ser sacada en mulas primero y después en camiones que depositan sus cargas en bodegas esperando el embarque, para luego cuando llegue su turno, esperar de nuevo que de las bodegas de aquí se saque a la plaza de mercado, a donde va en las pésimas condiciones que es de suponer.

[...]”<sup>87</sup>

En este último fragmento, la autora se enfoca en proponer una solución a un problema que desde los tiempos de la formación de la República ha estado latente en el territorio, ¿cómo conectar un país que por sus condiciones geográficas y su deficiente economía no logra un libre intercambio en su propio territorio? Es decir, a pesar de no ser una solución estructurada ni poseer un estudio de respaldo, sintetiza la dinámica por la cual el ferrocarril se quedaba corto para el desarrollo económico de la región, pues al leer el sistema de circulación hace énfasis en los tiempos de transporte desde el primer momento, es decir, desde que se debía sacar productos de las fincas y veredas a lomo de luma para llegar a los camiones ubicados en vías “mejor” dispuestas, para finalmente llegar a las estaciones de ferrocarril y de allí a la ciudad; ello implicaba que el alimento pasara diferentes temperaturas y demorase en llegar a un sitio donde estuviese mejor almacenado, afectando enormemente su composición organoléptica.

Más allá de ver la fuente como un manifiesto que debía llegar a algo concreto, se debe ver como un discurso que da testimonio del proceso que enmarca el desplazamiento de la población rural a la ciudad de Medellín. En dicho discurso la autora tiene una posición definida al declarar de manera implícita ser miembro de esa “sociedad civilizada” que veía con gran preocupación la llegada de agentes externos portadores de “desgracias”; si, esa misma gente autodenominada “de bien” de la cual ya se ha hecho mención en varias ocasiones. Esta fuente permite leer una posición político-económica desde el sector privilegiado anfitrión sobre la migración interna.

Para complementar este segmento sobre el desarrollo desigual, es justo señalar que la conformación de la República de Colombia tuvo como consecuencia indirecta que las distintas regiones como Antioquia o la Costa Caribe se desarrollaran de manera desigual a la nación. Ello se puso en evidencia indirectamente por los conflictos internos que vivió el país hasta entrado el siglo XX. Las ideas políticas fueron una de las grandes motivaciones para los enfrentamientos entre provincias y caudillos durante las guerras civiles, por lo que se

---

<sup>87</sup> Artículo de revista: “La mujer y los problemas nacionales. La despoblación rural.”, Autora no hallada, Revista *Progreso*, N. 70 tercera época, abril de 1946, pp. 2026-2028. (Archivo “Sala Antioquia”, Biblioteca Pública Piloto de Medellín)

piensa que el desarrollo regional tuvo una configuración que se integraba y separaba constantemente del proyecto nacional. Sobre esto, German Colmenares planteó lo siguiente:

“Voy a sostener una hipótesis en el sentido de que creo que realmente las regiones en este país se conforman paralela y al mismo tiempo que la nación. Puede parecer un poco violento, dado un tipo de adherencia a una serie de creencias regionales, que, por ejemplo, la región antioqueña no existía realmente a finales del siglo XVIII. Es decir, que no había una esencia de la antioqueñidad -en cierto sentido-, a finales del siglo XVIII. Como no había una esencia de lo santandereano; ni de lo vallecaucano; ni de lo costeño.”<sup>88</sup>

Los siguientes apartados contribuyen una mirada demográfica, geográfica y estadística de los cambios poblacionales acaecidos en Medellín y otras ciudades del país durante la segunda mitad del siglo XX, los cuales en efecto tienen que ver con el desarrollo desigual; con este panorama se pretende tener una visión crítica sobre los flujos migratorios, y de ese mismo modo entender la aparición de la diáspora *montañera*.

#### Cambios demográficos, migraciones internas

De acuerdo con el manual de *Migraciones internas* de Juan C. Elizaga y Jhon J. Macisco Jr., se debe diferenciar el concepto de movilidad demográfica al de migración, pues el primer término abarca los traslados de poca distancia y no tienen una temporalidad específica. El segundo concepto va más allá de esa determinación ambigua, y se refiere al cambio de lugar de domicilio o residencia de un individuo o población, marcado por una “reanudación” de vida en el lugar anfitrión.<sup>89</sup> Ahora bien, esta definición se queda corta puesto que el uso de la palabra *reanudación* según la RAE en su Diccionario de la lengua española 23.<sup>a</sup> edición del 2014, acción y efecto de reanudar, se refiere a renovar o continuar el trato, estudio, trabajo o conferencia; cabe mencionar que para la 15.<sup>a</sup> edición de 1925, el significado fue casi el mismo, omitiendo la palabra continuar, que puede ser sinónimo de renovar. En efecto, la población migrante no toda llegó de las veredas, parcelaciones y pueblos a la ciudad, encontrando inmediatamente un trabajo que les permitiera *reanudar* o *continuar* sus actividades laborales y académicas; si nos valemos de la distinción de migraciones en Antioquia de Ramírez Patiño y León Vargas, solo podemos hablar de una migración en su mayoría de campesinos a partir de los cambios demográficos vistos en la década de 1960.

---

<sup>88</sup> Colmenares, Germán, “Región-Nación: Problemas de poblamiento en la época colonial” (Medellín: *Revista de Extensión Cultural*, UNAL, N. 27-28, 1998, pp. 6-15), pág. 7.

<sup>89</sup> Elizaga, Juan C. & Macisco Jr., Jhon J., *Migraciones internas. Teoría, método y factores sociológicos*, (Santiago de Chile: Centro Latinoamericano de Demografía, 1975), pág. 8.

Por lo que sí, puede decirse que en un primer momento los migrantes, en su mayoría provenientes de los cascos urbanos de los pueblos, llegaron a Medellín con planes de continuación de sus proyectos vitales, pero para el caso de las corrientes migratorias que tuvieron efecto en el censo colombiano de 1964 (y posteriores), debemos hablar de una transformación en sus experiencias cotidianas, en sus proyectos de vida y en sus formas de sociabilidad.

Aun así, debe ponerse en duda que para antes de 1964 no se haya dado un éxodo mayormente campesino, más aún cuando una festividad como la Feria de las Flores<sup>90</sup>, que busca reivindicar la identidad del antioqueño (sea campesina, montañera o pueblerina) aparece en 1958 como un evento donde querían participar todas las familias que deseaban darse a conocer como “de bien” (autodenominadas blancas, católicas y conservadoras). Junto a lo anterior, cabe resaltar otro vestigio de los efectos de la migración en la ciudad de Medellín, teniendo en cuenta que este se dio después de 1964, el *Pueblito Paisa* construido a mediados de los setenta e inaugurado en 1977, en la cima del Cerro Nutibara (Nombre de un importante cacique indígena de la región, que en tiempos de la conquista dominaba territorios que se extendían hacia el occidente antioqueño) es otro de los lugares que se prestó para estas dinámicas de socialización, ocio e idealización de la vida cotidiana rural y la identidad regional en la urbe.

Tanto la Feria de las Flores como el Pueblito Paisa merecen ser estudiados (uno como festividad y otro como lugar) para entender su relación con la antioqueñidad: por un lado encontramos la idealización de la vida cotidiana rural, montañera<sup>91</sup> y pueblerina, la cual configura una narrativa que busca enaltecer las tradiciones regionales y crear relatos entorno a la estética de las flores, asociadas a la virgen María, a la prosperidad y al bienestar, y a la belleza y pureza de las mujeres; por otro lado, encontramos un simbolismo que más que reconocer el legado del cacicazgo de Nutibara, refleja el dominio del mestizo *paisa* sobre el

---

<sup>90</sup> Sobre el culto floral en Antioquia, la festividad de la virgen vuelta feria pagana, los silleteros y la feria de las flores, revisar el trabajo de Bolívar Rojas, Edgar Enrique, “El desfile de silleteros. Fiesta y drama en una celebración urbana” (Bogotá: *Nueva Revista Colombia de Folclor*, vol. 7 N. 21, 2001), pp. 21-32.

<sup>91</sup> A lo largo del presente trabajo se busca reivindicar el uso de la palabra *montañero*, suprimiendo el aspecto despectivo (que en Colombia, especialmente en Antioquia, hace referencia a alguien desaliñado, con vagas costumbres y/o poco conocimiento de la vida urbana y moderna). Finalmente, al hablar de *montañeros*, se hace referencia al grupo poblacional proveniente de las montañas o que es habitante de ellas.

indígena (podría ser una evocación a la ideología heredada de la colonia, que se aplicó en buena parte del siglo XIX y hasta entrado el siglo XX; igualmente cabe recordar el término de hipocresía racial).

A continuación, se pasará a analizar los datos estadísticos de los censos en Colombia, en Medellín y en Bogotá, centrando la atención en el crecimiento urbano y en el incremento poblacional, ello con el fin de revisar qué tan especial se puede considerar el caso del desarrollo urbanístico y demográfico de Medellín, teniendo presente que se trata de una capital *provincial*, y que compararla con Bogotá como la ciudad capital de Colombia puede brindarnos luces sobre su excepcionalidad como núcleo de una región donde ocurre el proceso migratorio.

<b>Histórico de Censos en Colombia (1905-2005)</b>				
Año en que se realizó el censo	Población total	Población urbana	Porcentaje de población urbana	Incremento % año base (1905)
<b>1905</b>	4.737.588	s.d.	s.d.	n.a.
1912	5.386.503	s.d.	s.d.	20,71%
1918	6.120.049	s.d.	s.d.	29,14%
1928	7.851.110	s.d.	s.d.	73,17%
1938	8.701.816	2.532.228	29,10%	91,83%
1951	11.548.172	4.469.143	38,70%	154,71%
1964	17.484.508	9.091.944	52%	285,65%
1973	22.862.118	13.557.236	59,30%	355,84%
1985	30.062.200	19.630.617	65,30%	514,35%
1993	33.109.839	23.011.338	69,50%	630,29%
2005	42.887.162	31.393.403	73,20%	814,65%

Elaborado a partir de: Carmona-Fonseca, Jaime: "Cambios demograficos y epidemiologicos en Colombia durante el siglo XX" (*Biomedica*, Facultad de Medicina UdeA, Medellín, 2005) pág. 467.

Figura 5. Histórico de censos en Colombia (1905-2005).

<b>Crecimiento demográfico de Medellín, 1905-2005</b>				
<b>Censo</b>	<b>Población total</b>	<b>Población urbana</b>	<b>% Población urbana</b>	<b>% Incremento</b>
1905	54.946	31.055	56,5	<b>año base</b>
1912	71.004	s.d.	s.d.	29,22
1918	79.146	51.951	65,6	44,04
1928	120.044	83.955	69,9	118,50
1938	168.266	143.952	85,6	206,23
1951	358.189	328.294	91,7	551,90
1964	772.887	717.865	92,9	1.306,63
1973	1.093.191	1.053.964	96,4	1.889,60
1985	1.468.089	1.418.174	96,6	2.571,90
1993	1.834.881	1.733.832	94,5	3.239,42
2005	2.216.830	2.178.017	98,2	3.934,60

Elaborado a partir de: Gobernación de Antioquia. *Anuario Estadístico de Antioquia*, Medellín, Departamento Administrativo de Planeación, 1905-2005, varias páginas.

Figura 6. Crecimiento demográfico de Medellín, 1905-2005.

<b>Histórico de censos en Bogotá (1905-1964)</b>				
<b>Año en que se realizó el censo</b>	<b>Población total</b>	<b>Población urbana</b>	<b>Porcentaje de población urbana</b>	<b>Incremento % año base (1905)</b>
1905	100.000	n.h.	n.h.	n.a.
1912	121.257	n.h.	n.h.	21,257
1918	143.994	n.h.	n.h.	43,994
1928	235.421	n.h.	n.h.	135,421
1938	330.312	n.h.	n.h.	230,312
1951	715.250	n.h.	n.h.	615,25
1964	1.697.311	n.h.	n.h.	1597,311

Elaborado a partir de: Lesmes Vargas, Julian & Zambrano P., Fabio: "Santa Fe y Bogotá: Evolución histórica y servicios públicos (1600-1957)" (Capítulo de *Bogotá 450 años: Retos y realidades*, a cargo de Julian Vargas, Fabio Zambrano, Pedro Santana, et al., Instituto francés de estudios andinos, Foro Nacional por Colombia, 1988) Hallado en: <https://books.openedition.org/ifea/6879>

Figura 7. Histórico de censos en Bogotá (1905-1964).

De los cuadros queda decir que el de Colombia y el de Bogotá se realizó a partir de la investigación y del apoyo en otras fuentes que resultaron confiables para la extracción de esos datos, en cuanto al cuadro de Medellín es extraído de la investigación *Del pueblo a la ciudad* de León Vargas y Ramírez Patiño.

De los datos hallados se debe destacar, por un lado, el paso de tener una población mayoritariamente rural a una población urbana durante la mitad del siglo XX, y por otro lado, que el incremento porcentual en base al año de 1905 se disparó en Medellín y Bogotá desde

finales de los veinte, algo que en los datos estadísticos de Colombia solo se alcanza a dilucidar para entrada la época del cincuenta. Sumando a ello, Mario Jaramillo Gómez compara las tasas de distribución poblacional rural y urbana en las principales regiones del país entre 1951 y 1964, demostrando que en Antioquia la población fue mayormente rural (70% a 60%) durante este periodo, mientras que en Cundinamarca la población pasa de ser mayormente rural a ser de mayoría urbana (40% a 60%); el anterior dato se puede complementar con los flujos migratorios que el mismo autor propone, viendo en Antioquia unos flujos desde el Chocó, desde el viejo Bolívar y desde el viejo Caldas, mientras que para Cundinamarca los flujos se dieron mayormente desde el Huila, Tolima, viejo Caldas, viejo Boyacá y Santanderes.<sup>92</sup> Todo lo anterior puede proponer un crecimiento menos desmesurado de la ciudad de Medellín a comparación de la ciudad de Bogotá; hay que agregar que al leer los datos de la población total para los años sesenta y setenta, Bogotá supera el millón de habitantes en el censo de 1964, mientras que en Medellín esto solo se logra para el censo de 1973.<sup>93</sup>

El proceso modernizador en Colombia suscitó toda una serie de cambios que trajeron consigo la transformación de las ciudades hacia las actividades industriales y mercantiles. Como antecedente al crecimiento demográfico de las ciudades y al proceso modernizador colombiano, cabe citar a Hermes Tovar Pinzón, quien apunta que las mayores migraciones internas vividas en el paso del siglo XIX al XX se dieron en el marco de la llamada colonización antioqueña, pero junto a ella, hubieron otras como la de los grupos de negros recién liberados, o la de los boyacenses y cundinamarqueses a las zonas frías de la cordillera central; los grupos migratorios, en efecto, buscaban establecerse en zonas de colonización,

---

<sup>92</sup> Jaramillo Gómez, Mario, *Explosión demográfica contra desarrollo: el caso de Colombia*, (Medellín: Ediciones Gráficas Ltda., 1983), pp. 112-116.

<sup>93</sup> Al hablar de un crecimiento menos desmesurado, no se puede dejar a un lado que la aparición de los llamados *tugurios* y *cordones de miseria* haya ido en aumento desde finales de los cincuenta en Medellín, tal y como se introduce en la nota al pie número 54, algunos de los barrios periféricos al centro de la ciudad nacieron por procesos de invasión. Existen otros casos como el del barrio Antioquia, un sitio que se forjó desde la cultura obrera y artesanal, y por intervención del Estado terminó siendo el centro *del desorden, la lujuria y el vicio* de la ciudad. Si se quiere profundizar sobre el tema, existe un artículo muy oportuno que además complementa la visión de *Montañeros en la ciudad*: Correa Jaramillo, Mary & Spitaletta Hoyos Reinaldo, "El conflicto social que una decisión administrativa no planificada puede generar en una comunidad: el caso del Barrio Antioquia de Medellín" (Bucaramanga, Colombia: *Reflexión Política*, vol. 13, N. 26, 2011), pp. 90-99.

en nuevas haciendas o ingenios y en los centros dinámicos que fueron surgiendo como puertos fluviales y marítimos.<sup>94</sup>

Para complementar la idea étnica-racial que se fue configurando en el territorio y de la cual ya se ha hablado en varios puntos, como bien apunta Jorge Mario Betancur en la introducción de su obra *Moscas de todos los colores*, en la década de los veinte se consolidó en forma de discurso una idea entre la sociedad blanca, católica y conservadora de la ciudad: la Medellín de 1929 se llenó de “moscas”, una “plaga” de migrantes se asentó en la ciudad y el barrio Guayaquil era uno de los puntos nucleares. En palabras del autor:

“Obispos y gobernantes reforzaron sus discursos sobre la moral y las buenas costumbres. Palabras cargadas de asepsia, rumores de maldición y mitología del infierno se esparcieron por los labios moralistas e higienistas, preocupados porque este barrio no aceptó, como ellos quisieron, sus preceptos sobre el valor de la religión católica, el trabajo y el ahorro, banderas de la *pujante raza paisa*.”<sup>95</sup>

Finalmente, está abierta la puerta para entender la migración como un motor generador de cambios socioculturales, cambios que deben asociarse a las políticas promovidas desde las elites dominantes, pero que también deben ser percibidos en los efectos de la autonomía de los recién llegados, quienes conciben y contribuyen a un sincretismo rural y urbano con formas de hacer remembranza y de representar a las tierras de las que tuvieron que partir. A ello, se debe agregar otro asunto de importancia en cuanto a lo que vino después del asentamiento y establecimiento de esta población externa a la ciudad, por lo que se debe tener presente el contexto económico de los setenta, atravesado por una crisis manufacturera que se tradujo en desempleo. En efecto, los hijos de los migrantes moldearon sus gustos musicales dado el contacto con las diferentes expresiones culturales que se podían encontrar en la ciudad, por lo que se puede decir que eclipsaron el paisaje sonoro; no sobra mencionar que la música de carrilera y música parrandera, que pregonaban un tipo de antioqueñidad alrededor del *folklore* paisa, de la vida del campo y de la montaña, no fueron las únicas en circulación<sup>96</sup>. Dado el mismo contenido que cargan y que traen a la vida de ciudad estas

---

<sup>94</sup> Tovar Pinzón, Hermes, “Emigración y éxodo en la historia de Colombia”, (Paris: Universidad de Paris 8, Diderot, *Les Cahiers ALHIM*, N. 3, 2001). Hallado en: <https://journals.openedition.org/alhim/522>

<sup>95</sup> Betancur Gómez, *Moscas de todos los colores*, ..., pp. xix-xxi.

<sup>96</sup> La salsa, el porro, el rock, el punk, el vallenato y otros géneros musicales se anclaron a la ciudad moderna y se adaptaron a sus dinámicas, gustos y consumos. La música de carrilera y la música parrandera cuentan



producciones musicales, y los cambios de acuerdo al contexto que reflejan de una manera implícita, no se deben desechar como caudal de información, y por el contrario los hace géneros musicales válidos para una lectura histórica como fuente primaria.

#### Migración vista desde la geografía

Sobre las olas migratorias en Colombia, el estudio que realizó Ramiro Cardona Gutiérrez junto a Allan B. Simmons titulado *Destino la Metrópoli: Un modelo general de las migraciones internas en América Latina*, propone una mirada sociológica sobre la cuestión de las migraciones a nivel continental, usando como uno de los países modelo a Colombia, pues identifican particularidades en este país que no se ven en otros países de la región. En este trabajo, el método que utilizan para entender las migraciones es el suministrado por Ravenstein, quien se encargó de estudiar las teorías de migración internas, y vio en el incremento de los medios de locomoción y en el desarrollo de manufactureras y comercio, un fenómeno que conducía al aumento de la migración. El geógrafo alemán, identificó que la causa fundamental por la que el individuo decide migrar obedece a una serie de condiciones impuestas por el medio que habita, como por ejemplo el clima, los conflictos sociales, la política abusiva, etc.<sup>97</sup>

Otro aspecto para resaltar en las nociones dadas por Ravenstein, y citadas por Cardona Gutiérrez y Simmons, es el modelo del proceso de migración, el cual desarrolla a partir de las ciudades y centros urbanos como focos principales de la dinámica, los cuales son cercanos a pueblos y zonas semi-rurales, y estos últimos a su vez son cercanos a zonas veredales y rurales. En la dinámica de este “circuito”, la gente de los pueblos y zonas semi-rurales migra a la ciudad o centro urbano en búsqueda de mejores oportunidades económicas y/o académicas. Esta gente deja en sus pueblos los espacios que ocupaban, siendo estos espacios los que pasan a ocupar las personas de las zonas veredales y rurales. En cuanto a la decisión de migrar, Ravenstein la ve precedida por una revisión de oportunidades que hace el individuo y, en función de sus necesidades, busca elegir qué ciudad o centro urbano le permite mejor desarrollo al llegar como migrante. Otro factor determinante de la toma de decisión del migrante es la fuente de información, que, si bien pudo haber sido importante la

---

con la particularidad de nacer y crecer en la misma región a donde migraron, por lo que se puede decir que es un proceso endémico que estuvo en un dialogo constante con su contexto.

<sup>97</sup> Cardona Gutiérrez & Simmons, *Destino la metrópoli*, ..., pág. 6.

información suministrada por los medios de comunicación, fue aún más importante la información brindada por amigos y familiares del individuo, pues estos servían de puente confiable para que el nuevo migrante lograra el establecimiento en la ciudad.<sup>98</sup>

Del modelo usado por Ramiro Cardona Gutiérrez y Alan B. Simmons, hay que rescatar la movilidad social que reconoce y los movimientos migratorios que encuentra determinados por los contextos de las zonas de salida y zonas de llegada. En el mapa de la siguiente página, extraído del estudio *Destino la Metrópoli*, se logra dimensionar la densidad de los asentamientos poblacionales para 1964.<sup>99</sup> Para complementar, se debe tener presente el aporte de Fabio Zambrano y Olivier Bernard en su trabajo *Ciudad y Territorio*, quienes postulan que desde la mitad del XIX a mediados del XX el mapa de la distribución de la

población en Colombia cambió radicalmente: la Cordillera Oriental sufrió un proceso de despoblamiento y concentración, con una clara vocación hacia la "macrocefalia urbana". Para el caso del occidente colombiano, identifican un crecimiento constante, aunque con ritmos diferentes, dejando ver una recomposición permanente en las subregiones.<sup>100</sup>

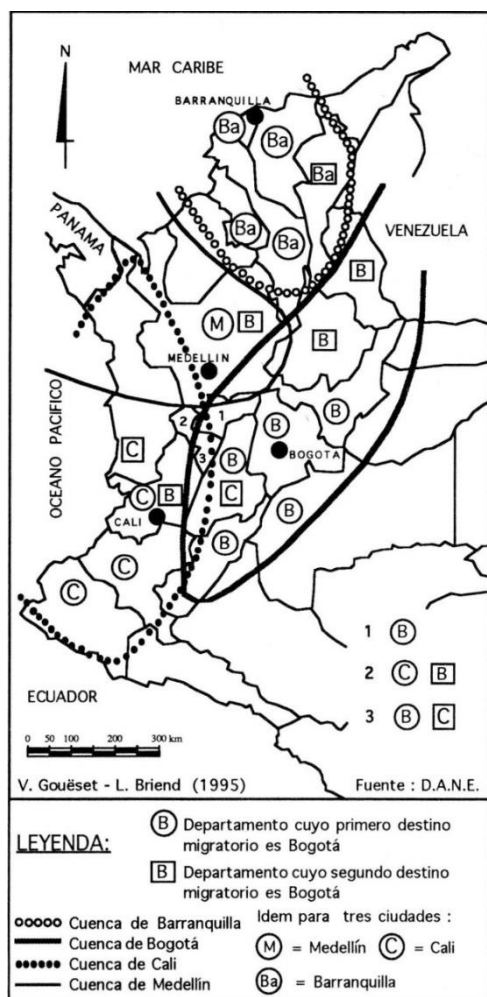


Figura 8. Mapa de las cuencas poblacionales en el occidente colombiano.

<sup>98</sup> Cardona Gutiérrez & Simmons, *Destino la metrópoli*, ..., pp. 7-13.

<sup>99</sup> Cardona Gutiérrez & Simmons, *Destino la metrópoli*, ..., pág. 41.

<sup>100</sup> Zambrano, Fabio & Bernard, Olivier, *Ciudad y Territorio. El proceso de poblamiento en Colombia* (Bogotá: Academia de Historia de Bogotá, Tercer Mundo Editores, 1993) pág. 66.

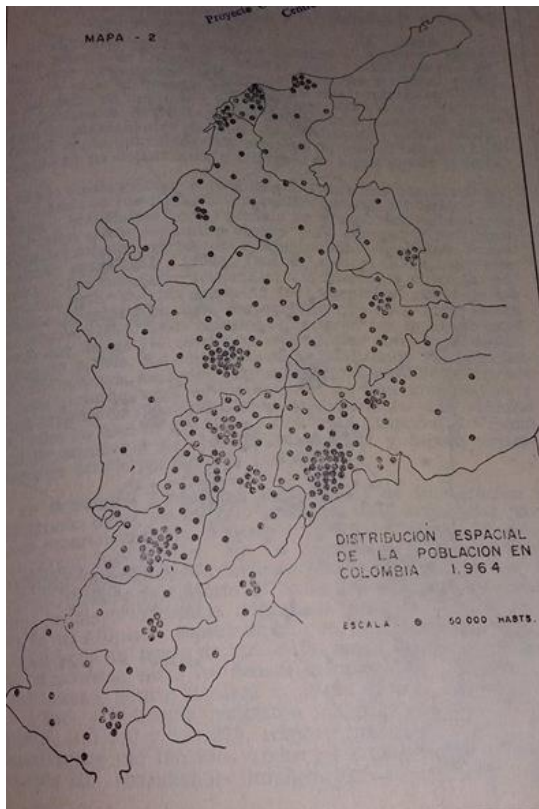


Figura 9. Distribución espacial de la población en Colombia, 1964.

Sobre el mapa de la distribución espacial de la población en Colombia en 1964 fue justo compararlo con otro mapa elaborado por Vincent Goueset a partir de las fuentes suministradas por el DANE. En este mapa, el autor francés se preocupa por demostrar lo que denomina la cuadricefalia del territorio colombiano, un término que busca explicar como el desarrollo se concentró en cuatro grandes ciudades (Bogotá, Medellín, Cali y Barranquilla). Es de resaltar cómo se quedan fuera del área de influencia de la “cuenca de Medellín” los territorios cafeteros, siendo territorios mayormente integrados a la cuenca Cali-Bogotá.<sup>101</sup>

Otro cuadro suministrado por la investigación citada nos muestra la distribución del PIB desde los años sesenta hasta finales de los ochenta. Este cuadro es muy dicente de las consecuencias económicas que se pudieron dar a partir de los movimientos migratorios de los años cincuenta, y la formación de industrias en las cuatro grandes ciudades del país. Hay que destacar que compara la ciudad de Bogotá con los departamentos de Antioquia, Valle del Cauca y Atlántico, por lo que las cifras no se pueden analizar de manera directa. Por lo demás, se debe señalar la importancia del departamento de Antioquia en la participación del PIB, al dimensionarse junto a la de la cosmopolita Bogotá.<sup>102</sup>

Finalmente es necesario resaltar que las dinámicas de migración se ven fuertemente marcadas por una búsqueda del bienestar por parte de la población migrante. El abandonar su lugar, y

<sup>101</sup> Goueset, Vincent: “Algunos factores explicativos de la génesis de la cuadricefalia colombiana” (Capítulo de *Bogotá: Nacimiento de una metrópoli*, a cargo de Vincent Goueset, Instituto francés de estudios andinos, 1998) Hallado en: <https://books.openedition.org/ifea/3263>

<sup>102</sup> Ibid. Hallado en: <https://books.openedition.org/ifea/3262>

asentarse en otro territorio con dinámicas distintas se supone como un reto, y los productos culturales que surgen inspirados en este proceso demuestran esa “cicatriz”. Según Gil Araque, la transformación de la ciudad de Medellín al pasar de villa populosa a ciudad moderna significó un proceso lento que duró varias décadas y que implicó cambios estructurales de orden socioeconómico, lo que generó consecuencias en las prácticas culturales y musicales de la ciudad. Estas consecuencias, se expresaron en un cambio de mentalidad de la cultura citadina, que se abrió ante las nuevas posibilidades.<sup>103</sup> Los cambios entonces permitieron un intercambio cultural entre la población que habitaba Medellín, y la población que llegaba a ella.

Este intercambio cultural explicado por Fernando Gil Araque es posible rastrearlo en la música de carrilera y música parrandera, se refleja en las letras interpretadas, en los últimos años aparecen canciones que asimilan la vida urbana, aunque también es posible encontrar una separación tajante. En ambos géneros musicales, la integración decrece para la década de los setentas y esto se puede leer a la luz de los cambios estructurales que la nación colombiana vivió durante estos años. Una crisis económica que se cocinaba desde los cuarenta y que en los sesenta se empezó a vivir en la sociedad, probablemente explique el motivo por el cual o el migrante se desengañó de la ciudad, o el migrante se adaptó a la ciudad hasta dejar de sentirse migrante.<sup>104</sup>

#### Anotaciones finales y conclusiones del capítulo.

De forma general, este primer capítulo contribuye a problematizar la región conocida históricamente como Antioquia. Se puso en discusión la diáspora montañera como producto del desarrollo desigual, de los cambios poblacionales y de los ciclos económicos, fenómenos que además contribuyeron en las transformaciones que sufrieron las representaciones de la ciudad. A partir del estudio del fenómeno migratorio interno que acaeció en el departamento, es importante reconocer un aspecto étnico que se da de manera implícita a lo largo del proceso y que se deja ver en menor medida por medio de las fuentes citadas hasta el momento.

Por otro lado, es necesario reconocer que la población llegada a la ciudad de Medellín también tuvo un origen costeño y pacífico, y a pesar de no profundizar en este aspecto durante

---

<sup>103</sup> Gil Araque, Fernando, *Ecos, contextos y desconciertos* (Medellín: Proyecto de Investigación, Universidad EAFIT, 2003), pág. 12.

<sup>104</sup> Revisar el cuarto capítulo con los anexos.

el capítulo, las fuentes musicales consultadas tienen una variedad de ritmos de la cual ya se habló en la introducción y que expresan la diversidad étnica de la región. Lo anterior se da de tres formas: sus cercanías norte con la región caribe por lo cual se da incidencia del porro, la cumbia y el paseo, las fronteras del occidente con la región pacífico y su incidencia con el currulao, y las relaciones con el eje cafetero perteneciente a la misma región andina y sus expresiones del bambuco y el pasillo. A este panorama sumamos que el crecimiento de la ciudad, el avance de las telecomunicaciones y la fonografía, junto a la aparición de la industria discográfica, finalmente permitieron que entraran los ritmos musicales del vals, el tango, el corrido y la ranchera. Fue gracias a ese movimiento poblacional y a ese avance tecnológico de la sociedad moderna que el paisaje sonoro de la ciudad de Medellín eclipsó en los géneros musicales de la carrilera y la parrandera, y los crió y transformó a lo largo del siglo XX.

En el próximo capítulo se entrará en la contextualización social, cultural e intelectual del proceso que *Montañeros en la ciudad* enmarca. Se hará un acercamiento a las ideas que transcurrían en la Medellín del siglo XX, esto visto en varios procesos que se detectan fundamentales para entender la formación de *las antioqueñidades* y los efectos de la diáspora montañera: La Escuela de Minas y la ética de la productividad, la herencia cultural e intelectual de la colonización antioqueña, los debates racialistas típicos de finales del siglo XIX y principios del XX, la decadencia económica de los setenta, y el narcotráfico.

## Capítulo 2: El paternalismo laboral y las antioqueñidades

La delimitación espaciotemporal que se tuvo en cuenta desde la propuesta inicial tiene como uno de sus engranajes centrales el estudio del contexto general, en este caso, enfocado en la ciudad de Medellín sin desdibujar la condición regional que integra el método. Por esta razón es necesario pasar a este capítulo que desde un enfoque sociocultural se detiene en varios momentos: la colonización antioqueña y su herencia cultural-intelectual, la formación de una elite empresarial que paternalizó la relación patrón-obrero, el crecimiento urbano de la mano de los industriales, la crisis económica desde 1960, entre otros asuntos. La importancia de abarcar estos temas es reconocer que los artistas de la música carrilera y parrandera necesitaron migrar a la ciudad y aplicar a las ofertas laborales disponibles, lo que inevitablemente los permeó del paternalismo de los industriales; a ello se debe tener presente la complejidad a la hora de hablar de *las antioqueñidades*, ya que para la primera mitad del siglo XX hubo un afán por parte de las elites de construir una identidad “cultura” a la altura de las ciudades europeas, pero con los cambios de mitad de siglo, se evidencia una apertura cultural que se da en diversos escenarios, entre ellos el empresarial, el intelectual, el social y el urbano, todos estos reflejados en la música.

Jorge Orlando Melo en su artículo *Medellín 1880-1930: Los tres hilos de la modernización*, pone en relación tres puntos que encuentra evidentes en el análisis histórico de tal temporalidad: el desarrollo de una imagen moderna como ciudad; el proceso de educación e inserción por el que pasó la población que habitó en esta, y la forma cómo la literatura se abrió paso rápidamente, pero con el pasar del tiempo, se fue dejando a un lado. El autor deja en claro que la ciudad pasó por un proceso modernizador que, si bien ocurrió en otras ciudades del país, tuvo sus particularidades. Orlando Melo habla sobre la importancia del progreso urbano en relación con los llamados “ciudadanos notables”, pues si bien en un primer momento las figuras políticas como Carlos E. Restrepo o Pedro Nel Ospina fueron trascendentales para la configuración de las ideas nacionales de “progreso” y “civilización”, eso cambió prontamente como dictaminó en 1930 Ricardo Olano: “El concejo debe estar

compuesto de ingenieros, médicos, hombres de negocios, abogados, arquitectos, industriales. No se ve que papel pueda hacer un político en un concejo municipal”.<sup>105</sup>

Poniendo en discusión la anterior idea, se puede leer la manera en que las figuras políticas encarnaron en sí mismas las banderas de un progreso que tenía que ver con ciertas construcciones discursivas alusivas a la identidad, además de que el llamado *ethos paisa* demostraba tener cabida en las formas de construcción política que involucraron el departamento. En este sentido, es prudente mencionar a Jorge Rodríguez Arbeláez en su artículo *De la antioqueñidad como fenómeno a la antioqueñología como disciplina*, quien retoma el fenómeno antioqueño desde Luis H. Fajardo, quien se preocupó por leer en la ética de productividad del departamento, una resignificación del planteamiento weberiano; Rodríguez Arbeláez interpreta una emergencia de un puritanismo católico que permitió la consolidación del capitalismo.<sup>106</sup>

Para complementar la mirada de Rodríguez Arbeláez, es menester analizar el patronalismo y el paternalismo que caracterizó la ciudad de Medellín. Según Mauricio Archila citado por Edgar Augusto Valero Julio, las practicas paternalistas estaban ligadas a la percepción del trabajador que se veía como alguien pobre, que requería la caridad y moralización de parte de los empresarios. En este sentido, existieron proyectos municipales de construcción de barrios obreros, procesos que se vieron complementados con las campañas de higienización, salud y moral.<sup>107</sup> Si se sigue con la línea argumentativa de Archila, uno de los asuntos que más llama la atención es la estrecha relación entre “patronos”, religión y tradición, pues la influencia patronal no solo se quedó en los contratos, construcciones y campañas, también había un interés implícito que se daba de la mano de la Iglesia por medio de los incentivos y tratos paternalistas, buscando ocultar y justificar las difíciles condiciones laborales en las que trabajaron estas primeras generaciones de obreros y obreras.<sup>108</sup> En efecto, la región demostró que la significación de la alianza entre partido conservador y la iglesia no solo se hizo efectiva durante el siglo XIX, sino que también tuvieron buen entendimiento con el liberalismo, por

---

<sup>105</sup> Melo, Jorge Orlando, *Medellín 1880-1930: los tres hilos de la modernización*. Pág. 6

<sup>106</sup> Rodríguez Arbeláez, Jorge, *De la antioqueñidad como fenómeno a la antioqueñología como disciplina* (N.D.) Fuente: [www.academiaantioquenadehistoria.org](http://www.academiaantioquenadehistoria.org). Pág. 118.

<sup>107</sup> Valero Julio, Edgar Augusto, *Paternalismo empresarial en la industrialización de Colombia y Venezuela* (Bogotá: UNAL, Tesis doctoral, 2013) pág. 248.

<sup>108</sup> Archila, Mauricio, *Cultura e identidad obrera. Colombia 1910-1945* (Bogotá: Cinep, 1991), pp. 128-132.

lo que las tendencias anticlericales no fueron tan fuertes. Julio Valero enfatiza en que las prácticas comunitarias que convocaban a sectores sociales superiores e inferiores, propiciaban formas de sociabilidad, interacción y cohesión social, por lo que al compartir creencias y ritos se reducían algunas distancias sociales, creando una “atmosfera de familiaridad” que disminuía los conflictos y consolidaba imaginarios entorno a la arriería, el cultivo del café, la minería, etc.<sup>109</sup>

Para Peter Wade en su libro *Música, Raza y Nación*, los procesos modernizadores que sufrieron las ciudades de Medellín, Bogotá, Cartagena y Barranquilla fueron casi que paralelos, con la diferencia que para las ciudades andinas este progreso se marcó por ciertas pautas identitarias, en especial Medellín. Wade explica que:

“Con sus vinculaciones exteriores más propicias, Barranquilla, [...], era una ciudad más abierta donde la curia tenía una presencia menor y el Carnaval daba a la ciudad un aspecto animado. Sin embargo, tanto Medellín como Bogotá experimentaban los mismos cambios que Barranquilla: teléfonos, electricidad, agua potable, transporte urbano, industria y estaban en plena expansión las conexiones aéreas, terrestres y férreas con el resto del país, para no hablar del cine y la radio.

Las dos ciudades andinas también diferían entre sí. [...]. A partir del cultivo del café en la década de 1860, Medellín había surgido como un serio competidor de las anteriores, y su industrialización precoz la convirtió en el líder industrial del país en 1940. Como su contraparte costeña, la élite antioqueña se sentía discriminada por el gobierno central en Bogotá y existía una fuerte (y a comienzos del siglo XX, muy ruidosa) identidad regional, basada en la idea de *la raza antioqueña* por la cual se glorificaba la imagen de una estirpe antioqueña trabajadora, astuta en el comercio, aventurera, segura de sí misma, democrática y blanca, o al menos no negra y no indígena. [...] su élite era menos europea que la bogotana; y los escritores antioqueños, como el novelista Tomás Carrasquilla, eran fuertemente regionalistas y críticos agudos del conservatismo cultural bogotano.”<sup>110</sup>

Como complemento a esas dinámicas identitarias, es necesario ver la economía del contexto para entender mejor porque se daban estos cambios urbanos en los que la migración fue esencial. Según Marco Palacios en su trabajo *Entre la legitimidad y la violencia, Colombia, 1875-1994*, se deben señalar cuatro cambios significativos que rompieron con las dinámicas económicas que se habían sostenido en el Estado-Nación hasta ese momento<sup>111</sup>:

---

<sup>109</sup> Valero Julio, *Paternalismo empresarial ...*, ..., pág. 252.

<sup>110</sup> Wade, Peter, *Música, Raza y Nación* (Bogotá D.C.: Multiletras Editores Ltda., 2001) pp. 140-141.

<sup>111</sup> Palacios, Marco, *Entre la legitimidad y la violencia. Colombia 1875-1994* (2003), Bogotá, Editorial Norma, pp. 299-301.



- El fin del ciclo secular de la Colombia cafetera, hacia finales de la década de 1980. Se pasó a un modelo de alta productividad en la caficultura, solo superado por Guatemala y Kenia por aquel entonces. Entre 1950-1952 la participación del café en el PIB era del 10,3%, en 1988-1990 pasó a ser del 2,4%; en el producto agrícola pasó del 25% al 11% y en las exportaciones pasó del 80% al 25%.
- Emergió el sector energético (petróleo, carbón y *fuel oil*) cuya participación en las exportaciones cayó del 15% en 1960-1964 al 4% en la segunda mitad de la década de 1970, y se recuperó en 1986-1990 al llegar a un 25%.
- El Estado promovió las exportaciones de manufacturas, lo que se vio en las cifras, pues pasaron del 3% en 1960 al 20% en 1990, siendo el sector más dinámico el de los textiles y confecciones. El sector de la siderúrgica y de los plásticos se proyectó en crecimiento apenas para la década de 1980 dado que para estas industrias se requería una mano de obra más especializada, caso contrario en los textiles y confecciones.
- Las tendencias de sustitución de importaciones desde 1920 se mantuvieron, logrando concluir la de bienes de consumo final y aumentando la importación de bienes intermedios y de capital.

Además, Palacios explica que la migración masiva de campesinos a las ciudades posibilitó un aumento de la productividad agraria, incentivó el mejoramiento de las condiciones de vida de la población rural en las zonas de expulsión y activó la transformación de paisajes. Ese éxodo campesino, que fue consecuencia de la modernización agropecuaria posterior a la década de 1950, redefinió los parámetros del regionalismo y cambió los patrones de vida urbana. Con la protección que existía dados los aranceles aplicados a las importaciones, no solo se beneficiaron las industrias, sino también la agricultura capital-intensiva, caracterizada en este periodo de tiempo por la difusión y el uso de la tecnología mecánica y la financiación por medio de los créditos bancarios.<sup>112</sup>

Si bien los migrantes que llegaron a Medellín buscando mejores oportunidades se encontraron con un sistema que parecía estar a favor de ellos, y si bien fuentes como Fernando Botero señalan la importancia de la enseñanza del taylorismo a los empresarios de

---

<sup>112</sup> Palacios, *Entre la legitimidad y la violencia. Colombia 1875-1994, ...*, pág. 303.

principio del siglo XX como herramienta para evitar conflictos de clases, hubo otros factores como los intereses de construir una ciudad “cultura”, los cuales chocaron directamente con la cotidianidad de los migrantes, y los conflictos políticos, los cuales también fueron una constante al menos en las primeras décadas del siglo XX; se solía negar la posibilidad de trabajo al obrero dependiendo su origen, es decir, si el pueblo donde vivía antes era de tradición liberal o conservadora.<sup>113</sup>

Para complementar, en el trabajo *La música parrandera paisa* es posible encontrarse con una generalidad que se da en casi todas las entrevistas: el artista, familiar del artista o empresario de la música entrevistado, manifiesta que migró del campo, del pueblo o de la periferia de la ciudad a trabajar en alguno de los complejos industriales de Medellín, Envigado, Itagüí, Bello, o alrededores; también tener presente que hubo una parte importante de los migrantes que vivió del empleo informal o que se dedicó a su propio negocio, lo que se conoce como pequeña empresa en la actualidad. Otro dato para tener a consideración, es que la música no era suficiente actividad para lograr una solvencia económica, y además estaba mal vista como práctica al asociarse con los círculos sociales que representaban desgracia. La siguiente lista de nombres corresponde a personas que migraron de diversos municipios de los departamentos de Antioquia y de Caldas al Valle de Aburra; llegados a la ciudad trabajaron, progresaron y se asentaron; solo algunos de ellos lograron formar una carrera duradera con la música, la mayoría simplemente continuó con otros ámbitos de sus vidas, dejando la música de actividad económica secundaria o de ocio: Libardo Álvarez Gonzalez, Maria Álvarez viuda de Andrade, Judith Arboleda, Neftalí Álvarez, los hermanos Bedoya, Antonio Colorado, Jairo Gómez, Ricardo González, Francisco González, Luis Eduardo Gutiérrez, Pedro Nel Isaza, Luis Carlos Jaramillo, José Luis Moncada y Enrique Moncada, Gilberto Mesa, Darío Montoya y Gildardo Montoya, Miguel Montoya, José Muñoz, Nicolas Muñoz, Vicente Muñoz, Alfonso Muriel, Leonel Ospina, Consuelo Perez, German Rengifo, Alejandro Sarrazola, Manuel Suescún, y Jesús Vanegas. Cabe mencionar que esta lista no busca recopilar una totalidad, y lo único que pretende es recalcar que, la *diáspora montañera* manifestada en la música carrilera y parrandera llegada a Medellín, da muestra de este

---

<sup>113</sup> Botero Herrera, Fernando, *Medellín 1890-1950. Historia urbana y juego de intereses* (Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 1996).

proceso entendido a escalas mayores que influyó la vida de varias generaciones de la región.<sup>114</sup>

Cuando se habla desde la visión en la música parrandera sobre esta relación paternalista laboral, se puede escuchar y abordar desde muchos aspectos, pero existe un ejemplo de canción que refleja de cierto modo una expresión de malestar que se comparte en la población que goza de esta y le dio su popularidad: *El jornalero* de Octavio Mesa, que relata un campesino que está cansado de rendirle pleitesía a su patrón y a sus tratos; en efecto, y como apunta Fernando Botero, no se puede leer el paternalismo de los empresarios como una característica moralmente buena, pues “tuvieron que aprender a punta de piedra” en muchas ocasiones, refiriéndose a la actividad sindical que se llevó a cabo durante esa primera mitad del siglo XX.<sup>115</sup>

### La elite empresarial y su “antioqueñidad”

Teniendo a consideración el desarrollo que se hizo en la introducción del presente trabajo sobre *las antioqueñidades*, es necesario pasar a ver como el tema de la antioqueñidad se relaciona con la formación de la elite empresarial y con el trato patrón-obrero; en este punto es pertinente centrar la vista en la figura del *empresario*, entendiéndolo como toda persona que crea empresa, mueve capitales y emplea mano de obra, pero despojándolo de categorías morales, ya que el interés en próximos apartados está en demostrar cómo este papel cambia y se desdibuja de los imaginarios tradicionales con las transformaciones que se dan en el contexto social y económico del país. Al tener presente lo anterior, es posible entender como estos cambios terminan afectando de manera directa o indirecta las producciones de música carrilera y parrandera; cabe recordar que los artistas de estos géneros musicales llegaron a emplearse en la ciudad, asimilando de una u otra forma las dinámicas paternalistas que se daban en la mayoría de los puestos laborales de Medellín y el valle de Aburrá, y exteriorizando estas dinámicas en su vida cotidiana y en su devenir histórico. Es importante tener como punto de inflexión la idea entorno a “la personalidad creadora del antioqueño”, pues se puede detectar esta dimensión en una relación dialéctica: la motivación de una elite

---

<sup>114</sup> Burgos Herrera, Alberto, *La música parrandera paisa* (Medellín: Editorial Lealon, 2000).

<sup>115</sup> Toda canción que se cite o se nombre en el trabajo se encuentra en los anexos. | Anexos, tablas de análisis, música parrandera, pág. 138.

y una población emergente que posicionó la ciudad y el valle como referentes industriales del país, siendo una característica que también se ve en los artistas de música carrilera y parrandera, y en general, en el movimiento migratorio de las décadas de 1950-1960; la diáspora se presentó como todo aquello que sucedió en la ciudad después de la llegada de pueblerinos y campesinos, y que, insertó y proyectó estas nuevas poblaciones en las dinámicas de la sociedad urbana. Finalmente, entendiendo la figura del empresario desde las proporciones señaladas, se podrá tener base para entender en el próximo capítulo la explicación sobre la inserción y aceptación en la sociedad medellinense del *nuevo empresario* que aparece con el narcotráfico, ya que este agente termina influenciando entre muchas otras cosas, la música y la identidad.

Antes de desarrollar este apartado es necesario aclarar que el crecimiento de una elite empresarial e industrial en Medellín fue de la mano del proceso de migración de principios del siglo XX. Según Ramírez Patiño apoyada en las fuentes que la Cámara de Comercio de Medellín tiene dispuestas, el proceso de migración que se dio en estas primeras décadas fue en parte gracias a la acumulación de capital dados los ciclos económicos que la ciudad, la región y el país vivieron durante el siglo XIX, movilizandó la población migrante que se vio conformada por personas de todo origen. La autora resalta que una cantidad significativa de empresarios pertenecieron a estas poblaciones: eran hombres que provenían de hogares humildes, la mayoría habían quedado huérfanos a temprana edad, y debido a las adversidades que tuvieron que enfrentar, se labraron un mejor futuro para sí mismos y sus familias.<sup>116</sup> Esta información es relevante ya que permite perfilar ese tipo de empresario “filantrópico” en relación con el sentido paternalista que fue expresado en las distintas direcciones de empresa.

#### La colonización antioqueña

En este punto es pertinente detenernos en la discusión alrededor de las leyendas rosa y negra de la colonización antioqueña, dado que es desde esta coyuntura del siglo XIX que se puede explicar por qué la Escuela de Minas aparece con una enseñanza que buscaba alejar a los jóvenes empresarios de los problemas de sus padres. Para entender la colonización antioqueña de las tierras del Occidente, Suroccidente y Sur, el trabajo de Bonel Patiño

---

<sup>116</sup> Ramírez Patiño, Sandra Patricia, “Cuando Antioquia se volvió Medellín, 1905-1950. Los perfiles de inmigración pueblerina hacia Medellín”, (Bogotá DC: *Anuario Colombiano de Historia social y de la cultura*, vol. 38, N. 2, 2011) pp. 226-229.

Noreña titulado *Mito y realidad en la colonización antioqueña*, se detiene en las etapas de Otto Morales Benítez sobre este proceso colonizador: una de 1775 a 1810 dadas las medidas agraristas de Mon y Velarde, la segunda de 1820 a 1860 caracterizada por colonos que ocuparon las tierras del Quindío y libraron luchas para desconocer títulos, y la tercera de corte capitalista caracterizada por la búsqueda de extensas tierras aptas para pastizales y ganadería. Patiño Noreña explica que las dos primeras etapas son las de la llamada colonización espontánea, puesto que los colonos buscaban replicar el hábitat al que se habían acostumbrado en la Antioquia Centro-Oriental o la del Suroeste, se trata de tierras ubicadas en laderas, que gozaban de clima templado; la tercer etapa es la típicamente latifundista.<sup>117</sup>

El proceso estudiado por Patiño Noreña re debate algunas de las tesis más difundidas en el contexto académico que estudia este tema, entre ellas la de la deprivación de estatus de Everett E. Hagen que dictamina que los antioqueños sufrieron de esta frente al resto del país, y la de James Parsons sobre la democratización de la tierra en este proceso. La primera, el autor demuestra que los antioqueños no tenían ningún referente que se conformara como ejemplo de consecución de riqueza, más allá de sus familiares o conocidos cercanos que habían logrado el progreso económico a partir de la minería y el comercio, por lo que la deprivación de estatus se trataba de una especie de competencia económica entre los círculos cercanos de los colonos; dicha competencia terminó conformando unos centros urbanos más o menos consolidados alrededor de la región. El cuestionamiento a la democratización de la tierra se centra en que los pequeños y medianos propietarios se asentaron en tierras de clima medio, en laderas y terrenos resquebrajados, al parecer por un tema de remembranza a la Antioquia que había quedado atrás.

La colonización antioqueña como proceso necesario para la acumulación de capital que vivió la Medellín de la segunda mitad del siglo XIX tiene muchos interrogantes que no se pretenden responder en esta investigación. Lo que si es necesario, es abordar el surgimiento de la “personalidad creadora” del antioqueño durante este proceso. Hagen hace mención que “la diferencia entre los antioqueños y los demás grupos no radica en las condiciones sino en el pueblo”, y Bonel Patiño agrega que hay que entender ese “pueblo” como el resultado de la

---

<sup>117</sup> Patiño Noreña, Bonel, *Mito y realidad en la colonización antioqueña. La concesión de Aránzazu* (Manizales: Biblioteca de Escritores Caldenses, 1989) pp. 11-12.

decantación, las casualidades, el tiempo y el espacio. El autor manizaleño desarrolla ocho puntos a tener en cuenta para entender la floración de esa “personalidad creadora”: el medio geográfico, siendo el territorio encerrado, fragmentado y resquebrajado por las montañas; la disposición favorable hacia el trabajo manual efecto de la disminución radical de la población indígena y del costo del traslado de esclavos negros durante la colonia y la formación de la Republica; cierto grado de aversión por el trabajo asalariado ya que en la etapa minera eran más comunes los mazamorreros, barequeros o zambullidores que las empresas dedicadas a la minería; el ejercicio de ciertas actividades riesgosas como la minería, el comercio y la arriería; el hecho religioso reflejado en la ética puritana del antioqueño, efecto de las enseñanzas de los jesuitas que estuvieron en Santa Fé de Antioquia desde 1722 hasta su expulsión; las reformas de Mon y Velarde, que entre muchas cosas, invalidaron los latifundios improductivos y con ello se insertó la idea de el “desconocer títulos” en los colonos<sup>118</sup>; la colonización antioqueña, que terminó conectando Antioquia con el resto del país; y, finalmente, la consolidación de la industria agrocafetera.<sup>119</sup>

Para sumar a ese panorama permitido por Patiño Noreña, hay que rescatar una idea de Constantine Alexandre Payne que nos regresa a entender el peregrinaje a la ciudad; pues la consolidación de la industria agrocafetera devino en una serie de transformaciones no solo para lo que se consideraba el Viejo Caldas, sino también para Antioquia en su epicentro capital, Medellín. A continuación la cita:

“Fuera de la industria pujante, el comercio, y el crecimiento urbano, tal vez lo más interesante de ese nuevo Medellín son sus habitantes, el carácter de los individuos que llegaron de otras partes de Antioquia, las razones por las que vinieron y la forma como se acomodaron. Antioquia se distingue del resto de Colombia y del resto de Latinoamérica porque ofrecía una estructura social más flexible, aunque limitada, que permitía el acceso a la élite a quien saliera adelante por cuenta propia en la minería, la agricultura, el comercio y la ganadería. [...] Gran parte de los miembros de la élite industrial y comercial emergente entre 1900 y 1930 habían sido ellos mismos —o sus padres o abuelos— mineros, pequeños comerciantes rurales, cultivadores de café y hasta arrieros. Estos vinieron a Medellín a fines del siglo XIX y principios del siglo XX, en números cada vez mayores, disputando y hasta desplazando el dominio de la élite comercial tradicional de la ciudad, que a su vez años atrás había sustituido la élite colonial. Algunos vinieron por otras razones: los hijos de personas acomodadas del campo a estudiar en los colegios y universidades o tal vez para escapar a la persecución

---

<sup>118</sup> Idea fuertemente criticada en los círculos políticos e intelectuales del país, y que aportó bases para que la Escuela de Minas buscara evitar “los vicios de la colonización”.

<sup>119</sup> Patiño Noreña, *Mito y realidad en la colonización antioqueña, ...*, pp. 97-116.

política; las gentes de clases bajas a buscar trabajo en las fábricas, almacenes, talleres artesanales, casas particulares o en la calle como prostitutas, lustrabotas, o a vivir del rebusque.”<sup>120</sup>

Con el contexto permitido se debe recalcar la importancia de la construcción de esa “personalidad creadora”, como un germen que permitió la aparición de la clase empresarial que en la primera mitad del siglo XX dinamizó la economía nacional y puso a Medellín como la capital industrial del país. La Escuela de Minas aparece como una manera de suplir la necesidad de tecnificar ese potencial intelectual y administrativo que la ciudad y el departamento venían gestando a partir de la movilidad demográfica y de la acumulación de capital. La migración de los pueblos y campos a la ciudad no solo se trató de una cuestión de superación económica, también se trató de una búsqueda por una educación más especializada.

La Escuela de Minas como “cura” a los vicios de la colonización

A continuación, se pasará a mostrar algunos datos demográficos de diversas fuentes, con el fin de explicar cómo fueron las últimas décadas del siglo XIX en el campo intelectual, instructivo y técnico, y posterior, discutirlos con un cuadro que enlista los gerentes y presidentes de las 50 principales empresas industriales del país en 1946 por universidad que estudiaron, sirviendo ese punto para pasar a hablar sobre la Escuela de Minas y su enseñanza en torno al taylorismo de la mano del ingeniero y profesor Alejandro López. Para recapitular un poco, se ha venido demostrando como el crecimiento urbano de Medellín fue un proceso que le dio mucha importancia al rendimiento productivo y al desarrollo de la ciudad y de la región; este crecimiento llevó al choque de la antioqueñidad en sus diversas expresiones tanto en la población migrante como en la anfitriona; es relevante en este punto resaltar que, según Fernando Botero, la identidad cultural débil y oscilatoria de las elites se reflejaba en el afán

---

<sup>120</sup> Constantine Alexandre Payne, “Crecimiento y cambio social en Medellín: 1900-1930” (Medellín: FAES, *Estudios Sociales*, N. 1, 1986).

por renovar la arquitectura de Medellín y “desaparecer” su pasado pueblerino, ya que buscaban proyectarse hacia modelos foráneos, o hacia la misma ciudad de Bogotá.<sup>121</sup>

CENSO DE 1870		CENSO DE 1884	
Estudiantes . . . . .	13.932	30.733	
Empleados. . . . .	575	870	
Sacerdotes . . . . .	150	224	
Militares. . . . .	7	794	
Institutores. . . . .	290	553	
Agricultores y ganaderos.	97.672	111.015	
Mineros. . . . .	14.942	13.924	
Comerciantes. . . . .	3.850	5.383	
Artistas y artesanos . . . .	18.140	22.170	
Legistas. . . . .	104	209	
Médicos. . . . .	95	150	
Ingenieros . . . . .	23	13	
Vagos . . . . .	447	693	
Reos rematados . . . . .	232	390	

OFICIOS Y PROFESIONES DE CARÁCTER INTELLECTUAL EN MEDELLÍN, 1864	
Ingenieros	2
Institutores	20
Legistas	39
Médicos	18
Bellas artes (a)	93
Religiosos	30
Empleados	303
Militares	1
Estudiantes	284
Total y porcentaje del total de la población.	790 personas, o sea 3,34% de los 23.630 habitantes en total

Fuente: Censo de 1864. Citado por Víctor Álvarez, *Op. cit.*, p. 79.  
(a) Las personas dedicadas a las bellas artes estaban claramente diferenciadas de los artesanos, quienes sumaban 699.

Figura 10. Censo de estudiantes, técnicos e instruidos en Antioquia, 1870 y 1884. Censo de oficios y profesiones de carácter intelectual en Medellín, 1864.

El cuadro de la izquierda corresponde a unos datos estadísticos que brindó Manuel Uribe Ángel en su *Geografía General del Estado de Antioquia* de 1885, en este podemos ver reflejado el crecimiento del sector de la instrucción, del mismo modo se ve un aumento significativo en áreas como las leyes, la medicina, el comercio, entre otros; uno de los datos que llama la atención es la disminución de ingenieros y de mineros. En el cuadro de la derecha, proporcionado por Juan Camilo Escobar Villegas en su obra *Progresar y civilizar*, se notan los datos que para la década de 1860 se tenían presentes sobre la composición demográfica de la ciudad de Medellín en su campo intelectual. Aquí es pertinente señalar que Manuel Uribe Ángel lanzó los datos de todo el territorio de Antioquia (para aquel momento), por lo que pueden convertirse en datos ambiguos si se ponen directamente en comparación con los de Escobar Villegas. A continuación, se traerá un cuadro de Alberto Mayor Mora, que conecta con la idea anteriormente expresada y le da paso al apartado de la Escuela de Minas de la Universidad Nacional de Medellín y su importancia en el desarrollo industrial de la ciudad, sobre todo con las generaciones que alcanzó a instruir el ingeniero Alejandro López.

<sup>121</sup> Botero Herrera, *Medellín 1890-1950 ...*, pp. 200-202.



**Cuadro No. 1**  
**Gerentes y presidentes de las 59 principales empresas industriales del país en 1946, por universidad en la que estudiaron**

	No.	%
Escuela Nacional de Minas	17	28.8
Universidad Nacional	4	6.7
Universidades del exterior	3	5.0
Otras universidades del país	3	5.0
Universidad de Antioquia	2	3.3
Sin estudios universitarios	18	30.5
Sin clasificar	12	20.3
Totales	59	100.0

*Fuentes:* Datos tabulados a partir de: 1) Boletín de la Bolsa de Bogotá, enero-junio de 1946. 2) Fernando Gómez Martínez, **Biografía económica de las industrias de Antioquia**, Tip. Bedout, Medellín, 1946.

Figura 11. Gerentes y presidentes de las 59 principales empresas industriales del país en 1946, por universidad en la que estudiaron.

La razón de haber traído este cuadro con los datos señalados es dimensionar la importancia de la aparición de una Escuela de Minas, en la que Tulio Ospina<sup>122</sup> tuvo participación como fundador y luego rector, siendo el determinante de una visión que desplazó la moralidad del ámbito religioso al secular. La ciudad requería de un centro que instruyera a los nuevos empresarios, hijos de los dueños de las minas, hijos de los terratenientes de la colonización antioqueña; estos individuos fueron los hijos de las generaciones reseñadas por los censos de 1864, 1870 y 1884. La fundación de la Escuela de Minas, tal y como lo expresa Alberto Mayor Mora, respondió de una manera muy frontal a una pregunta que circulaba dadas las consecuencias del accionar del “pueblo antioqueño” durante el siglo XIX, ¿Cómo hacer para que estos jóvenes estudiantes enviados a la Escuela por padres “ambiciosos”, logaran superar los “malos vicios” y convertirlos en virtudes públicas? Estos malos vicios hacían referencia a la avaricia, a la astucia desmedida, al oportunismo comercial, a la predisposición por discutir y sentirse jefe, al individualismo y a otras caracterizaciones que, vistas desde la

<sup>122</sup> Recordemos que se trata del hijo de Mariano Ospina Rodríguez, quien fue el fundador del partido conservador; en el gobierno de Mosquera se exilió en Guatemala y aprendió de los cultivos de café. Siempre mostró interés por la educación de sus hijos, tenía clara la importancia de una enseñanza pragmática que estuviera encaminada a la productividad y a la utilidad.

mirada de Tulio Ospina, debían ser canalizadas en un esfuerzo de orientación ética desde la guía pedagógica.<sup>123</sup>

Retomando la Escuela de Minas: “En adelante, toda conducta, todo acto, debían cumplirse por lo que representaban en si en el equilibrio de respeto a los derechos y deberes que la sociedad había establecido, independientemente de sus consecuencias religiosas.” Describe Alberto Mayor Mora la forma en que querían instruir la moralidad de los alumnos de la Escuela de Minas, quien más adelante apunta que la puesta en práctica de la honradez, el cumplimiento de los contratos, el sentido profesional de la responsabilidad social y el disimulado ascetismo mundano, llevaron a las generaciones graduadas de dicho claustro, a ocupar cargos en los más altos puestos del país (ejecutivos y empresariales). El autor dice que la iniciativa emprendida por el ingeniero Alejandro López, quien instruyó en esta escuela, podría llamarse “manejo científico”, y buscaba dotar a las empresas públicas y privadas con una organización técnica y administrativa más racional, viendo en la dirección de la empresa un problema técnico y en la productividad del trabajo la palanca fundamental para el desarrollo económico.<sup>124</sup>

Las lecciones de la materia de Economía Industrial, dictadas por el ya señalado ingeniero López, surgieron poco después de la aparición del texto canónico de Taylor llamado *Los principios de la administración científica*, en 1911, y fueron enrutadas por la tendencia francesa que se fijaba más por los aspectos psicológicos y sociológicos del trabajo, puesto que el enfoque americano de Taylor se centraba más que todo a lo que se aplica directamente al trabajo industrial. Alejandro López, entonces, definía esta clase como el estudio dedicado al examen del trabajo en función económica del hombre, lo que implicaba el estudio del trabajador en sí mismo y las condiciones de su eficiencia, así como las condiciones de organización más eficientes para el funcionamiento de la empresa en que se ubicaba aquel trabajador. Estas clases se caracterizaban por enseñar fundamentos de estadística, de repartición de trabajo acorde a ideas como las de Taylor y Fayol, de manejo de recursos públicos y privados, y en general se impartía un conocimiento sistemático que permitiera a los alumnos entender el proceso de fundación de una empresa, el funcionamiento del

---

<sup>123</sup> Mayor Mora, Alberto, *Ética, trabajo y productividad en Antioquia* (1989), Bogotá DC, Mundo Editores, pp. 18-19.

<sup>124</sup> Mayor Mora, *Ética, trabajo y productividad en Antioquia, ...*, p. 18 y p. 35.

comercio y los métodos de la contabilidad.<sup>125</sup> En palabras del propio Alejandro López, citadas por Mayor Mora, sus clases proyectaban este ideal:

“[...] acrecentar su instrucción en el sentido de completarla con los conocimientos económicos y comerciales indispensables a un hombre de negocios; aprender a conocer los principios fundamentales relativos a la administración de empresas y a su organización; finalmente, como conductor de hombres, llamado a desempeñar un papel social, debe conocer la Economía Social, lo que le permitirá evitar los conflictos del trabajo y un mayor aprovechamiento de los esfuerzos del personal que estará a sus órdenes.”<sup>126</sup>

Continuando con el análisis que Mayor Mora realiza sobre la clase de Economía Industrial, es importante mencionar las obras que trae a mención, de las cuales dice se apoyó López para el desarrollo de sus clases. Aparte de la administración científica que ya se mencionó, las demás obras fueron: *Manejo de talleres* de Taylor, *Eficiencia y los doce principios de la eficiencia* de Emerson, *Principios de Ingeniería Industrial* de Going, *Administración Industrial y General* de Fayol, así como se atreve a incluir ideas de Gant y Church. A partir de estas obras, señala el autor, el alumno se instruía en temas como la armonía social, la resolución de los conflictos entre el capital y el trabajo, la supresión de los métodos anticuados y autoritarios, la colaboración entre patronos y obreros, así como el trato justo e imparcial hacia el trabajador, entre otros, siendo todos estos presupuestos los que les hicieron entender a las generaciones influenciadas por López, las dinámicas entre la división de capitalistas y obreros.<sup>127</sup>

El trabajo de Mayor Mora cuenta con una peculiaridad que lo hace una fuente inagotable de consultas al reunir tantos datos de manera estadística. En el cuadro N. 24 ubicado en el capítulo III, el cual muestra los Ingenieros de la Escuela de Minas que ocuparon el cargo de Superintendente del Ferrocarril de Antioquia, podemos encontrar a un señor llamado Jorge Uribe J., quien ocupó el cargo en el año de 1957 y luego pasó a ser presidente de la disquera Sonolux.<sup>128</sup> Resulta un caso interesante en el cual se podría ahondar aún más, teniendo presente que Medellín concentró la industria fonográfica del país, lo que quizás podría llevar a entender la influencia de la Escuela de Minas en el manejo de estas industrias.

---

<sup>125</sup> Mayor Mora, Alberto, *Ética, trabajo y productividad en Antioquia, ...*, pp. 62-64.

<sup>126</sup> Ibid. pág. 64.

<sup>127</sup> Ibid. pág. 70.

<sup>128</sup> Mayor Mora, Alberto, *Ética, trabajo y productividad en Antioquia, ...*, pág. 217.

Otro punto en el que vale la pena ahondar, permite entender una dinámica en la circulación de ideas es el interés particular de Tulio Ospina por la psicología social de Lebon.<sup>129</sup> Dicha obra es una especie de biblia a los ojos de un intelectual llamado Libardo López, quien entre 1908 y 1909 hizo una serie de publicaciones que partían de una crítica hacia la “degeneración de la raza antioqueña” y una apología a lo que bajo sus ojos se constituía como el germen más indicado para hablar de la misma.<sup>130</sup> Teniendo presente que Alejandro López llevó a cabo su clase a partir de 1912, y que uno de sus guías fue Tulio Ospina, resulta curioso y por lo tanto susceptible a una indagación más profunda que quien fue Rector de la Escuela de Minas, hijo de Mariano Ospina Rodríguez, haya compartido una lectura con un “intelectual de la raza antioqueña”, y que López se haya visto influenciado por los lineamientos de Tulio Ospina aumenta la curiosidad de la conjetura. Podría ser una coincidencia, pero también podría ser una fuerte conexión, por lo que se dispone como una hipótesis que futuros esfuerzos pueden revisar.

Para el historiador Mauricio Archila Neira, siempre que se va a hablar de conformación de cultura popular y cultura obrera, es necesario hacer la precisión de la región a la que pertenece dicha cultura y de identificar si responde a elementos rurales o urbanos. Archila dice que es indudable que las condiciones que permitieron una mayor sociabilidad de los trabajadores en las ciudades, lograron una mayor circulación de expresiones culturales e ideas entre los sectores populares.<sup>131</sup> Esta idea se encuentra mejor desarrollada en su trabajo *Cultura e identidad obrera, Colombia 1910-1945*, publicado en 1991; para Archila la definición de clase obrera no es esencialista, puesto que las coyunturas determinaban al trabajador, esta misma visión tuvo sobre la idea de identidad, aclarando que no puede hablarse de una única identidad obrera, puesto que el concepto de clase obrera logra reunir una cantidad importante de población que por naturaleza es diversa y por lo tanto tiene múltiples identidades.<sup>132</sup> El

---

<sup>129</sup> Ibid. pág. 70.

<sup>130</sup> López, Libardo, *La Raza Antioqueña*, (Medellín: Periódico “La Organización” entre el 25 de noviembre de 1908 y el 25 de enero de 1909) Fuente:

<http://bibliotecadigital.udea.edu.co/dspace/bitstream/10495/396/1/RazaAntioquena.pdf>

<sup>131</sup> Archila, Mauricio, *Aspectos comparativos en la Formación de la Clase Obrera Colombiana (1920-1948)*, (Segundo Seminario de Investigación sobre la Clase Obrera, Medellín, 1985) pp. 68-69.

<sup>132</sup> Archila, *Cultura e identidad obrera ...*, ..., pág. 374.

trabajo de Mauricio Archila contribuye para la investigación al poner un precedente del cual partir en el análisis histórico.

Entrar de lleno a analizar un fenómeno con la diversidad de aristas que se propuso inicialmente, representa entender con cierta profundidad algunas ideas que son bases en el proceso que se intenta exponer. Si se entiende el modo en que llegaron las ideas de paternalismo y “ética de la productividad” en las relaciones patrones-obreros en Medellín, se puede entender el funcionamiento del sistema social que existió al menos antes de la crisis anunciada desde los años cuarenta y la aparición activa y fuerte del movimiento sindicalista en los años sesenta. De este modo se busca estudiar de manera más asertiva la dinámica de inserción de los migrantes que llegaron a la ciudad y que constituyeron la diáspora “montañera”, la cual desembocó en representaciones inmateriales como el género de la música de carrilera y de la música parrandera, y en representaciones materiales como el pueblito paisa.

Considerando pues lo anterior, es necesario precisar la complejidad de estudio que nos suscita Archila. No siendo su principal preocupación mostrar las condiciones del sistema laboral y social de las ciudades industrializadas de Colombia para las décadas que comprometen el presente estudio, nos permite ver ciertas dinámicas en las que las clases populares se vieron inmiscuidas en algunos casos. Prestemos especial atención a la siguiente cita:

“En Bogotá y Medellín, por ejemplo, se les trató de favorecer en cuanto a transporte público correspondía. Primero fueron establecidos unos tranvías ‘obreros’ a menor tarifa que la normal, que los recogían a tempranas horas de la mañana y los devolvían al atardecer. Posteriormente se expidieron tiqueteras especiales para abaratar el costo del transporte en bus para obreros y estudiantes. También hubo intentos de ofrecer servicios públicos más baratos a los barrios ‘obreros’, pero en ello no hubo una política constante y coherente, debido en parte a la evolución misma de esos servicios. Mientras tanto, las empresas comenzaron a construir barrios para sus trabajadores, comedores especiales y clubes para la recreación. Finalmente, los sectores políticos hicieron también uso de esos mecanismos para ganar adeptos. El liberalismo, posiblemente haciendo uso de dineros oficiales, no sólo estimuló la vivienda obrera, sino que a través de las Casas Liberales ofrecía servicios médicos y odontológicos, así como asesoría legal sin costo para los asalariados.”<sup>133</sup>

Según Ramírez Patiño y León Vargas, el Plan Piloto para Medellín que se llevó a cabo a partir de la década de 1950, consolidó algunos barrios para la instalación de plantas

---

<sup>133</sup> Archila, *Cultura e identidad obrera. ...*, pág. 380.

industriales, ofreciendo viviendas que fueron construidas por el Instituto de Crédito Territorial. Algunos de estos planes fueron dirigidos a trabajadores y operarios de las industrias, con lo que se recalcó la categoría obrera para algunos de los nuevos barrios de Medellín, entre los que destaca San José Obrero, realizado por iniciativa de la textilera Fabricato. En este último caso, señalan los autores, se construyeron viviendas para ser vendidas a sus trabajadores en las cercanías a su planta de producción, localizada en el municipio de Bello.<sup>134</sup>

En el *Boletín Cultural y Bibliográfico* vol. 26 N. 9, se puede encontrar una reseña del autor José Ernesto Ramírez que llama la atención para el tema de investigación trazado, y es sobre la obra de Charles Savage titulada *Sons of the machine: Case study of social change in the work place*. En esta obra, la reseña resalta la importancia de los años sesenta en el contexto económico del país dadas las ideologías gerenciales. Durante estos años las facultades de administración entraron en auge y en las grandes empresas se hablaba de las relaciones de los hombres con las maquinas.

José Ernesto Ramírez, señala que como era común en la investigación social de Colombia en la década de los sesenta, el estudio de Savage surge en un contexto académico que consideraba como pilar la cultura del trabajo, la cual se entiende como las múltiples relaciones y tradiciones etnográficas sometidas al efecto del cambio tecnológico, y con consecuencias importantes en la productividad y el desarrollo de la misma cultura. Como se puede inferir, esta definición de la cultura del trabajo apunta a términos que en la investigación ya se han tenido en cuenta, tales como diáspora o representación (material e inmaterial como efecto de), por lo que en esencia se podría considerar un respaldo importante. En la reseña citada se le aumenta el valor a la obra de Savage, al resaltar la metodología de investigación participativa de la que se apoya el autor.

*Sons of the machine* es una obra que tuvo como interés la zona de influencia de tres empresas fabriles antioqueñas: Corona (Santuario), Locería Colombia (Caldas) y Everfit (Medellín). El autor de la reseña señala que Savage tuvo en cuenta los patrones de liderazgo y de organización comunitaria de la producción, procesos en los que las ideas de “destino”, de

---

<sup>134</sup> Sandra Patricia Ramírez Patiño & Karim León Vargas, *Del pueblo a la ciudad. Migración y cambio social en Medellín y el Valle de Aburrá, 1920-1970* (2013), Medellín, UdeA y Alcaldía de Medellín, pág. 60.

paternalismo y de religiosidad resaltaban, siendo dichas ideas pertenecientes del “complejo cultural antioqueño”.<sup>135</sup> Se quisiera ahondar profundamente sobre esta obra, ya que por su particularidad podría aportar enormemente a las perspectivas que se tienen sobre el contexto tanto espacial como temporal.

Mauricio Archila en la obra *Cultura e identidad obrera*, retoma a Savage mencionando que “encontró vigentes esos lazos personales en sus estudios de caso en Antioquia. Así se entiende que un viejo trabajador: hable aun de la factoría como ‘mi casa’, de la empresa como ‘mi familia’ y del patrón como si fuera ‘un padre’”. En Medellín, más que en ninguna otra ciudad de Colombia, convenía tener familiares ya vinculados en las empresas de alta producción, o en su defecto, ser originario de un municipio que gozara de fama a nivel regional/nacional. El autor se detiene en el desarrollo industrial de Medellín y la manera en que el trato paternalista por parte del patrón ejerció una influencia directa sobre las formas de sociabilidad de los obreros y sus familias. Según Archila, el fortalecimiento del vínculo familiar y las estrechas relaciones que moldeaban estas comunidades de obreros, permitieron generar lazos de lealtad que desdibujaban la condición de diferencia entre clases sociales, especialmente antes de la proliferación de los movimientos sindicalistas de la década del sesenta.<sup>136</sup> Vale la pena traer otra cita en la que se hace referencia al efecto del paternalismo de los industriales, siendo este caso el de un testigo que fue empleado de Fabricato, entrevistado por Archila: “en el tiempo en que nosotros trabajábamos, yo no sé, o sería arrodillados que seríamos nosotros, pero nosotros vivíamos muy amañados en Fabricato, vivíamos contentos”.

#### Anotaciones finales y conclusiones del capítulo

Poniendo en relación las perspectivas que se han ido perfilando en esta investigación, es justo discernir que los saltos temporales que se hicieron responden a una misma cuestión: entender la antioqueñidad como un proyecto que se hizo expreso en diversos momentos históricos y escenarios, que se formó en las capas intelectuales y políticas de la región sumado a la herencia cultural de la misma, y junto a ello ver la aparición de los géneros de la música de carrilera y de la música parrandera en Medellín como efectos de la diáspora que hizo posible

---

<sup>135</sup> Ramírez, José Ernesto, *Administración a la antioqueña* (Boletín Cultural y Bibliográfico, vol. 26, N. 9, 1989) pp. 88-90.

<sup>136</sup> Archila, *Cultura e identidad obrera. ...*, pp. 125-129.

el crecimiento de la ciudad. Hay que tener presente la fuerte herencia que recibieron los empresarios de la Escuela de Minas y las enseñanzas de Alejandro López, quien, respondiendo a los dictámenes de Tulio Ospina, veló que sus alumnos no cayeran en los vicios de sus padres (aquellos hombres de la minería, de la colonización, del café; caracterizados por la avaricia, el afán de expansión y el aventajamiento comercial).

El paternalismo dado en la relación patrón-obrero permitió que se diera el tránsito entre las clases dominantes y las clases subalternas de lo que Pierre Bourdieu llama “capital cultural”, además, teniendo a consideración las olas de migración que se mencionaron inicialmente, se puede inferir que el montañero migrante como unidad poblacional fue tanto la palanca del progreso industrial de la ciudad, como el inspirador de un conjunto de representaciones que ya se venían proyectando en Antioquia en el siglo XIX, y que recibe por nombre “antioqueñidad”. Esta última idea, se puede constatar en una hipótesis fácilmente demostrable: diversos productos que circulaban a nivel regional y que adquirirían mayor reconocimiento a nivel nacional, tenían esa marca “antioqueña”, “montañera”; además, la constitución de espacios como “El Pueblito Paisa” (representación material), la creación de la “Feria de las Flores” y la aparición del Grupo Empresarial Antioqueño, responden a esta misma línea de proyección identitaria.

Este capítulo abre las puertas a identificar el fenómeno del paternalismo laboral en Medellín como una constante que se instaló en la mentalidad general de la época, permeando el desarrollo de la ciudad a partir de la integración de elementos que contribuyeran en la formación de una identidad acorde a las nuevas poblaciones que llegaron a la ciudad. De cierto modo la Escuela de Minas propone un debate que debe resaltarse: el de “los malos vicios” por parte de los empresarios; evidentemente las próximas secciones desarrollaran este tema no desde el aspecto moral, sino desde el estudio del campo intelectual que produjo sobre *las antioqueñidades*, y desde la aparición del fenómeno del narcotráfico en relación con la cultura, la identidad, la música y la misma intelectualidad. Por último, vale la pena recalcar la idea de Patiño Herrera sobre *la personalidad creadora del antioqueño*, pues en el próximo capítulo se abordarán algunos detalles que llaman la atención.



### Capítulo 3: Las antioqueñidades en elite y en pueblo

“La personalidad creadora del antioqueño” propone una idea central que se refleja en la misma definición de antioqueñidad que se citó en la introducción, pues hace presencia en coyunturas que marcan temporalidades mediadas por los ciclos económicos: el oro, el café, los textiles y los bienes de consumo. Recordemos que la identidad entendida como discurso y proyecto se forja constantemente, además no se puede hablar de ella de manera singular, pues un mismo conjunto de representaciones y productos alegóricos a *una identidad base* puede tener varias expresiones o formas de entenderse y de ponerse en práctica. Este capítulo está dividido en tres secciones que permitirán entender el proceso en el que “la personalidad creadora”, el regionalismo y el tema racial se expresaron tanto en empresarios, como en intelectuales y académicos, finalizando con un acercamiento a la aparición del narcotráfico y la forma en que este debate se llevó en la sociedad.

Son numerosas las fuentes que describen *el pueblo antioqueño* como la población que históricamente ha habitado y constituido el territorio conocido como Antioquia, el cual es descrito casi que repetidamente como un pueblo pujante y fértil; también se debe tener a consideración para algunas fuentes que, en el siglo XIX y gran parte del siglo XX se habla de *una raza*, sin embargo estos términos son muy cuestionables hoy en día, por entre muchas razones, ser una descripción y categorización sumamente excluyente teniendo presente la coexistencia de negros e indígenas en la región. Es por esta razón que así como se debe de hablar de *antioqueñidades* también es correcto hablar de *pueblos antioqueños*. Es imposible excluir a algún fragmento de la población de esta dinámica que se intenta esclarecer, pues se habla de una diáspora que como tal reúne una serie de *pueblos* y de *antioqueñidades*, sin desdibujar la noción de *antioqueñidad* de la población anfitriona.<sup>137</sup>

Es por ello que hay que remarcar el conflicto identitario regional y nacional que ocurre a lo largo de la primera mitad del siglo XX, teniendo como punto de cierre la caída del gobierno de Rojas Pinilla, pues a partir de finales de la década del cincuenta el país sufre de una especie

---

<sup>137</sup> El uso del término *pueblos* hace referencia a diferentes grupos poblacionales, que, en este caso, coexisten y se relacionan alrededor de un conjunto de representaciones alegóricas a una identidad con diversas expresiones.

de apertura interna, y en Medellín este cambio se presenta de manera diaspórica, pues la integración, asimilación y (en algunos casos) separación de las diversas poblaciones trajo consigo una reconfiguración de las antioqueñidades y la manera en que se reflejaban estas en el desarrollo de la ciudad. Por todo lo anterior recurrir a diferentes fuentes que ayudan a explicar algunos episodios del resto del siglo XX, permite ver la transformación de los imaginarios de la clase alta sobre aquello que antes veían mal (el pueblo montañoso y campesino, que traía desgracias, que necesitaba ser disciplinado y capacitado para la ciudad, que no podía salirse de los lineamientos católicos, etc.) y que pasa a ser abanderado por la misma elite como resultado de una serie de cambios dados en la configuración del sentido de la ciudad, de la región y del país en el contexto general de estas décadas.

Sobre este movimiento de ideas es necesario ver el regionalismo en el empresariado, que a fin de cuentas responde a un sentir identitario, siendo muy dicente la aparición del llamado “Sindicato Antioqueño”, el cual empezó como una reunión convocada por Santiago Mejía Olarte y Ricardo Ángel Villa el 28 de marzo de 1978, la cual puede entenderse como una reacción a la toma de Postobón y Coltejer por parte de Carlos Ardila Lule, y a la compra, ingreso y participación de grupos económicos externos a la región como Grancolombiano y Santodomingo en las acciones de *empresas antioqueñas* como Nacional de Chocolates, Noel, Suramericana, Argos, Coltabaco, Fabricato, Cadenalco, Cine Colombia y Simesa; como lo evidencia Carlos Felipe Londoño: “la apertura de la reunión por parte de los promotores [...] refleja la razón de ser de la creación del Grupo Empresarial Antioqueño (GEA), pues representa una especie de manifiesto de lo que este fue y ha sido, por lo cual se reproduce el texto contenido en el documento “Movimiento en defensa de la sociedad anónima y del patrimonio industrial de Antioquia”:

Antioquia ha logrado crear una serie de empresas en las diferentes áreas cuyos beneficios han irrigado a todo el país: fuente de empleo, halago para la formación del mercado de capitales, transferencia de tecnología, aprendizaje y dominio de sistemas modernos de mercadeo, formación de clase administrativa y dirigente, etc., todo lo cual promovió en forma eficiente el desarrollo nacional y condujo a la elevación del nivel de vida de los colombianos...

La sociedad anónima abierta, que hizo posible la canalización del ahorro de la comunidad para ejecutar en Medellín grandes realizaciones que la nación admira y presenta como fruto de la vocación creadora de los colombianos, se ve amenazada por procedimientos de grupos financieros audaces, poseedores de gran capacidad de maniobra. Éstos, con inversiones cuantiosas y el empleo de métodos no ortodoxos pero legales, pagando precios en apariencia

altos si se atiende al rendimiento directo de aquéllas en dividendos por porcentaje muy minoritario de las acciones de una compañía, pueden hacerse a su dominio (...) semejante proceder será, en muy breve término, funesto para el sistema de la sociedad anónima (...) Antioquia se encuentra en la obligación de defender ese patrimonio, que es también su posibilidad para enfrentar el futuro; y para convenir qué acciones se emprenden se ha citado a quienes tienen en sus manos la responsabilidad de las principales industrias del departamento.”<sup>138</sup>

Como se puede observar, la antioqueñidad en este caso tiene un fin absoluto que es la defensa de los intereses económicos y financieros de un selecto grupo de empresarios de la región (la elite antioqueña). Es preciso entonces asimilar esta información en el sentido que se ha venido direccionando en los capítulos anteriores, pues no son eventos aislados la formalización de la Feria de Flores en 1958, el Pueblito Paisa en 1972 y el GEA en 1978. Como antecedente es importante ver la Escuela de Minas como un motor que alimentó esta escuela empresarial antioqueña, que sentó las bases del paternalismo laboral, y que contribuyó impulsando la región entorno a un discurso que caló enormemente en la mentalidad general: *la antioqueñidad y el ser antioqueño*.

Sumando a este panorama, no solo se ve una apología regionalista en elites empresariales como el GEA o en movimientos artísticos como la música carrilera y parrandera, también se puede detectar una producción bibliográfica extensa a lo largo del siglo XX. Mas allá de detenernos en cada uno de los intelectuales o críticos que tuvieron que ver con el fenómeno descrito, interesa resaltar el discurso en torno a *las antioqueñidades y el ser antioqueño* en algunas de estas obras. El hecho de que hayan sido escritas, editadas y publicadas, refiere a la misma *diáspora montañera*, sus consecuencias y su misma búsqueda por entenderse.

En el presente capítulo se demostrará como el ver la identidad regional de Antioquia como un proyecto discursivo con múltiples expresiones, destapa una amalgama de variantes culturales que convivieron, dialogaron y chocaron en la Medellín de la segunda mitad del siglo XX. En efecto, *las antioqueñidades* se pueden ver en tres circunstancias que se han querido puntualizar: Una elite que inicialmente buscaba construir una identidad regional “cultura” y a la europea, y que posteriormente muestra una apertura donde todo aquello que negaban (representado en las clases populares) es acogido por ellos, siendo asimilado y

---

<sup>138</sup> Londoño, Carlos Felipe, “Grupo Empresarial Antioqueño. Evolución de políticas y estrategias, 1978-2002”, (Envigado, Antioquia: *Revista Escuela de Ingenieros de Antioquia*, N.1, 2004) pp. 47-62.

expresado a su modo; unos artistas que pertenecieron a las clases populares y que construyeron identidad a partir de la producción de la música carrilera y parrandera; y una ciudad que se transforma a la par de su contexto y sus discursos. Esa *personalidad creadora*, que es atribuida por diferentes autores como “una característica del pueblo antioqueño”, se comportó como un motor en la mentalidad general de la región, impulsando a las diferentes poblaciones a proponer y construir en diferentes contextos con una clara inclinación regionalista.

### Los intelectuales

Hasta el momento se han podido entre leer ciertos movimientos de ideas que se gestaron en el departamento de Antioquia. El crecimiento demográfico que experimentó la ciudad de Medellín en la segunda mitad del siglo XX se vio precedido por un fuerte paternalismo de parte de los empresarios, quienes lograron crear ambientes propicios para que la mayoría de esa mano de obra que llegó a la ciudad se asentara y lograra participar de los distintos espacios que ofrecía la modernidad. Hay que recordar que solo hasta después de la década de 1960, como lo señalan Ramírez Patiño y León Vargas, la mayoría de estos migrantes fueron campesinos; en ese sentido, se podría decir que dadas las relaciones laborales y sociales en la ciudad, y a partir de la herencia cultural de la región, las ideas de antioqueñidad y de “raza antioqueña” ya se encontraban en circulación en las clases populares.



Figura 12. Horizontes (Francisco Antonio Cano, 1913)

En esta obra se logra observar la imagen del “héroe regional”. Está la familia mirando al horizonte, el padre empuña un hacha y lleva la carga, mientras la madre lleva al hijo en brazos quien también mira hacia el horizonte. Se debe considerar una de las obras más dicientes de este movimiento de ideas entorno a la “antioqueñidad”, la “raza antioqueña” y el “ser antioqueño”.

Para complementar la mirada, es necesario observar algunas de las obras que entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX proyectaron las ideas de antioqueñidad y de raza antioqueña. Andrés Posada Arango, un científico intelectual del siglo XIX, declaró en uno de sus textos titulado *Malos hábitos*, los problemas que causaban las creencias populares en la medicina y las consecuencias de estos. A continuación, un pequeño fragmento:

“De ahí deduzco yo que a los niños no se les debe dar ningún licor, ni aun vino ni cerveza, pues también son alcohólicos, y les perjudican, y sobre todo, porque puede ser el principio de malos hábitos. Tampoco se les debe dejar fumar, ni aun por diversión, ni siquiera los cigarros que hacen de hojas de plátano o de otras plantas. Los vicios entran como por juego, y acaban por dominar al individuo.”<sup>139</sup>

La anterior cita solo fue una crítica sobre los hábitos y creencias de salubridad que pensaban que el darle de beber una copa de aguardiente a los niños en la mañana “les asentaba las lombrices”. Esto se lee en la línea discursiva que se preocupaba por los temas de salud, y en ese sentido, de higienización, pues teniendo presente el año de publicación, para ese momento la “otra” ciudad que fue descrita por Jorge Mario Betancur, se encontraba en pleno auge. La ciudad letrada se preocupaba por las malas prácticas que se llevaban a cabo en barrios populares o arrabales como el Guayaquil.

Por otro lado, Manuel Uribe Ángel habla sobre el peregrinaje de la colonización antioqueña, y sobre la raza, lo siguiente:

“En resumen: 25.000 antioqueños emigrantes a los Estados del Cauca, del Tolima y de Cundinamarca, y el error probable del censo, nos inducen a creer que el Estado tiene por los menos 500.000 habitantes; y si eso es así, la duplicación es casi tan rápida como en los EE. UU. del Norte. Las causas que explican esta admirable procreación son fáciles de comprender: la raza es vigorosa y sana; la alimentación sustanciosa y frugal; las costumbres, en general, puras; los matrimonios tempranos, y los climas benignos.”<sup>140</sup>

De la anterior cita destaca la explicación que realiza Uribe Ángel sobre “la fertilidad del pueblo antioqueño”, una idea que se entrecruza con el tema racial y que se replica en diversos escritos posteriores a la fecha de publicación del texto (finales del siglo XIX). En esta misma línea se ahondará más adelante, puesto que abundan las descripciones y explicaciones en

---

<sup>139</sup> Posada Arango, Andrés, *Estudios científicos del doctor Andrés Posada con algunos otros escritos suyos sobre diversos temas y con ilustraciones o grabados* (Medellín: Imprenta Oficial, director Lino R. Ospina, 1909) Pág. 207.

<sup>140</sup> Uribe Ángel, Manuel, *Geografía General del Estado de Antioquia* (Medellín: Ediciones Autores Antioqueños, volumen 11, edición crítica a cargo de Roberto Luis Jaramillo, 1985) Pp. 12-13.

diversas obras y autores que atribuyen una serie de características relacionadas con el trabajo, la productividad, el ingenio, entre otras.

Otro de los intelectuales más nombrados entre los trabajos que toman por objeto de estudio el problema de la antioqueñidad y de la raza antioqueña fue Libardo López en su serie de publicaciones en el periódico *La Organización*, entre 1908-1909. Bajo el título de *La Raza Antioqueña*, plantea toda una serie de ideas en las que sostiene el fundamento de la crisis de la raza y de cómo desde Antioquia se han gestado ideas de expansión en pro de la familiaridad y la religión. A continuación, un fragmento que explica parte de los problemas que trata el texto:

“Creerán algunos que es mezquino el concepto que tenemos del alma de esta raza, pues que le hemos puesto sólo dos ideas características: la religión y la organización de la familia, como bases uniformes y fundamentales de su psicología. Claro es que nuestro patriotismo se vería más halagado con un número mayor, y a ello nos ha tentado; pero es lo cierto que no hemos podido encontrar una más que se halle debidamente justificada. [...]”<sup>141</sup>

En este punto resulta prudente mencionar la preocupación que para años previos a la década de 1920 se generalizó en el país, la llamada degeneración de la raza se había constituido como un problema que debía estudiarse para resolverse. En este contexto, surgen trabajos como el de Miguel Jiménez López, presentado para el Congreso Médico colombiano en 1918, en el que más allá de fijarnos en sus tesis racialistas, se dejan entrever las preguntas que se hacían los intelectuales que se preocuparon por este “problema”:

“[...] ¿Existe hoy en nuestro país un estado agregado social en que los atributos de las razas originarias hayan marchado hacia un desarrollo progresivo, o bien ellos se han mantenido estacionarios o, por el contrario, la capacidad vital y productora de los progenitores ha sufrido una regresión en el decurso de nuestra existencia colectiva? ¿Desde un punto de vista estrictamente biológico, nuestro país y los países similares, analizados en el actual momento de su historia avanzan, se estacionan o retroceden?”<sup>142</sup>

A la anterior lectura se le podrían sumar las ideas que Luis López de Mesa concretó en su escrito *El factor étnico* en 1927, el cual circuló en el Comité de expertos que estudia las causas y remedios de la carestía de la vida en Colombia, y sólo podía distribuirse entre el

---

<sup>141</sup> López, Libardo, *La Raza Antioqueña*, (Medellín: Periódico “La Organización” entre el 25 de noviembre de 1908 y el 25 de enero de 1909) Fuente:

<http://bibliotecadigital.udea.edu.co/dspace/bitstream/10495/396/1/RazaAntioquena.pdf>, pág. 16.

<sup>142</sup> Jiménez López, Miguel, *Nuestras razas decaen. Algunos signos de degeneración colectiva en Colombia y en los países similares* (Bogotá: Imprenta y litografía de Juan Casis, 1920) Pág. 7.

clero y las autoridades nacionales competentes para la realización de campañas. A continuación, el fragmento que más llamó la atención:

“La mezcla del indígena de la Cordillera Oriental con ese elemento africano y aun con los mulatos que de él deriven, sería un error fatal para el espíritu y la riqueza del país: se sumarían, en lugar de eliminarse, los vicios y defectos de las dos razas, y tendríamos un zambo astuto e indolente, ambicioso y sensual, hipócrita y vanidoso a la vez, amén de ignorante y enfermizo. Esta mezcla de sangres empobrecidas y de culturas inferiores determina productos inadaptables, perturbados, nerviosos, débiles mentales, viciados de locura, de epilepsia, de delito, que llenan los asilos y las cárceles cuando se ponen en contacto con la civilización.”<sup>143</sup>

No se puede decir con certeza si gracias a esta preocupación por la “degeneración de la raza” se alimentó el esfuerzo de los empresarios para ejercer un paternalismo laboral que además instruyera en religión, ética, moral y civismo a las nuevas poblaciones migrantes que ingresaban al sistema industrial, sin embargo, es deber de la investigación anunciar este asunto como un punto que se puede desarrollar en próximos esfuerzos.<sup>144</sup>

#### Otras publicaciones

Para la década del setenta ya son tangibles los cambios que trajeron a la ciudad los migrantes, teniendo presente la constitución de festividades como la Feria de las Flores o la construcción de lugares como el Pueblito Paisa. El coletazo de la migración lo sintió la identidad en diversos aspectos, los cuales no se pueden pensar en separado dada su interrelación casi que dialéctica. En este sentido, cabe recalcar una serie de características que se le dan al individuo de procedencia antioqueña, las cuales van desde lo trabajador y arriesgado, a lo pícaro y malicioso. Es por esa razón que desde la década del setenta es posible ver esta amalgama de *antioqueñidades* latente en una ciudad, que para la década del ochenta era inminente su no retorno a *aquellos viejos tiempos* que podían ser, o bien de arrabal y ciudad bohemia, rebosante de una estética decadente alrededor de la juerga y el vicio, o bien de una ciudad que buscaba crearse y moldearse letrada, a partir de un pensamiento afrancesado por parte de elites y políticos.

---

<sup>143</sup> López de Mesa, Luis, *El factor étnico* (Bogotá: Imprenta Nacional, 1927) Pág. 12.

<sup>144</sup> La anterior serie de citas se puede complementar con el contenido del primer capítulo, donde el tema del desarrollo desigual también plantea en entrelíneas este fenómeno descrito por intelectuales, académicos y críticos durante esas primeras décadas del siglo XX.

Es prudente iniciar con un autor que destacó por sus publicaciones peculiares. Se trata de Agustín Jaramillo Londoño, quien dedicó su producción escrita para ocuparse del *folklore* paisa; tiende a una escritura que exalta el regionalismo y “la raza antioqueña”, además de que suele usar palabras decorosas para inflar su narrativa. Por un lado *El pícaro paisa*<sup>145</sup>, obra que fue revisada en su tercera edición publicada en 1990, tuvo dos ediciones anteriores, una en 1977 y otra en 1987; estas republicaciones se deben interpretar a la luz de la necesidad de un pueblo que buscaba expresarse hacia los demás y entenderse a sí mismo. Lo mismo ocurrió con su obra “canónica” *Testamento del paisa*<sup>146</sup>, de la cual fue revisada la sexta edición publicada en 1982; las demás versiones fueron publicadas en agosto de 1961, noviembre de 1961, 1962, 1967 y 1977. Al igual que el anterior libro nombrado, Jaramillo Londoño buscaba hacer un estudio completo del *folklore* paisa, siendo un compendio de 540 páginas que resume gran parte de la tradicionalidad antioqueña. En *El pícaro paisa*, es posible encontrarse con descripciones de este estilo:

“Nuestro pueblo paisa, ya sea el de Antioquia o el de Caldas, el del Quindío, o el de Risaralda, el de medio Bogotá, medio Valle o medio Tolima, o ya el que esta desparramado por todo el mundo, desde Nueva York hasta Australia y desde el Japón hasta el África del Sur, es un pueblo ingenioso, inteligente, creativo, agudo. Su producción folclórica es envidiable y en algunos campos casi puede decirse que insuperable.”<sup>147</sup>

Entre otros escritos más contemporáneos, se encuentran producciones como *Fugaz semblanza de Antioquia*, escrita por Julián Pérez Medina y publicada en 1977 por la Editorial Universidad de Antioquia. Como es visto, el entender el pueblo antioqueño ha sido uno de los objetivos frecuentes en un sector de la academia que encuentra fascinante el proceso de formación de una idiosincrasia más o menos homogénea regionalmente y que suele destacar (para bien o para mal) a comparación del resto del país. En la obra, Pérez Medina después de una breve introducción sobre la caracterización del pueblo antioqueño desde otros pensadores, apunta lo siguiente:

“No se trata aquí, en la brevedad de estos apuntes, de hacer alguna anotación de importancia, o de presentar un estudio nuevo, sobre la auténtica formación del pueblo antioqueño. De ninguna manera. Se trata, eso sí, de indicar que al respecto es mucho el tiempo perdido, de

---

<sup>145</sup> Jaramillo Londoño, Agustín, *Folklore secreto del pícaro paisa* (Medellín: Editorial Lealon, 3er edición, 1990).

<sup>146</sup> Jaramillo Londoño, Agustín, *Testamento del paisa* (Medellín: Susaeta ediciones, 6ta edición, 1982).

<sup>147</sup> Jaramillo Londoño, *Folklore secreto del pícaro paisa*, ..., pág. 119.



manera especial en los años recientes, cuando al parecer se nos olvidó a los antioqueños el gran valor de nuestra raza, y los factores que contribuyeron a su creación.”<sup>148</sup>

En la misma línea que se venía desarrollando, se puede incluir la obra *La sabiduría del pueblo antioqueño* de Luis Fernando Solorzano Sanchez, la cual tuvo mención de honor y fue seleccionada en el “Tercer concurso de obras inéditas” organizado por el Concejo de Medellín hacia el año de 1990. Cabe destacar que es un texto sumamente regionalista, enfocado en el desarrollo de *la antioqueñidad y el ser antioqueño*, y que por ello mismo demuestra que esta serie de características atribuidas al pueblo de Antioquia, aún perduran en el discurso contemporáneo; por ejemplo, Solorzano dice que: “El *antioqueño-paisa* es, en suma, soñador, aventurero, mujeriego, aguardientero, amante de la tierra y del trabajo; es el hacendado y el gamonal; el embaucador y el mentiroso; tramposo, ladrón, usurero y agiotista, negociante y judío así no más, a secas; comerciante e industrial; [...]”<sup>149</sup>

Otro texto con características similares, es el *Manual del alma paisa* investigado y seleccionado por Hernando García Mejía y Luis Fernando Solorzano Sanchez, y publicado en 1992. Este trabajo se compone por una serie de escritos que indagan sobre el conjunto de representaciones atribuidas al *ser antioqueño* y a *la antioqueñidad*. Es una obra que trata temas como la raza, la arriería, los dichos, la mitología, entre otros asuntos. Vale la pena mencionarse puesto que la fecha de publicación coincide con la misma idea del párrafo anterior, el reconocimiento en la contemporaneidad de una serie de características e imaginarios atribuidos al pueblo que ha nacido y poblado históricamente el territorio de Antioquia.<sup>150</sup>

Sobre la arriería también hubo una producción fluida, donde no solo se estudió el fenómeno del arriero como motor de la economía regional y nacional (Revisar *La arriería en otras partes y Antioquia* del historiador Aquiles Echeverri M.), sino también se estudió desde un punto de vista regionalista que buscaba exaltar *la antioqueñidad y el ser antioqueño*. Entre

---

<sup>148</sup> Pérez Medina, Julián, *Fugaz semblanza de Antioquia* (Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 1977) pág. 15.

<sup>149</sup> Solorzano Sanchez, Luis Fernando, *La sabiduría del pueblo antioqueño. Estudio paremiológico* (Medellín: Concejo de Medellín, 1990), pág. 23.

<sup>150</sup> García Mejía, Hernando & Solorzano Sanchez, Luis Fernando, *Manual del alma paisa* (Medellín: Edilux Ediciones, 1992)

estas publicaciones se encuentra *Arrieros somos* de Rodrigo Correa Palacio, publicada en 1973 y editada otras tres veces, el autor se ocupó de recopilar contenido divulgado en su programa radial (que llevaba el mismo nombre), siendo un compendio histórico-literario de una serie de imaginarios atribuidos a la historia de la arriería en Antioquia. Esta obra que se podría decir fue pensada para alimentar el espíritu regional de la antioqueñidad, incluye escritos y estudios sobre otros elementos significativos en este conjunto de representaciones: el carriel, la mula, la industria, los pueblos, entre otros.<sup>151</sup>

Para concluir esta sección e iniciar la siguiente, es necesario mencionar que para finales de la década de 1980 es posible encontrarnos con un ambiente de descontento generalizado en toda la sociedad colombiana, con el epicentro establecido en Medellín y Antioquia; todo el país miraba con sorpresa y terror los monstruos en los que se habían convertido las mafias y los narcotraficantes. Darío Ruiz Gómez en su libro *Medellín: Diario de ciudad*, apuntaba en 1989 sobre la crisis de la ciudad y de la antioqueñidad en relación con el narcotráfico, lo siguiente:

“Porque ese “avance” hacia el progreso puesto de manifiesto en el cambio radical de la calidad de la vivienda, la marca del automóvil, los viajes, carecía de una contrapartida en el lado anímico de nuestro ser. Era un progreso carente de raseros éticos, una “antioqueñidad” caricaturesca. De manera que las resacas alcohólicas se daban con un inusitado y fatal pesimismo con la irritabilidad propia de quien carece ya de identidad. Pero persistía en nosotros la creencia que aceleradamente sucedían a nuestro alrededor modificando vertiginosamente costumbres, hablas y sentimientos.

[...] El desarrollo económico es un hecho objetivo ante cuyo beneficio ningún escrúpulo moralista cabe. ¿Por qué entonces aquella insistencia en la Antioquia eterna, en sus valores morales, por qué esa discriminación hacia sectores sociales nuevos que considerábamos “inferiores” y a quienes calificábamos de “negros”? En el momento en que el fracaso del modelo industrial del año 40 fue un hecho y nuestras empresas símbolos fueron vendidas, en el que la miseria estuvo a un paso ¿de dónde surgió esa nueva fuente de riqueza que vino a darnos un impulso? ¿El esfuerzo de la pequeña empresa, la lucha de los ciudadanos por sus derechos sobre el espacio de la ciudad, el transporte, fue acaso motivo de atención para nosotros? ¿No habíamos abandonado la ciudad para irnos a vivir a espacios cerrados?

El ángel se beneficiaba del demonio confiando en que este jamás pediría cuentas. ¿Cómo entonces lavarnos las manos en el momento de enfrentarlo? ¿Podemos seguir considerándonos los “ángeles” echándoles la culpa de las desgracias a los demonios? Históricamente esta ha sido la actitud de muchos grupos dirigente que, considerándose impolutos, se olvidan de la verdadera responsabilidad aun un problema de familia. Porque el

---

<sup>151</sup> Correa Palacio, Rodrigo, *Arrieros somos* (Medellín: Llano y cia., 1974)

diablo es la contrapartida del ángel y ahora en familia debemos vernos el rostro, intentar las palabras, cercar el mal con cordialidad, con entereza.

18 de septiembre/89”<sup>152</sup>

A esta última cita se debe añadir otro punto de vista que la complementa, surge también del contexto académico de esa accidentada Medellín de los ochenta, *Impacto del narcotráfico en Antioquia* publicado en 1988 por Mario Arango Jaramillo. Este texto goza de unas primeras páginas que, por un lado, recuerdan las palabras del texto *La mujer y los problemas nacionales*, expuesto en el primer capítulo de la presente investigación, y por otro, reafirman el afán racialista de la cultura tradicional antioqueña. A lo anterior hay que sumar el paralelo que hace entre los empresarios *de bien* y los *nuevos* empresarios del narcotráfico. A continuación, el gran extracto:

#### “CUANDO LOS RICOS ERAN BLANCOS

Al observar el Medellín de hoy, y confrontarlo con el de hace veinte años, se encuentran cambios profundos: acelerado crecimiento poblacional, construcción del tren metropolitano, inseguridad, incremento de asentamientos populares de ladera, deterioro del centro de la ciudad, aumento del parque automotor, apertura de amplias avenidas y monumentales puentes y remodelación del viejo Guayaquil. Pero hay algo que nos golpea más que cualquier otro cambio sufrido por la ciudad: la entrada en escena, en forma masiva, de un grupo social que por sus características étnicas o sociales, proviene en su mayoría de bajos estratos.

Hasta la década de 1960, en Medellín y en la mayor parte del Departamento de Antioquia, predominaban socialmente los valores culturales forjados por una capa poblacional que se llamaba a sí misma *gente bien*, que pretendía heredar una forma de vida que hundía sus raíces en la España conquistadora. Una expresión de la época refleja dicha mentalidad: *esa persona es pobre, pero de buena familia*, significando con ello que aunque carecía de dinero, el más alto valor de la sociedad antioqueña, o quizá el único, dicho individuo pertenecía a la *gente bien*. El resto, lo conformaba una inmensa masa que había sido el resultado del complejo mestizaje antioqueño, cuyos miembros eran peyorativamente llamados *negros*. [...]<sup>153</sup>

El texto relaciona el cambio de la ciudad con el narcotráfico, llamando la atención el ejercicio histórico donde atribuye a las poblaciones marginales una serie de características que relaciona con la decadencia de la ciudad. El nominal “negros” evidencia el racialismo que aún conservaba la ciudad para los años de publicación de esta obra. La separación que hace el autor al mencionar *las familias de bien* ante el fenómeno, permite cruzar y evidenciar la

---

<sup>152</sup> Ruiz Gómez, Darío, *Medellín: Diario de ciudad* (Medellín: Editorial Universidad Pontificia Bolivariana, 2005) pp. 111-113.

<sup>153</sup> Arango Jaramillo, Mario, *Impacto del narcotráfico en Antioquia* (Medellín: Editorial J.M. Arango, 3er edición, 1988), pág. 11.

idea de una elite que durante ese siglo XX quiso construir una identidad “cultura” y productiva, y que evidentemente no lo logró.

“A lo sumo, y con dificultad se aceptaba su ingreso a la universidad. Hace cerca de treinta años un directivo de la Universidad de Antioquia y hoy senador de la República, declaró que *los negros no tienen derecho a ingresar a la Universidad*. Así eran aquellos tiempos, aun no muy lejanos.

Desde su niñez al antioqueño pretendidamente blanco se le inculcaba una mentalidad racista: *no te juntes con ese negrito*, era una expresión corriente por parte de las madres antioqueñas hacia sus hijos. A las niñas se les mentalizaba para que no se dejaran cortejar por un *negro*. Y cuando un blanco tenía una relación amigable con un negro se le prevenía: *Cuidado... negro que no la hace a la entrada la hace a la salida*.

Sin embargo, las apreciaciones del blanco sobre el negro no eran gratuitas. Este no solo había sido esclavo, sino que desempeñaba los más bajos oficios. [...] El calificativo tenía, en consecuencia, más un contenido social que racial. Al dinero en aquella cultura antioqueña solo debería tener acceso el blanco, por su capacidad de trabajo, tesón e imaginación, cualidades no reconocidas en el negro. En el fondo, a este más que por *negro* se le despreciaba por pobre... Era una época en que para las familias *bien* caídas en desgracia económica, denominadas efusivamente *pobres vergonzantes*, se había constituido por los ricos una sociedad caritativa para que les proveyera de una congrua subsistencia. En cambio, para el negro en la miseria absoluta, no había solidaridad social alguna. La pobreza debería ser su hábitat. Eran los tiempos en que la posesión del dinero se asociaba a la cultura y las buenas maneras. Entonces aún se practicaba la urbanidad de Carreño y Medellín era conocida como *la tacita de plata y la ciudad de la eterna primavera*.”<sup>154</sup>

En este anterior fragmento el autor explica como el *racismo* se constituye en un común denominador dentro de la mentalidad del antioqueño, pudiéndose constatar cómo se constituyó en una especie de escuela cultural que permeó un importante sector de la población, y que medió las formas de relacionamiento y socialización en aquellas épocas.

#### “CUANDO LOS NEGROS LLEGARON A SER RICOS

En la tarde de un domingo del año de 1987 salí de Medellín con un grupo de amigos a un paseo por municipios cercanos, a la denominada vuelta a oriente. Al detenernos, como es de rigor en estos casos, en un restaurante de carretera a tomar una copa. Concentré mi atención en la clientela, los modelos de automóviles parqueados y los que llegaban. La mayoría de las personas correspondía, aparentemente, a quienes hace veinte años llamaban *negros*, pero ahora su condición social era otra. [...] eran hombres que no solo hacían ostentación con los mayores y más costosos consumos, vestuario informal y llamativo y pechos cubiertos por relumbrantes objetos de oro, sino que se encontraban acompañados de las mujeres mejor trajeadas, al menos por el costo de sus prendas importadas, pertenecientes, igualmente, a la misma franja social. [...]

---

<sup>154</sup> Arango Jaramillo, *Impacto del narcotráfico en Antioquia*, ..., pp. 11-12.

Aquel corto viaje por sitios de recreación aledaños a Medellín nos permitió también observar la masificación de casas campestres de recreo, en su mayoría pertenecientes a esta *nueva clase*. ¡Qué diferencia con las sobrias fincas de *veraneo* de los ricos de hace veinte años, ubicados en las mismas zonas, y aun, con las nuevas pero modestas, de los hijos de aquellos potentados tradicionales! Las primeras tienen el sello de sus nuevos propietarios: vistosidad agresiva, [...]. Y, quizá como un complemento para su seguridad, coloca en sitio visible la imagen de su santo predilecto, el más frecuente, la de María Auxiliadora. Algunos, más machistas, prefieren a la Santísima Trinidad, otros al Niño Jesús de Praga y no pocos se matriculan con San Judas Tadeo. [...]"<sup>155</sup>

Al pasar al anterior título, el autor demuestra una vez más el uso transgresor de la palabra “negros” para referirse a aquellas poblaciones que cuando llegaron a la ciudad fueron apartadas, ignoradas y mal vistas. El uso de esta palabra es clave a la hora de entender cómo la noción de antioqueñidad se trastocó durante esta época, ya que, como varias fuentes han apuntado, la crisis económica que llegó a Medellín en los setentas se logró asentar con el ingreso de los *nuevos empresarios* y sus capitales. Evidentemente, la cultura se terminó influenciando por esta nueva población *rica* que además *empleaba* a cientos de personas; el narcotráfico se constituyó como una especie de mecenas a lo largo y ancho del territorio, y en Antioquia los artistas de la música carrilera y parrandera terminarían siendo influenciados por esta nueva imagen de “patrón” y “jefe”, que no es más que un sedimento del paternalismo laboral de principios de siglo. A continuación el final de la cita:

#### A FALTA DE ECHAVARRIAS BUENOS SON ESCOBARES

A cada etapa de su historia, los pueblos con apoyo en la realidad o en la fantasía forjan idealizadas imágenes sobrenaturales y terrenales. Así surgen deidades y prototipos humanos que son representaciones espirituales y materiales de sus frustraciones y aspiraciones. A lo largo de la primera mitad del siglo veinte, el complejo cultural antioqueño creó para propios y extraños la imagen de un pueblo industrial que con el trabajo de sus gente y el liderazgo de un apuñado de familias logró forjar una sociedad en la que solo había virtudes: laboriosidad, espíritu de progreso, honradez, arraigados valores familiares, religiosidad y un sano complejo de superioridad en relación con el resto del país.

[...]

Sin embargo para las generaciones nacidas a partir de 1940, aquella Antioquia Grande forjadora de epopeyas e idealizada por artistas y poetas tuvo corta vida. Al comenzar la época de 1970 su colapso parecía inevitable. En medio de la incredulidad las otrora sólidas fortalezas empezaron a resquebrajarse al igual que los ídolos con cuerpos de bronce y pies de barro. Sin explicación ni justificación, sin pena ni gloria, aquellos en quienes habíamos depositado la fijación del rumbo social, abandonaron sus puestos de mando, ni siquiera hubo juicios o cuestionamiento alguno. Por eso pasó inadvertido el reemplazo de aquellos capitanes

---

<sup>155</sup> Arango Jaramillo, *Impacto del narcotráfico en Antioquia, ...*, pp. 13-14.

abrumados de honores y condecoraciones. Cuando reaccionaron para recuperar la nave que providencialmente no había naufragado, los puestos ya estaban ocupados.

Y es que la clase empresarial tradicional antioqueña se asustó con la crisis manufacturera de la década de 1970, y en lugar de buscar una salida económica a la región, parte de ella fue atraída por las jugosas ofertas del nuevo sector financiero que compró empresas y propiedades, pagándole con dólares u ofreciéndole pagarés con llamativos intereses. Poco después sería seducida por las atractivas propuestas de los empresarios del narcotráfico.

[...]

Tal situación fue descrita en forma melancólica y sarcástica por un exponente de *gente de bien*: *A falta de Echavarrías buenos son Escobares.*<sup>156</sup>

Este fragmento final evidencia la crisis de identidad vivida en el territorio antioqueño durante los años del Cartel de Medellín, una crisis que calaba en las bases de la mentalidad pujante y trabajadora. La aparición de estos *nuevos empresarios* abrió una caja de pandora que se caracterizó por la tensión social, cultural y económica en el territorio, evidentemente ya no se podía hablar de un proyecto identitario ejecutado y mediado por las elites, pues el fenómeno del narcotráfico demostró que los esfuerzos por construir una identidad “culta” ya no eran suficientes, y la identidad “montañera” se difuminó entre el sincretismo generado por estos *nuevos empresarios* y su cultura sincrética.

Estas publicaciones posteriores a la década del setenta demuestran la molestia ante el síntoma en los medios académicos, intelectuales y letrados de la ciudad moderna. Ya no era tan fácil hablar de una *tacita de plata* o de una *ciudad de la eterna primavera*, cuando a causa de la delincuencia y violencia que trajeron la pobreza generalizada y localizada en los barrios periféricos, la crisis económica manufacturera y la aparición y consolidación del narcotráfico, desde el año de 1982 la tasa de homicidios por cada cien mil habitantes fue en aumento, y para 1991 llegó a un récord de 750, lo que significa que cada día morían asesinadas cerca de 18 personas.<sup>157</sup>

## El narcotráfico

Pensar el narcotráfico como un fenómeno que transformó las dinámicas sociales, económicas y culturales de Medellín, Antioquia y Colombia abre el objeto de estudio para identificar al

---

<sup>156</sup> Arango Jaramillo, *Impacto del narcotráfico en Antioquia*, ..., pp. 15-16.

<sup>157</sup> Franco Saul, García Héctor Iván, Mercedes Clara, Gallo Gloria Patricia, Gracia Gloria Milena, Roza Patricia & Vera Claudia Yaneth, “Mortalidad por homicidio en Medellín, 1980-2007” (Associação Brasileira de Saúde Coletiva, *Ciência & Saúde Coletiva*, N. 14, 2012) pp. 3209-3218.

narcotraficante desde diversas perspectivas, para este caso interesa verlo como una figura mesiánica, un mecenas y un patrón paternalista, con valores trucados y una moral que se jugaba en la doble cara; de cierto modo era este el *nuevo empresario*, el que estaba destinado a “salvar” la ciudad de la decadencia económica, era el promotor de un fenómeno económico, social y cultural que traía consecuencias a la mentalidad común. Las producciones literarias, las crónicas de prensa y los ensayos que se elaboraron entorno a este fenómeno no han sido pocos. Para agregar al panorama, las publicaciones anónimas en prensa fueron una constante para estas épocas, por este medio fue que Fabio, de los hermanos Ochoa pertenecientes al extinto Cartel de Medellín, pregonaba hacia 1989 lo siguiente:

“En verdad, siendo narcotraficante, no me siento delincuente ni pecador. A nadie he matado ni mandado a asesinar. A nadie he robado o secuestrado. Muchos menos extorsionado o chantajeado. No me he quedado con los ahorros de nadie. He pagado mis deudas. No he realizado chanchullos o negocios con el gobierno. Pago impuestos. Hago obras de caridad. Voy a misa. Cumpló con mis obligaciones familiares. Reconozco buenos salarios a mis trabajadores. Hago obras sociales. Colaboro con la política, sin exigir ni un puesto para nadie. Creo, además en el sistema democrático. Inclusive, admiro la sociedad norteamericana. En muchos aspectos, menos en su doble moral y en la discriminación hacia colombianos y latinos.

Inclusive mi familia, que sabe de mis actividades, no me ve como delincuente. Ni mis amigos sanos. Ni con las personas que llevo a cabo toda suerte de negocios. Ni el cura que recibe mis limosnas. Ni el político al que entrego mis aportes. Ni los policías ni militares que son mis amigos.”<sup>158</sup>

Como vemos en la anterior cita, el narcotraficante se veía a sí mismo como el nuevo modelo de éxito económico para la sociedad antioqueña y colombiana de la década del ochenta, y ello en parte era cierto -solo en parte porque no se puede negar el desangramiento que estos sujetos causaron al país y a la región-. Su ética del trabajo tiende a inclinarse a las remembranzas de esos *empresarios filántropos y exitosos* de la Medellín de la primera mitad del siglo XX. Sobre esto, se pueden citar dos anotaciones; el texto a continuación también es de Fabio Ochoa, donde explica la relevancia económica que había adquirido el narcotraficante, la cual lo llevó a relacionarse con empresarios y terratenientes.

“En un comienzo, cuando comenzábamos a ganar dinero y lo derrochábamos en fiestas y compra de propiedades, se nos veía como unos personajes folclóricos e ingenuos, que no inspiraban recelo alguno. Por ello, los ricos de entonces asistían a nuestras reuniones y fiestas y hasta les servíamos de tema para telenovelas, pasadas en horario para menores y con la

---

<sup>158</sup> Ochoa, Fabio, *Un narco se confiesa y acusa* (Bogotá: Editorial Colombia Nuestra, 1989) pág. 39

mayor audiencia, con argumentos entre chistosos y ridículos, pues no se nos mostraba como criminales. Basta con recordar la mala yerba, el cacique Miranda, etc... En el fondo, había una apología de nuestra actividad, que creo yo contribuyó a fomentarla entre la juventud. ¿Con qué autoridad nos critican y atacan ahora?

Por aquella época, y hasta muy reciente, los ricos querían relacionarse con nosotros pues aspiraba, casi siempre a vendernos caro sus fincas, residencias o paquetes de acciones de empresas quebradas o al borde a la quiebra. Y casi siempre, aspiraban a recibir el pago en dólares, en el exterior. O cuando la amistad era ya de algún calado, pretendían obtener de nosotros un buen crédito, sin intereses y pago incierto. Inclusive, no pocos, en medio de la euforia que provoca el licor, nos planteaban que los *apuntáramos* en algún envío, anotando casi siempre, en voz baja, para que nadie oyera “pero que no se sepa, con la mayor reserva, ¿tú me entiendes, no?”

[...]

Sin embargo, cuando obtuvieron un poder real y pretendieron participar directamente en política y hacerse sentir en la vida social y gremial, surgió el repudio, creo yo, por envidia, [...].

En realidad, yo pienso, que el odio en Colombia hacia los narcotraficantes es más un problema racial y social que moral o delictivo, pues otra sería la situación si los narcotraficantes hubieran sido los ricos de siempre. [...].”<sup>159</sup>

De la anterior cita cabe recalcar la lectura de Ochoa frente a lo que él denomina “la falta de autoridad” de una clase alta que se benefició y que además ayudó a la promoción del comercio de narcóticos, una clase alta que se codeó con estos nuevos empresarios, y que antes los veían con desdén por ser y representar todo aquello que no se quería incluir en el imaginario de la raza antioqueña y del sentir de *la antioqueñidad*. La segunda cita es en realidad un gran extracto de *La parábola de Pablo* de Alonso Salazar Jaramillo, periodista y ex alcalde de la ciudad de Medellín. Teniendo a consideración que por momentos el texto refleja la creatividad e imaginación del autor, hay algunos datos y algunas lecturas que no son menores al fenómeno que este apartado del tercer capítulo se ha encargado de tratar. Esta cita se divide en dos partes, la primera esta contextualizada en la época en que Pablo Escobar trabajó con los contrabandistas encabezados por alias “El Padrino”. A continuación la cita:

“Adquirió un viejo automóvil Zastava y aportaba dinero para la casa, dos razones suficientes para que su madre no lo enjuiciara y pusiera oídos sordos a rumores callejeros que lo tildaban de bandido. Lo primero que Pablo puso en el parabrisas trasero de su automóvil fue una calcomanía que decía “Antioquia Federal”, porque compartía la idea, generalizada entre los paisas, de que constituían una especie de raza superior a la del resto de los colombianos y de que si lograban mayores niveles de independencia frente al gobierno central de Bogotá, su

---

<sup>159</sup> Ochoa, *Un narco se confiesa y acusa*, ..., pp. 43-44.



desarrollo se multiplicaría. Esta visión la resumía, como la mayoría de los medellinenses, con una frase corta pero contundente: “Los paisas somos unos putas para todo”.<sup>160</sup>

La idea de “Antioquia Federal” es un sedimento político de los tiempos del liberalismo federal en la República de Colombia; aun hoy en día es posible escuchar discursos regionalistas en pro a la autonomía administrativa y fiscal del departamento de Antioquia ante Colombia. Esta idea posee una estrecha relación con la noción de antioqueñidad y el proyecto cohesionador de la región, sin embargo no es preocupación de esta investigación indagar propiamente sobre cómo los tiempos federales del siglo XIX repercutieron en la mentalidad regional del país. La segunda parte es una gran cita que se contextualiza en la caracterización de este nuevo empresario encarnado en la figura de Pablo Escobar, centrando la mirada en ideas que relacionan la consolidación del narcotráfico con un proceso de transformación, y que le brindan *cierta* característica de lucha de clases:

“Medellín, que crecía desmesuradamente, se tragó a Envigado y a otros municipios vecinos. El río que atraviesa el valle se volvió oscuro y de aguas podridas. La industria, ante la competencia del contrabando y la obsolescencia tecnológica, entró en decadencia, y miles de obreros fueron arrojados a las calles. Las montañas se siguieron poblando de pobres ajenos de la economía formal y del Estado, y cada vez más distantes de los poderes tradicionales y del catecismo católico que ordenaba resignación y sumisión  
[...]

Para algunos traficantes, ni la riqueza ni el poder tenían sentido sin la posibilidad de ostentarlos. Todos se exhibían en sus ciudades y sus comarcas, como en una especie de teatralización, donde ellos representaban al hombre guerrero que es al mismo tiempo bondadoso. Aún al Mexicano, el más tímido de los capos, se le vio repartiendo dinero a los damnificados del terremoto de la ciudad de Popayán.”<sup>161</sup>

El crecimiento urbano acaecido en Medellín entre la década de 1950 y 1970, junto a la crisis manufacturera, arrojó a la ciudad a una decadencia que tendría escenario desde los setenta, y la bonanza cocalera junto a la crisis social que vino junto al narcotráfico, más que solución se mostró como pañitos de agua tibia que traerían futuros problemas. Según el informe *20 años de Encuesta de Hogares*, Medellín poseía las tasas de desempleo más altas a comparación de Bogotá, Cali, Barranquilla, Pasto, Manizales y Bucaramanga. Para los años entre 1976 y 1980 este número fluctuó entre los 11,4% y los 15,7%; las únicas ciudades que

---

<sup>160</sup> Salazar Jaramillo, Alonso, *La parábola de Pablo. Auge y caída de un gran capo del narcotráfico* (Bogotá: Editorial Planeta, 2001), pág. 48

<sup>161</sup> Salazar Jaramillo, *La parábola de Pablo, ...*, pp. 77-78.

se acercan a esta cifra son Barranquilla y Cali, y en ambos casos no pasa del 11,7% siendo una excepción en la tendencia estadística de la tasa de desempleo de esos años, también cabe a consideración mencionar el pico de desempleo que para abril de 1980 se mostró del 14,7% en Manizales, sin embargo, para Septiembre disminuye al 9,6%.<sup>162</sup>

Sin embargo, centrar el análisis a la figura de Pablo Escobar sería una visión bastante reduccionista que no llevaría a la investigación por los caminos necesarios, aparte de que es un personaje del que ya se ha escrito de más. Vale la pena centrar la atención en eso que apuntó Arango Jaramillo “*a falta de Echavarrías buenos son Escobares*”, pues, retornando a la imagen del patrón paternalista que se preocupa por su ciudad y sus gentes, el narcotraficante se edificó sobre el sedimento de esta idea. Se hace necesario recordar que ya varias han sido las fuentes que han apuntado sobre el abandono de la gran industria antioqueña que tuvo sus épocas doradas hasta entrada la década del sesenta. El rastro que dejó la leyenda de ese ídolo filántropo empresarial fue reemplazado por el *nuevo empresario* emergente de las clases populares y medieras y consolidado en los negocios del narcotráfico.

En esa misma línea, cabe recordar las razones por las que se habla de esta crisis económica: Según Vincent Goueset y Carlos Londoño, citados por Luis Fernando Dapena Rivera, Medellín comenzó a perder su dinamismo demográfico e industrial a partir de los años setenta, explicándola dado la excesiva especialización en la producción de bienes de consumo corriente, la falta de dinamismo de las exportaciones industriales y la estrechez del mercado interno colombiano; a esos factores, se le debe sumar el enclavamiento físico del departamento, que dificultaba la red de comunicaciones y de transporte, también la pobreza del medio regional que encabezaba Medellín, su poco densa red urbana, sin una región agro-exportadora definida, la baja captación de inversión extranjera en relación a su capacidad y potencial industrial, y finalmente los daños de los dineros del narcotráfico, que lapidaban la economía al ser dineros que no pasaban por los circuitos productivos nacionales, inflando los precios.<sup>163</sup>

---

<sup>162</sup> Departamento Administrativo Nacional de Estadística, *20 años de Encuesta de Hogares* (Bogotá: CAN, 1990 o 1991), pp. 91-99.

<sup>163</sup> Dapena Rivera, Luis Fernando, *Núcleos de vida ciudadana: racionalidades y coyunturas* (Bogotá: UNAL, Colección Punto Aparte, 2006) Hallado en: [http://habitat.aq.upm.es/nvc/aldap\\_2.html](http://habitat.aq.upm.es/nvc/aldap_2.html)

“En el caso de Pablo hay algo que debemos anotar: no se trataba sólo de un narco que botara plata. Trató de construir un discurso social y organizó cerca de cien comités a los que les brindaba materiales y asesoría técnica para proyectos comunitarios. Palabras como ecología, participación, autogestión, novedosas para los líderes de aquellos tiempos, aparecían mezcladas en sus discursos con un populismo y una exaltación desmedida de su personalidad. Este tipo de conceptos modernos en su proyecto podrían explicarse por la vinculación a su equipo de personajes que venían de la izquierda, por la tradición política de su tío, el periodista Hernando Gaviria, veterano dirigente sindical, quien había trajinado, además, por movimientos de ideas socialistas y populistas. Y por la influencia de Carlos Lehder, quien lideraba una experiencia política, el Movimiento Latino Nacional, y editaba en Armenia el periódico *Quindío libre*, con discursos donde mezclaba doctrinas fascistas, con marxismo y pensamiento patriótico.

[...]

Al caído caerle. Unos días después las viviendas miserables de Moravia se incendiaron y los que no tenían nada que perder lo perdieron todo. “Nos vamos para allá”, ordenó Pablo al enterarse de la noticia, Y de inmediato apoyó con materiales la reconstrucción de los ranchos, además prometió que les construiría viviendas y traería dignidad para sus vidas. [...]”<sup>164</sup>

Las ideas políticas del narcotraficante de esta época eran tan contradictorias y variadas como su moral. Tanto Escobar como Lehder apelaban a un narcopopulismo que se validaba de varias ideas políticas sueltas para justificar su accionar y conseguir validar su proyecto. En efecto, los narcotraficantes buscaban ganar apoyo popular y una base de seguidores que los defendiera de sus enemigos; además, invirtiendo en obras sociales y bienes públicos, buscaban lavar el dinero y abrir alguna posibilidad para hablar de los beneficios económicos que traía para la comunidad su actividad comercial.<sup>165</sup>

“Pablo regresó a Moravia y, en un acto multitudinario, anunció que construiría mil viviendas para los llamados tugurianos. Entre el séquito se encontraba el padre Elías Lopera, encargado de darle la bendición católica al movimiento. El arzobispo de Medellín, Alfonso López Trujillo, celoso guardián de la ortodoxia católica, quien perseguía férreamente a párrocos de zonas populares que organizaban comunidades eclesiales de base bajo la influencia de la teología de la liberación, mantenía silencio público sobre la labor de Lopera y otros capellanes de los narcos, y sobre la efervescencia que se vivía en algunas parroquias que narcos y sicarios habían convertido en santuarios.”<sup>166</sup>

La práctica religiosa también se vio influenciada por la actividad del narcotráfico, pues el narcotraficante ejercía sus rituales católicos buscando *protección divina* para sus negocios,

---

<sup>164</sup> Salazar Jaramillo, *La parábola de Pablo, ...*, pp. 78-79.

<sup>165</sup> Querubín, Pablo, “Pablo Escobar y la política” (*Foco Económico*, 3 de julio de 2012) Hallado en: <http://focoeconomico.org/2012/07/03/pablo-escobar-y-la-politica/>

<sup>166</sup> Salazar Jaramillo, *La parábola de Pablo, ...*, pág. 80.

sus rutas, sus posesiones y sus familiares, allegados y socios. Por esta razón la alianza entre iglesia y mafia fue posible, pues las retribuciones brindadas por los carteles beneficiaron las comunidades religiosas y el bolsillo de algunos sacerdotes.<sup>167</sup> Mas adelante se mencionará algo sobre las prácticas religiosas que la narcocultura trajo a la ciudad.

*Los muchachos* son otra población en la que vale la pena detener el análisis, pues estos personajes que engrosaron las filas militares y paramilitares del narcotráfico apunta la fuente que provenían de un origen humilde, tal parece, describiendo el porte *montaño* del que poco a gozado de los privilegios estéticos que ofrece el comercio de una gran ciudad. “En los corredores se instalaron los soldados rasos, casi todos jóvenes, de origen humilde, con poca instrucción y estilo rupestres, hablaban a gritos y apostaban por todo. Su rudeza, su violencia, su lealtad, su malicia y su coraje les daban el lugar de guerreros en la organización.”<sup>168</sup>

Como apunta Carlos Miguel Ortiz Sarmiento en su artículo *El sicariato en Medellín: Entre la violencia política y el crimen organizado*, el valor cultural que había adquirido para el joven sicario la guerra, se encuentra en la misma rama del pensamiento paisa que se relaciona con la “verraquera”, la hombría y la viveza, anotando que son valores que están condicionados históricamente a las coyunturas y periodos insertos en la cultura (y el contexto). Dichos valores tienen su origen en los abuelos de estos jóvenes, muchos de ellos participantes de la empresa de la colonización, o migrantes del campo a la ciudad; los mismos que vivieron y encarnaron el fenómeno de La Violencia, un fenómeno que no tenía sentido para la juventud del sicariato; de esa misma forma ocurrió con la estética *montañera*, pues se les hacía común al haber crecido con y en ella.<sup>169</sup>

La programadora le sirvió, además, para mejorar sus relaciones sociales. Los técnicos todavía recuerdan cuando le grababan al arzobispo, en su propia casa, las homilias que semanalmente remitían a Bogotá. [...]. Y recuerdan también como el arzobispo recibió de Pablo un crucifijo con incrustaciones de esmeraldas, se hizo cardenal y se marchó a Roma a ser guardián de la

---

<sup>167</sup> Sobre esto, en un artículo publicado en el periódico *El Espectador* en el año 2016, que tiene como intencionalidad informar sobre un escándalo entorno a la vida privada del sacerdote Elías Lopera, Yohir Akerman cita las investigaciones y evidencias existentes que enlazaron a Lopera con Escobar y el Cartel de Medellín. | Akerman, Yohir, “El sacerdote Elías Lopera”, periódico *El Espectador*, 19 de marzo del 2016. Hallado en: <https://www.elespectador.com/opinion/columnistas/yohir-akerman/el-sacerdote-elias-lopera-column-623028/>

<sup>168</sup> Salazar Jaramillo, *La parábola de Pablo, ...*, pág. 89.

<sup>169</sup> Ortiz Sarmiento, Carlos Miguel, “El sicariato en Medellín: Entre la violencia política y el crimen organizado” (UNAL Colombia: Análisis Político, N. 14, sep.-dic. 1991), pág. 64.

fe. Es curioso que lo hayan escogido para preservar la ortodoxia católica, porque en Medellín, bajo su administración, floreció una forma de religiosidad fetichista, con la Virgen como centro y la parroquia de María Auxiliadora de Sabaneta como santuario principal. Si los jóvenes volvieron a la misa y se llenaron de símbolos religiosos no fue por la predica de este arzobispo, sino porque los narcotraficantes, apegados a su religiosidad tradicional, se tomaron los santuarios y se convirtieron en los evangelizadores de los años ochenta en Medellín.”<sup>170</sup>

Esta cita lleva a retomar los temas de la ética de la productividad y la antioqueñidad, ambas estrechamente relacionadas con el ejercicio de un catolicismo *conservador*. Hay que destacar que la transformación que sufre el culto católico paisa para la década de 1980 lleva a señalar la importancia que tenía la figura del narcotraficante como un ejemplo a seguir, para el trabajador ya no era solo participar en esta empresa y ser leal, también tenía que ejercer el *narcocatolicismo* para destacar en su círculo social. De un extracto de *La virgen de los sicarios*, de Fernando Vallejo, se ve prudente puntualizar lo siguiente:

“La Virgen de Sabaneta hoy es María Auxiliadora, pero no lo era en mi niñez: era la Virgen del Carmen, y la parroquia la de Santa Ana. [...] Cuando regresé a Colombia allí la encontré entronizada, presidiendo la iglesia desde el altar de la izquierda, haciendo milagros. Un tumulto llegaba los martes a Sabaneta de todos los barrios y rumbos de Medellín adonde la Virgen a rogar, a pedir, a pedir, a pedir, que es lo que mejor que saben hacer los pobres amén de parir hijos. Y entre esa romería tumultuosa los muchachos de la barriada, los sicarios. Ya para entonces Sabaneta había dejado de ser un pueblo y se había convertido en un barrio más de Medellín, la ciudad la había alcanzado, se la había tragado; y Colombia, entre tanto, se nos había ido de las manos. Éramos, y de lejos, el país más criminal de la tierra, y Medellín la capital del odio.”<sup>171</sup>

El ultimo fragmento de *La parábola de Pablo*:

“Con los nuevos traficantes, el negocio de la coca como una industria prospera se tecnificó. Por la alta humedad de la base de coca, Pablo instaló secadoras en Bolivia para disminuirla y lograr mayor rendimiento en el transporte. Pero la demanda seguía creciendo y traer la base de Perú y Bolivia se hacía cada vez más complejo por los controles aéreos; entonces se inició un plan de sustitución de importaciones. Se sembró en la Amazonia y la Orinoquia, en los años ochenta, cota de la variedad llamada peruana para abastecer directamente los laboratorios y eludir los controles aéreos.

Se consolidó la colonización coquera. Pobres de los campos, agobiados por la quiebra de la economía cafetera, pobres de las ciudades, cansados del desempleo o de los bajos ingresos, marcharon a talar las selvas en el suroriente del país, en regiones donde las FARC llevaba

---

<sup>170</sup> Salazar Jaramillo, *La parábola de Pablo*, ..., pág. 101.

<sup>171</sup> Vallejo, Fernando, *La Virgen de los Sicarios*, (México DF: Alfaguara, 2002) pp. 9-10.

años asentada y relativamente aislada. Pequeños caseríos crecieron hasta convertirse en prósperos pueblos y se fundaron nuevos asentamientos, como Medellín del Ariari.”<sup>172</sup>

La colonización coquera es el evento que destaca de esta gran cita, pues permite enlazar el principio de la relación cronológica que se quiso establecer, con el final de esta. Si bien esta etapa del narcotráfico destacó inicialmente por ser una empresa capitalista, de carácter latifundista, lo cual de entrada la diferencia de la colonización antioqueña (la del Eje Cafetero del siglo XIX), hay que destacar que se proyectó como una “novedad” para una parte de la población marginal del país, que veía en este proceso una salida a la crisis económica.

#### Anotaciones finales y conclusiones del capítulo

Para entrar a entender este proceso, se tuvo como antecedente la definición de antioqueñidad que Libia J. Restrepo aportó a los estudios históricos regionales y nacionales, en la que explica que se trata de un mito discursivo creado en torno a una identidad enclavada en el territorio conocido históricamente como Antioquia, y que se comporta de acuerdo a su contexto, marcando como antecedente “germen” la colonización antioqueña.

Cuando se realizó el proceso de rastreo de información fueron múltiples los autores hallados que habían publicado alrededor de *la antioqueñidad y el ser antioqueño*, por lo que la lectura de estas ideas debía ser contextual con su correspondiente época. Como se evidenció, entre finales del siglo XIX y la mitad del siglo XX fue común encontrarse con escritos que hablaban de una *raza antioqueña*, y alrededor de este tema retomaron y propusieron diversos autores la caracterización y descripción acerca del *pueblo antioqueño*. En ese sentido, se cruzó la idea de la “personalidad creadora” junto a la narrativa tradicional acerca de un pueblo pujante y fértil, para evidenciar que tanto en empresarios como en artistas y políticos se dio una apología regionalista que alimentó *las antioqueñidades*.

Otro punto en el que vale la pena ahondar, y que permite entender una dinámica en la circulación de ideas, es el interés particular de Tulio Ospina por la psicología social de Lebon.<sup>173</sup> Dicha obra es una especie de biblia a los ojos del intelectual Libardo López, quien entre 1908 y 1909 hizo una serie de publicaciones que partían de una crítica hacia la

---

<sup>172</sup> Salazar Jaramillo, *La parábola de Pablo, ...*, pág. 110.

<sup>173</sup> Ibid. pág. 70.

“degeneración de la raza antioqueña” y una apología a lo que bajo sus ojos se constituía como el germen más indicado para hablar de la misma.<sup>174</sup> Teniendo presente que Alejandro López llevó a cabo su clase a partir de 1912, y que uno de sus guías fue Tulio Ospina, resulta curioso y por lo tanto susceptible a una indagación más profunda que quien fue Rector de la Escuela de Minas, hijo de Mariano Ospina Rodríguez, haya compartido una lectura con un “intelectual de la raza antioqueña”, y que Alejandro López se haya visto influenciado por los lineamientos de Tulio Ospina aumenta la curiosidad de la conjetura. Podría ser una coincidencia, pero también podría ser una fuerte conexión, por lo que se dispone como una hipótesis que futuros esfuerzos pueden revisar.

Por último, como se propuso en el capítulo anterior, fue en la industrialización de la primera mitad del siglo XX que se dio la configuración del patrón paternalista como modelo a aplicar en el empresariado. Este modelo caló en la mentalidad general, y llegada la crisis de la década del setenta la ciudad ve nacer las mafias y los carteles, quienes ejercieron el paternalismo laboral a su modo. Dados los cambios urbanos consecuencia del crecimiento que sufrió, Medellín llegó al colapso, lo que dio pie a un asentamiento de la pobreza en las zonas periféricas a la urbe, y a una urbanización descontrolada por parte de las urbanizadoras piratas. Los migrantes y sus hijos, que ya no la tenía fácil en Medellín, empezaron a construir una cultura desengañada de la ciudad, que llegaba a rozar con la delincuencia, y que encontraría su refugio perfecto en el narcotráfico. La identidad mutó y se transformó, la vida del campo se fetichizó, el sentido común se vio permeado por la accidentada y dolorosa cotidianidad, los excesos y lujos impregnaron la mentalidad urbana, y aquellos recuerdos del campesino modesto, orgulloso de sus raíces, se desdibujaron al convertirse en nostalgias.

---

<sup>174</sup> López, *La Raza Antioqueña*, ....

## Capítulo 4: Desarrollo de fuentes musicales y aplicación de la geografía de la música

Gracias a la tabla para un análisis cualitativo de las canciones, fue posible consolidar su interpretación como fuentes históricas. Hay que recordar que esta tabla se comporta como una quimera teórica a la luz de los conceptos propuestos en la introducción, por lo que la aplicación de estos fue clave en la interpretación de fuentes. Por otro lado, tenemos el método de la geografía de la música, que nos permite decantar una aproximación a lo que se debe considerar el corazón cultural o el corazón nuclear de la música de carrilera y música parrandera. Además de ello, las letras sometidas al análisis y las conclusiones cualitativas del análisis, abren la puerta conceptual para ahondar en fenómenos culturales como la arriería, la picaresca y el culto a la flor.

Los parámetros aplicados a la selección de canciones en ambos géneros permitieron ubicar canciones que evidenciaran en su letra elementos alegóricos a la antioqueñidad, a Antioquia, al amor a la montaña y al campo, a la vida campesina, a la nostalgia, al dolor de una despedida inesperada, al sentimiento de extrañar la madre y la tierra origen, a la nostalgia de los viejos tiempos, a la épica y picaresca antioqueña, y finalmente al relato de arrabal.

La selección se hizo entre un aproximado de 700 canciones, de las cuales se seleccionaron 46 canciones de música parrandera y 20 de música de carrilera. Hay que tener siempre presente que hablamos de dos géneros con cerca de cien años de circulación, de los cuales se podría decir que setenta han sido testigos de una producción más o menos fluida; no es descabellado pensar en decenas de miles de canciones inéditas y editadas, por lo que este estudio no pretende imponerse como un determinante en el análisis cuantitativo de los géneros. Esa es una tarea para futuros esfuerzos investigativos.

En la lectura de fuente musical no fue común encontrar canciones donde se hagan explícitas expresiones apologéticas a la antioqueñidad. Se encuentran una serie de expresiones que pueden explicarse a la luz de la mentalidad “paisa”, también se pueden detallar algunos cambios en el contenido de las letras interpretadas y se pueden hallar algunas referencias que valen la pena ser revisadas.



En la definición de música de carrilera, es posible que falte un detalle importante, el cual puede justificar su nombre, pues se le llama *música de carrilera* no solo porque los discos viajaban en las líneas del ferrocarril, sino también porque los artistas, los oyentes, y las narrativas que atraviesa el género también se desplazaban en este. El ferrocarril fue el transporte que posibilitó encontrarse con canciones que hablan de despedida y de migración; el desamor y el desarraigo se convirtieron en excusas para reflejar el sentimiento de extrañar la vida que se había dejado atrás.

Otro detalle a destacar, es que la alusión a la madre debe leerse como una metáfora, pues no se extraña solo la madre, se extraña la tierra, se extraña el pueblo... es decir, se extraña todo aquello que implica el recuerdo de la madre; para el oyente, si es el caso migrante, *madre* puede llegar a ser una expresión que referencia todo aquello a lo que pertenecía y que ya no está o se encuentra lejos.

En la música de carrilera prevalecen las canciones de despecho, de desamor, de desengaño y de traición. Es posible entender esto pensando en las influencias narrativas y musicales de las rancheras y corridos mexicanos, pues hay que recordar que sobre estas herencias musicales se configuró una de las industrias culturales más exitosas de Latinoamérica. Para complementar, la adaptación a la colombiana requería composiciones líricas que se acomodaran al contexto, por lo que, si hablamos de un momento de migración y de oportunidades, también hablamos de un momento de despedidas y desengaños.

Por otro lado, al pasar a ver la manera en que el narcotráfico afectó la sociedad colombiana y en especial la antioqueña, nos encontramos ante una inserción de la narcocultura en las clases populares, lo que significó un cambio en la percepción de lujo, éxito económico y realización personal; sobre la violencia se podría enfatizar, pero hay que reconocer el hecho de que la sociedad colombiana no ha dejado de ser violenta en su historia. En este punto vale la pena mencionar que Antioquia, en la narración histórica oficial, se le suele atribuir un carácter “pacifista” a lo largo del siglo XIX; sin embargo tesis más contemporáneas han comprobado que no fue así, pues la ciudad de Manizales (capital regional secundaria) se erigió con la intención de ser un fuerte militar.

En la música carrilera y parrandera es difícil rastrear la manera en que aparece el narcotráfico, sin embargo, se pueden destacar canciones como *El errante andariego* interpretada por Los

Errantes de Antioquia o *Yo también la vi llorar* interpretada por Los Relicarios, ambas de 1989. Lo que llama la atención es que cuando fueron grabadas, la sociedad colombiana y antioqueña se encontraba eclipsada por el monstruo del narcotráfico y sus consecuencias. No puede ser coincidencia, pues la letra indica violencia, y al ser objeto de consumo también habla sobre cómo se encontraban las relaciones sociales (interpersonales y sentimentales) para los imaginarios de la época.

Sobre la música parrandera se perfiló una pregunta de acuerdo a varias de las canciones analizadas: ¿Por qué hablan de *otros* tiempos? Al acudir a las fuentes bibliográficas, fue posible encontrarse con dos citas que contribuyen a la respuesta de esta pregunta, en las cuales el campesino parece ser el centro del entretenimiento, es decir, para quien van dirigidos los carnavales decembrinos y las danzas. La primera cita es de Hernán Restrepo Duque, extraída de su trabajo *La música popular en Colombia*, en esta cita se puede constatar que ya existía un sentido de la fiesta decembrina en el centro de la ciudad, más exactamente por el sector que hoy día se conoce como San José; en este espacio se reunían gentes de casi toda procedencia, aunque marca la separación frente a esa “otra” Medellín aristocrática. Respecto a la música que se refieren en este extracto, no se puede decir con exactitud que fueran ritmos como los que se escuchan en el género parrandero, sin embargo, es muy probable que como protorritmos<sup>175</sup> precedieron a las formas musicales que se dieron en la segunda mitad del siglo XX.

“En Guanteros brillaron los “Carnavales decembrinos”. Fue Guanteros el barrio donde oficiaron en el altar de la más deliciosa comida antioqueña, Las Peruchas, hijas de un tal don Perucho y dueñas del almorzadero más notable de su tiempo.

Allí, a Guanteros, limitado por la calle El Sauce -Pichincha actual- calle 48; Abejorral, carrera 48; Carúpano -Sucre actual- carrera 47; y por el Camellón, -Niquitao actual- carrera 44, caían los genios cantadores de los pueblos antioqueños y se trenzaban en diálogos de coplas y desafíos de aguardiente.

Dice Heriberto Zapata Cúencar:

“A los carnavales de la “Villa” acudían gentes de todas las latitudes de Antioquia: del norte desde Zaragoza y Remedios; del sur desde Manizales; del occidente antioqueño, especialmente de Antioquia, Sopetrán y San Jerónimo. Y venía lo mejor, lo más granado de los cantores populares. Los “Pajaritos”, remoquete que distinguió a los hermanos Pastor y Nepomuceno Quiroz. Jesús Rincón y Tomas García, pareja de cantantes considerada como

---

<sup>175</sup> Protorritmo es un concepto que, en este caso, se refiere a un ritmo que existió previo a otro, pero que hace parte de este sea como base o como aportes e influencias. Este concepto reconoce la importancia de ritmos previos al ritmo que se quiere hacer referencia.

la mejor del Occidente de Antioquia y ambos oriundos de Sopetrán. Carlos Álvarez y aquel no menos famoso “Tuerto Chaverra”, cuyo nombre de pila llegó a olvidarse. Y venía también un vihuelista cuya habilidad todos ponderaban y a quien apodaban Ramón “El Negrito”. También hacían su aparición por acá trovadores como Jesús Toro, Indalecio Palacio y Manuel Jaramillo, repentistas formidables que sostenían duelos de coplas acompañados de vihuela y tiple, duelos que no pocas veces degeneraban en grandes tremolinas”.

Encontramos pues, una vez más, la canción popular incorporada al arrabal. A los lugares pecadores, a las calles prohibidas. Tal vez emigrada del campo y forjada en la añoranza del paisano desadaptado. Pero hecha al fin y al cabo carne de ciudad, de barrio pobre, de crápula y prostíbulo.

Y lo repito sin ánimo despectivo.

Porque encuentro más interesante que salga de ese ambiente y que exprese la ternura de pobrería.

“El otro” Medellín, el aristocrático que gustaba, literariamente, al maestro Carrasquilla, vivía distinta experiencia y poseía emociones opuestas, cuando nació Pelón Santamarta, el mismo que iba a ser el gran juglar de su ciudad, el que iba a llevar por los países de América la canción colombiana y el son de Antioquia.”

La segunda cita corresponde al texto *Testamento paisa*, el extracto está contextualizado en la desambiguación de los sainetes o danzas, y como es de costumbre por el autor, toma un tono anecdótico, amigable y cuasi pedagógico para entrar en materia. Cabe destacar dos puntos: Agustín Jaramillo Londoño nació en 1923 y murió en 2010, por lo que su trabajo publicado en 1961 toma un carácter de fuente para la historia, además, el relato del extracto en cuestión reconoce la importancia que tenía la danza como momento culmen de la festividad, y aunque no se habla explícitamente de música parrandera, es muy factible pensar que los ritmos implicados tienen que ver con la configuración de este género.

“Así los conocí yo. Estábamos en diciembre tempraneando en la finca de mi abuelo, en El Poblado, cuando, una tarde cualquiera, aparecía un abigarrado grupo, allá, a una o dos cuabras de distancia, trepando lentamente por la manga.

- Viene la danza!

Yo chiquilín, sentía emoción, miedo, ansiedad, sorpresa, curiosidad... Como treinta personas, la mayoría disfrazadas, se acercaban lentamente a la casa, con sus extraños vestidos de brillantes telas que relucían bajo el sol decembrino. La danza se había presentado ya ese día en varias otras casas de campo en donde se les había obsequiado con aguardiente, cigarrillos y con platos especiales de aquella época del año: buñuelo, natilla, hojuelas y demás. Y como despedida se les daba algunos pesos para que los de la danza compraran más trago o se los repartieran como quisieran. Este era el pago que recibían por sus ensayos que habían comenzado desde julio o agosto con gran entusiasmo, ensayos diarios muy en serio. La danza, para diciembre, salía con la naturalidad de un chorro de agua que brota de la montada. Ni una equivocación, ni la mínima vacilación en las danzas o en los versos.

Cuando llegaba la danza, salía mi abuelo y, antes de que hablara el abanderado, antes aun de que acabaran de llegar a la casa, les hacía entregar algún dinero y les enviaba razón de que no hicieran la presentación porque había un enfermo o había luto. [...] no llegaban a lo procaz y en esa época el puritanismo era grande y más en casa de mi abuelo, un patriarca chapado a la antigua, recto y correcto, que en cuestión de modales o lenguaje no transigía, no digamos con lo vulgar, pero ni si quiera con lo pedestre.

Años más tarde, ya grande, tuve oportunidad de ver muchas danzas en Antioquia, en la Costa Atlántica y en el río Magdalena.

[...]

Las danzas de Antioquia cuando son de animales, como la del Gallinacito, son sin argumento: se dicen coplas o versos cuando mucho. Pero cuando es sainete no tiene una danza especial, sino que dentro de la función se ejecutan bailes o danzas distintos, que varían según la región y según el grupo mismo. Los bailes y danzas más comunes en los sainetes son el pasodoble, la redova, el pasillo “choroto”, el bunde, el baile bravo, el chotis o polka, las vueltas y la marcha.

En cuanto al argumento, siempre tiene estas bases: una muchacha se compromete a casarse con un novio que vino de lejos; luego aparece otro novio y la muchacha se enamora: este es el nudo del argumento; luego vienen riñas con el primer novio cuando regresa, interviene la autoridad y el desenlace es matrimonio. La técnica de los americanos para hacer películas o novelas que agraden al público: joven conoce muchacha, joven pierde muchacha, joven consigue muchacha. Los personajes básicos son: la muchacha, los padres de la muchacha, el primer novio, el segundo novio, el alcalde o el policía, y la madrina del matrimonio. Los campesinos clasifican los sainetes por matrimonios: con un matrimonio, con dos matrimonios, con tres matrimonios, etc. Parece que mientras más gente se case al final del sainete, tanto mejor: más le gusta al público.<sup>176</sup>

Al analizar la música de carrilera, fue surgiendo la siguiente pregunta: ¿Por qué las letras reflejan la desdicha, la desgracia, la tristeza, el desengaño, la traición y el desamor? Y si bien esta pregunta ya fue parcialmente contestada al recurrir a la bibliografía y constatar la herencia de la industria cultural mexicana, es una respuesta que se queda corta para el trasfondo de la pregunta. Al recurrir al estudio contextual, es posible constatar que alrededor del consumo de esta música se asimiló cierta narcocultura que permeó la evolución de esta y la arrastró a la estética que conocemos hoy en día. Darío Ruiz Gómez apuntaba en su *Diario de ciudad*, lo siguiente:

“Lo demás y en lo que irremediamente estamos hundidos es en el hecho de que las canciones de carrilera y todo lo que se esconde en la húmeda actitud de esa música es, el hoy suelo característico de nuestra vida social, el único compás de nuestra “cultura”, ese espejo cruel que no queremos mirar de frente: “con una cuchilla de esas de afeitar te corto la cara...” Otra cosa es la tarea ética, la misión del pensamiento frente a la cultura agredida -suelo

---

<sup>176</sup> Jaramillo Londoño, *Testamento del paisa*, ..., pp. 446-447.

intangible- frente a esa barbarie que ha ido convirtiéndose en nuestro diario vivir. “Nada se parece a la virtud -decir Saint Just- como una gran crimen”. No podemos seguir haciendo de nuestros interrogantes nacionales folclor de consumo.”<sup>177</sup>

En la anterior cita es posible leer el desengaño del autor hacia una ciudad que ya no conocía, que le dolía en todos sus rincones y, de cierto, en la que no se sentía integrado por sus dinámicas socioculturales dadas con el contexto del narcotráfico y la ola de delincuencia y violencia que este trajo. Por otro lado, en el trabajo de *Impacto del narcotráfico en Antioquia*, Arango Jaramillo manifiesta lo siguiente: “Hasta la terrígena música ha revivido, en la expresión de la llamada *música de carrilera*, que es la expresión sentimental del campesino recientemente urbanizado, con cruda y elemental letra y aire de corrido mejicano.”<sup>178</sup> Estas referencias recuerdan a las palabras de Rafael Vega Bustamante en el periódico *El Colombiano* en el año de 1947, en su artículo de opinión titulado *La música en la radio*, donde dice lo siguiente:

“[...] Pero desgraciadamente entre nosotros se pierde se desperdicia ese poder de la radio, que está al servicio del deleite que pervierte los gustos y propaga la incultura. La infinidad de conocimientos sobre los aspectos de la ciencia, la historia, las artes y las letras están ausentes de nuestros programas de radio y si existen es en un porcentaje bajísimo. En cambio a los oídos del pueblo llega una algarabía tremenda presentada con atractivos colores y despliegue de espectacularidad. Así se presentan los programas musicales, los programas de teatro, y otros donde se atrae al público con premios en dinero para hacer una charlatanería de mal gusto. Y a todo se acostumbran los radioyentes que llegan a convivir con esa liviandad exuberante que los halaga y divierte sin ningún esfuerzo mental a costa de la verdadera cultura que ha quedado completamente desalojada, de ese campo que le corresponde; por la habilidad de las agencias de publicidad que explotan lo menos pesado del sentir y del pensar de las gentes, para inyectarles sus remedios de publicidad, con anestésicos y sedantes falsos que no son más que el mal gusto. Estas dosis de veneno las tenemos diariamente en nuestras radiodifusoras, en esa cantidad de estaciones que trabajan desde las siete de la mañana hasta las once de la noche pasando programas en los cuales impera la cantidad y no la calidad. De estos programas el ocho por ciento está dedicado a la música y de tales diremos algo. Ya sabemos que “musiquillas” imperan en los parlantes de los receptores de Medellín: quince horas diarias de boleros, porros y otras músicas de la misma calaña. Pero la principal plaga es el bolero: “obra” de ritmo convaleciente, de melodía húmeda con cierta almibarada sentimentalidad, que lleva sobre sí con una letra de sentido casi siempre cursi unos versos, lo

---

<sup>177</sup> Ruiz Gómez, *Diario de ciudad*, ..., pp. 80-81.

<sup>178</sup> Arango Jaramillo, *Impacto del narcotráfico en Antioquia*, ..., pág. 30.

que completa un “todo” desprovisto de belleza y de arte y cuya única utilidad posible es el baile. [...]”<sup>179</sup>

Este anterior fragmento refleja una posición crítica frente al gusto musical del sector popular que consume la radio; se sobre entiende que es una posición academicista ya que en el desarrollo de la opinión (más adelante del fragmento citado) habla sobre música clásica europea, finalmente apuntando a esa visión de la elite de construir una identidad, una cultura y una ciudad “cultura”, desconociendo lo popular. Por último, sobre la música de carrilera no se puede pasar por alto lo expresado por Mauricio Archila Neira en su obra *Cultura e identidad obrera*. Fue en el espacio de ocio y dispersión para la población obrera de esa Medellín de la primera mitad del siglo XX de la que se preocupa el autor, que se creó una cultura alrededor de la música de carrilera que marcó la pauta de consumo.

“La estricta disciplina que se trató de imponer en las fábricas y en los medios de transporte buscaba precisamente diferenciar el trabajo del descanso. Los trabajadores varones, cada vez más atomizados en los sitios de trabajo, soportando la vigilancia de patronos y subalternos, buscaban refugio después del trabajo en los bares, tabernas o 'tiendas', para compartir el rato con sus colegas. Las mujeres trabajadoras, por el contrario, se retiraban a los hogares o a los 'patronatos' (internados para obreras regentados por la Iglesia), a realizar labores domésticas. En los sitios de diversión masculina, los trabajadores, además de socializar los sucesos del día al calor de unos 'tragos', oían la música popular regional (ya que, al menos en el interior, la música era más para oír que para bailar). De esta forma se oía el tango en Medellín, las rancheras en Bogotá, los ritmos caribeños en Barranquilla y Barrancabermeja, o en general los boleros y la música popular llamada 'de carrilera' o 'guasca'. En algunas ocasiones se hacían también apuestas en los prohibidos juegos de azar y de naipes. Según las regiones se pasaba el rato jugando billar o 'tejo'. Este último, practicado especialmente en la región cundiboyacense, tenía orígenes precolombinos, por lo que era considerado por las élites como un entretenimiento 'bárbaro y salvaje’.”<sup>180</sup>

Pasando a otras de las temáticas subyacentes en los géneros musicales objetos de estudio, en algunas canciones de la música parrandera, es común encontrarse con relatos, trovas o coplas alusivas a uno de los personajes del *folklore* paisa, el culebrero. Sobre este personaje, Héctor López López apunta que los culebreros llegaron al Viejo Caldas y al Norte del Valle con la colonización antioqueña; ellos se proyectaban como “profesionales” que evolucionaban según las circunstancias de salubridad, económicas o sociales. El autor los incluye dentro de

---

<sup>179</sup> Gil Araque, Fernando, *La crónica y crítica musical en Medellín, 1937-1961*. Luis Miguel de Zulategi y Rafael Bustamante Vega (Medellín: Editorial EAFIT, 2013), pp. 126-127.

<sup>180</sup> Archila, *Cultura e identidad obrera*, ..., pp. 164-165.

las dinámicas del pueblo antioqueño, pero aclara que pertenece a la picaresca criolla. Surge de la necesidad de trabajo, y dentro de la caracterización, el autor señala que el discurso culebrero o *yerbatero*, hace énfasis en los lugares que “requirió visitar para conocer sus secretos”, además de que echa mano de todo tipo de argumentos para conspirar contra la desconfianza de sus clientes, por lo general, campesinos.<sup>181</sup>

Por otro lado, otra estética que sale a relucir en las letras analizadas es la del arriero. Luis Fernando Solorzano Sánchez lo define como el personaje más típico de las montañas, precursor de la industria del transporte terrestre, participante de la colonización antioqueña, y lo caracteriza como un ser mentiroso, locuaz, exagerado, enamorado, trovador, aguardientero y amante de los juegos de azar. En las paradas como fondas o cantinas cada arriero dejaba sus historias sobre maldiciones, sus vulgaridades, sus trovas, sus leyendas sobre derrotar brujas, duendes o seres diabólicos. Su mentalidad, ideología y discurso posee una estrecha relación con la visión del campesino sobre el universo, pues por medio de las narrativas dispone explicaciones, por ejemplo, de legiones de espíritus nocturnos capaces de dar o quitar la vida, brindándole a la noche un reconocimiento de espacio de miedo que se debe afrontar con actitud mítica y mágica; así mismo la idea de los espantos y apariciones responde a las leyendas sobre la muerte y las historias alrededor de guacas indígenas, tesoros escondidos, etc. Solorzano Sánchez indica que fue gracias a ellos que la mitología paisa se dio a conocer en la región.<sup>182</sup>

Pasando al análisis de los resultados obtenidos por las tablas cualitativas para las canciones, cabe destacar como primer dato que, al comparar la base rítmica de la muestra tomada de la música de carrilera con la de la música parrandera, se evidencia que el primer género mencionado tiene una influencia rítmica netamente extranjera, a excepción del pasillo y el bambuco, los ritmos que acaparan la tendencia son los corridos y las rancheras. Para el segundo género objeto de estudio, se concluye que su base rítmica es folclórica, autóctona de Colombia, de su herencia hispana y de su proceso de mestizaje. A continuación se arrojarán los resultados en base a cuatro conceptos base para la investigación: la *separación*,

---

<sup>181</sup> López López, Héctor, “El remediano, un representante de la picaresca antioqueña” (Bogotá: *Nueva Revista Colombia de Folclor*, vol. 7 N. 21, 2001) pp. 133-134.

<sup>182</sup> Solorzano Sánchez, Luis Fernando, “La arriería” (Bogotá: *Nueva Revista Colombia de Folclor*, vol. 7 N. 21, 2001), pp. 175-179.

la *integración*, la *asimilación* y la *topofilia*. Otro dato se agrega, y es el de la comparación rítmica dentro de los mismos géneros en base a la cronología trazada a partir de las muestras.

### Música parrandera

- La *topofilia* es una constante en sus producciones, por lo que se encontraron cuatro patrones frecuentes en las canciones: la remembranza de elementos alegóricos a la vida del campesino, la admiración hacia la montaña y la forma de vida montañera, y la apología tanto a la región como a la identidad.
- La tendencia a la *separación* es otra constante en la música parrandera, esto se puede leer desde muchas interpretaciones pero la principal sería el choque de campo con la ciudad, y la diferencia entre el ritmo de vida urbano al campesino o montañero.
- En las producciones revisadas, la *asimilación* fue discontinua. Es posible decir que para el periodo revisado, el género musical no tiende a mezclarse de manera directa con la vida citadina.
- La *integración* para este género musical es una constante que para la segunda mitad de la década del setenta, empieza a decrecer. Por esa razón, es posible decir que las producciones después de esta época, se juegan entre ser o *asimiladas* o *separadas* de las dinámicas identitarias urbanas.
- Al llegar a la década de 1970 es posible ver un cambio en los ritmos usados. La producción de canciones en ritmo paseo o merengue era poca antes de este momento. Es posible pensar en el comportamiento de la industria musical y cultural colombiana para esos años, y en la apertura cultural que ocurre en el país, pues se empezaba a virar la mirada a los porros, a los vallenatos y a los ritmos extranjeros llegados después de la coyuntura juvenil. Cabe recordar que la música parrandera le debe mucho a las influencias rítmicas de la costa y del pacífico.



## Música de carrilera

- La *topofilia* no se comporta como una constante en la muestra tomada, para este caso hablamos solo de la mitad de las producciones las que presentaron esta relación. Varias fueron las canciones que reflejaron en su letra extrañar la tierra, extrañar la madre, extrañar el pueblo, el campo o la montaña. También se puede agregar a ello las ideas regionalistas que exaltan Antioquia, sus gentes, “su raza” o la misma antioqueñidad.
- Para la música de carrilera es posible hablar de una separación tajante. En más de la tercera parte de la muestra se encontraron elementos que aluden a la separación de la identidad migrada frente a la identidad anfitriona. Es un dato significativo, ya que explicaría, en parte, cómo la música carrilera paso a ser guascarrilera, luego guasca y ahora conocida como música popular colombiana, con exponentes reconocidos nacional e internacionalmente.
- Es posible hablar de una *integración* expresada de manera implícita en las letras de las producciones revisadas. Esta integración se puede explicar dado el asentamiento de los migrantes campesinos, montañeros y pueblerinos en la ciudad; la migración dejó de percibirse a sí misma como externa al empezar a absorber la mentalidad de ciudad. No se sabe si para la década de 1980 se pueda hablar de esta integración, por lo que queda abierta la puerta para indagar.
- La *asimilación* es prácticamente nula entre las producciones revisadas; de nuevo, se realiza la invitación para indagar sobre qué sucede después de 1980.
- Sobre la variación rítmica, es posible detectar una decantación hacia el corrido desde la década del sesenta, pero fácilmente comprobable después de 1970. Este dato abre la puerta para preguntarse sobre la conformación de la actual música popular colombiana, su herencia *guascarrilera* y mexicana (el narcocorrido).

## Corazón cultural de la música de carrilera y música parrandera paisa

Finalmente, y respondiendo a uno de los objetivos trazados en la investigación, llevar los lugares de origen de los artistas (intérpretes y compositores) a un mapa, arrojó resultados significativos en pro a despejar un posible corazón cultural. A continuación, se mostrará un mapa físico en el cual se ubicaron los orígenes de los artistas separados por género musical, y otro juntos. Adicional a este mapa, se traerá el de las líneas de ferrocarril. Cabe recordar que este método está aplicado de manera parcial dado las limitaciones archivísticas y estadísticas que imposibilitan una aplicación completa de la llamada *geomusicología* de Carney y su escuela; para agregar a ello, algunos de los mapas fueron realizados con las herramientas y conocimientos al alcance (el software MyMaps de Google y Adobe Photoshop para la sobreposición de mapas), por lo que no tienen un acabado prolijo.

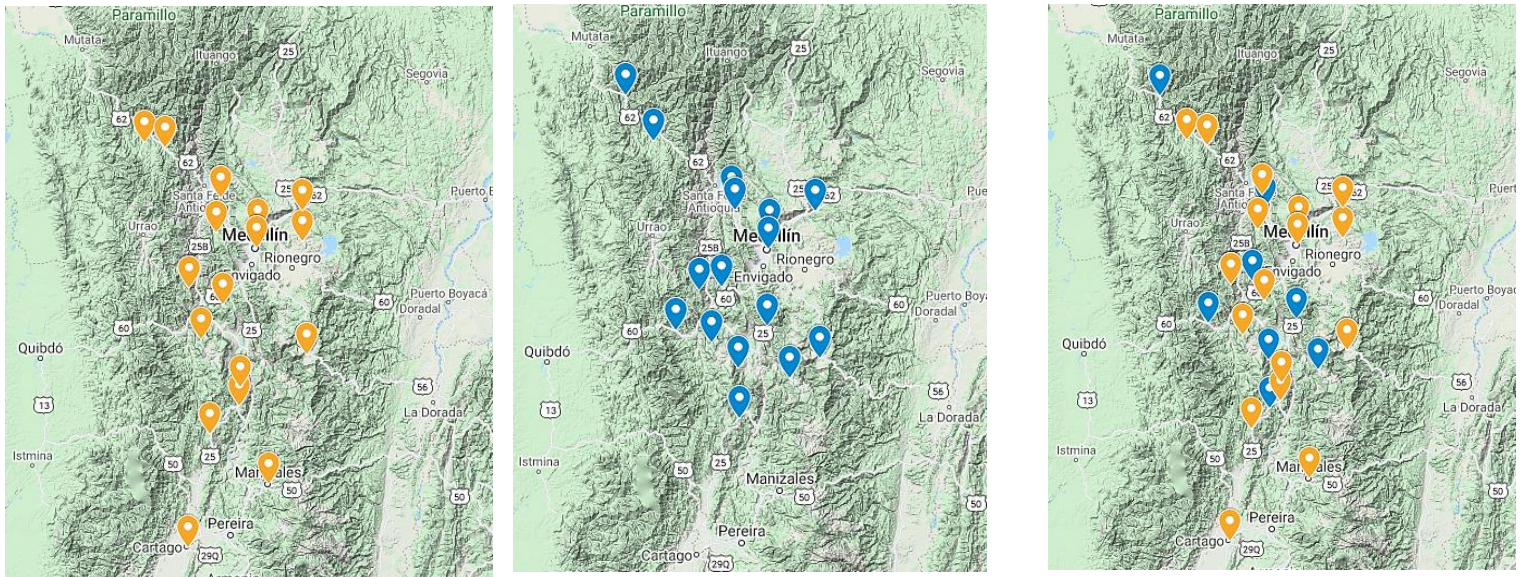


Figura 13. Mapa de los artistas de la música de carrilera. Mapa de los artistas de la música parrandera. Mapa de los artistas de la música de carrilera y de la música parrandera.



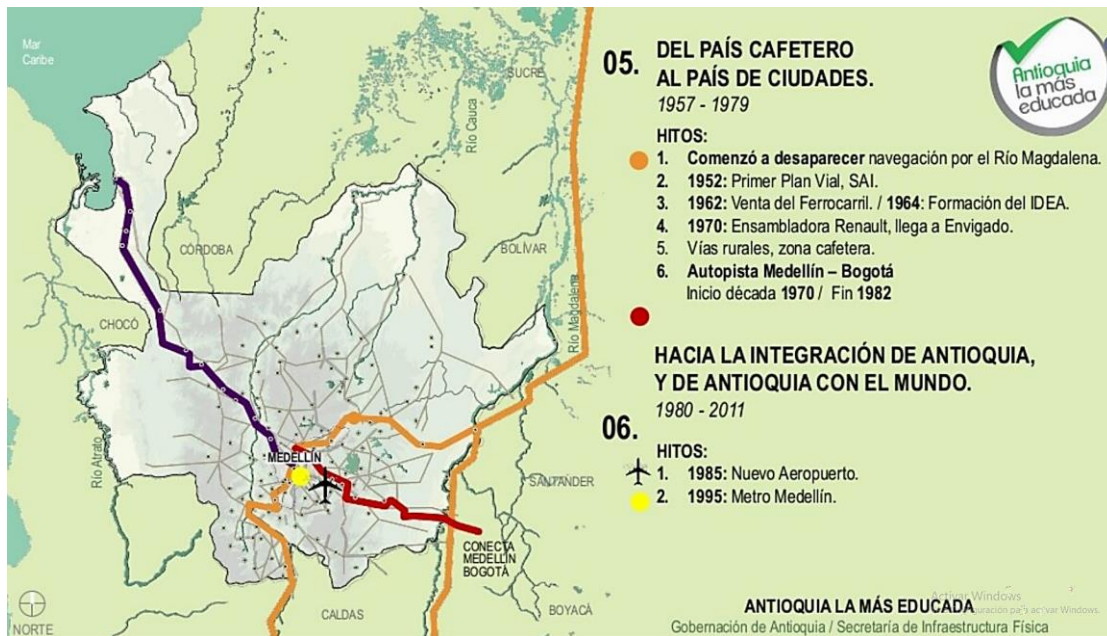


Figura 14. Mapa del ferrocarril en Antioquia.<sup>183</sup>

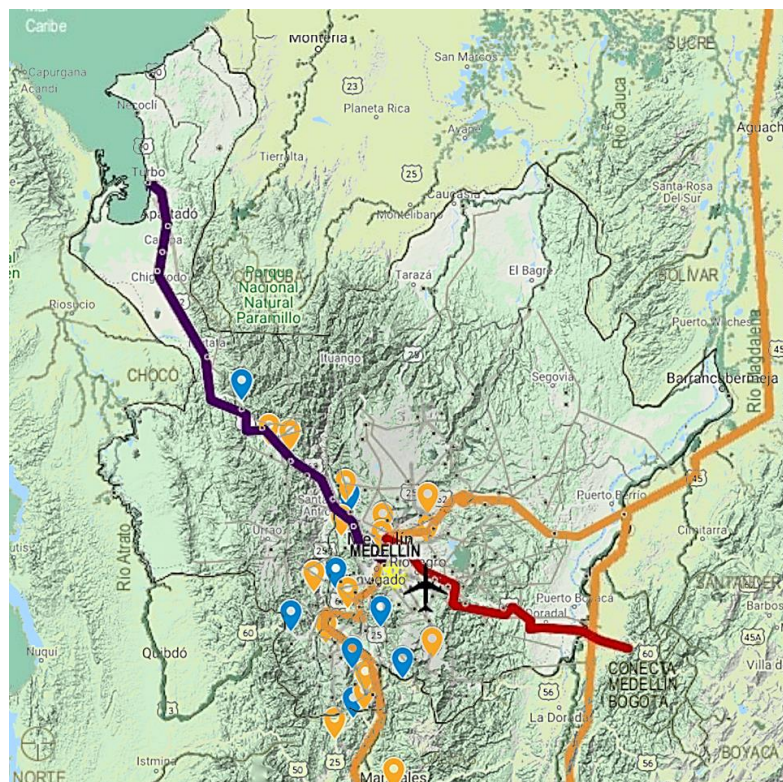
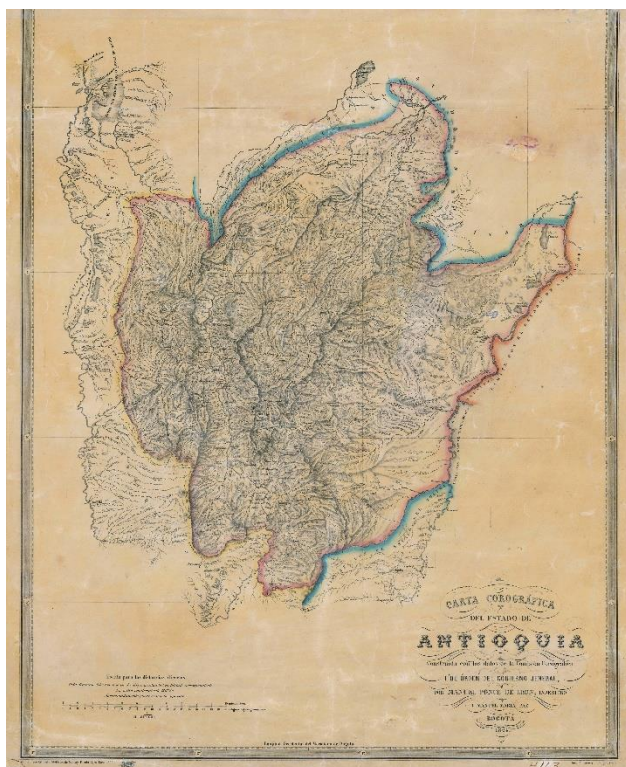


Figura 15. Mapa de los artistas sobrepuesto en el mapa del ferrocarril en Antioquia.

<sup>183</sup> Mapa extraído de la presentación *Hitos infraestructura vial en Antioquia*, subido por Gestión Tecnológica Universidad de Antioquia el 14 de diciembre del 2015. Hallado en: [https://es.slideshare.net/pgt\\_emprendimiento/hitos-infraestructura-vial-en-antioquia](https://es.slideshare.net/pgt_emprendimiento/hitos-infraestructura-vial-en-antioquia)

Para tener más exactitud a la hora de despejar el corazón nuclear, se traerá el mapa del Estado Soberano de Antioquia, de la mitad del siglo XIX. El área que ocupaba Antioquia en ese momento se pondrá como área de influencia sobre el mapa de los artistas de ambos géneros. Otra comparación que vale la pena traer, es la comparación de los lugares de origen de los artistas de ambos géneros musicales, y el mapa que ya fue citado de la obra de Cardona Gutierrez y B. Simmons, *Destino la metrópoli*.



184

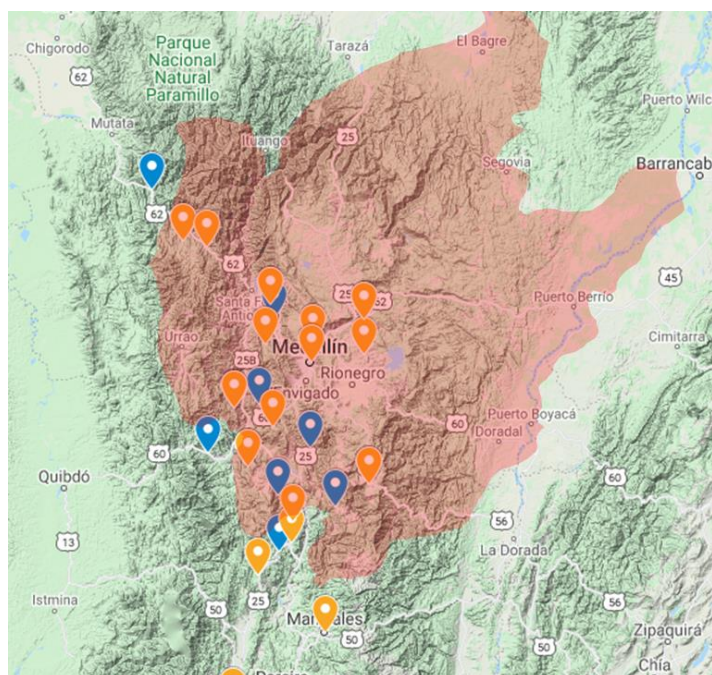


Figura 16. Mapa del Estado Soberano de Antioquia (1864). Mapa sobrepuesto al mapa de artistas.

<sup>184</sup> Ponce de León, Manuel & Paz, Manuel Maria, *Carta corográfica del estado de Antioquia, construida con los datos de la Comisión Corográfica I de orden del gobierno jeneral* (1864) Hallado en: <https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll13/id/29>



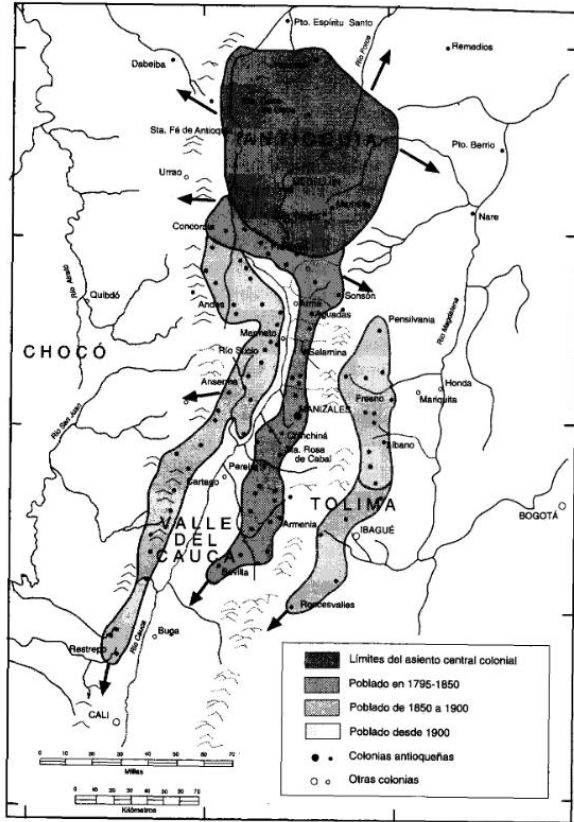


Figura 18. Mapa de la colonización antioqueña.

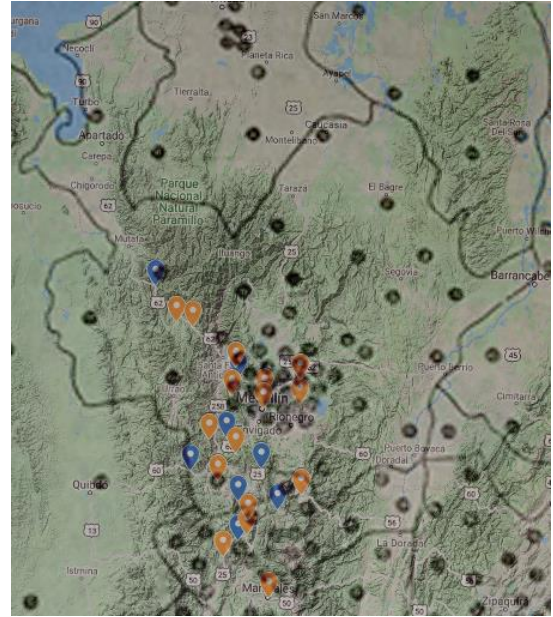


Figura 17. Mapa de los artistas sobrepuesto al mapa de distribución geográfica de 1964.

185 Parsons, James, *La colonización antioqueña en el occidente de Colombia* (Bogotá: El Áncora Editores, 1997) pág. 32

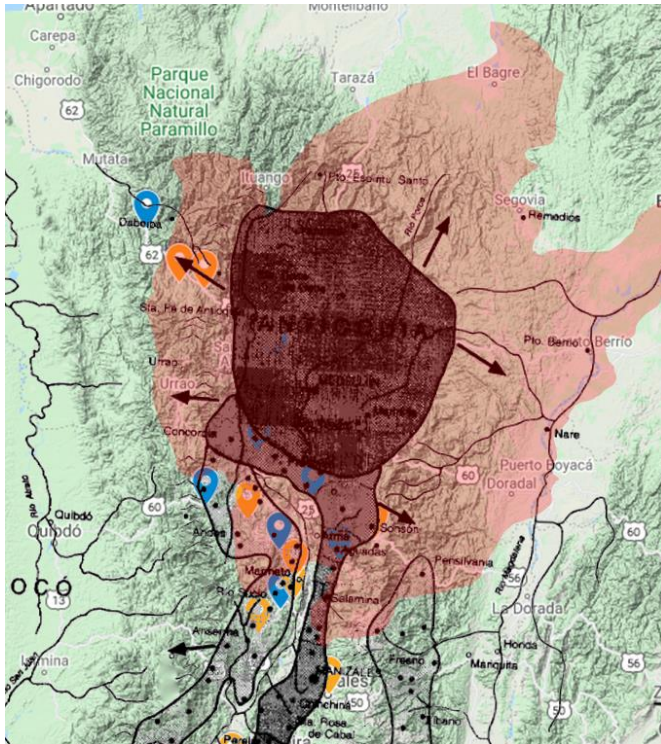


Figura 19. Superposición de mapas de artistas, de la colonización antioqueña y del Estado Soberano de Antioquia.

Los resultados que arroja el trabajo comparado de mapas, permiten destacar un nodo central, el cual ya estaba establecido desde los tiempos de la colonia. Sin embargo, cabe recalcar que del mapa de James Parsons, en la franja poblada entre 1795 y 1850, encontramos una prevalencia de lugares de origen de artistas de la música parrandera, caso contrario con la franja occidental de la colonización, llevada a cabo desde 1850 hasta 1900, de donde provienen tanto artistas de la música carrilera

como artistas de la música parrandera. Otro dato para agregar sobre la franja occidental, es que es la atravesada por el ferrocarril, lo cual explica en parte esta posibilidad aquí señalada. Por último, hay que resaltar que los poblados que están ubicados al noroccidente fueron poblados entre finales del siglo XIX y principios del XX.

Con estos datos y mapas anteriormente expuestos, es posible decantar un corazón nuclear de la música de carrilera y música parrandera. Tal y como el trabajo de Carney lo explica, en este caso el acercamiento a las áreas de origen de los artistas de ambos géneros, terminó decantando en un área que se despejó a partir de dichas ubicaciones (utilizando la plaza central del municipio o pueblo como punto de referencia), el mapa del ferrocarril, que demuestra la importancia de la colonización de la franja occidental, y el mapa de la distribución demográfica que explica cuales municipios contaban con una condición mínima de 50mil habitantes. Finalmente, indagando sobre el siglo XIX, en cuanto a la colonización antioqueña y el área que cubría el Estado Soberano de Antioquia, se terminó despejando el panorama, llegando al área de influencia que a continuación se mostrará.



Figura 20. Corazón cultural de la música de carrilera y música parrandera.

#### Anotaciones finales y conclusiones del capítulo

Vale señalar que esta es una propuesta, y como propuesta está abierta a someterse al debate, sin embargo quisiera enfatizar que la extensión de este estudio se debe a la intención de abarcar el problema de investigación desde la etnomusicología y la geografía cultural en un ejercicio histórico, por lo que fue necesario abarcar el proceso desde la rúbrica teórica y metodológica trazada. Así mismo, se considera prudente advertir de algunas metodologías que no se pudieron llevar al campo de trabajo dadas las dificultades contextuales que se vivieron entre los últimos dos años y medio; sería interesante recorrer los pueblos y veredas que cubre este corazón cultural despejado, e ir a comprobar a bares, tabernas y cantinas el tipo de música que se consume, documentar las fiestas, ir a indagar con adultos de la tercera edad e hijos de ellos, así mismo, abrir encuestas para la población que pertenece o perteneció a la *diáspora montañera*; de parte del investigador se declara que en estos espacios hay mucho tema que explorar e indagar, lo cual se demuestra a partir de todas las puertas abiertas que han quedado dada la conclusión de este proyecto y que develan una vez más el vacío bibliográfico e historiográfico que hay alrededor del proceso reseñado.



Quisiera que esta propuesta metodológica fuese retomada a partir de las necesidades de investigación de quien quiera explorar este campo de la etnomusicología histórica, un campo que puede aportar sustancialmente en un país tan diverso como el colombiano; además, no veo el impedimento para que se pueda llevar a cabo a escala micro en fenómenos culturales urbanos, barriales o comunitarios. Por último, considero prudente decir que las puertas quedan abiertas para ya sea corregir y sugerir en esta propuesta, o sea proponer otras maneras de abordar este tipo de problemas multifacéticos.

Espero que este trabajo contribuya a retomar todas las narrativas que la tradicionalidad disfrazada de rigurosidad académica ha desplazado, pues estoy seguro que por medio de estos trabajos se puede favorecer la riqueza cultural de Colombia, aportando al camino para reconocerla en la memoria de nuestro pueblo; esperemos que la divulgación en todos sus formatos haga su labor, pues publicar sobre estos temas es, a modo general, promover la curiosidad de las personas por conocer determinado género musical y su contexto histórico, lo que apuntaría inevitablemente a la conservación de las obras, y desencadenaría en crear memoria, crear identidad, crear más pueblo y conocernos aún más.



## Otras anotaciones finales y conclusiones

*Montañeros en la ciudad* representa un aire fresco para la historia y, en general, para las ciencias sociales y humanas, pues propone un método que permite sistematizar y analizar canciones como fuente primaria desde un marco de interpretación adaptado a partir de la etnomusicología, de la geografía cultural y de la historia. La investigación realiza un acercamiento a la música parrandera y a la música de carrilera, desde el estudio del fenómeno diaspórico de la segunda mitad del siglo XX acaecido en la ciudad de Medellín; por lo que, para comprender estos géneros musicales como fenómenos de la diáspora *montañera*, se debe tener presente el cómo repercutieron las olas migratorias en la mentalidad general de la ciudad.

El concepto de diáspora, puede contribuir en los estudios sociales y culturales al reconocer que migrar no se refiere únicamente al desplazamiento de una población de un determinado territorio a otro; el migrar como acción crea consecuencias en la forma en que se pone en práctica la cultura y la identidad de la población migrante. Este concepto respalda la complejidad del proceso que busca estudiar la investigación, pues la migración que alimentó la Medellín de la segunda mitad del siglo XX, no fue solo un desplazamiento poblacional, ya que afectó la noción de antioqueñidad, trajo otros hábitos de consumo y de escucha, y otras formas de representación.

Hay que tener presente que la identidad no se puede entender como un hecho realizado y estático, pues como lo indica Stuart Hall y como se demostró en el presente trabajo, sobre una identidad se dan diversas expresiones culturales (que pueden tener o no tener relación). La identidad debe entenderse como el tronco de un árbol, que propone en su base una serie de representaciones, articulaciones e interpelaciones alrededor de sí misma; de este tronco se desprenden varias ramas, que por su procedencia pueden guardar algún tipo de relación, pero que son diferentes una a la otra. Es decir, en el caso de la antioqueñidad, lo correcto sería hablar de *antioqueñidades*, puesto que se incluye todas las expresiones. Para sumar a lo anterior, la identidad puesta en relación con otras expresiones, cuenta con tres fenómenos

rastreables y que fueron determinantes en la investigación, según John W. Berry: la asimilación se refiere a la aculturación de la nueva identidad, la integración sucede cuando existe interés en conocer la nueva expresión sin cambiar la noción propia, y la separación que se da cuando se evita el contacto y la mezcla con la sociedad anfitriona.

Por otro lado, el concepto de topofilia permitió ver la importancia de la relación del individuo con su entorno. Para la línea de estudio propuesta es un concepto transversal que permite llevar el debate al campo geográfico; dentro de sus contribuciones para el marco metodológico se puede resaltar la flexibilización del marco interpretativo, ya que le da un nombre a las expresiones que hablan sobre amor a un paisaje, lugar o territorio; además, es un concepto que aporta en el entendimiento de la transformación de la ciudad (donde la montaña, el pueblo, el campo y la tierra adquieren un valor en el proyecto urbano con el pasar del siglo XX).

Comprendiendo conceptos como “desarrollo desigual” y aparatajes teóricos alrededor de la configuración de la República y de la conformación de la antioqueñidad, se llegó a la conclusión de que la región y la nación no se configuraron a la par durante los siglos XIX y XX; a partir de ese dato, se comprendió el por qué cada ciudad buscaba organizar y construir sus propias formas identitarias y, para el caso de Medellín, ello significó un esfuerzo por parte de las elites para construir una urbe “cultura”, que “purgara el desorden” y educara lo “incivilizado” que veían en la población migrante.

La migración no solo se dio desde las clases desfavorecidas, y algunas de las industrias más importantes de la región surgieron a partir del esfuerzo de hombres a la cabeza de “pequeñas empresas”. Sin embargo, llegada la segunda mitad del siglo XX, es posible identificar un corte en las dinámicas constructoras de elites políticas y empresariales, pues la cultura colombiana y su diversidad ganó campo al consolidar su propia imagen en las clases populares. En cada región se construyó una noción de identidad apoyada en expresiones culturales latentes en ese territorio determinado, tal como sucedió con la música de carrilera y música parrandera en la región paisa.

La elite empresarial antioqueña recibió una fuerte herencia de la Escuela de Minas y de las enseñanzas de Alejandro López, quien, respondiendo a los dictámenes de Tulio Ospina y apoyado en el taylorismo, veló porque sus alumnos no cayeran en la avaricia, el afán de expansión y el aventajamiento comercial, vicios de sus padres y abuelos. En efecto, el paternalismo dado en la relación patrón-obrero permitió que se diera el tránsito entre las clases dominantes y las clases subalternas del capital cultural. La palanca del progreso industrial de la ciudad fue la población migrante, que se perfiló como la inspiración de un conjunto de representaciones que recibe por nombre “antioqueñidad”.

Sobre la antioqueñidad, algunos autores durante el siglo XX desarrollaron una serie de producciones que buscaban desambiguar el término. Revisando algunas de estas obras, se encontró como una constante la caracterización del antioqueño como alguien astuto, pujante y trabajador; más allá de querer ver estas definiciones como las definitivas, se quiso retomar el discurso de estas fuentes para contextualizar el análisis de las fuentes musicales. Así mismo, cuando se revisaron los intelectuales, críticos y académicos que escribieron sobre el pueblo antioqueño, se quiso ver este movimiento de ideas como un germen de las nociones de antioqueñidad que circularían a lo largo del siglo XX, y por lo tanto, de las letras que hablaban de pueblo, raza y región.

Dado que todo contexto cambia con el devenir histórico, la diáspora montañera no fue la excepción, y con los cambios sociales y económicos que vivió la ciudad de Medellín, para la década del ochenta toda expresión alusiva a la antioqueñidad empezó a recoger un mito en referencia al narcotráfico. En efecto, el narcotráfico llegó a hacer cambios bruscos para la sociedad, pues tumbó con todos aquellos imaginarios que se construyeron a partir de la ética de la productividad antioqueña. Si el desarrollo industrial de Medellín hasta la década de 1960 estuvo apoyado en preceptos intelectuales del paternalismo laboral y la ética del trabajo de Taylor, para después de esta década y dada la crisis manufacturera, esta escuela se terminó sedimentando y el narcotráfico se apoyó sobre esta para poner a funcionar a una gran parte de la sociedad alrededor de los dólares de la bonanza cocalera.

En el análisis cualitativo realizado en la muestra de canciones de música parrandera, es posible destacar que la topofilia es una constante que se expresa en la remembranza de la vida campesina, la admiración a la montaña y la apología regional. La separación es otra tendencia que se da por el choque de la vida de campo con la vida de ciudad. En cuanto a la integración, se evidencia como una constante que decrece con el tiempo. Los datos sobre la asimilación arrojaron que fue discontinua, por lo que es posible decir que este género musical no buscó mezclarse de manera directa con la urbe.

En el análisis cualitativo realizado en la muestra de canciones de música de carrilera, es posible destacar que la topofilia no se comporta como una constante, sin embargo, también se pueden encontrar letras donde se exalta la región y su gente y donde se extraña la tierra abandonada, la madre, el pueblo, el campo o la montaña. En cuanto a la separación, es posible verla como una constante ya que se encontraron elementos que aluden a una distinción de la identidad migrada frente a la anfitriona. Al hallarse letras en la muestra que hablan de una absorción de la urbe o de la mentalidad de la ciudad, es posible evidenciar una integración. En cuanto a la asimilación, en la muestra es prácticamente nula.

Es necesario reconocer que las muestras de música analizadas hablan de una variedad de ritmos que demuestran diversidad. Vale recalcar que la migración cultural y poblacional dada desde los territorios del norte, el occidente y el sur, movilizó ritmos como el porro, la cumbia, el paseo, el currulao, el bambuco y el pasillo. A ese tránsito, debemos agregar la llegada del vals, el corrido y la ranchera gracias a los avances tecnológicos y las industrias culturales latinoamericanas. Fue gracias a ese movimiento poblacional y a ese avance tecnológico, que en el paisaje sonoro de la ciudad de Medellín circularon y se transformaron los géneros musicales de la carrilera y la parrandera.

La música de carrilera y la música parrandera son géneros musicales testigos de cómo se dio el cambio a nivel cultural con el narcotráfico. A pesar de que ambos géneros marcaron una separación rotunda con las influencias y dinámicas que proponía la coyuntura narco para la ciudad, se puede decir que pierden popularidad en la década de 1990, mientras que se empezaba a concebir una nueva forma de crear música popular en Colombia apoyada en el sedimento de la carrilera, pero con novedades melódicas, rítmicas y estéticas: la guascarrilera

como se le empezaría a llamar, de donde pertenecen la generación de artistas de la talla de Luis Alberto Posada o El Charrito Negro marcarían la pauta en ese momento, a esta generación perteneció Darío Gómez solo que de este artista se debe reconocer su escuela aprendida de camadas de artistas anteriores. Entre otros artistas de esta generación se empieza a ver los narcocorridos o corridos prohibidos. Si se deseara estudiar la forma en que “la música popular colombiana” de la actualidad (En cabeza de artistas como Jessi Uribe, Yeison Jiménez, entre otros) surge y se consolida en estética y cultura, se debería de explorar desde esta puerta que queda dibujada en la presente investigación. En efecto, es desde el fenómeno del narcotráfico que se puede entrar a entender la mayoría de las articulaciones e interpelaciones que generan estos sonidos contemporáneos señalados anteriormente.

## Bibliografía y fuentes

1. Abadía Morales, Guillermo, *Compendio general de folklore colombiano* (Bogotá: Fondo de promoción de la cultura del Banco Popular, 1983).
2. Althusser, Luis, *Ideología y aparatos ideológicos del Estado*, 1971. Publicado en Louis Althusser, *Ideología y aparatos ideológicos del Estado. Freud y Lacan*, (Buenos Aires: Nueva Visión, 1988).
3. Arango Jaramillo, Mario, *Impacto del narcotráfico en Antioquia* (Medellín: Editorial J.M. Arango, 3er edición, 1988).
4. Arango Soto, Gustavo, *Introducción a la música* (Medellín: Editorial UPB, 2016).
5. Arce Cortés, Tania, “Subcultura, contracultura, tribus urbanas y culturas juveniles: ¿homogenización o diferenciación?” (Buenos Aires: *Revista Argentina de Sociología*, vol. 6 N. 11, 2008) pp. 257-271.
6. Archila, Mauricio, *Aspectos comparativos en la Formación de la Clase Obrera Colombiana (1920-1948)*, (Segundo Seminario de Investigación sobre la Clase Obrera, Medellín, 1985) pp. 67-84.
7. Archila, Mauricio, *Cultura e identidad obrera. Colombia 1910-1945* (Bogotá DC: Cinep. 1991)
8. Aruj, Roberto S., “Causas, consecuencias, efectos e impacto de las migraciones en Latinoamérica” (Toluca, México: *Papeles de población*, vol. 14 N. 55, 2008, pp. 95-116).
9. Baraceta Sánchez, Jeimy Estefany, *Entre la música y la geografía: Enseñanza de la geografía a partir de la música vallenata tradicional: una propuesta pedagógica como estrategia en la formación de Cultura, Identidad y Ciudadanía* (Tesis presentada para la Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá, 2017).
10. Bermúdez Romero, Jeison Esteban, *La guitarra en el vallenato. Contexto histórico y elementos ritmo-melódicos básicos para el acompañamiento del vallenato en la guitarra*, (Bogotá DC: Proyecto Curricular de Artes Musicales, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2018).
11. Bernal Martínez, Manuel, “La bandola andina colombiana” (Caracas: Fundación Multifonía, *10mo ciclo La mandolina a través del tiempo*, 2003), pp. 1-19.

12. Betancur, Jorge Mario, *Moscas de todos los colores. Barrio guayaquil de Medellín: 1894-1934*, (Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2006).
13. Bolívar Rojas, Edgar Enrique, “El desfile de silleteros. Fiesta y drama en una celebración urbana” (Bogotá: *Nueva Revista Colombia de Folclor*, vol. 7 N. 21, 2001), pp. 21-32.
14. Botero Herrera, Fernando, *Medellín 1890-1950. Historia urbana y juego de intereses* (Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 1996).
15. Burgos Herrera, Alberto, *La música parrandera paisa* (Medellín: Editorial Lealon, 2000).
16. Cardona Gutiérrez, Ramiro & B. Simmons, Alan, *Destino la Metrópoli: Un modelo general de las migraciones internas en América Latina* (Bogotá, Editorial Canal Ramírez-Antares, 1977).
17. Carmona-Fonseca, Jaime: "Cambios demográficos y epidemiológicos en Colombia durante el siglo XX" (*Biomédica*, Vol. 25, N. 4, Facultad de Medicina UdeA, Medellín, 2005, pp. 464-480)
18. Carney, George O., *The sounds of people and places. Readings in the Geography of American Folk and Popular Music*, (Maryland, EEUU: University Press of America, 1987)
19. Colmenares, Germán, “Región-Nación: Problemas de poblamiento en la época colonial” (Medellín: Revista de Extensión Cultural, UNAL, N. 27-28, 1998, pp. 6-15).
20. Correa Jaramillo, Mary & Spitaletta Hoyos, Reinaldo, “El conflicto social que una decisión administrativa no planificada puede generar en una comunidad: el caso del Barrio Antioquia de Medellín” (Bucaramanga, Colombia: *Reflexión Política*, vol. 13, N. 26, 2011), pp. 90-99.
21. Correa Palacio, Rodrigo, *Arrieros somos* (Medellín: Llano y cia., 1974).
22. Dapena Rivera, Luis Fernando, *Núcleos de vida ciudadana: racionalidades y coyunturas* (Bogotá: UNAL, Colección Punto Aparte, 2006) Hallado en: [http://habitat.aq.upm.es/nvc/aldap\\_2.html](http://habitat.aq.upm.es/nvc/aldap_2.html)
23. Departamento Administrativo Nacional de Estadística, *20 años de Encuesta de Hogares* (Bogotá: CAN, 1990 o 1991).

24. Diaz Cruz, Julio Antonio, "Poniendo la música en su lugar: Apuntes para una geografía de la música", (México: UNAM, Posgrado en Geografía).
25. Kearney, Daithi, "Listening for geography: the relationship between music and geography" (*Chimera*, vol 25, 2010), pp. 47-76.
26. Echeverri Restrepo Alejandro & M. Orsini Francesco, "Informalidad y urbanismo social en Medellín" (*Medellín: Medio ambiente, urbanismo y sociedad*, Catedra Medellín Barcelona, N° 4, Julio 2012), pp. 130-152.
27. Elizaga, Juan C. & Macisco Jr., Jhon J., *Migraciones internas. Teoría, método y factores sociológicos*, (Santiago de Chile: Centro Latinoamericano de Demografía, 1975).
28. Fernández Castilla, Rogelio, *Migraciones y Remesas en el Contexto de la Globalización* (Okinawa, Japón: 46va Reunión de la Junta de Gobernadores del Banco Inter-Americano de Desarrollo y de la Corporación Inter-Americana de Inversiones, Fondo de Población de las Naciones Unidas, 6 de abril de 2005, pp. 1-19)
29. Fernández M., Mireya, "Diáspora: la complejidad de un término", (*Revista Venezolana de Análisis de Coyuntura*, Universidad Central de Venezuela, vol. XIV, N° 2, julio-diciembre, 2008), pp. 305-326.
30. Fernández Medina, Carlos Rafael & Diaz Machado, Nayibis, "Una mirada a la investigación de la cultura musical desde los estudios socioculturales" (*Revista Contribuciones a las Ciencias Sociales*, N. 4, mayo 2012) Hallado en [www.eumed.net/rev/cccs/20/](http://www.eumed.net/rev/cccs/20/)
31. Franco Saul, García Héctor Iván, Mercedes Clara, Gallo Gloria Patricia, Gracia Gloria Milena, Roza Patricia & Vera Claudia Yaneth, "Mortalidad por homicidio en Medellín, 1980-2007" (Associação Brasileira de Saúde Coletiva, *Ciência & Saúde Coletiva*, N. 14, 2012) pp. 3209-3218.
32. García Mejía, Hernando & Solorzano Sanchez, Luis Fernando, *Manual del alma paisa* (Medellín: Edilux Ediciones, 1992).
33. Gil Araque, Fernando, *Ecos, contextos y desconciertos* (Medellín, Proyecto de Investigación, Universidad EAFIT, 2003).



34. Gil Araque, Fernando, *La crónica y crítica musical en Medellín, 1937-1961*. Luis Miguel de Zulategi y Rafael Bustamante Vega (Medellín: Editorial EAFIT, 2013).
35. Gomez Hurtado, Begoña, *Lateralidad cerebral y zurdería. Desarrollo y neuro-rehabilitación* (Bloomington, EE. UU., Palibrio LLC, 2013).
36. Goueset, Vincent, *Bogotá: Nacimiento de una metrópoli* (Lima: Instituto francés de estudios andinos, 1998) <https://books.openedition.org/ifea/3252>
37. Hiernaux, Daniel & Lindón, Alicia, “Renovadas intersecciones: La espacialidad y los imaginarios”, (Capítulo de *Geografías de los imaginarios*, dirigido por Alicia Lindón y Daniel Hiernaux, Barcelona: Anthropos Editorial, 2012), pp. 9-28.
38. Jaramillo Gómez, Mario, *Explosión demográfica contra desarrollo: el caso de Colombia* (Medellín: Ediciones Gráficas Ltda., 1983).
39. Jaramillo Londoño, Agustín, *Testamento del paisa* (Medellín: Susaeta ediciones, 6ta edición, 1982).
40. Jaramillo Londoño, Agustín, *Folklore secreto del pícaro paisa* (Medellín: Editorial Lealon, 3er edición, 1990).
41. Jiménez López, Miguel, *Nuestras razas decaen. Algunos signos de degeneración colectiva en Colombia y en los países similares* (Bogotá: Imprenta y litografía de Juan Casis, 1920).
42. Leal, Claudia, “Música, raza y región: el currulao del Pacífico sur colombiano” (Bogotá DC: *Chile-Colombia: diálogos sobre sus trayectorias históricas*, Universidad de los Andes y Pontificia Universidad Católica de Chile, Editorial Kimpress Ltda., 2014), pp. 109-135.
43. Lesmes Vargas, Julián & Zambrano P., Fabio, "Santa Fe y Bogotá: Evolución histórica y servicios públicos (1600-1957)" (Capítulo de *Bogotá 450 años: Retos y realidades*, a cargo de Julián Vargas, Fabio Zambrano, Pedro Santana, et al., Instituto francés de estudios andinos, Foro Nacional por Colombia, 1988) Hallado en: <https://books.openedition.org/ifea/6879>
44. Lira-Hernández, Alberto, “El corrido mexicano: un fenómeno histórico-social y literario” (Toluca: *Contribuciones de Coatepec*, N. 24, enero-junio 2013), pp. 30-31.

45. Londoño, Carlos Felipe, “Grupo Empresarial Antioqueño. Evolución de políticas y estrategias, 1978-2002”, (Envigado, Antioquia: *Revista Escuela de Ingenieros de Antioquia*, N.1, 2004), pp. 47-62.
46. López de Mesa, Luis, *El factor étnico* (Bogotá: Imprenta Nacional, 1927)
47. López, Libardo, *La Raza Antioqueña*, (Medellín: Periódico “La Organización” entre el 25 de noviembre de 1908 y el 25 de enero de 1909) Hallado en:  
<http://bibliotecadigital.udea.edu.co/dspace/bitstream/10495/396/1/RazaAntioquena.pdf>
48. López López, Héctor, “El Bogotá: *Nueva Revista Colombia de Folclor*, vol. 7 N. 21, 2001, un representante de la picaresca antioqueña” (Bogotá: *Nueva Revista Colombia de Folclor*, vol. 7 N. 21, 2001) pp. 133-140.
49. MacCannell, Dean, “Los dos imaginarios” (Capítulo de *Geografías de los imaginarios*, dirigido por Alicia Lindón y Daniel Hiernaux, Barcelona: Anthropos Editorial, 2012), pp. 108-117.
50. Martínez Pizarro, Jorge, *El mapa migratorio de América Latina y el Caribe, las mujeres y el género* (Santiago de Chile: CEPAL, Proyecto Regional de Población CELADE UNFPA, 2003).
51. Mayor Mora, Alberto, *Ética, trabajo y productividad en Antioquia* (Bogotá DC: Mundo Editores, 1989)
52. Muñoz Nãñez, Elizabeth, “El merengue cundiboyacense. Orígenes, transformaciones y contextos”, (Bogotá: *A Contratiempo*, N.7, 1990), pp. 23-35.
53. Muñoz Vélez, Enrique Luis, “El porro: complejo genérico del Caribe colombiano” (Barranquilla: *Revista Huellas*, Universidad del Norte, N. 80-81-82, 2008) pp. 109-124.
54. Ochoa, Fabio, *Un narco se confiesa y acusa* (Bogotá: Editorial Colombia Nuestra, 1989).
55. Ochoa, Juan Sebastián, “La cumbia en Colombia: invención de una tradición” (Santiago de Chile: *Revista Musical Chilena*, Universidad de Chile, Año LXX, N.226, julio-diciembre 2016), pp. 31-52.
56. Orlando Melo, Jorge, *Medellín 1880-1930: los tres hilos de la modernización*.

57. Ortiz Sarmiento, Carlos Miguel, “El sicariato en Medellín: Entre la violencia política y el crimen organizado” (UNAL Colombia: Análisis Político, N. 14, sep.-dic. 1991), pp. 60-73.
58. Palacios, Marco, *Entre la legitimidad y la violencia. Colombia 1875-1994* (Bogotá: Editorial Norma, 2003).
59. Parsons, James, *La colonización antioqueña en el occidente de Colombia* (Bogotá: El Áncora Editores, 4ta ed. Español, 1997).
60. Patiño Noreña, Bonel, *Mito y realidad en la colonización antioqueña. La concesión de Aránzazu* (Manizales: Biblioteca de Escritores Caldenses, 1989).
61. Pérez Eizaguirre, Miren, “Una aproximación a las teorías y enfoques sobre la sociología de la música”, (*Anduli*, Universidad de Sevilla, N. 15, 2016, pp. 65-82).
62. Pérez Medina, Julián, *Fugaz semblanza de Antioquia* (Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 1977).
63. Posada Arango, Andrés, *Estudios científicos del doctor Andrés Posada con algunos otros escritos suyos sobre diversos temas y con ilustraciones o grabados* (Medellín: Imprenta Oficial, director Lino R. Ospina, 1909).
64. Ramírez, José Ernesto, *Administración a la antioqueña* (Biblioteca Luis Ángel Arango, *Boletín Cultural y Bibliográfico*, vol. 26, N. 9, 1989) pp. 88-90.
65. Ramírez Patiño, Sandra Patricia, “Cuando Antioquia se volvió Medellín, 1905-1950. Los perfiles de inmigración pueblerina hacia Medellín”, (Bogotá DC: *Anuario Colombiano de Historia social y de la cultura*, vol. 38, N. 2, 2011) pp. 217-253.
66. Ramírez Patiño, Sandra Patricia & León Vargas, Karim, *Del pueblo a la ciudad. Migración y cambio social en Medellín y el Valle de Aburrá, 1920-1970* (Medellín: UdeA y Alcaldía de Medellín, 2013).
67. Restrepo, Libia J., “El mito del gran antioqueño” (Medellín: *Revista Pensamiento Humanista*, N. 3, UPB, 1995), pp. 27-33.
68. Rodríguez Arbeláez, Jorge, *De la antioqueñidad como fenómeno a la antioqueñología como disciplina* (N.D.) Hallado en:  
[www.academiaantioquenadehistoria.org](http://www.academiaantioquenadehistoria.org)
69. Rodríguez Melo, Martha Enna, “El bambuco, música “nacional” de Colombia: entre costumbre, tradición inventada y exotismo” (Buenos Aires, Argentina: Universidad

- Católica de Argentina, *Conferencia para la Octava Semana de la Música y la Musicología*, Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”, Noviembre 4 del 2011), pp. 1-35.
70. Rodríguez Melo, Martha Enna, *Música nacional: El pasillo colombiano*, (Bogotá DC: Universidad de los Andes, 2012) pp. 1-41. Hallado en: <http://dx.doi.org/10.13140/RG.2.1.2215.9765>
  71. Ruiz Gómez, Darío, *Medellín: Diario de ciudad* (Medellín: Editorial Universidad Pontificia Bolivariana, 2005)
  72. Salazar Jaramillo, Alonso, *La parábola de Pablo. Auge y caída de un gran capo del narcotráfico* (Bogotá: Editorial Planeta, 2001).
  73. Sánchez Ayala, Luis, *Migración, diáspora e identidad. La experiencia puertorriqueña*, (Bogotá DC: Ediciones Uniandes, 2013).
  74. Solorzano Sánchez, Luis Fernando, “La arriería” (Bogotá: *Nueva Revista Colombia de Folclor*, vol. 7 N. 21, 2001), pp. 175-180.
  75. Solorzano Sanchez, Luis Fernando, *La sabiduría del pueblo antioqueño. Estudio paremiológico* (Medellín: Concejo de Medellín, 1990).
  76. Tovar Pinzón, Hermes, “Emigración y éxodo en la historia de Colombia”, (Paris: Universidad de Paris 8, Diderot, *Les Cahiers ALHIM*, N. 3, 2001). Hallado en: <https://journals.openedition.org/alhim/522>
  77. Tuan, Yi-Fu, *Topofilia* (Madrid: Editorial Melusina, 2007).
  78. Uribe Ángel, Manuel, *Geografía General del Estado de Antioquia* (Medellín: Ediciones Autores Antioqueños, volumen 11, edición crítica a cargo de Roberto Luis Jaramillo, 1985).
  79. Valero Julio, Edgar Augusto, *Paternalismo empresarial en la industrialización de Colombia y Venezuela* (Bogotá: UNAL, Tesis doctoral, 2013).
  80. Vallejo, Fernando, *La Virgen de los Sicarios*, (México DF: Alfaguara, 2002).
  81. Vega, Héctor, “La música tradicional mexicana: Entre el folclore, la tradición y la world music” (Cádiz: *HAOL*, N. 23, otoño 2010), pp. 155-169.
  82. Vila, Pablo, “Identidades narrativas y música. Una primera propuesta teórica para entender sus relaciones”, (Barcelona: Sociedad de Etnomusicología, Trans. *Revista transcultural de Música*, N. 2, 1996). Hallado en:

<https://www.sibetrans.com/trans/articulo/288/identidades-narrativas-y-musica-una-primer-propuesta-para-entender-sus-relaciones>

83. Viloria de la Hoz, Joaquín, “Un paseo a lomo de acordeón: Aproximación al vallenato, la música del Magdalena Grande, 1870-1960”, (Barranquilla: *Memorias. Revista digital de Historia y Arqueología desde el Caribe colombiano*, N. 33, 2017), pp. 7-34.
84. Wade, Peter, *Música, Raza y Nación* (Bogotá D.C.: Multiletras Editores Ltda., 2001).
85. Zambrano, Fabio & Bernard, Olivier, *Ciudad y Territorio. El proceso de poblamiento en Colombia* (Bogotá: Academia de Historia de Bogotá, Tercer Mundo Editores, 1993).

## Anexos

Tablas de análisis  
Música parrandera

TABLA PARA UN ANALISIS CUALITATIVO DE LAS CANCIONES, PUNTO DE VISTA INTERDISCIPLINAR	
<b>Nombre:</b> 24 de diciembre	<b>Año de grabación:</b> 1938
<b>Enlace en YouTube:</b> <a href="https://www.youtube.com/watch?v=acxNEN3oE4c">https://www.youtube.com/watch?v=acxNEN3oE4c</a>	
<b>Interprete(s):</b> Pepe y Chavela	<b>Compositor(es):</b> Francisco “El mono” González.
<b>Lugar de origen:</b> México	<b>Lugar de origen, año de nacimiento:</b> Titiribí (Antioquia, 1907)
<b>Sello y Formato:</b> RCA Victor - 78	<b>Álbum:</b> 24 de diciembre
<b>Género:</b> Parrandera	<b>Ritmo:</b> Pasillo

Figura 21. Tabla de análisis de canción: 24 de diciembre - Pepe y Chavela.

<p><b>Letra:</b> Llego diciembre con su alegría mes de parrandas y animación, en que se baila de noche y día y es solo juergas y diversión.</p> <p>Se hace natilla, se hacen buñuelos, se dan regalos en caridad y engringolados chicos y abuelos hacen el árbol de navidad</p>	<p>El marranito que había comprado desde noviembre para engordar, ya de las patas bien amarrado y vengan todos a chamuscar.</p> <p>Nube de globos el cielo llena pólvora a chorro llena también, y algunos novios en nochebuena por chupar piña ni oyen ni ven.</p>	<p>Ya nació el niño ya tiene un diente ya siente ganas de caminar, que traigan vino, ron y aguardiente porque toditos quieren bailar.</p> <p>Toquen chinchorro después la bamba el llano sopla so satanás, y que me traigan a mí una zamba que cuando baile no eche pa' atrás.</p>
---	---	--

<b>Indexicalidad:</b> La situación que le da contexto al relato esta atravesada por un lado por la tradicionalidad, y por otro por el contexto sociocultural, pues el uso de términos como “engringolados” tiene una carga crítica del momento.		
<b>Deixis:</b> Predomina el yo, como narrador de una serie de elementos que en su conjunto responden a la tradición de la celebración decembrina.		
<b>Articulación</b>	Modos de celebrar la época de navidad.	
<b>Interpelación</b>	Cómo debe celebrarse el mes de diciembre y la navidad.	
<b>¿Asimilación, integración y/o separación?</b>	<b>Asimilación</b>	Tradiciones y expresiones extranjeras.
	<b>Integración</b>	La navidad como tema central.
	<b>Separación</b>	-
<b>Topofilia (X)</b>	Hay topofilia	No hay topofilia

TABLA PARA UN ANALISIS CUALITATIVO DE LAS CANCIONES, PUNTO DE VISTA INTERDISCIPLINAR	
<b>Nombre:</b> Mándeme el aguinaldo	<b>Año de grabación:</b> 1946
<b>Enlace en YouTube:</b> <a href="https://www.youtube.com/watch?v=7j7DVPKKZxc">https://www.youtube.com/watch?v=7j7DVPKKZxc</a>	
<b>Interprete(s):</b> Valedor Ramírez	<b>Compositor(es):</b> Francisco “El mono” González.
<b>Lugar de origen:</b> Tecuala (Nayarit, México)	<b>Lugar de origen, año de nacimiento:</b> Titiribí (Antioquia, 1907)
<b>Sello y Formato:</b> Sonolux - 78	<b>Álbum:</b> -
<b>Género:</b> Parrandera	<b>Ritmo:</b> Porro

Figura 22. Tabla de análisis de canción: Mándeme el aguinaldo - Valedor Ramírez.

<p><b>Letra:</b> Llegaron los aguinaldos con el mes de navidad, y con ellos la parranda en el campo y la ciudad.</p> <p>Todos los hombres están ansiosos y con anhelo, de sorprender a sus novias y pedírselo primero.</p> <p>Coro: Mande el aguinaldo, ! Ay, hágame el favor ;</p>	<p>que en el año entrante se lo pago yo.</p> <p>Toda una noche pasé, chupándome un aguacero por esperar a mi chata y pedírselo primero.</p> <p>Cuando yo se lo pedí, mi novia se me disgustó si ella me lo pide a mí, no me disgusto yo.</p> <p>Toda una noche pasé,</p>	<p>chupándome un aguacero por esperar a mi chata y pedírselo primero.</p> <p>Cuando yo se lo pedí, a mi suegra no le dio susto, en cambio me contesto, ya mismo con mucho gusto.</p> <p>(Coro x2)</p>
---	--	---

<b>Indexicalidad:</b> La situación que le da contexto al relato es la manipulación del doble sentido de las palabras, siendo “el aguinaldo”, aquel término utilizado para los regalos de navidad, la palabra central del doble sentido.	
<b>Deixis:</b> Predomina el yo, como narrador de una serie de hechos que le ocurrieron en la celebración de navidad.	
<b>Articulación</b>	El doble sentido de las palabras y situaciones.
<b>Interpelación</b>	Las palabras deben tener un doble sentido.
<b>¿Asimilación, integración y/o separación?</b>	<b>Asimilación</b> -
	<b>Integración</b> El doble sentido de las palabras y situaciones.
	<b>Separación</b> -
<b>Topofilia (X)</b>	Hay topofilia
	No hay topofilia



TABLA PARA UN ANALISIS CUALITATIVO DE LAS CANCIONES, PUNTO DE VISTA INTERDISCIPLINAR	
<b>Nombre:</b> El grillo	<b>Año de grabación:</b> 195x
<b>Enlace en YouTube:</b> <a href="https://www.youtube.com/watch?v=Mbi4WZ5xxww">https://www.youtube.com/watch?v=Mbi4WZ5xxww</a>	
<b>Interprete(s):</b> Antonio Posada	<b>Compositor(es):</b> Francisco “El mono” González.
<b>Lugar de origen, año de nacimiento:</b> Riosucio (Caldas, 1922)	<b>Lugar de origen, año de nacimiento:</b> Titiribí (Antioquia, 1907)
<b>Sello y Formato:</b> Sonolux - 78	<b>Álbum:</b> -
<b>Género:</b> Parrandera	<b>Ritmo:</b> Parranda

Figura 23. Tabla de análisis de canción: El grillo - Antonio Posada.

<p><b>Letra:</b> Mijita prenda la vela, pero corra pues ligero que me agarra un animal. Me está picando muy duro arribita de la rodilla, tal vez será un alacrán.</p> <p>Que desespero por Dios, que animal pa’ picar duro, lo siento como una aguja.</p> <p>Tal vez será algún vampiro que me va a chupar la sangre o alguna maldita bruja.</p> <p>Prenda la vela,</p>	<p>no sé donde está, está en la mesa, ya voy pa allá. (x2)</p> <p>Ay mijita, por dios de mi alma, como que me estoy muriendo, ya me siento desmayar. Ya tengo nube en los ojos, me corre un sudor frio, mi vida va a terminar.</p> <p>Se me encalambro la pierna ya no siento los sentidos no palpita el corazón.</p> <p>Pronto me voy a morir,</p>	<p>rece cuatro padre nuestros y écheme la bendición.</p> <p>(Coro x2)</p> <p>Deje la bulla mijita préndala con disimulo sin que lo vaya a espantar. Levánteme la cobija pero con mucho cuidado que la puede picar.</p> <p>Con mañita, con mañita, échele mano al machete y a mí me pasa el cuchillo. Este lista póngale ojo, hágale con rapidez, ve mijita eso es un grillo.</p>
---	---	--

<b>Indexicalidad:</b> La situación que le da contexto al relato es la manipulación del doble sentido de las palabras. Probablemente encuentra una afinidad importante con la tradición de “los culebreros”.	
<b>Deixis:</b> Predomina la relación del yo y el tú, en el que el yo es el personaje principal. Un narrador, que alude a elementos católicos y a supersticiones campesinas para explicar lo que no puede ver.	
<b>Articulación</b>	El doble sentido de las palabras y situaciones junto al ritmo y los elementos narrativos que crea, sustentados en el imaginario campesino.
<b>Interpelación</b>	La situación debe ser cómica o con un juego de doble sentido.
<b>¿Asimilación, integración y/o separación?</b>	<b>Asimilación</b> -
	<b>Integración</b> Elementos del campo y de la vida del campesino.
	<b>Separación</b> -
<b>Topofilia (X)</b>	Hay topofilia
	No hay topofilia

TABLA PARA UN ANALISIS CUALITATIVO DE LAS CANCIONES, PUNTO DE VISTA INTERDISCIPLINAR	
<b>Nombre:</b> El mecedor	<b>Año de grabación:</b> 195x
<b>Enlace en YouTube:</b> <a href="https://www.youtube.com/watch?v=ACBJvhVK7Ic">https://www.youtube.com/watch?v=ACBJvhVK7Ic</a>	
<b>Interprete(s):</b> José A. Bedoya	<b>Compositor(es):</b> José Muñoz y Neftalí Álvarez
<b>Lugar de origen, año de nacimiento:</b> Frontino (Antioquia, 1934)	<b>Lugar de origen, año de nacimiento:</b> José Muñoz: Bello (Antioquia, 1931); Neftalí Álvarez: Barbosa (Antioquia, 1930)
<b>Sello y Formato:</b> -	<b>Álbum:</b> -
<b>Género:</b> Parrandera	<b>Ritmo:</b> Parranda

Figura 24. Tabla de análisis de canción: El mecedor - José A. Bedoya.

<p><b>Letra:</b> Yo soy el mono antioqueño de carriel y de peinilla, ando en busca de una negra que sea de Barranquilla, para hacer la noche buena a lo paisa y sin dolor, y que tenga buena paila que yo tengo el mecedor, y que tenga buena paila que yo tengo el mecedor.</p> <p>Coro: Ay con mañítica, con mañítica (Mi negra maría castilla) Ay no me mueva mucho la paila</p>	<p>(Que derrama la natilla) Ay con mañítica, con mañítica (Con mañita por favor) Ay no me mueva mucho la paila (Que yo muevo el mecedor)</p> <p>Yo necesito una negra que sea buena mujer, una negra parrandera que me sepa comprender, que baile con mi merengue al derecho y al revés, y que mueva la cadera como se debe mover, y que mueva la cadera como se debe mover.</p>	<p>Coro.</p> <p>La víspera de año nuevo yo la voy a festejar haciendo la noche buena con la negra soledad, qué negra tan parrandera esa sí sabe bailar, y revuelve la natilla hasta que la hace cuajar, y revuelve la natilla hasta que la hace cuajar.</p> <p>Coro.</p>
---	--	--

<b>Indexicalidad:</b> La situación que le da contexto al relato es la manipulación del doble sentido de las palabras. A ello debe añadirse que expresa una fuerte influencia racial y regional, reforzada en elementos que aluden a un conjunto de representaciones del campesinado antioqueño.	
<b>Deixis:</b> Predomina el yo, como un narrador imperativo que cuenta cómo quiere celebrar su noche buena.	
<b>Articulación</b>	El doble sentido de las palabras y situaciones junto al ritmo y los elementos propios del conjunto de representaciones de “lo que es antioqueño”
<b>Interpelación</b>	La situación debe ser picara y con un juego de doble sentido.
<b>¿Asimilación, integración y/o separación?</b>	<b>Asimilación</b> -
	<b>Integración</b> La picardía.
	<b>Separación</b> Distinción racial y regional.
<b>Topofilia (X)</b>	Hay topofilia
	No hay topofilia

TABLA PARA UN ANALISIS CUALITATIVO DE LAS CANCIONES, PUNTO DE VISTA INTERDISCIPLINAR	
<b>Nombre:</b> Con verraquera	<b>Año de grabación:</b> 1973
<b>Enlace en YouTube:</b> <a href="https://www.youtube.com/watch?v=gk-K1-r21bY">https://www.youtube.com/watch?v=gk-K1-r21bY</a>	
<b>Interprete(s):</b> Octavio Mesa	<b>Compositor(es):</b> Octavio Mesa
<b>Lugar de origen, año de nacimiento:</b> Medellín (Antioquia, 1933)	<b>Lugar de origen, año de nacimiento:</b> Medellín (Antioquia, 1933)
<b>Sello y Formato:</b> Colmusica - 33	<b>Álbum:</b> Relajos del arriero
<b>Género:</b> Parrandera	<b>Ritmo:</b> Parranda

Figura 25. Tabla de análisis de canción: Con verraquera - Octavio Mesa.

<p><b>Letra:</b> Yo vengo de un pueblito cerca de Santa María, allí me crío mi taita con pura putería. Yo soy matón a sueldo que no me asusta nada, nunca me pongo triste por cualquier güevonada.</p> <p>No hay golpe que yo falle, ni bala que yo pierda, la vida que yo tengo vale una puta mierda. (bis)</p>	<p>Yo no le temo a nada con mi peinilla nueva, al que a mí me moleste yo le arranco una güeva. Sepan que a mí me emputa que cualquier aturdido, sin conocer mi nombre me crea malparido.</p> <p>Coro 2: Yo desde muy pequeño he sabido ser berraco Si una pelea pierdo seguro que me capo (bis)</p>	<p>Yo no le temo a nada con mi peinilla nueva, al que a mí me moleste yo le arranco una güeva. Sepan que a mí me emputa que cualquier aturdido, sin conocer mí nombre me crea malparido.</p> <p>Coro 2 (bis)</p>
--	---	--

<b>Indexicalidad:</b> La situación que le da contexto al relato esta mediada por la exageración de lo narrado. Tiende a la épica y a la picaresca, posee un discurso marcado por su origen, el cual trata de imponer o hacer respetar.	
<b>Deixis:</b> Predomina el yo, como un narrador que impone su historia y la dificultad de su vida, a modo defensivo.	
<b>Articulación</b>	La imposición de la fortaleza individual.
<b>Interpelación</b>	Hay que ser siempre fuerte, a pesar de lo que toque vivir, y siempre aguerrido contra quienes molesten.
<b>¿Asimilación, integración y/o separación?</b>	<b>Asimilación</b> Ser del pueblo en una ciudad.
	<b>Integración</b> -
	<b>Separación</b> Lo que implica ser del pueblo.
<b>Topofilia (X)</b>	Hay topofilia
	No hay topofilia

TABLA PARA UN ANALISIS CUALITATIVO DE LAS CANCIONES, PUNTO DE VISTA INTERDISCIPLINAR	
<b>Nombre:</b> Los gotereros	<b>Año de grabación:</b> 196x
<b>Enlace en YouTube:</b> <a href="https://www.youtube.com/watch?v=gmh6bWhA2Tc">https://www.youtube.com/watch?v=gmh6bWhA2Tc</a>	
<b>Interprete(s):</b> Agustin Bedoya	<b>Compositor(es):</b> José Muñoz
<b>Lugar de origen, año de nacimiento:</b> Frontino (Antioquia, 1936)	<b>Lugar de origen, año de nacimiento:</b> Bello (Antioquia, 1931)
<b>Sello y Formato:</b> -	<b>Álbum:</b> -
<b>Género:</b> Parrandera	<b>Ritmo:</b> Paseo

Figura 26. Tabla de análisis de canción: Los gotereros - José Muñoz.

<p><b>Letra:</b>  Hombre estoy viendo una cosa en este pueblo,  no se puede tomar trago porque hay mucho goterero, y se pasan los domingos recorriendo no se les escapa tienda, cantina ni granero, hay un Arnulfo, un Francisco, un Emilio, una Vela, un Enrique, una hija de Maria Imelda,  que cuando ven que uno está tomando trago, se le pegan compañero pero no compran ni media.</p> <p>Coro:  Sírname trago señor cantinero, tranquilo hermano que aquí</p>	<p>no hay goterero,  tranquilo hermano que aquí no hay goterero.</p> <p>Esos cristianos se conocen a la legua porque son desesperados cuando ven una cerveza, sin conocerlo le saludan qué hay mi hermano, cómo está don caballero y se le sientan a la mesa,  hay un Ignacio, un Arcesio, un Hernando, un German, un tal Gustavo, los he visto muchas veces,  que si les untan alcohol en las espaldas, le aseguro compadrito se desnucan por lamberse.</p>	<p>Coro.</p> <p>Hay un Miguel, también hay un Gabriel, un Jesús, un Ismael, un hijo de doña Jesusa, que son capaces de perder toda la noche donde ven una botella untada de tapetusa.  Doña Rosana me contó que ella una tarde se untó un poco de aguardiente para un dolor de cabeza,  y se encontró con Alberto, con Darío, con José, con Gerardo, y se lambieron a la vieja.</p> <p>Coro.</p>
--	--	--

<b>Indexicalidad:</b> La situación que le da contexto al relato esta mediada por la exageración de lo narrado. La canción es rica en elementos diversos, sean lugares, nombres y productos. Se exalta el consumo del licor.		
<b>Deixis:</b> Predomina el yo, como un narrador expectante y testigo de lo que cuenta. Se muestra con una posición correcta que le permite juzgar.		
<b>Articulación</b>	La exageración de la situación narrada.	
<b>Interpelación</b>	Cada uno es responsable de su propio consumo de licor.	
<b>¿Asimilación, integración y/o separación?</b>	<b>Asimilación</b>	-
	<b>Integración</b>	La exageración como recurso narrativo.
	<b>Separación</b>	-
<b>Topofilia (X)</b>	Hay topofilia	No hay topofilia

TABLA PARA UN ANALISIS CUALITATIVO DE LAS CANCIONES, PUNTO DE VISTA INTERDISCIPLINAR	
<b>Nombre:</b> El jornalero	<b>Año de grabación:</b> 1973
<b>Enlace en YouTube:</b> <a href="https://www.youtube.com/watch?v=YtBdXsZhFSo">https://www.youtube.com/watch?v=YtBdXsZhFSo</a>	
<b>Interprete(s):</b> Octavio Mesa	<b>Compositor(es):</b> Octavio Mesa
<b>Lugar de origen, año de nacimiento:</b> Medellín (Antioquia, 1933)	<b>Lugar de origen, año de nacimiento:</b> Medellín (Antioquia, 1933)
<b>Sello y Formato:</b> Colmusica - 33	<b>Álbum:</b> Relajos del arriero
<b>Género:</b> Parrandera	<b>Ritmo:</b> Parranda

Figura 27. Tabla de análisis de canción: El jornalero - Octavio Mesa.

<p><b>Letra:</b>          Ombe esta vida tan perra,          de estar jornaleando          la voy a acabar,          ya no aguanto a ese marica          de patrón al culo conmigo          no más.          Yo sudando hasta las          güevas para que otro          consiga por un vil jornal,          y el cacorro en la oficina          derrochando whiskey y yo          sin mercar.</p>	<p>A las 5 de la mañana, ya          estoy levantado tomando          agua sal, porque ya ni          aguapanela los que          jornaleamos podemos          tomar.</p> <p>Coro:          A las 11 de la mañana llega          el hijueputa sin saludar, me          dice trabaje duro que ese          trabajo es pa entregar. (x2)</p>	<p>Me provoca contestarle          trabaje cacorro como lo          hago yo, yo por un jornal          tan culo no le corro a nadie          y ya se acabó.          Como es posible señores          que uno muerto de hambre          pueda trabajar, que nos          suban los jornales para que          el malparido pueda afanar.</p> <p>Coro (x2).</p>
--	--	--

<b>Indexicalidad:</b> La situación que le da contexto al relato esta atravesada por la épica y picaresca antioqueña. La letra de la canción cuenta la posición de protesta de un “jornalero” (nombre que se le asigna al trabajador, tiende a utilizarse en el medio campesino).		
<b>Deixis:</b> Predomina el yo, como un narrador que expone su problema y anima a la audiencia a integrarse en su posición. Se enseña como víctima de una situación que le toca asumir.		
<b>Articulación</b>	El orgullo campesino ante el abuso del patrón.	
<b>Interpelación</b>	El trabajo debe ser digno y bien remunerado.	
<b>¿Asimilación, integración y/o separación?</b>	<b>Asimilación</b>	-
	<b>Integración</b>	Crítica nacida en el relato de la lucha de clases y el uso de expresiones “groseras” para el contexto colombiano.
	<b>Separación</b>	La situación del campesino es distinta a la del patrón.
<b>Topofilia (X)</b>	Hay topofilia	No hay topofilia

TABLA PARA UN ANALISIS CUALITATIVO DE LAS CANCIONES, PUNTO DE VISTA INTERDISCIPLINAR	
<b>Nombre:</b> Relajos del arriero	<b>Año de grabación:</b> 1973
<b>Enlace en YouTube:</b> <a href="https://www.youtube.com/watch?v=DQarm73E7KY">https://www.youtube.com/watch?v=DQarm73E7KY</a>	
<b>Interprete(s):</b> Octavio Mesa	<b>Compositor(es):</b> Octavio Mesa
<b>Lugar de origen, año de nacimiento:</b> Medellín (Antioquia, 1933)	<b>Lugar de origen, año de nacimiento:</b> Medellín (Antioquia, 1933)
<b>Sello y Formato:</b> Colmusica - 33	<b>Álbum:</b> Relajos del arriero
<b>Género:</b> Parrandera	<b>Ritmo:</b> Parranda

Figura 28. Tabla de análisis de canción: Relajos del arriero - Octavio Mesa

<p><b>Letra:</b> Soy campesino de los verracos, y soy arriero de profesión, me importa un culo no me interesa de como viva ningún guevón.</p> <p>Cruzo caminos arriando mulas, tomando trago y comiendo frutas, de las mujeres desengañado no me enamoro ni por el putas.</p> <p>Uso alpargate, exhibo el machete y nunca he sido un consentido, pues no me</p>	<p>apego de lo que tengo ni de este mundo gran malparido.</p> <p>Coro: Soy un arriero de verraquera, y solo creo en el cajón, no he sido chivo de ninguna perra, ni mucho menos pa ser cabrón. (x2)</p> <p>Apure el paso mula hijueputa que ya muy pronto va a anochecer, y en la posada te está esperando buen aguardiente y una mujer.</p>	<p>En una enjalma yo aplasto el culo a tomar trago y a tocar guitarra, solo me acuerdo de una malparida que por poquito casi me agarra.</p> <p>Ahora si cojo camino arriba, no te me quedes mula pedorra, ni por el putas tumbes la carga porque te mato mula cacorra.</p> <p>Coro (x2).</p>
---	--	--

<b>Indexicalidad:</b> La situación que le da contexto al relato esta atravesada por la épica y picaresca antioqueña. La letra de la canción cuenta con elementos ricos alusivos al conjunto de representaciones paisas.		
<b>Deixis:</b> Predomina el yo, como un narrador desafiante que cuenta como vive su destino laboral. Se muestra como alguien fuerte y determinado a lograr sus metas.		
<b>Articulación</b>	La fuerza de la palabra y el orgullo de su trabajo.	
<b>Interpelación</b>	El “arriero” (a fin de cuentas campesino) es fuerte y capaz de su destino.	
<b>¿Asimilación, integración y/o separación?</b>	<b>Asimilación</b>	-
	<b>Integración</b>	La arriería como relato épico.
	<b>Separación</b>	La arriería y la masculinidad campesina.
<b>Topofilia (X)</b>	Hay topofilia	No hay topofilia

TABLA PARA UN ANALISIS CUALITATIVO DE LAS CANCIONES, PUNTO DE VISTA INTERDISCIPLINAR	
<b>Nombre:</b> Fiesta caliente	<b>Año de grabación:</b> 1957
<b>Enlace en YouTube:</b> <a href="https://www.youtube.com/watch?v=gWW_iMBr95Q">https://www.youtube.com/watch?v=gWW_iMBr95Q</a>	
<b>Interprete(s):</b> Castañeda y Álvarez	<b>Compositor(es):</b> F. Agudelo – L. Álvarez
<b>Lugar de origen, año de nacimiento:</b> Libardo Álvarez: Titiribí (Antioquia, 1928); Ernesto Castañeda: Titiribí (Antioquia, 1930)	<b>Lugar de origen, año de nacimiento:</b> L. Álvarez: Titiribí (Antioquia, 1928)
<b>Sello y Formato:</b> Discos Silver - 78	<b>Álbum:</b> 810-A
<b>Género:</b> Parrandera	<b>Ritmo:</b> Merengue

Figura 29. Tabla de análisis de canción: Fiesta caliente - Castañeda y Álvarez.

<p><b>Letra:</b></p> <p>Que viva la noche buena, fiesta del baile caliente, y que vivan las natillas, los buñuelos y aguardiente. Uso sombrero aguadeño, peinilla de 22”, mi guarniel y mi barbera, y mi botella de ron.</p> <p>Coro: Que viva Antioquia querida,</p>	<p>la tierra del aguardiente, de las mujeres mas guapas de este nuevo continente. (x2)</p> <p>Tengo una morena guapa, y digo sin vacilones, que es hija de Marinilla porque es tierra de campeones. (x2)</p> <p>Coro (x2).</p>	<p>Que viva la noche buena, fiesta del baile caliente, y que vivan las natillas, los buñuelos y aguardiente. Uso sombrero aguadeño, peinilla de 22”, mi guarniel y mi barbera, y mi botella de ron.</p> <p>Coro (x2).</p>
---	--	---

<b>Indexicalidad:</b> La situación que le da contexto al relato esta atravesada por la ideología de la antioqueñidad. La letra de la canción cuenta un punto de vista afín a la vida campesina y al gozo de la fiesta decembrina.		
<b>Deixis:</b> Predomina el yo, como una figura ejemplificadora de una estética correspondiente a una ideología. Se muestra como un narrador pasivo.		
<b>Articulación</b>	El festejo de navidad como reivindicación identitaria.	
<b>Interpelación</b>	-	
<b>¿Asimilación, integración y/o separación?</b>	<b>Asimilación</b>	La exposición de la tierra como un destino.
	<b>Integración</b>	-
	<b>Separación</b>	El regionalismo.
<b>Topofilia (X)</b>	Hay topofilia	No hay topofilia

TABLA PARA UN ANALISIS CUALITATIVO DE LAS CANCIONES, PUNTO DE VISTA INTERDISCIPLINAR	
<b>Nombre:</b> El calavera	<b>Año de grabación:</b> 1956
<b>Enlace en YouTube:</b> <a href="https://www.youtube.com/watch?v=QJ_K05AqQZ4">https://www.youtube.com/watch?v=QJ_K05AqQZ4</a>	
<b>Interprete(s):</b> Los trovadores del recuerdo (Enrique Moncada y José Luis Moncada)	<b>Compositor(es):</b> Félix Ramírez
<b>Lugar de origen, año de nacimiento:</b> Támesis (Antioquia, 1907 y 1920)	<b>Lugar de origen, año de nacimiento:</b> Támesis (Antioquia, 19xx)
<b>Sello y Formato:</b> Discos Silver – 78	<b>Álbum:</b> -
<b>Género:</b> Parrandera	<b>Ritmo:</b> Parranda

Figura 30. Tabla de análisis de canción: El calavera - Félix Ramírez.

<p><b>Letra:</b></p> <p>Me llaman el calavera porque vivo en los placeres, me gusta la borrachera, la parranda y las mujeres. (x2)</p> <p>Coro: Para ser enamorado, corazón se necesita, porque el hombre cuando es loco, no tiene mujer bonita. (x2)</p>	<p>El aguardiente fiestero es el trago preferido, lo bebe el que está contento y también el aburrido. (x2)</p> <p>Coro (x2).</p> <p>El dinero y la cerveza son las cosas de la vida, y para olvidar las penas una negra bien querida. (x2)</p> <p>Coro (x2).</p>
---	--

<b>Indexicalidad:</b> La situación que le da contexto al relato esta atravesada por la épica de arrabal. La letra de la canción habla del gozo de la vida a pesar de la mala vida, asociando “el calavera” a la figura de la muerte, lo cercano a ella.		
<b>Deixis:</b> Predomina el yo como un sujeto narrador de su experiencia vital.		
<b>Articulación</b>	La vida de arrabal del hombre es mujeriega.	
<b>Interpelación</b>	El hombre “loco” (calavera) disfruta la vida sin compromisos.	
<b>¿Asimilación, integración y/o separación?</b>	<b>Asimilación</b>	-
	<b>Integración</b>	Los vicios de la ciudad.
	<b>Separación</b>	La vida de arrabal se separa de las buenas costumbres.
<b>Topofilia (X)</b>	Hay topofilia	No hay topofilia



TABLA PARA UN ANALISIS CUALITATIVO DE LAS CANCIONES, PUNTO DE VISTA INTERDISCIPLINAR	
<b>Nombre:</b> Mi consuelo	<b>Año de grabación:</b> 1967
<b>Enlace en YouTube:</b> <a href="https://www.youtube.com/watch?v=91LfruOO4U4">https://www.youtube.com/watch?v=91LfruOO4U4</a>	
<b>Interprete(s):</b> Ramírez y Monsalve, Los Clavecinos	<b>Compositor(es):</b> Félix Ramírez
<b>Lugar de origen, año de nacimiento:</b> Ramírez: Támesis (Antioquia, 19xx)	<b>Lugar de origen, año de nacimiento:</b> Támesis (Antioquia, 19xx)
<b>Sello y Formato:</b> Discos Ondina - 45	<b>Álbum:</b> -
<b>Género:</b> Parrandera	<b>Ritmo:</b> Porro

Figura 31. Tabla de análisis de canción: Mi consuelo - Los Clavecinos.

<p><b>Letra:</b></p> <p>Adiós amigos me voy con la nostalgia, de abandonar este pueblo colonial,</p> <p>porque aquí me enamoré de una muchacha, la más hermosa de esta tierra tropical. (x2)</p> <p>Coro: Ay vida mía, cuando me alejes, serán eternas las noches de</p>	<p>desvelo,</p> <p>quiera la suerte que yo regrese, para volver a ver a mi consuelo. (x2)</p> <p>Mañana ausente cuando muere el día, iré cantando la canción de la montaña,</p> <p>como un recuerdo de la amada mía, que se quedó dormida en su cabaña. (x2).</p>	<p>Coro.</p> <p>Con esas notas le doy la despedida. que se termina la farra del viajero,</p> <p>todos lo saben verdad que siento pena, porque me duele dejar a mi consuelo. (x2)</p> <p>Coro.</p>
--	---	---

<b>Indexicalidad:</b> La situación que le da contexto al relato esta mediada por el contexto social y cultural. La separación como temática que puede reflejar desarraigo, remembranza de la tierra abandonada y las experiencias allí vividas.		
<b>Deixis:</b> Predomina una conversación entre el yo que expresa su tristeza por abandonar y el tú que expresa su tristeza por recordar.		
<b>Articulación</b>	La separación y el desamor son compatibles con el festejo.	
<b>Interpelación</b>	Las despedidas y separaciones se deben enfrentar como son.	
<b>¿Asimilación, integración y/o separación?</b>	<b>Asimilación</b>	El abandono o separación.
	<b>Integración</b>	-
	<b>Separación</b>	La vida de montaña difiera a las demás.
<b>Topofilia (X)</b>	Hay topofilia	No hay topofilia

TABLA PARA UN ANALISIS CUALITATIVO DE LAS CANCIONES, PUNTO DE VISTA INTERDISCIPLINAR	
<b>Nombre:</b> El aguerrido	<b>Año de grabación:</b> 1976
<b>Enlace en YouTube:</b> <a href="https://www.youtube.com/watch?v=mWHUKbdbHyw">https://www.youtube.com/watch?v=mWHUKbdbHyw</a>	
<b>Interprete(s):</b> Agustín Bedoya	<b>Compositor(es):</b> Alfonso Pérez
<b>Lugar de origen, año de nacimiento:</b> Frontino (Antioquia, 1936)	<b>Lugar de origen, año de nacimiento:</b> -
<b>Sello y Formato:</b> Discos Metròpoli – 33 o 45	<b>Álbum:</b> Que viva el paseo
<b>Género:</b> Parrandera	<b>Ritmo:</b> Currulao

Figura 32. Tabla de análisis de canción: El aguerrido - Agustín Bedoya.

<p><b>Letra:</b></p> <p>De fiebro animal que pique no me da miedo ni me asusta el arma agresiva miedo me da de la hembra que usa el veneno de la mentira, porque mata tan lento como el cuchillo que no se afila</p> <p>Coro: Ayayayayayay, yo soy gallo fino, he recibido los espuelazos y</p>	<p>las cornadas del aguerrido. (bis)</p> <p>Yo no temo que el rayo, que el rayo se dispare fuerte con aspereza en la brava naturaleza</p> <p>Temo al amigo que edula, promete, promete y es zalamero porque a la espalda se burla y siempre va buscando dinero.</p>	<p>Coro (bis).</p> <p>A mí me dicen que el mundo lo rigen los grandes hombres, eso es pura credulidad.</p> <p>Grande es cualquiera que odia, que odia el engaño a la humanidad, grande es el hombre que aprende y siempre crece con la verdad.</p> <p>Coro (bis).</p>
---	---	---

<b>Indexicalidad:</b> La situación que da contexto al relato esta mediada por la épica y picaresca antioqueña. La letra puede tener relación con los llamados “culebreros”.		
<b>Deixis:</b> Predomina el yo como un sujeto narrador pasivo que se enfrenta con lo que considera males para la vida.		
<b>Articulación</b>	La épica y la picaresca aplicados en la cotidianidad.	
<b>Interpelación</b>	Siempre se debe desconfiar y hacer frente a los duros momentos.	
<b>¿Asimilación, integración y/o separación?</b>	<b>Asimilación</b>	-
	<b>Integración</b>	El dialogo de la herencia campesina en los vicios de la ciudad.
	<b>Separación</b>	La herencia campesina de la desconfianza.
<b>Topofilia (X)</b>	Hay topofilia	No hay topofilia

TABLA PARA UN ANALISIS CUALITATIVO DE LAS CANCIONES, PUNTO DE VISTA INTERDISCIPLINAR	
<b>Nombre:</b> Adiós a la vida	<b>Año de grabación:</b> 1980
<b>Enlace en YouTube:</b> <a href="https://www.youtube.com/watch?v=Qo5-XAA2SU">https://www.youtube.com/watch?v=Qo5-XAA2SU</a>	
<b>Interprete(s):</b> Darío Gómez	<b>Compositor(es):</b> José Muñoz
<b>Lugar de origen, año de nacimiento:</b> San Jerónimo (Antioquia, 1951)	<b>Lugar de origen, año de nacimiento:</b> Bello (Antioquia, 1931)
<b>Sello y Formato:</b> Zeida -	<b>Álbum:</b> El gallo de las trovas
<b>Género:</b> Parrandera	<b>Ritmo:</b> Paseo

Figura 33. Tabla de análisis de canción: Adiós a la vida - Darío Gómez.

<p><b>Letra:</b></p> <p>Adiós pues compañeros de mi vida me despido, me despido para siempre no se olviden de lo hermoso de la vida las mujeres, el dinero, el aguardiente</p> <p>Y uno si resucita al fin del mundo si eso es cierto, lo que dice la gente que me tengas 4, 5, 6 mujeres y unas veinte botellitas de aguardiente</p>	<p><b>Coro:</b></p> <p>Ahí dirán que chepito es muy goloso y que más les puedo decir yo</p> <p>las mujeres, el dinero, el aguardiente fue la herencia que mi padre me dejó. (bis)</p> <p>El que tenga, el que tenga estas tres cosas, que le dé, que le dé gracias a Dios (bis), que le dé, que le dé gracias a Dios (bis).</p> <p>Esta vida, esta vida está muy triste</p>	<p>no le encuentro, no le encuentro consuelo yo le pido, le pido a Jesucristo que me lleve, que me lleve de este suelo</p> <p>Tenemos cosas buenas en la vida el dinero, las mujeres y el licor por eso el que tenga estas tres cosas que le dé, que le dé gracias a Dios</p> <p>Coro.</p>
<p><b>Indexicalidad:</b> La situación que da contexto al relato esta mediada por el pesimismo y fatalidad. Tiene influencia del imaginario de arrabal.</p>		
<p><b>Deixis:</b> Predomina el yo como un sujeto narrador de su experiencia vital y determinante de una forma de vida.</p>		
<b>Articulación</b>	La fatalidad y pesimismo en el festejo.	
<b>Interpelación</b>	El dinero, las mujeres y el licor son importantes.	
<b>¿Asimilación, integración y/o separación?</b>	<b>Asimilación</b>	-
	<b>Integración</b>	La relación de la vida del sujeto con el contexto de arrabal.
	<b>Separación</b>	-
<b>Topofilia (X)</b>	Hay topofilia	No hay topofilia

TABLA PARA UN ANALISIS CUALITATIVO DE LAS CANCIONES, PUNTO DE VISTA INTERDISCIPLINAR	
<b>Nombre:</b> El aguinaldo de mi novia	<b>Año de grabación:</b> 1988
<b>Enlace en YouTube:</b> <a href="https://www.youtube.com/watch?v=dqM32lknyeM">https://www.youtube.com/watch?v=dqM32lknyeM</a>	
<b>Interprete(s):</b> Darío Osorio y sus muchachos	<b>Compositor(es):</b> Darío Osorio
<b>Lugar de origen, año de nacimiento:</b> -	<b>Lugar de origen, año de nacimiento:</b> -
<b>Sello y Formato:</b> Discos Colon - 45	<b>Álbum:</b> -
<b>Género:</b> Parrandera	<b>Ritmo:</b> Parranda

Figura 34. Tabla de análisis de canción: El aguinaldo de mi novia - Darío Osorio y sus muchachos.

<p><b>Letra:</b></p> <p>Este año si le pido a mi novia el aguinaldo (x2), que casi me lo da yo se lo voy retornando (x3).</p> <p>A mi novia yo le pido que me haga este favor,</p> <p>que no me siga engañando, como el año que pasó (x3).</p>	<p><b>Coro:</b></p> <p>A mi novia yo le pido que no me vaya a olvidar (x2), que yo vuelvo y le recuerdo, que me lo tiene que dar (x3).</p> <p>Que regalo tan bueno el que mi novia me dio,</p> <p>una botella de anís y una botella de ron (x3).</p> <p>Coro.</p>
--	---

<b>Indexicalidad:</b> La situación que le da contexto al relato esta mediada por el doble sentido de la palabra. Retomando un recurso tradicional del género “el aguinaldo” aparece como palabra central.		
<b>Deixis:</b> Predomina el yo como un sujeto narrador pasivo, que cuenta su experiencia vital en Navidad de manera somera.		
<b>Articulación</b>	El aguinaldo y otros recursos narrativos no desaparecen.	
<b>Interpelación</b>	-	
<b>¿Asimilación, integración y/o separación?</b>	<b>Asimilación</b>	-
	<b>Integración</b>	-
	<b>Separación</b>	La vida campesina no se ha perdido aún, trata de apoyarse en figuras tradicionales.
<b>Topofilia (X)</b>	Hay topofilia	No hay topofilia

TABLA PARA UN ANALISIS CUALITATIVO DE LAS CANCIONES, PUNTO DE VISTA INTERDISCIPLINAR	
<b>Nombre:</b> Navidades que no vuelven	<b>Año de grabación:</b> 19xx
<b>Enlace en YouTube:</b> <a href="https://www.youtube.com/watch?v=G-s7dVbgKil">https://www.youtube.com/watch?v=G-s7dVbgKil</a>	
<b>Interprete(s):</b> Alegría de mi Pueblo	<b>Compositor(es):</b> José Ovidio Úsuga Hidalgo
<b>Lugar de origen, año de nacimiento:</b> -	<b>Lugar de origen, año de nacimiento:</b> -
<b>Sello y Formato:</b> -	<b>Álbum:</b> Para los amantes de la música parrandera
<b>Género:</b> Parrandera	<b>Ritmo:</b> Merengue

Figura 35. Tabla de análisis de canción: Navidades que no vuelven - José Ovidio Úsuga Hidalgo.

<p><b>Letra:</b></p> <p>Hoy yo quiero con mi canto (bis)  recardar estos diciembres,  parrandas inolvidables (bis),  navidades que no vuelven.</p> <p>Recuerdo que era un chiquillo (Bis)  la Navidad disfrutaba esperando el regalito (bis)  y el Niño Dios que llegara.</p> <p>Coro:  Hoy solo queda el recuerdo del marrano y la parranda</p>	<p>de la chicha de mi abuelo de las liras (tiples) y guitarras (bis).</p> <p>Que Navidades tan buenas (bis)  con buñuelos y natilla con chicharrón y rellena (bis)  con tapetusa y con chicha.</p> <p>Los tiples y las guitarras (bis)  alegraban las parrandas con tonadas montaÑeras (bis)  que si salían del alma.</p>	<p>Coro (bis).</p> <p>Las canciones montaÑeras (bis)  las apagó el modernismo se acabó el sabor a tierra (bis)  hoy ya no somos los mismos.</p> <p>Hoy me embarga la nostalgia (bis)  recordando esos diciembres parrandas inolvidables (bis)  Navidades que no vuelven.</p> <p>Coro(bis).</p>
--	---	--

<b>Indexicalidad:</b> La situación que le da contexto al relato esta mediada por el tradicional festejo de Navidad. La letra relaciona esta forma de celebración con la vida de montaña.		
<b>Deixis:</b> Predomina el yo como un sujeto narrador reflexivo, que comunica con nostalgia aquello que hubo y que ya no hay más.		
<b>Articulación</b>	-	
<b>Interpelación</b>	La Navidad se debe vivir en tradicionalidad.	
<b>¿Asimilación, integración y/o separación?</b>	<b>Asimilación</b>	El ritmo y la melodía es una asimilación, varía demasiado frente a sus homónimos.
	<b>Integración</b>	-
	<b>Separación</b>	-
<b>Topofilia (X)</b>	Hay topofilia	No hay topofilia

TABLA PARA UN ANALISIS CUALITATIVO DE LAS CANCIONES, PUNTO DE VISTA INTERDISCIPLINAR	
<b>Nombre:</b> Tiempos que no vuelven	<b>Año de grabación:</b> 1991
<b>Enlace en YouTube:</b> <a href="https://www.youtube.com/watch?v=EJAV_-7u6DI">https://www.youtube.com/watch?v=EJAV_-7u6DI</a>	
<b>Interprete(s):</b> Darío Montoya	<b>Compositor(es):</b> Darío Montoya
<b>Lugar de origen, año de nacimiento:</b> Támesis (Antioquia, 1945)	<b>Lugar de origen, año de nacimiento:</b> Támesis (Antioquia, 1945)
<b>Sello y Formato:</b> Discos Victoria -	<b>Álbum:</b> La parranda del año
<b>Género:</b> Parrandera	<b>Ritmo:</b> Paseo

Figura 36. Tabla de análisis de canción: *Tiempos que no vuelven* - Darío Montoya.

<p><b>Letra:</b></p> <p>Siempre que llegas diciembre, a todo el dolor me entrego, porque en el alma me duele los días que fueron bellos.</p> <p>Recuerdo los villancicos y su música me dice que los pobres y los ricos pasaron tiempos felices.</p> <p>Todos calmaban sus penas cantándole al Niño Dios, ya llega la Nochebuena se conjugaba el amor.</p> <p>Coro: Cómo me llegan al alma esos cantos de diciembre,</p>	<p>porque la dicha y la calma ya se fueron para siempre. Con el tiempo se murieron seres queridos y bellos, para siempre ellos partieron dejándonos su recuerdo.</p> <p>Al calor de los pesebres y al compás de la oración, fueron aquellos diciembres, ejemplo de admiración.</p> <p>La alegría y el cariño eran el pulso del tiempo, y los grandes y los niños se entrelazaban contentos.</p> <p>Me duele con sus rigores, mi niñez desvanecida, y siempre con sus fulgores, mi linda madre querida.</p>	<p>Coro.</p> <p>Recuerdo que en años viejos surcaban globos al viento se iluminaban sus pliegos y el pueblo estaba contento.</p> <p>Alegre cumbia sonaba con aires de carnaval y todo el cielo alumbraba las noches de Navidad.</p> <p>Hoy que diciembre se viste con traje de alegre canto hay seres que lloran tristes sin un consuelo a su llanto.</p> <p>Coro.</p>
--	--	--

<b>Indexicalidad:</b> La situación que le da contexto al relato esta atravesada por la nostalgia de la tradición navideña.		
<b>Deixis:</b> Predomina el yo como un sujeto narrador pasivo de su experiencia vital en las festividades navideñas.		
<b>Articulación</b>	La Navidad como nostalgia.	
<b>Interpelación</b>	Las Navidades de antes eran mejores.	
<b>¿Asimilación, integración y/o separación?</b>	<b>Asimilación</b>	El sentimiento de derrota.
	<b>Integración</b>	-
	<b>Separación</b>	El sentimiento de nostalgia.
<b>Topofilia (X)</b>	Hay topofilia	No hay topofilia

TABLA PARA UN ANALISIS CUALITATIVO DE LAS CANCIONES, PUNTO DE VISTA INTERDISCIPLINAR	
<b>Nombre:</b> El errante andariego	<b>Año de grabación:</b> 1989
<b>Enlace en YouTube:</b> <a href="https://www.youtube.com/watch?v=Z3pPyQx0pG0">https://www.youtube.com/watch?v=Z3pPyQx0pG0</a>	
<b>Interprete(s):</b> Los Errantes de Antioquia	<b>Compositor(es):</b> Alberto Agudelo y Jairo Morales
<b>Lugar de origen, año de nacimiento:</b> -	<b>Lugar de origen, año de nacimiento:</b> -
<b>Sello y Formato:</b> Discos Colón -	<b>Álbum:</b> El mes de la parranda
<b>Género:</b> Parrandera	<b>Ritmo:</b> Porro

Figura 37. Tabla de análisis de canción: El errante andariego – Los errantes de Antioquia.

<p><b>Letra:</b></p> <p>Vine de tierras lejanas, de muy lejos he venido vine en busca de matones, de braveros y bandidos.</p> <p>Soy el errante andariego, un viajero muy completo, que a todo lugar que llego todos me tienen respeto.</p> <p>He peleado hasta con veinte, sin que me den la medida, que los que me han hecho frente están en la otra vida.</p> <p>Coro: Si aquí hay alguno que</p>	<p>quiera irse segundo, yo lo vuelvo calavera en un segundo. (bis)</p> <p>En la raya yo me paro, no me hacen retroceder y le hago pagar bien caro a quien me vino a ofender.</p> <p>Con la peinilla en mi mano a nadie le como cuento, y si creen que hablo en vano vengan y hagan el intento.</p> <p>He peleado hasta con veinte, sin que me den la medida, que los que me han hecho</p>	<p>frente están en la otra vida.</p> <p>Coro.</p> <p>Quiero a la mujer que sea, pa' mi todas son bonitas, para mí no hay mujer fea, feas, gordas o flaquititas.</p> <p>Yo quiero estar con cualquiera que se deje enamorar, que mueva bien la cadera cuando la saque a bailar.</p> <p>Por eso en este pueblo mucho me amaño, enamoro a la que quiero todos los años. (x4)</p>
--	---	---

<b>Indexicalidad:</b> La situación que le da contexto al relato esta atravesada por la épica y picaresca antioqueña. De nuevo, encontramos una letra que enseña la idiosincrasia de un ser antioqueño determinado por lo que quiere.		
<b>Deixis:</b> Predomina el yo como un sujeto narrador, que se muestra como individuo ejemplo de un estilo de vida desafiante y aguerrido.		
<b>Articulación</b>	El campesino aguerrido como tema central de las canciones.	
<b>Interpelación</b>	El campesino es aguerrido y no es temeroso.	
<b>¿Asimilación, integración y/o separación?</b>	<b>Asimilación</b>	-
	<b>Integración</b>	-
	<b>Separación</b>	La forma de vida campesina y la forma de relacionarse con el exterior.
<b>Topofilia (X)</b>	Hay topofilia	No hay topofilia

TABLA PARA UN ANALISIS CUALITATIVO DE LAS CANCIONES, PUNTO DE VISTA INTERDISCIPLINAR	
<b>Nombre:</b> Mujer moderna	<b>Año de grabación:</b> 1975
<b>Enlace en YouTube:</b> <a href="https://www.youtube.com/watch?v=b3DJqG8jOOs">https://www.youtube.com/watch?v=b3DJqG8jOOs</a>	
<b>Interprete(s):</b> Octavio Mesa	<b>Compositor(es):</b> Octavio Mesa Gómez
<b>Lugar de origen, año de nacimiento:</b> Medellín (Antioquia, 1933)	<b>Lugar de origen, año de nacimiento:</b> Medellín (Antioquia, 1933)
<b>Sello y Formato:</b> Discos Lyra -	<b>Álbum:</b> Aguinaldo grande
<b>Género:</b> Parrandera	<b>Ritmo:</b> Paseo

Figura 38. Tabla de análisis de canción: Mujer moderna – Octavio Mesa.

<p><b>Letra:</b></p> <p>Hoy para conseguir novia tiene que estar en la onda, fumando la marihuana y ser chivo a la redonda. La jovencita moderna solo busca un detalle, que su novio fume yerba, pelo largo y no se bañe.</p> <p>Coro: Cuando ven a un hombre serio de esos hombres de</p>	<p>verdad, lo tratan de montañero, anticuado y algo más. (bis)</p> <p>La cosa ya es muy sencilla para el hombre conseguir, con solo hacer una seña se ve que gasta hasta abril. Al hombre serio le gusta lo difícil de encontrar, lo fácil es pa' los bobos que no les gusta estrenar.</p>	<p>Coro. (bis)</p> <p>Coro (bis)</p>
--	--	--------------------------------------

<b>Indexicalidad:</b> La situación que le da contexto al relato esta mediada por el contexto social y cultural del momento de grabación.	
<b>Deixis:</b> Predomina el yo como un sujeto narrador que se muestra como individuo ejemplo de lo que debe ser un “hombre serio”.	
<b>Articulación</b>	El montañero es diferente al muchacho “moderno”
<b>Interpelación</b>	El hombre serio se debe diferenciar de las nuevas modas.
<b>¿Asimilación, integración y/o separación?</b>	<b>Asimilación</b> -
	<b>Integración</b> -
	<b>Separación</b> El “hombre serio” es el montañero que no se permea de la cultura externa.
<b>Topofilia (X)</b>	Hay topofilia
	No hay topofilia



TABLA PARA UN ANALISIS CUALITATIVO DE LAS CANCIONES, PUNTO DE VISTA INTERDISCIPLINAR	
<b>Nombre:</b> Consejos al campesino	<b>Año de grabación:</b> 1979
<b>Enlace en YouTube:</b> <a href="https://www.youtube.com/watch?v=wa0rDZucjKk">https://www.youtube.com/watch?v=wa0rDZucjKk</a>	
<b>Interprete(s):</b> Darío Gómez y los Viejitos Verdes	<b>Compositor(es):</b> Darío Gomez Zapata
<b>Lugar de origen, año de nacimiento:</b> San Jerónimo (Antioquia, 1951)	<b>Lugar de origen, año de nacimiento:</b> San Jerónimo (Antioquia, 1951)
<b>Sello y Formato:</b> Codiscos -	<b>Álbum:</b> El Zapatero
<b>Género:</b> Parrandera	<b>Ritmo:</b> Parranda

Figura 39. Tabla de análisis de canción: Consejos al campesino - Darío Gómez y los Viejitos Verdes.

<p><b>Letra:</b></p> <p>Coro: Campesino te aconsejo no abandones la montaña. No te vengas a este pueblo, que este pueblo a ti te engaña. (bis)</p> <p>Y también cuiden sus hijas, que eso le paso a doña pelucha, se vino a estudiar aquí y ahí saco grados de puntería... Que ella tiene, hombre para dibujar, ayer me mostró un muñeco que hizo de tanto pincha... da que es esa vieja, ya con lo que le ha pasado, y se le estaba aliñando que no se lo habían dañado.</p> <p>Hasta el hijo de Pola</p>	<p>cómo era ese tipo, se vino de la montaña y aquí ya está de marido.</p> <p>Angela se volvió la hija del viejo Angulo, desde que se vino aquí por un bareto con el</p> <p>cuándo le toca fumar la llama quete pal chumbimbo, porque cuando no la tiene se metió a la boca un</p> <p>chisme que le saque puyas pero mantiene contenta si vieran como se pone cuando le aprietan las</p> <p>Te'tabas volviendo loca en la montaña sin trabajo y aquí juega al pis y engaña por encima y por debajo.</p> <p>Coro. (bis)</p>	<p>Que no le pase cómo le paso aquí al amigo Toño, que se vino pa este pueblo y lo dejaron sin madroño.</p> <p>Acordáte que este pueblo tiene muchas prostitutas que a uno lo ponen a andar en cuatro patas las hijue</p> <p>pura verdad yo les digo, y pregúntele a su vecino que se vino a la ciudad y ahí se le está cayendo el</p> <p>chichón que tiene ese cliente por estar de aventurero, pues hombre ya tiene gente buscando el sepulturero.</p> <p>Coro. (bis)</p>
--	---	---

<b>Indexicalidad:</b> La situación que le da contexto al relato esta mediada por el contexto social y cultural. La letra refleja el choque de migrantes en la ciudad, dibuja cierta percepción del campesino sobre la urbe.		
<b>Deixis:</b> Predomina el yo como un sujeto narrador de su experiencia vital y social. Se muestra como un instructor o consejero.		
<b>Articulación</b>	El choque del campesino en la ciudad.	
<b>Interpelación</b>	Un campesino vive mejor en la montaña (el campo).	
<b>¿Asimilación, integración y/o separación?</b>	<b>Asimilación</b>	La ciudad tiende a asimilarse en el campesino.
	<b>Integración</b>	-
	<b>Separación</b>	La montaña como lugar opuesto a la ciudad.
<b>Topofilia (X)</b>	Hay topofilia	No hay topofilia

TABLA PARA UN ANALISIS CUALITATIVO DE LAS CANCIONES, PUNTO DE VISTA INTERDISCIPLINAR	
<b>Nombre:</b> Adiós cariño	<b>Año de grabación:</b> 19xx
<b>Enlace en YouTube:</b> <a href="https://www.youtube.com/watch?v=NQ1bYnjklrM">https://www.youtube.com/watch?v=NQ1bYnjklrM</a>	
<b>Interprete(s):</b> Las Hermanas Calle	<b>Compositor(es):</b> -
<b>Lugar de origen, año de nacimiento:</b> Fabiola Calle: Bolívar (Antioquia, 1946); Nelly Calle: Bolívar (Antioquia, 1949)	<b>Lugar de origen, año de nacimiento:</b>
<b>Sello y Formato:</b> -	<b>Álbum:</b> -
<b>Género:</b> Parrandera	<b>Ritmo:</b> Son navideño

Figura 40. Tabla de análisis de canción: Adiós cariño - Las Hermanas Calle.

<p><b>Letra:</b></p> <p>Yo me voy para mi tierra, ya mañana partiré. (bis) Adiós cariñito mío, yo no sé si volveré, (bis) si volveré, si volveré, yo no sé si volveré.</p> <p>Y si tú me quieres tanto, como lo dijiste ayer, (bis) vámonos a mi tierra para nunca más volver. (bis)</p>	<p>Y si tu papá se opone, o si acaso tu mamá, (bis) nos ponemos una cita, pa' salir de madrugada', (bis) de madrugada', de madrugada', pa salir de madrugada'.</p> <p>Y si tu no quieres irte, tampoco te obligaré, (bis) yo me marchó solo y triste sin saber si volveré, (bis) si volveré, si volveré, sin saber si volveré.</p>	<p>Y si tu no quieres irte, tampoco te obligaré, (bis) yo me marchó solo y triste sin saber si volveré, (bis) si volveré, si volveré, sin saber si volveré.</p> <p>Aquí tengo mi equipaje, pa' que nos vamos los dos, (bis) pero si no quieres irte tendré que decirte adiós. (bis)</p>
--	--	---

<b>Indexicalidad:</b> La situación que le da contexto al relato esta atravesada por el contexto social y económico del momento, marcado por la movilidad poblacional, no solo la migración ocurría del campo a la ciudad, también pasaba al contrario.		
<b>Deixis:</b> Predomina el yo como un sujeto narrador pasivo, que parte de la despedida para hacer una invitación a un tú espectador.		
<b>Articulación</b>	La despedida como temática de música de festejo.	
<b>Interpelación</b>	Antes de marchar, hay que invitar y despedir.	
<b>¿Asimilación, integración y/o separación?</b>	<b>Asimilación</b>	-
	<b>Integración</b>	La despedida e invitación son una misma cara que habla de migración.
	<b>Separación</b>	El pueblo como lugar de retorno.
<b>Topofilia (X)</b>	Hay topofilia	No hay topofilia

TABLA PARA UN ANALISIS CUALITATIVO DE LAS CANCIONES, PUNTO DE VISTA INTERDISCIPLINAR	
<b>Nombre:</b> Los brujos	<b>Año de grabación:</b> 1975
<b>Enlace en YouTube:</b> <a href="https://www.youtube.com/watch?v=9uu14z6GXZA">https://www.youtube.com/watch?v=9uu14z6GXZA</a>	
<b>Interprete(s):</b> Gildardo Montoya y José Muñoz	<b>Compositor(es):</b> Gildardo Montoya y José Muñoz
<b>Lugar de origen, año de nacimiento:</b> José Muñoz: Bello (Antioquia, 1931); Gildardo Montoya: Támesis (Antioquia, 1939)	<b>Lugar de origen, año de nacimiento:</b> José Muñoz: Bello (Antioquia, 1931); Gildardo Montoya: Támesis (Antioquia, 1939)
<b>Sello y Formato:</b> Zeida - 45	<b>Álbum:</b>
<b>Género:</b> Parrandera	<b>Ritmo:</b> Paseo

Figura 41. Tabla de análisis de canción: Los brujos - Gildardo Montoya y José Muñoz.

<p><b>Letra:</b> Coro: Todos los aquí presentes vamos todos a rezar, libranos de tanto brujo hoy que es viernes cultural.</p> <p>Con el congreso de brujos, es una cosa mundial, ya le dio a toda la gente por aprender a volar. La sirvienta de mi casa, ayer se tiró de un muro y se quebró las dos piernas, casi que se quiebra el...</p> <p>Cuando yo llego borracho no me puedo ni parar, ombe sale mi mujer y me manda a volar. Anoche viendo unos brujos, nos pasó una cosa rara se metió dizque un molinillo y a la mujer la cuchara. Mi mujer toda contenta ahí mismo salió soplada, y a toditos los vecinos les mostraba la cuchara. Y ahí mismo llamó a un brujo, y oí que le preguntaba, qué será que a mi marido ya nunca se le...</p> <p>Para que se puso en esas, le dije yo a mi señora,</p>	<p>eso no es cosa de brujos, vos te volviste boba. Eso no lo cura un brujo, le dije a Maria Lucinda, a mi lo que me hace falta es una mujer bien...</p> <p>Sin vergüenza que es usted, me contestó mi mujer, lo voy hacer ver de un brujo pa que no vuelva a beber. Y como yo no soy bobo, y nadie me va ganando, en el congreso de brujos ya me hice amigo del diablo.</p> <p>Como yo también soy brujo, ayer me dijo una amiga dizque le sacara un sapo que tenía en la barriga. Y cuando me lo mostró, le dije yo no sé de eso, eso no parece un sapo, eso parece un conejo.</p> <p>Coro (bis).</p> <p>Para embrujar mi mujer, la sobé con una rana, cuando la estaba sobando, hombre se cayó la cama. Dizque a ver si yo volaba, me subí a un palo de brevas hombre y cuando fui a saltar se me enredaron...</p>	<p>Las buenas personas nunca, nunca creen en brujerías, pero ahora sí creo en la bruja suegra mía. Se la pasa todo el día, dizque montando en escoba, y a todo hombre que pasa le muestra la trapeadora.</p> <p>Pa' que hablan de brujerías si aquí todos somos brujos, es bruja la tía mía, bruja la mujer de Chucho. Me dijeron que una bruja estaba en el entejado, y del miedo que me dio, resulté todo...</p> <p>Caramba con tanto brujo qué es lo que vamos a hacer, dijeron los relojeros que ya no tienen qué hacer. Que se arreglaron los radios, y los fogones también, la que no se arregla nunca es la bruja de mi mujer. Ya no le gusta la carne, ni los huevos ni las frutas, hombre ya se está poniendo más caprichosa que una...</p> <p>¡Pura brujería!</p>
--	--	---

**Indexicalidad:** La situación que le da contexto al relato esta mediada por la exageración, el doble sentido y la picaresca. Recoge elementos del *folklore* paisa.

<b>Deixis:</b> Predomina la relación entre el yo y el tú, siendo una conversación donde comparten experiencias vitales y cotidianas.		
<b>Articulación</b>	La brujería como tema central de las canciones.	
<b>Interpelación</b>	-	
<b>¿Asimilación, integración y/o separación?</b>	<b>Asimilación</b>	El viernes cultural y otras expresiones que son de ciudad.
	<b>Integración</b>	-
	<b>Separación</b>	La mitología y la picaresca.
<b>Topofilia (X)</b>	Hay topofilia	No hay topofilia

TABLA PARA UN ANALISIS CUALITATIVO DE LAS CANCIONES, PUNTO DE VISTA INTERDISCIPLINAR	
<b>Nombre:</b> Beba y no compre ropa	<b>Año de grabación:</b> 1971
<b>Enlace en YouTube:</b> <a href="https://www.youtube.com/watch?v=dvCLF-mTTn4">https://www.youtube.com/watch?v=dvCLF-mTTn4</a>	
<b>Interprete(s):</b> Joaquín Bedoya	<b>Compositor(es):</b> D.R.A.
<b>Lugar de origen, año de nacimiento:</b> Frontino (Antioquia, 1943)	<b>Lugar de origen, año de nacimiento:</b> -
<b>Sello y Formato:</b> Discos Victoria – 78	<b>Álbum:</b> -
<b>Género:</b> Parrandera	<b>Ritmo:</b> Parranda

Figura 42. Tabla de análisis de canción: Beba y no compre ropa - Joaquín Bedoya.

<p><b>Letra:</b></p> <p>Voy a tomar aguardiente a pasar sabroso en la Navidad con natillas y buñuelos, así es que a mí me puede gustar (bis).</p> <p>Cuando yo tomo aguardiente y que no es poco que felicidad, llamo a mi negra y le digo negrita linda a parrandear</p>	<p>(bis).</p> <p>Ayer tomé yo aguardiente por medicina aunque no lo crea porque mi negra me dijo siga bebiendo para que vea (bis).</p> <p>Coro: Yo tomo el aguardientico me pongo alegre y pispito, porque mi negra me dice siga bebiendo ahí muy bonito (bis).</p>	<p>Si hay un caldo de gallina, con eso yo me puedo arreglar, si hay natilla y hay buñuelos, ahí estoy listo pa parrandear.</p> <p>Bebiendo ahorro bastante, ahorro vestidos sin dejar la copa, porque mi negra me dice siga bebiendo y no compre ropa (bis).</p>
---	---	--

<b>Indexicalidad:</b> La situación que le da contexto al relato está mediado por la exageración y el doble sentido de la palabra. La letra tiene elementos de la picaresca antioqueña.	
<b>Deixis:</b> Predomina el yo como un sujeto narrador de su experiencia vital.	
<b>Articulación</b>	La burla a los dichos como elemento narrativo alegórico a la festividad.
<b>Interpelación</b>	En Navidad debe haber consumo de licor.
<b>¿Asimilación, integración y/o separación?</b>	<b>Asimilación</b> -
	<b>Integración</b> -
	<b>Separación</b> Los elementos de festejo se ciñen a una tradición ya establecida en el género musical.
<b>Topofilia (X)</b>	Hay topofilia
	No hay topofilia

TABLA PARA UN ANALISIS CUALITATIVO DE LAS CANCIONES, PUNTO DE VISTA INTERDISCIPLINAR	
<b>Nombre:</b> Navidad sin flores	<b>Año de grabación:</b> 1976
<b>Enlace en YouTube:</b> <a href="https://www.youtube.com/watch?v=OMeOBKpBTc8">https://www.youtube.com/watch?v=OMeOBKpBTc8</a>	
<b>Interprete(s):</b> Darío Gómez con Los Invisibles	<b>Compositor(es):</b> Pedro Nel Isaza
<b>Lugar de origen, año de nacimiento:</b> San Jerónimo (Antioquia, 1951)	<b>Lugar de origen, año de nacimiento:</b> Aguadas (Caldas, 1936)
<b>Sello y Formato:</b> Discos Nave -	<b>Álbum:</b> Navidad sin flores
<b>Género:</b> Parrandera	<b>Ritmo:</b> Cumbia

Figura 43. Tabla de análisis de canción: Navidad sin flores - Darío Gómez con Los Invisibles.

<p><b>Letra:</b></p> <p>Que Navidad más bonita para los que nada tienen que llorar, a cambio para mí es muy fea porque tengo mucho de que recordar. (bis)</p> <p>No tengo a mi madrecita, no tengo un cariño que me de valor, me faltó mi noviecita,</p>	<p>ando solito sin un amor. (bis)</p> <p>Ay, Navidad sin flores, fue, fue lo que me tocó, Ay, habidos amores, diosito lindo, diosito lindo se los llevó. (bis)</p>
--	--

<b>Indexicalidad:</b> La situación que da contexto al relato está mediada por el pesimismo y fatalidad de la experiencia vital. La letra es nostálgica, a pesar del ritmo de festejo.	
<b>Deixis:</b> Predomina el yo como un narrador de su experiencia vital.	
<b>Articulación</b>	La Navidad es también momento de pesimismo y fatalidad.
<b>Interpelación</b>	El festejo navideño siempre va a permitir la nostalgia.
<b>¿Asimilación, integración y/o separación?</b>	<b>Asimilación</b> -
	<b>Integración</b> -
	<b>Separación</b> El recordar como proceso de remembranza y significación.
<b>Topofilia (X)</b>	Hay topofilia
	No hay topofilia

TABLA PARA UN ANALISIS CUALITATIVO DE LAS CANCIONES, PUNTO DE VISTA INTERDISCIPLINAR	
<b>Nombre:</b> El carriel de mi compadre	<b>Año de grabación:</b> 1974
<b>Enlace en YouTube:</b> <a href="https://www.youtube.com/watch?v=nlVokqSWGns">https://www.youtube.com/watch?v=nlVokqSWGns</a>	
<b>Interprete(s):</b> Duetto de los Andes	<b>Compositor(es):</b> Raúl Osorio y José Noe Vélez
<b>Lugar de origen, año de nacimiento:</b> -	<b>Lugar de origen, año de nacimiento:</b> -
<b>Sello y Formato:</b> Lyra – Sonolux - 78	<b>Álbum:</b> 20-21266
<b>Género:</b> Parrandera	<b>Ritmo:</b> Merengue

Figura 44. Tabla de análisis de canción: El carriel de mi compadre - Duetto de los Andes.

<p><b>Letra:</b></p> <p>El carriel de mi compadre, dicen que se está pelando (bis) porque siempre mi comadre se lo vive requisando (bis). (bis)</p> <p>Para ver si es que deveras si es que tiene otra huesuda (bis), de esas que son milongueras</p>	<p>pa sacarle la menuda (bis).</p> <p>Ya sin pelos va a quedar su carriel de piel de zorro (bis), mi compadre va a llorar cuando no tenga ni forro (bis). (bis)</p> <p>Una vez que fue rascado se agarró con su mujer (bis), y el carriel quedó pelado porque le pegó con él (bis).</p>	<div style="border: 1px solid black; height: 200px; width: 100%;"></div>
---	---	--

<b>Indexicalidad:</b> La situación que le da contexto al relato esta mediado por el doble sentido de la palabra. Se encuentran elementos alegóricos al conjunto de representaciones de la antioqueñidad.		
<b>Deixis:</b> Predomina el yo como un sujeto narrador testigo de algo que quiere contar.		
<b>Articulación</b>	El doble sentido apoyado en la tradicionalidad.	
<b>Interpelación</b>	-	
<b>¿Asimilación, integración y/o separación?</b>	<b>Asimilación</b>	El uso de palabras como “milongueras” habla de una asimilación de otras culturas.
	<b>Integración</b>	-
	<b>Separación</b>	La referencia a elementos tradicionales.
<b>Topofilia (X)</b>	Hay topofilia	No hay topofilia

TABLA PARA UN ANALISIS CUALITATIVO DE LAS CANCIONES, PUNTO DE VISTA INTERDISCIPLINAR	
<b>Nombre:</b> La bruja cebada	<b>Año de grabación:</b> 1981
<b>Enlace en YouTube:</b> <a href="https://www.youtube.com/watch?v=jCVLggaWGew">https://www.youtube.com/watch?v=jCVLggaWGew</a>	
<b>Interprete(s):</b> Jairo Cano	<b>Compositor(es):</b> Jairo Cano
<b>Lugar de origen, año de nacimiento:</b> -	<b>Lugar de origen, año de nacimiento:</b> -
<b>Sello y Formato:</b> Discos Aristy -	<b>Álbum:</b> De parranda con el carrito de Rubiela
<b>Género:</b> Parrandera	<b>Ritmo:</b> Merengue

Figura 45. Tabla de análisis de canción: La bruja cebada - Jairo Cano.

<p><b>Letra:</b></p> <p>En el taller que yo tengo hay una bruja sebadada, cuando llego a trabajar no me deja hacer nada.</p> <p>Cuando yo cojo un motor pa' cambiarle la bobina ombe resulto cargando yo una maldita gallina.</p> <p>Coro: Yo no sé qué voy a hacer con esa maldita bruja, le puse detrás de la puerta</p>	<p>un limón con una aguja. (bis)</p> <p>El vecino a mi me dijo que era la hija de don Mariano, que se presenta en gallina y a veces como un marrano.</p> <p>Pero eso yo no lo creo, es una mentira negra, porque yo estoy malicioso que la bruja es mi suegra.</p> <p>Coro. (bis)</p>	<p>Hombre es que yo llegué y dentré a la cocina, cuando me encontré bailando esa maldinga gallina.</p> <p>Hombre corrí pal' solar, cuando vi una vaca negra le tiré el escapulario y resultó que era mi suegra.</p> <p>Coro. (bis)</p>
--	---	--

<b>Indexicalidad:</b> La situación que le da contexto al relato esta mediada por cierta herencia del costumbrismo antioqueño en relación con los imaginarios y mitologías. La letra goza de elementos de la vida campesina.	
<b>Deixis:</b> Predomina el yo como un sujeto narrador de su experiencia vital, en cierta manera de indagación.	
<b>Articulación</b>	Las brujas como tema central de las canciones.
<b>Interpelación</b>	-
<b>¿Asimilación, integración y/o separación?</b>	<b>Asimilación</b> -
	<b>Integración</b> -
	<b>Separación</b> La vida campesina sus imaginarios y mitologías.
<b>Topofilia (X)</b>	Hay topofilia
	No hay topofilia



TABLA PARA UN ANALISIS CUALITATIVO DE LAS CANCIONES, PUNTO DE VISTA INTERDISCIPLINAR	
<b>Nombre:</b> De fonda en fonda	<b>Año de grabación:</b> 1978
<b>Enlace en YouTube:</b> <a href="https://www.youtube.com/watch?v=M6mv6YRVq9c">https://www.youtube.com/watch?v=M6mv6YRVq9c</a>	
<b>Interprete(s):</b> Joaquín Bedoya	<b>Compositor(es):</b> Alfonso Muriel
<b>Lugar de origen, año de nacimiento:</b> Frontino (Antioquia, 1943)	<b>Lugar de origen, año de nacimiento:</b> Sopetrán (Antioquia, 1924)
<b>Sello y Formato:</b> Codiscos	<b>Álbum:</b> La mirada maliciosa
<b>Género:</b> Parrandera	<b>Ritmo:</b> Paseo

Figura 46. Tabla de análisis de canción: De fonda en fonda - Joaquín Bedoya.

<p><b>Letra:</b></p> <p>Arréglate Mariana porque quiero parrandear, y a la luz de la luna nos iremos a bailar,</p> <p>a la marrana la encerrás en el corral, y amarra a la ternera que no se vaya a volar (bis).</p> <p>Coro: Porque te quiero llevar a</p>	<p>parrandear, de fonda en fonda por el camino real. (bis)</p> <p>El calabazo lo echas en el portal, y un rico guarapo llevas para tomar,</p> <p>mientras yo muelo te vas a cocinar lleva buena gallina también para cenar. (bis)</p>	<p>Coro. (bis)</p> <p>Sabes que soy contento, que soy hombre legal, que muevo el esqueleto cuando hay necesidad.</p> <p>No te pongas rabiosa, si a lo oscuro tú me ves que estoy dándole gusto a la viuda Maria Inés.</p> <p>Coro. (bis)</p>
---	---	--

<b>Indexicalidad:</b> La situación que le da contexto al relato esta atravesada por el uso del doble sentido de las palabras. La picaresca y la picardía antioqueña median en la letra.		
<b>Deixis:</b> Predomina el yo como quien invita a un tú que intenta convencer.		
<b>Articulación</b>	El juego de palabras del campo junto a la picardía.	
<b>Interpelación</b>	-	
<b>¿Asimilación, integración y/o separación?</b>	<b>Asimilación</b>	-
	<b>Integración</b>	-
	<b>Separación</b>	Es rico en elementos alegóricos a la vida del campo.
<b>Topofilia (X)</b>	Hay topofilia	No hay topofilia

TABLA PARA UN ANALISIS CUALITATIVO DE LAS CANCIONES, PUNTO DE VISTA INTERDISCIPLINAR	
<b>Nombre:</b> El guasca de plátano	<b>Año de grabación:</b> 1987
<b>Enlace en YouTube:</b> <a href="https://www.youtube.com/watch?v=wZZ_seK4IgM">https://www.youtube.com/watch?v=wZZ_seK4IgM</a>	
<b>Interprete(s):</b> Hermanos Cardona	<b>Compositor(es):</b> Héctor Luis Cardona
<b>Lugar de origen, año de nacimiento:</b> -	<b>Lugar de origen, año de nacimiento:</b> -
<b>Sello y Formato:</b> Discos Ovni -	<b>Álbum:</b> Éxitos de Parranda vol. 3
<b>Género:</b> Parrandera	<b>Ritmo:</b> Porro

Figura 47. Tabla de análisis de canción: El guasca de plátano - Hermanos Cardona.

<p><b>Letra:</b></p> <p>Me llaman el guasca de plátano, y por qué me va a chocar, pero música moderna jamás yo vuelvo a bailar. (bis)</p> <p>La tal música cocon, es comida muy maluca, para mi música ron, es un almuerzo sin yucas.</p>	<p><b>Coro:</b></p> <p>En cambio porro y merengue, para mí eso si es de ataque, también me gusta la salsa, pero salsa de aguacate. (bis)</p> <p>Cuando de pronto en el piano, me sale el chirripipin, ahí si se pone este guasca más templado que un violín. (bis)</p>	<p>Y todo aquel que se imponga, por la rumba de Joaquín, le dijo afuera peludos, ya mismo te vas de aquí.</p> <p>No importa que a este campeche, por ahí le ofrezcan madera, pero no dejo de bailar la música de carrilera. (bis)</p> <p>Coro. (bis)</p>
---	--	--

<b>Indexicalidad:</b> La situación que le da contexto al relato esta mediada por el contexto social y cultural. Cabe recalcar la mención de “otros” géneros musicales versus las preferencias musicales del sujeto.	
<b>Deixis:</b> Predomina el yo como un sujeto narrador, que crítica otras formas de vida mostrándose como individuo ejemplificante.	
<b>Articulación</b>	La diferencia cultural como tema central de las canciones.
<b>Interpelación</b>	El “guasca” debe conservarse guasca.
<b>¿Asimilación, integración y/o separación?</b>	<b>Asimilación</b> La mención de “otros” géneros musicales.
	<b>Integración</b> -
	<b>Separación</b> El “guasca” como ejemplo.
<b>Topofilia (X)</b>	Hay topofilia
	No hay topofilia

TABLA PARA UN ANALISIS CUALITATIVO DE LAS CANCIONES, PUNTO DE VISTA INTERDISCIPLINAR	
<b>Nombre:</b> Los ciclistas	<b>Año de grabación:</b> 1953
<b>Enlace en YouTube:</b> <a href="https://www.youtube.com/watch?v=xTQ6Q5C94vU">https://www.youtube.com/watch?v=xTQ6Q5C94vU</a>	
<b>Interprete(s):</b> Los Trovadores del Recuerdo	<b>Compositor(es):</b> Félix Ramírez
<b>Lugar de origen, año de nacimiento:</b> Támesis (Antioquia, 1907 y 1920)	<b>Lugar de origen, año de nacimiento:</b> Támesis (Antioquia, 19xx)
<b>Sello y Formato:</b> Discos Lyra – 78	<b>Álbum:</b> 2158
<b>Género:</b> Parrandera	<b>Ritmo:</b> Porro

Figura 48. Tabla de análisis de canción: Los ciclistas - Los Trovadores del Recuerdo.

<p><b>Letra:</b></p> <p>La historia de Ramón Hoyos es algo muy popular, por ser rabio de fuego de fama internacional.</p> <p>La historia de Ramón Hoyos se extiende todo eficaz, también la de mi tocayo Héctor de Mesa y otros</p>	<p>más.</p> <p><b>Coro:</b> Parece que ya se acercan, los paisas en caravana</p> <p>Hoyos, Mesa, Gil, Pintado y el gallo de la montaña. (bis)</p> <p>Valientes en la carrera, dominan bien el pedal, ni polvo en la carretera</p>	<p>le dejan a su rival.</p> <p><b>Coro.</b></p> <p>Nuestra raza ha demostrado con orgullo y empeño, la grandeza que le ha dado el gran maíz antioqueño.</p> <p><b>Coro.</b></p>
---	---	---

<b>Indexicalidad:</b> La situación que le da contexto al relato esta mediada por el contexto del momento. La letra responde a los resultados de la III Vuelta Colombia, el máximo certamen del ciclismo colombiano, el cual era el deporte nacional para aquel momento. Destaca el regionalismo.	
<b>Deixis:</b> Predomina el yo como sujeto narrador de un acontecimiento.	
<b>Articulación</b>	La relación entre logros deportivos y regionalismo.
<b>Interpelación</b>	La “raza antioqueña” debe destacar por su herencia.
<b>¿Asimilación, integración y/o separación?</b>	<b>Asimilación</b> Respuesta a un acontecer nacional.
	<b>Integración</b> La valoración del deporte.
	<b>Separación</b> -
<b>Topofilia (X)</b>	Hay topofilia
	No hay topofilia

TABLA PARA UN ANALISIS CUALITATIVO DE LAS CANCIONES, PUNTO DE VISTA INTERDISCIPLINAR	
<b>Nombre:</b> Pacho Guerra	<b>Año de grabación:</b> 1969
<b>Enlace en YouTube:</b> <a href="https://www.youtube.com/watch?v=WSLB8aB9bu8">https://www.youtube.com/watch?v=WSLB8aB9bu8</a>	
<b>Interprete(s):</b> Agustín Bedoya	<b>Compositor(es):</b> Alfonso Pérez
<b>Lugar de origen, año de nacimiento:</b> Frontino (Antioquia, 1936)	<b>Lugar de origen, año de nacimiento:</b> -
<b>Sello y Formato:</b> Fabuloso -	<b>Álbum:</b> Subieron la cerveza y otros éxitos
<b>Género:</b> Parrandera	<b>Ritmo:</b> Paseo

Figura 49. Tabla de análisis de canción: Pacho Guerra - Agustín Bedoya.

<p><b>Letra:</b></p> <p>Mi nombre es Francisco Guerra, vengo al pueblo a hacer de todo, y como trabajo la tierra soy tan fuerte como un toro.</p> <p>Además tengo una cosa, desde que llego es tomando, no hay trago que a mi me coja, y duro mucho parrandeando. Con seguridad les digo</p>	<p>que no hay copa que me aguante, porque yo soy un negrito que tomo pero bastante.</p> <p>Y si quieren ver el golpe que me salgan los tragueros, pa que le vean el trote meseros y cantineros.</p> <p>Coro: Pacho Guerra me llama la gente, parrandeando no me tumba el trago, yo me rio del ron y aguardiente,</p>	<p>la bebida para mi es un juguete. (bis)</p> <p>Ya le declaré la guerra en esta fiesta a la bebida, traje plata y una negra que me goza noche y día.</p> <p>Así es que brindemos todos que hay mucho trago en la mesa porque esta bebiendo a montones al que llaman Pacho Guerra.</p> <p>Coro. (bis)</p>
--	--	---

<b>Indexicalidad:</b> La situación que le da contexto al relato esta mediada por la épica y picaresca antioqueña. La exageración de la palabra hace parte de la letra.		
<b>Deixis:</b> Predomina el yo como un sujeto narrador de su experiencia vital.		
<b>Articulación</b>	El licor, el festejo, la posición económica y la masculinidad como temas centrales.	
<b>Interpelación</b>	El bebedor antioqueño debe ser aguantador en la fiesta.	
<b>¿Asimilación, integración y/o separación?</b>	<b>Asimilación</b>	-
	<b>Integración</b>	El festejo en la ciudad o en el casco urbano del pueblo.
	<b>Separación</b>	La vida campesina y pueblerina en el festejo.
<b>Topofilia (X)</b>	Hay topofilia	No hay topofilia

TABLA PARA UN ANALISIS CUALITATIVO DE LAS CANCIONES, PUNTO DE VISTA INTERDISCIPLINAR	
<b>Nombre:</b> El regionalista	<b>Año de grabación:</b> 1976
<b>Enlace en YouTube:</b> <a href="https://www.youtube.com/watch?v=7tKX7VJxYwM">https://www.youtube.com/watch?v=7tKX7VJxYwM</a>	
<b>Interprete(s):</b> Gildardo Montoya	<b>Compositor(es):</b> José Muñoz
<b>Lugar de origen, año de nacimiento:</b> Támesis (Antioquia, 1939)	<b>Lugar de origen, año de nacimiento:</b> Bello (Antioquia, 1931)
<b>Sello y Formato:</b> Discos Victoria -	<b>Álbum:</b> El gitano groserón
<b>Género:</b> Parrandera	<b>Ritmo:</b> Parranda

Figura 50. Tabla de análisis de canción: El regionalista - Gildardo Montoya.

<p><b>Letra:</b></p> <p>Yo soy el mono antioqueño, vengo de purita cepa, fui criado con mazamorra, carne, frijoles y arepa.</p> <p>Yo no soy de Marinilla, tampoco de Girardota, hablamos por el cuello cuando nos tapan la boca.</p>	<p><b>Coro:</b></p> <p>Hablamos de por aquí, hablamos de por allá, pero no es pa sostener aunque miedo no nos da. (bis)</p> <p>Nos tratan es de paisanos, o de maiceros también, porque vestimos de ruana, de sombrero y de carriel.</p> <p>Dicen que los antioqueños somos muy ventajosos,</p>	<p>también muy enamorados, bebedores y mentirosos.</p> <p>Coro. (bis)</p> <p>Somos hombres muy decentes, también somos muy sinceros, si nos sacan de paciencia somos peinilleros.</p> <p>Coro. (bis)</p>
---	---	--

<b>Indexicalidad:</b> La situación que le da contexto al relato esta mediada por la estética de la antioqueñidad. La letra es rica en <i>folklore</i> y elementos representativos de la tradicionalidad regional.	
<b>Deixis:</b> Predomina el yo y el nosotros. El yo como narrador que toma la palabra del nosotros.	
<b>Articulación</b>	El ser antioqueño en la música.
<b>Interpelación</b>	Como debe ser un antioqueño.
<b>¿Asimilación, integración y/o separación?</b>	<b>Asimilación</b> -
	<b>Integración</b> -
	<b>Separación</b> La caracterización es un proceso de separación.
<b>Topofilia (X)</b>	Hay topofilia
	No hay topofilia

TABLA PARA UN ANALISIS CUALITATIVO DE LAS CANCIONES, PUNTO DE VISTA INTERDISCIPLINAR	
<b>Nombre:</b> El mono marinillo	<b>Año de grabación:</b> 1979
<b>Enlace en YouTube:</b> <a href="https://www.youtube.com/watch?v=9O1PIarEv3E">https://www.youtube.com/watch?v=9O1PIarEv3E</a>	
<b>Interprete(s):</b> Gildardo Montoya	<b>Compositor(es):</b> Gildardo Montoya
<b>Lugar de origen, año de nacimiento:</b> Támesis (Antioquia, 1939)	<b>Lugar de origen, año de nacimiento:</b> Támesis (Antioquia, 1939)
<b>Sello y Formato:</b> Discos Lyra – 33	<b>Álbum:</b> Los triunfadores de diciembre
<b>Género:</b> Parrandera	<b>Ritmo:</b> Merengue

Figura 51. Tabla de análisis de canción: El mono marinillo - Gildardo Montoya.

<p><b>Letra:</b></p> <p>Soy un hombre campesino, mejor dicho montañero, soy un mono marinillo mujeriego y parrandero.</p> <p>Me vine de Marinilla, la ciudad del qué veo, y vengo con peinilla por si de pronto hay voleo.</p> <p>Ando buscando un negrito, que dicen que es sin agüero, para pegarle un sustico a ver si es cierto que es</p>	<p>bravero.</p> <p>Coro: Soy el mono marinillo, mujeriego y parrandero, cuando yo pelo un cuchillo soy peor que un avispero. Y si creen que es mentira que me toquen el sombrero, para envolverme en mi peinilla y no dejar si no el polvero.</p> <p>Me llaman Manuel Chiquito, y ningún bulto me asusta, y le tiro ligerito</p>	<p>a todo el que no me gusta.</p> <p>Cargo una buena peinilla, de esas que se dan la vuelta, pa sobarle las costillas al que conmigo se meta.</p> <p>Yo nunca me voy de caña, soy buen gallo de pelea, y si fue hasta aquí se engaña para mi no hay mujer fea.</p> <p>Coro. (bis)</p>
--	--	---

<b>Indexicalidad:</b> La situación que le da contexto al relato esta atravesada por la idiosincrasia antioqueña. La letra tiende a la épica, y rescata elementos pertenecientes al conjunto de representaciones de la antioqueñidad.	
<b>Deixis:</b> Predomina el yo como un sujeto narrador de su experiencia vital, con un tono desafiante al contexto.	
<b>Articulación</b>	Lo aguerrido del antioqueño como tema central.
<b>Interpelación</b>	El antioqueño no puede ser temeroso.
<b>¿Asimilación, integración y/o separación?</b>	<b>Asimilación</b> -
	<b>Integración</b> La relación del sujeto con el medio.
	<b>Separación</b> La idiosincrasia reflejada.
<b>Topofilia (X)</b>	Hay topofilia
	No hay topofilia

TABLA PARA UN ANALISIS CUALITATIVO DE LAS CANCIONES, PUNTO DE VISTA INTERDISCIPLINAR	
<b>Nombre:</b> El campesino alegre	<b>Año de grabación:</b> 1974-1983
<b>Enlace en YouTube:</b> <a href="https://www.youtube.com/watch?v=APc74LqBkLE">https://www.youtube.com/watch?v=APc74LqBkLE</a>	
<b>Interprete(s):</b> Joaquín Bedoya	<b>Compositor(es):</b> Joaquín Bedoya
<b>Lugar de origen, año de nacimiento:</b> Frontino (Antioquia, 1943)	<b>Lugar de origen, año de nacimiento:</b> Frontino (Antioquia, 1943)
<b>Sello y Formato:</b> Discos Victoria -	<b>Álbum:</b> Que baile el gitano
<b>Género:</b> Parrandera	<b>Ritmo:</b> Merengue

Figura 52. Tabla de análisis de canción: El campesino alegre - Joaquín Bedoya.

<p><b>Letra:</b></p> <p>Yo soy campesino, vivo en la montaña y en estos momentos acabo de llegar, aquí a este pueblo en mi caballito, porque tengo ganas, ay ganas de bailar.</p> <p>Vine porque vino también noche buena, y donde hay muchachas la cosa esta buena, pa tomar guarito y pegar un grito de esos que yo sé.</p>	<p>No te asustes negra, y ven para acá, que en este carriol traigo qué gastar.</p> <p>No tienes que darme pa' gozar conmigo, si no un pedacito de tu pan de trigo. De ese que tu mamá te da pal chocolate, cuando a tu papito también se lo bate.</p> <p>Venga pues negrita, no vaciles más que en diciembre estamos</p>	<p>y hay que parrandear.</p> <p>Las copas son buenas, para qué negar, pero son más buenas cuando puedo estar, con una morena como tu negrita, que tiene tan linda esa tu boquita, como pa que chupes confites de a peso, o pa que te tragues un bombón bien bueno. Todo eso es que tengo yo guardado aquí, y dar te lo pienso de aguinaldo a ti.</p>
---	--	--

<b>Indexicalidad:</b> La situación que le da contexto al relato esta atravesado por la estética del campesino y la festividad. La picardía característica del antioqueño es central en esta letra.		
<b>Deixis:</b> Predomina el yo como un sujeto narrador de su experiencia vital, en relación con un tú que cambia de copla en copla.		
<b>Articulación</b>	La picardía como tema central de la canción.	
<b>Interpelación</b>	En la festividad hay espacio para la picardía.	
<b>¿Asimilación, integración y/o separación?</b>	<b>Asimilación</b>	Empiezan a aparecer elementos externos al campesino. “Un bombón”, recordando que se trata de una golosina que no suele pertenecer a la gastronomía de la región.
	<b>Integración</b>	El campesino en relación al pueblo y el festejo como opción individual.
	<b>Separación</b>	-
<b>Topofilia (X)</b>	Hay topofilia	No hay topofilia

TABLA PARA UN ANALISIS CUALITATIVO DE LAS CANCIONES, PUNTO DE VISTA INTERDISCIPLINAR	
<b>Nombre:</b> Veredita del Rlobal	<b>Año de grabación:</b> 1967
<b>Enlace en YouTube:</b> <a href="https://www.youtube.com/watch?v=U09wt0Ko0S8">https://www.youtube.com/watch?v=U09wt0Ko0S8</a>	
<b>Interprete(s):</b> Octavio de Jesús	<b>Compositor(es):</b> Octavio Salazar
<b>Lugar de origen, año de nacimiento:</b> Sonsón (Antioquia, 1928)	<b>Lugar de origen, año de nacimiento:</b> Sonsón (Antioquia, 1928)
<b>Sello y Formato:</b> Discos Colombia – 78	<b>Álbum:</b> 8373 A
<b>Género:</b> Parrandera	<b>Ritmo:</b> Porro

Figura 53. Tabla de análisis de canción: Veredita del Rlobal - Octavio de Jesús.

<p><b>Letra:</b></p> <p>Coro: Veredita, veredita, veredita, veredita del Roblal, tierra de alegría, paraíso terrenal.</p> <p>La vereda del Rlobal pero del Rlobal arriba tiene un clima tropical que le da el canto a la vida.</p>	<p>Tiene valles y praderas, y una luna maliciosa, contenta en la carretera riega luz, color de rosa.</p> <p>Coro.</p> <p>Aves de muchos colores aletean en la arboleda, y el perfume de las flores le da estatus a la pradera.</p> <p>Y el azul del firmamento, y el verde de la llanura,</p>	<p>le regalan a mi tierra su belleza y su ternura.</p> <p>Y como soy veredano, veredano del Rlobal, a toditos mis amigos me los quisiera llevar.</p> <p>A gozar de esa tierra, de esa tierra sin igual, a la que muchos llaman paraíso terrenal.</p> <p>Coro.</p>
--	---	---

<b>Indexicalidad:</b> La situación que le da contexto al relato esta atravesada por la descripción de un lugar. La letra hace alusión a diversos elementos de la vida campesina.			
<b>Deixis:</b> Predomina el yo como un sujeto narrador pasivo. El lugar recordado recoge experiencias vitales del sujeto y se llega a narrar como un ello.			
<b>Articulación</b>	Recordar la tierra y describirla.		
<b>Interpelación</b>	La tierra origen no se puede olvidar.		
<b>¿Asimilación, integración y/o separación?</b>	<b>Asimilación</b> -		
	<b>Integración</b> -		
	<b>Separación</b> La tierra origen es distinta a donde esta el yo.		
<b>Topofilia (X)</b>	<table border="1" style="width: 100%; background-color: #e91e63; color: white;"> <tr> <td style="width: 50%; text-align: center;">Hay topofilia</td> <td style="width: 50%; text-align: center;">No hay topofilia</td> </tr> </table>	Hay topofilia	No hay topofilia
Hay topofilia	No hay topofilia		



TABLA PARA UN ANALISIS CUALITATIVO DE LAS CANCIONES, PUNTO DE VISTA INTERDISCIPLINAR	
<b>Nombre:</b> Antioqueño no se vara	<b>Año de grabación:</b> 196x
<b>Enlace en YouTube:</b> <a href="https://www.youtube.com/watch?v=DZbZHUIHNSA">https://www.youtube.com/watch?v=DZbZHUIHNSA</a>	
<b>Interprete(s):</b> Octavio Mesa	<b>Compositor(es):</b> Octavio Mesa Gómez
<b>Lugar de origen, año de nacimiento:</b> Medellín (Antioquia, 1933)	<b>Lugar de origen, año de nacimiento:</b> Medellín (Antioquia, 1933)
<b>Sello y Formato:</b> -	<b>Álbum:</b> -
<b>Género:</b> Parrandera	<b>Ritmo:</b> Parranda

Figura 54. Tabla de análisis de canción: Antioqueño no se vara - Octavio Mesa.

<p><b>Letra:</b></p> <p>Que refrán más cierto que este antioqueño no se vara polisón que esta en terreno, en cualquier parte se para.</p> <p>En cualquier parte del mundo tu veras un antioqueño, y por duro que este el barro lo veras siempre risueño.</p>	<p><b>Coro:</b></p> <p>No hay profesión que no sepa, para él no hay cosa rara, cárguelo pal' Polo Norte y antioqueño no se vara. (bis)</p> <p>Cuando subieron los gringos hasta la luna a explorar se encontraron con un paisa que los salía a encontrar.</p>	<p>Les dijo miren señores señalando con la gorra en mi negocio les tengo frijoles con mazamorra.</p> <p>Coro. (bis)</p> <p>Les dijo miren señores señalando con la gorra en mi negocio les tengo frijoles con mazamorra.</p> <p>Coro. (bis)</p>
--	---	---

<b>Indexicalidad:</b> La situación que le da contexto al relato esta mediada por la idiosincrasia de la antioqueñidad. La letra tiende a la exageración, y al regionalismo.	
<b>Deixis:</b> Predomina el yo como un sujeto narrador pasivo.	
<b>Articulación</b>	La representación del antioqueño como un ser recursivo.
<b>Interpelación</b>	El antioqueño debe ser recursivo.
<b>¿Asimilación, integración y/o separación?</b>	<b>Asimilación</b> -
	<b>Integración</b> Las relaciones con otras culturas.
	<b>Separación</b> El sentimiento de una identidad.
<b>Topofilia (X)</b>	Hay topofilia
	No hay topofilia

TABLA PARA UN ANALISIS CUALITATIVO DE LAS CANCIONES, PUNTO DE VISTA INTERDISCIPLINAR	
<b>Nombre:</b> Donde tío Manuel	<b>Año de grabación:</b> 1967
<b>Enlace en YouTube:</b> <a href="https://www.youtube.com/watch?v=fiMj94wKpyQ">https://www.youtube.com/watch?v=fiMj94wKpyQ</a>	
<b>Interprete(s):</b> Octavio de Jesús	<b>Compositor(es):</b> Octavio Salazar
<b>Lugar de origen, año de nacimiento:</b> Sonsón (Antioquia, 1928)	<b>Lugar de origen, año de nacimiento:</b> Sonsón (Antioquia, 1928)
<b>Sello y Formato:</b> Discos Colombia	<b>Álbum:</b> 8373 B
<b>Género:</b> Parrandera	<b>Ritmo:</b> Paseo

Figura 55. Tabla de análisis de canción: Donde tío Manuel - Octavio de Jesús.

<p><b>Letra:</b></p> <p>Hay un ambiente de fiesta y alegría</p> <p>porque se acerca la alegre navidad,</p> <p>porque se acerca con sus tiernos encantos, (bis)</p> <p>porque se acerca la alegre navidad.</p> <p>Coro:</p> <p>Navidad, navidad, navidad</p>	<p>vámonos pal rancho del tío Manuel,</p> <p>que al pie de la cordillera, en medio de la arboleda está esperando Jesús el salvador.</p> <p>Vámonos con Tito, que Marta nos espera, y que todos nos esperan llenos de felicidad.</p> <p>El rumor que se escucha en la distancia,</p>	<p>son los ángeles del cielo que al pasar cantan alegres hermosos villancicos, mientras que buscan un portal para Jesús.</p> <p>Coro.</p> <p>Vámonos con Tito, que Antonio nos espera, y que todos nos esperan llenos de felicidad.</p>
---	---	---

<b>Indexicalidad:</b> La situación que le da contexto al relato esta mediada por la tradicionalidad católica antioqueña. La letra hace alusión al festejo de Navidad, pero también a los tiempos de familia en la tierra origen.		
<b>Deixis:</b> Predomina el yo como un sujeto narrador pasivo.		
<b>Articulación</b>	La Navidad se pasa en familia y en la tierra origen.	
<b>Interpelación</b>	La Navidad debe ser tiempo familiar y católico.	
<b>¿Asimilación, integración y/o separación?</b>	<b>Asimilación</b>	-
	<b>Integración</b>	-
	<b>Separación</b>	La religión, la familia, el festejo y la tierra origen como temas correlacionados.
<b>Topofilia (X)</b>	Hay topofilia	No hay topofilia

TABLA PARA UN ANALISIS CUALITATIVO DE LAS CANCIONES, PUNTO DE VISTA INTERDISCIPLINAR	
<b>Nombre:</b> Billete que hay café	<b>Año de grabación:</b> 1989
<b>Enlace en YouTube:</b> <a href="https://www.youtube.com/watch?v=EsGNUGjBPxQ">https://www.youtube.com/watch?v=EsGNUGjBPxQ</a>	
<b>Interprete(s):</b> Agustín Bedoya	<b>Compositor(es):</b> Bayardo de la Vega
<b>Lugar de origen, año de nacimiento:</b> Frontino (Antioquia, 1936)	<b>Lugar de origen, año de nacimiento:</b> Dabeiba (Antioquia, 1956)
<b>Sello y Formato:</b> Discos Fuentes – 1989	<b>Álbum:</b> 14 Machetazos Parranderos vol. 2
<b>Género:</b> Parrandera	<b>Ritmo:</b> Parranda

Figura 56. Tabla de análisis de canción: Billete que hay café.

<p><b>Letra:</b></p> <p>Apenas el gallo canta nos joteamos el costal, con el coco a las espaldas loma arriba al cafetal</p> <p>Y así con los meros tragos coja granos sin parar, va llegando el grabitero pa' alegrarnos el jornal.</p> <p>Desayuno bien trancao' así como Dios lo manda, con arepa, arroz y carne, frijolitos y calentao.</p> <p>Así como Dios lo manda, desayuno bien trancao'.</p> <p>Encendemos un cigarro y así espantamos el mosco,</p>	<p>voy haciendo al mediodía mi jornal poquito a poco.</p> <p>Mientras uno va cantando musiquita de carrilera, el aguacero nos grita coja grano con berraquera.</p> <p>Y el almuerzo es la sorpresa tremendo sancocho de cola, coja grano compañero que la tarde viene sola.</p> <p>Y bajamos a la hacienda con el bulto a las espaldas, el que no resbala cae y a medir que ya no escampa.</p> <p>Van sirviendo la comida, y después del aseito</p>	<p>los que juegan dominó y los que trovan guitarreadito.</p> <p>Y juegan a punta de vela, y apuesta es de a 20</p> <p>o mejor juguemos fierro, juegue pues que se me duerme. (bis)</p> <p>Cuando se acabe el marreo, los cogedores se van empezamos el plateo pa limpiar el cafetal.</p> <p>Es la vida amigo mío, cuando llega la cosecha nos llenamos el bolsillo y nos damos la vida buena. (bis)</p>
---	---	---

<b>Indexicalidad:</b> La situación que le da contexto al relato esta mediada por la tradicionalidad cafetera. La letra es rica en elementos del <i>folklore</i> y vida cafeteros.	
<b>Deixis:</b> Predomina el yo como un sujeto narrador de su experiencia vital.	
<b>Articulación</b>	El cafetero como tema central de las canciones.
<b>Interpelación</b>	El cafetero es próspero y goza de buena vida.
<b>¿Asimilación, integración y/o separación?</b>	<b>Asimilación</b> -
	<b>Integración</b> -
	<b>Separación</b> El reflejo es netamente de la vida cafetera.
<b>Topofilia (X)</b>	Hay topofilia
	No hay topofilia

TABLA PARA UN ANALISIS CUALITATIVO DE LAS CANCIONES, PUNTO DE VISTA INTERDISCIPLINAR	
<b>Nombre:</b> Cogiendo café	<b>Año de grabación:</b> 1988
<b>Enlace en YouTube:</b> <a href="https://www.youtube.com/watch?v=EsGNUGjBPxQ">https://www.youtube.com/watch?v=EsGNUGjBPxQ</a>	
<b>Interprete(s):</b> Joaquín Bedoya	<b>Compositor(es):</b> Joaquín Bedoya
<b>Lugar de origen, año de nacimiento:</b> Frontino (Antioquia, 1943)	<b>Lugar de origen, año de nacimiento:</b> Frontino (Antioquia, 1943)
<b>Sello y Formato:</b> Discos Victoria	<b>Álbum:</b> -
<b>Género:</b> Parrandera	<b>Ritmo:</b> Parranda

Figura 57. Tabla de análisis de canción: Cogiendo café - Joaquín Bedoya.

<p><b>Letra:</b></p> <p>Negra cójame el café antes que se ponga malo, de pronto llega la rolla y puede tumbarme el palo.</p> <p>Y cójalo con mañita y no me sacuda el palo, que se me cae el café y del suelo hay que agarrarlo.</p>	<p><b>Coro:</b></p> <p>Ese palo de café es bueno pa cultivarlo pero hay que estar muy pendiente que no vaya a soquearlo. (bis)</p> <p>A yo llevo una peinilla y me dijo ve a doblarlo, no me vaya a regañar que voy a soquear el palo.</p>	<p>Yo le dije ni riesgos, si todavía da café, espérese dos cosechas pa' que lo vuelva a coger.</p> <p>Coro. (bis)</p>
--	--	---

<b>Indexicalidad:</b> La situación que le da contexto al relato esta mediada por el doble sentido de la palabra. La letra es rica en elementos campesinos.	
<b>Deixis:</b> Predomina el yo como un sujeto que invita a un tú oyente.	
<b>Articulación</b>	El doble sentido no desaparece.
<b>Interpelación</b>	El cafetero es pícaro.
<b>¿Asimilación, integración y/o separación?</b>	<b>Asimilación</b> -
	<b>Integración</b> -
	<b>Separación</b> La vida del cafetero.
<b>Topofilia (X)</b>	Hay topofilia
	No hay topofilia

TABLA PARA UN ANALISIS CUALITATIVO DE LAS CANCIONES, PUNTO DE VISTA INTERDISCIPLINAR	
<b>Nombre:</b> El cafetero	<b>Año de grabación:</b> 1976
<b>Enlace en YouTube:</b> <a href="https://www.youtube.com/watch?v=EsGNUGjBPxQ">https://www.youtube.com/watch?v=EsGNUGjBPxQ</a>	
<b>Interprete(s):</b> Joaquín Bedoya	<b>Compositor(es):</b> Joaquín Bedoya
<b>Lugar de origen, año de nacimiento:</b> Frontino (Antioquia, 1943)	<b>Lugar de origen, año de nacimiento:</b> Frontino (Antioquia, 1943)
<b>Sello y Formato:</b>	<b>Álbum:</b> -
<b>Género:</b> Parrandera	<b>Ritmo:</b> Paseo

Figura 58. Tabla de análisis de canción: El cafetero - Joaquín Bedoya.

<p><b>Letra:</b></p> <p>Como tengo finquita mejoró mi situación, la tierra es la riqueza que tiene el agricultor.</p> <p>Me bajaron las papás, subieron el café, yo que tenía arracacha y ya empezó a florecer.</p> <p>Ya me creció el banano, las guayabas también, pero me da más plata la cosecha de café.</p> <p>Coro: Por eso en mi finquita vivo contento,</p>	<p>de ser agricultor no me arrepiento. (bis)</p> <p>Y ya las chapoleras mucho me han trabajado, cogieron el café, me limpiaron el cacao.</p> <p>Como tengo gallinas descuidarlas no puedo, las muchachas dañinas va y me quiebran los huevos.</p> <p>Tuve que echar a Pedro, lo eché porque era enano, ese hombre no alcanzaba a cogerme el banano.</p> <p>Coro. (bis)</p>	<p>Como tengo gallinas descuidarlas no puedo, las muchachas dañinas va y me quiebran los huevos.</p> <p>Tuve que echar a Pedro, lo eché porque era enano, ese hombre no alcanzaba a cogerme el banano.</p> <p>También tuve que echar a la negra Anacleta, esa vieja al desayuno no me ponía la arepa.</p> <p>Coro. (bis)</p>
--	--	--

<b>Indexicalidad:</b> La situación que le da contexto al relato esta mediado por el contexto, esta vez económico. La letra hace alusión a la prosperidad del agricultor que saca provecho de su tierra con el cultivo de café.		
<b>Deixis:</b> Predomina el yo como un narrador de su experiencia vital.		
<b>Articulación</b>	El agricultor es un tema del qué ocuparse.	
<b>Interpelación</b>	El cafetero tiene buena solvencia económica.	
<b>¿Asimilación, integración y/o separación?</b>	<b>Asimilación</b>	La expresión “la tierra es la riqueza que tiene el agricultor” sugiere lecturas externas al contexto socio cultural.
	<b>Integración</b>	-
	<b>Separación</b>	La vida del cafetero expresada como autorrealización.
<b>Topofilia (X)</b>	Hay topofilia	No hay topofilia

TABLA PARA UN ANALISIS CUALITATIVO DE LAS CANCIONES, PUNTO DE VISTA INTERDISCIPLINAR	
<b>Nombre:</b> Vuelve diciembre	<b>Año de grabación:</b> 1970
<b>Enlace en YouTube:</b> <a href="https://www.youtube.com/watch?v=DZbZHUIHNSA">https://www.youtube.com/watch?v=DZbZHUIHNSA</a>	
<b>Interprete(s):</b> Hermanos Valencia	<b>Compositor(es):</b> Argemiro Valencia
<b>Lugar de origen, año de nacimiento:</b> Luis Erasmo Valencia: Santa Bárbara (Antioquia, 1933)	<b>Lugar de origen, año de nacimiento:</b> Santa Bárbara (Antioquia, 19xx)
<b>Sello y Formato:</b> Gloria – 78	<b>Álbum:</b> 387 A
<b>Género:</b> Parrandera	<b>Ritmo:</b> Porro

Figura 59. Tabla de análisis de canción: Vuelve diciembre - Hermanos Valencia.

<p><b>Letra:</b></p> <p>A mi todo me sirve de tormento, cuando esta pa' llegar la Navidad, (bis)</p> <p>alegrías como las de otros tiempos, que todos están contentos y vamos a parrandear. (bis)</p> <p>A diciembre vos que sos tan alegre,</p>	<p>tan contento y tierno cuando llegas, (bis)</p> <p>vas a ver las penas que nos vienen, que dejan tus recuerdos quizás cuando te vas. (bis)</p> <p>A diciembre vos que sos tan alegre, tan contento y tierno cuando llegas, (bis)</p> <p>vas a ver las penas que nos</p>	<p>vienen, que dejan tus recuerdos quizás cuando te vas. (bis)</p>
--	---	--

<b>Indexicalidad:</b> La situación que le da contexto al relato esta mediada por la nostalgia en dialogo con el festejo. La letra está dedicada a diciembre como un mes de reflexión de todas las vivencias del año.	
<b>Deixis:</b> Predomina el yo y el nosotros como sujetos narradores de la experiencia vital.	
<b>Articulación</b>	El festejo y la nostalgia son compatibles.
<b>Interpelación</b>	Recordar es válido en diciembre.
<b>¿Asimilación, integración y/o separación?</b>	<b>Asimilación</b> -
	<b>Integración</b> Las penas como reflejo de la cotidianidad moderna, ya hibrida.
	<b>Separación</b> La referencia a otros tiempos como momentos que no volverán.
<b>Topofilia (X)</b>	Hay topofilia
	No hay topofilia

TABLA PARA UN ANALISIS CUALITATIVO DE LAS CANCIONES, PUNTO DE VISTA INTERDISCIPLINAR	
<b>Nombre:</b> El aguardientero	<b>Año de grabación:</b> 1953
<b>Enlace en YouTube:</b> <a href="https://www.youtube.com/watch?v=yPXzBUfM-V0">https://www.youtube.com/watch?v=yPXzBUfM-V0</a>	
<b>Interprete(s):</b> Los Trovadores del Recuerdo	<b>Compositor(es):</b> Félix Ramírez
<b>Lugar de origen, año de nacimiento:</b> Támesis (Antioquia, 1907 y 1920)	<b>Lugar de origen, año de nacimiento:</b> Támesis (Antioquia, 19xx)
<b>Sello y Formato:</b> Silver – 78	<b>Álbum:</b>
<b>Género:</b> Parrandera	<b>Ritmo:</b> Porro

Figura 60. Tabla de análisis de canción: El aguardientero - Los Trovadores del Recuerdo.

<p><b>Letra:</b></p> <p>Soy bohemio que sufre intensamente la amargura de un hondo desconsuelo,</p> <p>y no renuncio jamás del aguardiente, porque solo el licor es mi consuelo. (bis)</p> <p>Coro: Aunque me cueste morir</p>	<p>no dejaré la bebida,</p> <p>porque una pena de amor me quiere quitar la vida. (bis)</p> <p>El licor es el único consuelo para todos los tristes de la vida,</p> <p>que vagamos sin rumbo en el sendero, buscando una ilusión desvanecida. (bis)</p>	<p>Coro.</p> <p>Sirva trago hermosa cantinera, seré su amigo y seguro confidente,</p> <p>aunque solo la copa me enamora cuando la veo repleta de aguardiente. (bis)</p> <p>Coro.</p>
--	--	--

<b>Indexicalidad:</b> La situación que le da contexto al relato esta mediada por el pesimismo de la vida de arrabal narrando el desamor.	
<b>Deixis:</b> Predomina el yo como sujeto narrador del desamor.	
<b>Articulación</b>	La bebida y el festejo son compatibles con el desamor.
<b>Interpelación</b>	El desamor debe enfrentarse con licor.
<b>¿Asimilación, integración y/o separación?</b>	<b>Asimilación</b> -
	<b>Integración</b> La vida de arrabal en el festejo.
	<b>Separación</b> -
<b>Topofilia (X)</b>	Hay topofilia
	No hay topofilia

TABLA PARA UN ANALISIS CUALITATIVO DE LAS CANCIONES, PUNTO DE VISTA INTERDISCIPLINAR	
<b>Nombre:</b> Vivo en la montaña	<b>Año de grabación:</b> 1953
<b>Enlace en YouTube:</b> <a href="https://www.youtube.com/watch?v=5ZBVozjcFsc">https://www.youtube.com/watch?v=5ZBVozjcFsc</a>	
<b>Interprete(s):</b> José A. Bedoya	<b>Compositor(es):</b> José Muñoz y José A. Bedoya
<b>Lugar de origen, año de nacimiento:</b> Frontino (Antioquia, 1934)	<b>Lugar de origen, año de nacimiento:</b> José A. Bedoya: Frontino (Antioquia, 1934); José Muñoz: Bello (Antioquia, 1931)
<b>Sello y Formato:</b> Lyra - 78	<b>Álbum:</b> 2226 B
<b>Género:</b> Parrandera	<b>Ritmo:</b> Paseo

Figura 61. Tabla de análisis de canción: Vivo en la montaña - José A. Bedoya.

<p><b>Letra:</b></p> <p>Oiga compadre porque vivo en la montaña, las mujeres, las mujeres no me quieren, (bis)</p> <p>y porque digo que no me caso, hombre poquito me duran los querer. (bis)</p> <p>Coro: Dile que te casas, hombre no seas tonto,</p>	<p>y de la vida gozaras muy pronto, dile a tu morena que tu tienes plata y lo veras que tu suegras bien te trata.</p> <p>Ombe las mujeres son como las arañas, enredan a los hombres con su telaraña, y si les dicen de matrimonio, dicen no le hace que sea de la montaña.</p>	<p>Coro.</p> <p>Oiga compadre, siempre vienen las mujeres, y si no lo quieren pues nunca se casen, (bis)</p> <p>porque compadre la vida es dura, uno atajando pa que otro enlace. (bis)</p> <p>Coro.</p>
---	---	--

<b>Indexicalidad:</b> La situación que le da contexto al relato es la exageración de la palabra. En esta letra se recalca el valor del dinero por encima de la procedencia del sujeto.	
<b>Deixis:</b> Predomina la relación entre el tú y el yo. El sujeto protagonista está en una conversación donde cuenta su experiencia vital.	
<b>Articulación</b>	El valor del dinero por encima de la procedencia.
<b>Interpelación</b>	Para casarse se debe tener dinero.
<b>¿Asimilación, integración y/o separación?</b>	<b>Asimilación</b> -
	<b>Integración</b> El dinero da estatus.
	<b>Separación</b> La vida amorosa del campesino como recurso narrativo.
<b>Topofilia (X)</b>	Hay topofilia
	No hay topofilia



TABLA PARA UN ANALISIS CUALITATIVO DE LAS CANCIONES, PUNTO DE VISTA INTERDISCIPLINAR	
<b>Nombre:</b> Cogiendo frutas	<b>Año de grabación:</b> 197x
<b>Enlace en YouTube:</b> <a href="https://www.youtube.com/watch?v=e2fjXxVnB74">https://www.youtube.com/watch?v=e2fjXxVnB74</a>	
<b>Interprete(s):</b> David Correa	<b>Compositor(es):</b> David A. Correa
<b>Lugar de origen, año de nacimiento:</b> Concordia (Antioquia, 19xx)	<b>Lugar de origen, año de nacimiento:</b> Concordia (Antioquia, 19xx)
<b>Sello y Formato:</b> Discos Colombia – 45	<b>Álbum:</b> -
<b>Género:</b> Parrandera	<b>Ritmo:</b> Porro

Figura 62. Tabla de análisis de canción: Cogiendo frutas – David Correa.

<p><b>Letra:</b></p> <p>Cogí frutas con mi novia, al escondido de la mamá, yo le cogí las naranjas y le cogí los limones.</p> <p>Me cogió los mamoncillos, las piñas y los tomates, yo le cogí la sandía y ella a mí los aguacates.</p> <p>Coro: Súbite pues ligerito, le gritaba la mujer, pégate de la orqueta que no te vas a caer.</p> <p>Me cogió las granadillas</p>	<p>y me cogió los achotes, yo le cogí las guayabas y le cogí los zapotes.</p> <p>Me cogió las chirimoyas y también los melocotones, yo le cogí las toronjas y le cogí los mamonos.</p> <p>Le cogí las tulumocas, las granadas y las uvas, ella me cogió las brevas y me cogió las curubas.</p> <p>Coro.</p> <p>Cuando me gritó mi suegra, déjame quieta la niña, y fue sacando un cuchillo</p>	<p>para pelarme una piña.</p> <p>No vas a correr me dijo, que conmigo si es fruteando, yo apenas pude gritarle ya voy que me están peinando.</p> <p>Abájate ligerito, me gritaba la mujer, que ahí viene mamá muy brava mejor échate a perder.</p>
--	--	--

<b>Indexicalidad:</b> La situación que le da contexto al relato esta mediada por el doble sentido de las palabras. La letra recoge diversos nombres de frutas, y juega con sus formas.	
<b>Deixis:</b> Predomina el yo como un sujeto narrador de su experiencia vital.	
<b>Articulación</b>	Las imágenes frutales como recurso narrativo.
<b>Interpelación</b>	La recursividad en el uso de las palabras para la formación de versos y coplas.
<b>¿Asimilación, integración y/o separación?</b>	<b>Asimilación</b> -
	<b>Integración</b> -
	<b>Separación</b> Las frutas aluden al campo.
<b>Topofilia (X)</b>	Hay topofilia
	No hay topofilia

TABLA PARA UN ANÁLISIS CUALITATIVO DE LAS CANCIONES, PUNTO DE VISTA INTERDISCIPLINAR	
<b>Nombre:</b> El montañero moderno	<b>Año de grabación:</b> 1987
<b>Enlace en YouTube:</b> <a href="https://www.youtube.com/watch?v=HojH1QkPEaI">https://www.youtube.com/watch?v=HojH1QkPEaI</a>	
<b>Interprete(s):</b> Nicolas Muñoz	<b>Compositor(es):</b> Luis Tamayo
<b>Lugar de origen, año de nacimiento:</b> Pueblo Rico (Antioquia, 195x)	<b>Lugar de origen, año de nacimiento:</b> -
<b>Sello y Formato:</b> Discos Ovni -	<b>Álbum:</b> El trovador picante
<b>Género:</b> Parrandera	<b>Ritmo:</b> Merengue

Figura 63. Tabla de análisis de canción: El montañero moderno - Nicolas Muñoz.

<p><b>Letra:</b></p> <p>Aquí llego el montañero el montañero moderno que pa bailar puro trance nadie lo sigue en el pueblo.</p> <p>Ya no tomo tapetusa, ahora es whiskey venteado, ya mando mi mula a Rusia ya tengo carro blindado</p> <p>Soy un montañero alegre que baila hasta rocanrol,</p>	<p>y si es la piña madura deje la bulla señor. (bis)</p> <p>Soy salsero consagrado, vallenatero ni hablar, la balada solamente me gusta para apretar</p> <p>a mi negrita querida cuando la saco a bailar. (bis)</p> <p>También bailo rock pesado como lo bailan los gringos, soy oriundo de Cocongo, mi nombre es José</p>	<p>Domingo, mas conocido en mi pueblo como Mingo el bailador,</p> <p>porque no pierdo parranda y donde ahí rumba ahí estoy. (bis)</p> <p>Ya tengo carro blindado y plata pa cachonear, con toditas las sardinas cuando salgo a parrandear. (bis)</p>
--	--	--

<b>Indexicalidad:</b> La situación que le da contexto al relato se ve atravesada por el contexto social y cultural. La letra tiende a la relación del sujeto con elementos externos de su identidad.	
<b>Deixis:</b> Predomina el yo como un sujeto narrador de su experiencia vital, se muestra como ejemplo de superación.	
<b>Articulación</b>	La relación del montañero con elementos externos a su conjunto de representaciones.
<b>Interpelación</b>	El montañero puede gozar de otras culturas
<b>¿Asimilación, integración y/o separación?</b>	<b>Asimilación</b> Toda la letra es una asimilación.
	<b>Integración</b> -
	<b>Separación</b> -
<b>Topofilia (X)</b>	Hay topofilia
	No hay topofilia

TABLA PARA UN ANALISIS CUALITATIVO DE LAS CANCIONES, PUNTO DE VISTA INTERDISCIPLINAR	
<b>Nombre:</b> Me voy mañana	<b>Año de grabación:</b> 196x
<b>Enlace en YouTube:</b> <a href="https://www.youtube.com/watch?v=KV16ZLSZXm0">https://www.youtube.com/watch?v=KV16ZLSZXm0</a>	
<b>Interprete(s):</b> Los Arrieros (Los Trovadores del Recuerdo)	<b>Compositor(es):</b> -
<b>Lugar de origen, año de nacimiento:</b> Támesis (Antioquia, 1907 y 1920)	<b>Lugar de origen, año de nacimiento:</b>
<b>Sello y Formato:</b> Discos Fuentes – 78	<b>Álbum:</b> Mano a mano, Los Arrieros vs Las Hormiguitas
<b>Género:</b> Parrandera	<b>Ritmo:</b> Paseo

Figura 64. Tabla de análisis de canción: Me voy mañana - Los Arrieros.

<p><b>Letra:</b></p> <p>Adiós mi vida me voy mañana con onda pena me voy de aquí.</p> <p>Dejarte sola me parte el alma porque no puedo vivir sin ti.</p> <p>Coro: Yo ya me voy, lejos de aquí, ay nunca te olvides</p>	<p>nunca de mí,  que yo te juro prenda de mi alma que yo me voy pensando en ti. (bis)</p> <p>Con sentimiento yo me despido, porque el destino me lo ordenó.</p> <p>Pero te juro que nunca olvido vidita mía lo que paso.</p>	<p>Coro.</p> <p>Cuando este lejos, ya de tu lado, será más hondo mi cruel dolor,</p> <p>porque en el alma llevo grabado aquel secreto de nuestro amor.</p> <p>Coro.</p>
--	--	---

<b>Indexicalidad:</b> La situación que le da contexto al relato esta mediada por el contexto social y cultural. La separación no solo hace parte de la música de carrilera como uno de sus temas centrales.	
<b>Deixis:</b> Es una conversación entre un yo que empieza y un tú que responde.	
<b>Articulación</b>	La separación como tema central.
<b>Interpelación</b>	Un amor no se olvida.
<b>¿Asimilación, integración y/o separación?</b>	<b>Asimilación</b> -
	<b>Integración</b> La separación y el desamor como relato.
	<b>Separación</b> -
<b>Topofilia (X)</b>	Hay topofilia
	No hay topofilia

TABLA PARA UN ANALISIS CUALITATIVO DE LAS CANCIONES, PUNTO DE VISTA INTERDISCIPLINAR	
<b>Nombre:</b> Uno por pobre	<b>Año de grabación:</b> 1985
<b>Enlace en YouTube:</b> <a href="https://www.youtube.com/watch?v=sqNqyN5DZwY">https://www.youtube.com/watch?v=sqNqyN5DZwY</a>	
<b>Interprete(s):</b> Los Relicarios	<b>Compositor(es):</b> José Muñoz
<b>Lugar de origen, año de nacimiento:</b> German Rengifo: Cañasgordas (Antioquia, 1934); José Muñoz: Bello (Antioquia, 1931)	<b>Lugar de origen, año de nacimiento:</b> Bello (Antioquia, 1931)
<b>Sello y Formato:</b> -	<b>Álbum:</b> -
<b>Género:</b> Parrandera	<b>Ritmo:</b> Parranda

Figura 65. Tabla de análisis de canción: Uno por pobre - Los Relicarios.

<p><b>Letra:</b></p> <p>Hay cosas en este mundo que uno quisiera tener media docena de mujeres y un carro mercedes benz, diez botellas de aguardiente, billetes de veinte y cien mejor dicho uno por pobre pero a bueno que si es.</p> <p>Vivir sabroso en la vida sin tener que trabajar, un yate y una avioneta para largarnos a pasear</p>	<p>Por ahí unos numeritos y finca pa veranear, dos docenas de vestidos pa salir a vacilar.</p> <p>Coro: Que platos tan alentados los que resultan por ahí mejor dicho uno por pobre pero bueno ja ja ja</p> <p>Anoche a mí una muchacha, me pensaba vacilar, me dijo quítese el saco</p>	<p>y vamos a parrandear, me iba a quitar los zapatos y también el pantalón, me iba a dejar en el mundo como un pobre ja ja ja</p> <p>Yo viendo que la muchacha era de mal corazón, le dije tranquila mija conmigo no conseguí si a eso se levantó, vuélvase a acostar mejor dicho uno por pobre pero bueno ja ja ja</p> <p>Coro. (bis)</p>
---	--	--

<b>Indexicalidad:</b> La situación que da contexto al relato esta atravesada por el pesimismo y la fatalidad. La letra tiende a ser una queja de la vida modesta.		
<b>Deixis:</b> Predomina el yo como un sujeto narrador pasivo, que expresa su deseo por otra forma de vida.		
<b>Articulación</b>	El sueño de la superación económica.	
<b>Interpelación</b>	Perseguir el éxito económico o quejarse en el intento.	
<b>¿Asimilación, integración y/o separación?</b>	<b>Asimilación</b>	Los sueños ya no son tan campesinos, se ve permeado por la vida urbana.
	<b>Integración</b>	-
	<b>Separación</b>	-
<b>Topofilia (X)</b>	Hay topofilia	No hay topofilia

TABLA PARA UN ANALISIS CUALITATIVO DE LAS CANCIONES, PUNTO DE VISTA INTERDISCIPLINAR	
<b>Nombre:</b> El primo de Lucifer	<b>Año de grabación:</b> 1966
<b>Enlace en YouTube:</b> <a href="https://www.youtube.com/watch?v=HCpwGOMYZQ4">https://www.youtube.com/watch?v=HCpwGOMYZQ4</a>	
<b>Interprete(s):</b> José A. Bedoya	<b>Compositor(es):</b> Alfonso Pérez
<b>Lugar de origen, año de nacimiento:</b> Frontino (Antioquia, 1934)	<b>Lugar de origen, año de nacimiento:</b> -
<b>Sello y Formato:</b> Lyra -	<b>Álbum:</b> La música picante de José A. Bedoya
<b>Género:</b> Parrandera	<b>Ritmo:</b> Currulao

Figura 66. Tabla de análisis de canción: El primo de Lucifer - José A. Bedoya,

<p><b>Letra:</b></p> <p>Antioqueño que no baila no es primo de satanás,</p> <p>que cuando saca la diabla, la agarra y la hace sudar. (bis)</p> <p>Ayer me amarré una rasca con la negra Trinidad,</p> <p>le tuve que dar garrote por no dejarse besar. (bis)</p> <p>Coro: Saca paisita la cocinera,</p>	<p>pa que bailes este currulao. Dale estoy listo por las caderas, pa que te baile bien apretao'. (bis)</p> <p>Antioqueño que no baila no es primo de Lucifer,</p> <p>que prende candela al agua, ay que diablo pa beber. (bis)</p> <p>Yo necesito una vieja porque quiero parrandear, que le guste la cerveza</p>	<p>y la cadera haga traquear. (bis)</p> <p>Coro.</p> <p>La mujer al antioqueño no lo debe traicionar, porque él muestra que es el dueño aunque este pa agonizar.</p> <p>Con el paisa no te metas porque muchas mañas tienen, porque él echando lengua al enemigo entretiene.</p> <p>Coro.</p>
---	---	---

<b>Indexicalidad:</b> La situación que le da contexto al relato esta mediada por la tradicionalidad costumbrista antioqueña. La mención del diablo (Lucifer, Satanás) hace parte de la épica y picaresca paisa.		
<b>Deixis:</b> Predomina el yo como un narrador pasivo, que pasa de la ocurrencia a la experiencia vital.		
<b>Articulación</b>	El diablo como recurso narrativo de la canción.	
<b>Interpelación</b>	El paisa debe ser malicioso y “mañoso”.	
<b>¿Asimilación, integración y/o separación?</b>	<b>Asimilación</b>	-
	<b>Integración</b>	El festejo y la imagen pagana del diablo.
	<b>Separación</b>	Las mañas del paisa.
<b>Topofilia (X)</b>	Hay topofilia	No hay topofilia

Música de carrilera

TABLA PARA UN ANALISIS CUALITATIVO DE LAS CANCIONES, PUNTO DE VISTA INTERDISCIPLINAR	
<b>Nombre:</b> Hoy me despido	<b>Año de grabación:</b> 1962
<b>Enlace en YouTube:</b> <a href="https://www.youtube.com/watch?v=7zL9RGyAesc">https://www.youtube.com/watch?v=7zL9RGyAesc</a>	
<b>Interprete(s):</b> Las Gaviotas	<b>Compositor(es):</b> Isaura Zapata y Luis Eduardo Gutiérrez
<b>Lugar de origen, año de nacimiento:</b> Esther Julia Pérez: Medellín (Antioquia, 1939);	<b>Lugar de origen, año de nacimiento:</b> Isaura Zapata Agudelo: Ebéjico (Antioquia, 1927); Luis E. Gutiérrez: Supia (Caldas, 1921)
<b>Sello y Formato:</b> Lyra – Sonolux – 78	<b>Álbum:</b> -
<b>Género:</b> Carrilera	<b>Ritmo:</b> Corrido

Figura 67. Tabla de análisis de canción: Hoy me despido - Las Gaviotas.

<p><b>Letra:</b></p> <p>Tu comprendes que te quiero con pasión, que estoy loco de amar por tu querer,</p> <p>porque tú eres mi única ilusión, y te ruego no me dejes de querer. (x2)</p> <p>Coro:</p>	<p>Soñando con tu amor, mujer querida, la tristeza dejo el alma mía,</p> <p>al separarme de ti prenda querida, porque temo que vayas a olvidarme. (x2)</p> <p>Ya me despido triste y angustiado, me voy para muy lejos vida mía,</p>	<p>no me vayas a olvidar por Dios te pido, porque yo sin tu amor me moriría. (x2)</p> <p>Coro.</p>
---	--	--

<b>Indexicalidad:</b> La situación que le da contexto al relato esta mediada por la tristeza de la separación. La letra expresa desamor y despedida.		
<b>Deixis:</b> Predomina el yo como un sujeto narrador de su experiencia vital, como un individuo desafiante a su destino.		
<b>Articulación</b>	La separación como tema central de las canciones.	
<b>Interpelación</b>	Es válido sentir tristeza a la hora de separarse.	
<b>¿Asimilación, integración y/o separación?</b>	<b>Asimilación</b>	-
	<b>Integración</b>	Pensar el destino al que va a llegar.
	<b>Separación</b>	Sentirse externo al destino y conectado a lo que quedó.
<b>Topofilia (X)</b>	Hay topofilia	No hay topofilia

TABLA PARA UN ANALISIS CUALITATIVO DE LAS CANCIONES, PUNTO DE VISTA INTERDISCIPLINAR	
<b>Nombre:</b> Mundo engañoso	<b>Año de grabación:</b> 1961
<b>Enlace en YouTube:</b> <a href="https://www.youtube.com/watch?v=pJ6RkMZ0YhY">https://www.youtube.com/watch?v=pJ6RkMZ0YhY</a>	
<b>Interprete(s):</b> Lidya Méndez	<b>Compositor(es):</b> D.R.A.
<b>Lugar de origen, año de nacimiento:</b> San Vicente (Antioquia, 1930)	<b>Lugar de origen, año de nacimiento:</b> -
<b>Sello y Formato:</b> Colombia – 78	<b>Álbum:</b> -
<b>Género:</b> Carrilera	<b>Ritmo:</b> Corrido

Figura 68. Tabla de análisis de canción: Mundo engañoso - Lidya Méndez.

<p><b>Letra:</b> Vengan jilgueros pajarillos a estos prados entonaremos estos cantos con placer, pues yo comprendo que el gusto se me ha acabado, y que en este mundo todo ha sido un parecer.</p> <p>Como a la edad de 14 años me salí a navegar con mi triste situación, ya hoy les cuento lo que sufro y he sufrido, por no llevar en el mundo dirección.</p> <p>En otros tiempos, me encontraba en otra esfera, a cuáles quiera le podía yo</p>	<p>hacer un bien, ya hoy me encuentro y me ven como a un cualquiera, y no soy digno que lo bueno Dios me dé.</p> <p>Esto lo digo porque mi mismo ha pasado, con los amigos de mi grande estimación, se llegó el plazo de tratarnos como hermanos y hoy se burlan de mi triste situación.</p> <p>Ah! mundo ingrato, ¿por qué eres tan engañoso? ¿Por qué a la vista te presentas tan formal? Cruel desengaño yo lo llevo con mi vida,</p>	<p>que en este mundo nada es cierto ni es leal.</p> <p>Vendrá la muerte, quedaremos igualitos, porque en el mundo todo tiene su éxtasis, les aseguro que mas tarde con el tiempo, se van a encontrar como yo me encuentro aquí.</p> <p>Hoy me despido porque vengo de visita, ya me despido de todos en reunión, les aseguro que el fastidio por mi vida, a cada santo se le llega su función</p>
---	--	---

<b>Indexicalidad:</b> La situación que le da contexto al relato esta atravesada por el pesimismo y el fatalismo. La letra refleja como el sujeto se debe enfrentar a las consecuencias de una vida en la que cayó, aparentemente, sin saber cómo.		
<b>Deixis:</b> Predomina el yo como un sujeto narrador de sus experiencias vitales, pasando del pesimismo a la tristeza y la negación de la vida.		
<b>Articulación</b>	Los huérfanos y los desahuciados como tema central.	
<b>Interpelación</b>	Quejarse del mundo es válido.	
<b>¿Asimilación, integración y/o separación?</b>	<b>Asimilación</b>	-
	<b>Integración</b>	El enfrentamiento con un mundo que no logra entender.
	<b>Separación</b>	No hallarse inserto en las dinámicas de esas nuevas esferas.
<b>Topofilia (X)</b>	Hay topofilia	No hay topofilia



TABLA PARA UN ANALISIS CUALITATIVO DE LAS CANCIONES, PUNTO DE VISTA INTERDISCIPLINAR	
<b>Nombre:</b> El tren	<b>Año de grabación:</b> 1963
<b>Enlace en YouTube:</b> <a href="https://www.youtube.com/watch?v=W-II9sF2R0I">https://www.youtube.com/watch?v=W-II9sF2R0I</a>	
<b>Interprete(s):</b> Puerta y Castañeda	<b>Compositor(es):</b> Sonia Dimitrowa
<b>Lugar de origen, año de nacimiento:</b> Libardo Álvarez: Titiribí (Antioquia, 1928); Ernesto Castañeda: Titiribí (Antioquia, 1930)	<b>Lugar de origen, año de nacimiento:</b> -
<b>Sello y Formato:</b> Discos Lyra - 78	<b>Álbum:</b> 5124
<b>Género:</b> Carrilera	<b>Ritmo:</b> Pasillo

Figura 69. Tabla de análisis de canción: El tren - Puerta y Castañeda.

<p><b>Letra:</b></p> <p>Como se aleja el tren, como se aleja, y decreciendo más, y al fin se pierde. Solo el humo, el espiral del tren va en la extensión de la llanura verde, en la extensión de la llanura verde.</p> <p>Los dos que en el andén se despidieron,</p>	<p>hablaron de promesas y de agravios, en las grandes tristezas de la vida hablan de por los ojos que los labios, hablan de por los ojos que los labios.</p> <p>En la hora de la fatal partida, largo rato los ojos se miraron, y las trémulas manos se estrecharon,</p>	<p>y en silencio las almas se besaron, y en silencio las almas se besaron.</p> <p>Ella está en la estación mirando el humo, los confusos espirales, él que ya no la ve, aun agitando su pañuelo a través de los cristales, su pañuelo a través de los cristales.</p>
--	--	--

<b>Indexicalidad:</b> La situación que le da contexto al relato esta mediada por el contexto social y cultural. El impacto del ferrocarril en el campo colombiano se hace evidente en la letra, a ello se le suma la tristeza de la separación y la despedida.		
<b>Deixis:</b> Predomina el yo como un sujeto narrador pasivo de lo que es testigo y quiere contar.		
<b>Articulación</b>	El tren como tema central.	
<b>Interpelación</b>	Las despedidas en el tren pueden ser muy tristes.	
<b>¿Asimilación, integración y/o separación?</b>	<b>Asimilación</b>	-
	<b>Integración</b>	El tren y el sujeto.
	<b>Separación</b>	El sujeto desde lejos, como testigo de lo que pasa.
<b>Topofilia (X)</b>	Hay topofilia	No hay topofilia

TABLA PARA UN ANALISIS CUALITATIVO DE LAS CANCIONES, PUNTO DE VISTA INTERDISCIPLINAR	
<b>Nombre:</b> Mi consuelo	<b>Año de grabación:</b> 196x
<b>Enlace en YouTube:</b> <a href="https://www.youtube.com/watch?v=nk21-D7ysxI">https://www.youtube.com/watch?v=nk21-D7ysxI</a>	
<b>Interprete(s):</b> Las Estrellitas	<b>Compositor(es):</b> Alfonso Muriel y Luis E. Gutiérrez
<b>Lugar de origen, año de nacimiento:</b> Virgelina Rendón Torres: Venecia (Antioquia, 1936); -	<b>Lugar de origen, año de nacimiento:</b> Alfonso Muriel: Sopetrán (Antioquia, 1924); Luis E. Gutiérrez: Supia (Caldas, 1921)
<b>Sello y Formato:</b> Discos Zeida - 45	<b>Álbum:</b> -
<b>Género:</b> Carrilera	<b>Ritmo:</b> Corrido

Figura 70. Tabla de análisis de canción: Mi consuelo - Las Estrellitas.

<p><b>Letra:</b></p> <p>Me alejo de tu lado, me voy porque el destino me obliga separarme de ti bella mujer.</p> <p>Adiós prenda querida, no llores amor mío, y guárdame constancia que pronto he de volver. (x2)</p>	<p><b>Coro:</b></p> <p>Me llevó tu retrato, con él yo me consuelo, y calmo mi desvelo, mitigo mi aflicción. Aquí te dejo el mío, amor de mis amores, te dejo de recuerdo también esta canción. (x2)</p> <p>Mañana a esta hora de ti ya estaré ausente, tal vez por ti llorando</p>	<p>solito mi dolor.</p> <p>No vayas a olvidarme que yo te quiero siempre, adiós, adiós mi vida, mañana ya me voy. (x2)</p> <p>Coro.</p>
---	--	---

<b>Indexicalidad:</b> La situación que le da contexto al relato esta atravesada por el contexto social y cultural. La migración como motivo de separación y despedida medió las relaciones sentimentales.		
<b>Deixis:</b> Predomina el yo como sujeto narrador de su experiencia vital y sus tristezas. Destaca que son cantantes mujeres en relato masculino.		
<b>Articulación</b>	Cantantes femeninas en relato masculino.	
<b>Interpelación</b>	El extrañar, el recordar y el hacerse recordar.	
<b>¿Asimilación, integración y/o separación?</b>	<b>Asimilación</b>	-
	<b>Integración</b>	El destino.
	<b>Separación</b>	La despedida.
<b>Topofilia (X)</b>	Hay topofilia	No hay topofilia

TABLA PARA UN ANALISIS CUALITATIVO DE LAS CANCIONES, PUNTO DE VISTA INTERDISCIPLINAR	
<b>Nombre:</b> Consejos de mi madre	<b>Año de grabación:</b> 1955
<b>Enlace en YouTube:</b> <a href="https://www.youtube.com/watch?v=YvRb-4MpZyo">https://www.youtube.com/watch?v=YvRb-4MpZyo</a>	
<b>Interprete(s):</b> Duetto Aves Cantoras	<b>Compositor(es):</b> Ana Leticia Moreno
<b>Lugar de origen, año de nacimiento:</b> Ana Leticia: Pereira (Risaralda, 1928)	<b>Lugar de origen, año de nacimiento:</b> Pereira (Risaralda, 1928)
<b>Sello y Formato:</b> Discos Lyra - 78	<b>Álbum:</b> -
<b>Género:</b> Carrilera	<b>Ritmo:</b> Corrido

Figura 71. Tabla de análisis de canción: Consejos de mi madre - Duetto Aves Cantoras.

<p><b>Letra:</b></p> <p>Me apena la tristeza y el quebranto, al recordarme de ti madre querida, cuando en tu seno de amor me acariciaste reconociéndome como hijo de tu vida.</p> <p>Coro: Hoy no olvidó los consejos</p>	<p>que me dabas, cuando mi madre de mi se despedía,</p> <p>porque no hay amor más verdadero que reemplace a la madrecita mía. (x2)</p> <p>Hoy me encuentro al frente de tu fosa, vengo a obsequiarte un manojito de azucena,</p>	<p>una oración de homenaje a tu memoria para que ruegues a Dios siempre por mí.</p> <p>Coro</p>
---	--	---

<b>Indexicalidad:</b> La situación que le da contexto al relato esta atravesada por el sentimiento de tristeza y de remembranza. La figura de la madre aparece una vez más como central en la letra.	
<b>Deixis:</b> Predomina el yo como un sujeto narrador de su experiencia vital, de sus recuerdos y fatalidades.	
<b>Articulación</b>	La madre como tema central.
<b>Interpelación</b>	Extrañar a la madre es algo válido.
<b>¿Asimilación, integración y/o separación?</b>	<b>Asimilación</b> -
	<b>Integración</b>
	<b>Separación</b> Extrañar la madre como alguien distante.
<b>Topofilia (X)</b>	Hay topofilia
	No hay topofilia

TABLA PARA UN ANALISIS CUALITATIVO DE LAS CANCIONES, PUNTO DE VISTA INTERDISCIPLINAR	
<b>Nombre:</b> El errante	<b>Año de grabación:</b> 1982
<b>Enlace en YouTube:</b> <a href="https://www.youtube.com/watch?v=tSMYSyNGQdg">https://www.youtube.com/watch?v=tSMYSyNGQdg</a>	
<b>Interprete(s):</b> Sonia y Carlos	<b>Compositor(es):</b> Margarita Estrada
<b>Lugar de origen, año de nacimiento:</b> Solemnia de Jesús Gutiérrez Preciado: Santa Rosa de Osos (Antioquia, 1943); Carlos Álzate: Sonsón (Antioquia, 19xx)	<b>Lugar de origen, año de nacimiento:</b> -
<b>Sello y Formato:</b> Discos Victoria -	<b>Álbum:</b> El errante
<b>Género:</b> Carrilera	<b>Ritmo:</b> Corrido

Figura 72. Tabla de análisis de canción: El errante - Sonia y Carlos.

<p><b>Letra:</b></p> <p>Como no soy pajarillo nunca lograre volar, cómo no soy marinero no podré cruzar el mar.</p> <p>Yo perdí desde la infancia a mis padres desde ahí, me quedé como el errante condenado a navegar</p> <p>Como no nací en palacio, yo no soy de un rey,</p>	<p>como nunca fui a la escuela yo no sé lo que es la ley.</p> <p>Yo perdí desde la infancia a mis padres desde ahí, me quedé como el perrito durmiendo bajo un maguey.</p> <p>Soy errante, soy bohemio, ya me cansé de sufrir, los amores que he tenido nunca me han hecho feliz.</p> <p>Cuando saben cómo vivo, cuando saben cómo soy</p>	<p>me cambian por otros brazos y se van riendo de mí.</p> <p>Como yo contar no puedo, mi tragedia y mi pena, en esta vieja cantina yo me voy a emborrachar.</p> <p>Como yo soy un errante a nadie hago falta yo, moriré rezando solo, sabe Dios en qué lugar.</p>
---	--	---

<b>Indexicalidad:</b> La situación que le da contexto al relato esta atravesada por la forma de vida campesina. La letra alude a una historia de un huérfano incomprendido por el contexto donde vive.		
<b>Deixis:</b> Predomina el yo como un sujeto narrador de su experiencia vital y su tristeza.		
<b>Articulación</b>	La vida de errante como tema central	
<b>Interpelación</b>	Ser errante, huérfano o desahuciado, trae la perdición.	
<b>¿Asimilación, integración y/o separación?</b>	<b>Asimilación</b>	-
	<b>Integración</b>	Un mundo en el que no acaba de encajar.
	<b>Separación</b>	Sentirse extraño a la situación que le rodea.
<b>Topofilia (X)</b>	Hay topofilia	No hay topofilia

TABLA PARA UN ANALISIS CUALITATIVO DE LAS CANCIONES, PUNTO DE VISTA INTERDISCIPLINAR	
<b>Nombre:</b> Yo también la vi llorar	<b>Año de grabación:</b> 1989
<b>Enlace en YouTube:</b> <a href="https://www.youtube.com/watch?v=sAAp4iEKjxA">https://www.youtube.com/watch?v=sAAp4iEKjxA</a>	
<b>Interprete(s):</b> Los Relicarios	<b>Compositor(es):</b> Juan José Cobo
<b>Lugar de origen, año de nacimiento:</b> German Rengifo: Cañasgordas (Antioquia, 1934); José Muñoz: Bello (Antioquia, 1931)	<b>Lugar de origen, año de nacimiento:</b> -
<b>Sello y Formato:</b> - - 45	<b>Álbum:</b> -
<b>Género:</b> Guascarrilera	<b>Ritmo:</b> Zamba

Figura 73. Tabla de análisis de canción: Yo también la vi llorar – Los Relicarios.

<p><b>Letra:</b></p> <p>Hasta los cerros más altos me he subido a divisar,</p> <p>a ver si veo la ingrata que es la que me hace llorar (x2).</p> <p>Un arriero me comenta que por ahí la vio pasar, con otro que la llevaba y también la vio llorar.</p>	<p>Desenfundé mi pistola y me puse a cabalgar</p> <p>a los dos yo les di alcance y los hice arrodillar (x2)</p> <p>Ambos pidieron perdón y ella retornó al hogar</p> <p>y por mi Dios me juraba no volverme a traicionar (x2)</p>
--	---

<b>Indexicalidad:</b> La situación que le da contexto al relato, destaca por su contenido violento.		
<b>Deixis:</b> Predomina el yo como un sujeto narrador de una experiencia difícil.		
<b>Articulación</b>	La traición y la venganza como temas centrales.	
<b>Interpelación</b>	El hombre puede reclamar y juzgar a su mujer junto a su amante por ejercer traición.	
<b>¿Asimilación, integración y/o separación?</b>	<b>Asimilación</b>	El ejercicio violento ya habla de una asimilación.
	<b>Integración</b>	-
	<b>Separación</b>	-
<b>Topofilia (X)</b>	Hay topofilia	No hay topofilia

TABLA PARA UN ANALISIS CUALITATIVO DE LAS CANCIONES, PUNTO DE VISTA INTERDISCIPLINAR	
<b>Nombre:</b> Se fue mi madre	<b>Año de grabación:</b> 19xx
<b>Enlace en YouTube:</b> <a href="https://www.youtube.com/watch?v=oPif3KwfYZQ">https://www.youtube.com/watch?v=oPif3KwfYZQ</a>	
<b>Interprete(s):</b> Neftalí y José	<b>Compositor(es):</b> D.R.A.
<b>Lugar de origen, año de nacimiento:</b> José Muñoz: Bello (Antioquia, 1931); Neftalí Álvarez: Barbosa (Antioquia, 1930)	<b>Lugar de origen, año de nacimiento:</b> -
<b>Sello y Formato:</b> Impacto de Sonolux – LP	<b>Álbum:</b> -
<b>Género:</b> Carrilera	<b>Ritmo:</b> Ranchera

Figura 74. Tabla de análisis de canción: Se fue mi madre. Neftalí y José.

<p><b>Letra:</b></p> <p>Allá en la montaña quedó mi casita, triste y huerfanita lo mismo que yo, allá en la montaña murió una viejita, mi madre querida Dios se la llevó.</p> <p>Se fue para siempre ya no vuelve nunca, puede que en el cielo yo la vuelva a ver.</p>	<p>Ninguna mujer la reemplaza en el mundo, ser como el de madre no vuelve a nacer.</p> <p>Quedé huerfanito sin madre en el mundo, solo el camposanto para irle a rezar, llevó flores blancas le pongo en su tumba con un desconsuelo me pongo a llorar.</p> <p>Le cuento mis penas y mi sufrimiento,</p>	<p>oh madre adorada de mi corazón. Ya solo hay cenizas ya no está su cuerpo, me alejo llorando de aquel panteón.</p> <p>Ya solo un recuerdo quedó en mi casita, un triste retrato me pongo a mirar, la llamo en mis horas de triste amargura, nadie me responde y me pongo a llorar.</p>
--	--	--

<b>Indexicalidad:</b> La situación que le da contexto al relato esta mediada por el sentimiento de nostalgia. La letra expresa extrañar tanto la tierra origen como la madre.		
<b>Deixis:</b> Predomina el yo como un sujeto narrador de su experiencia vital.		
<b>Articulación</b>	La nostalgia por la madre y la tierra origen como temas centrales.	
<b>Interpelación</b>	Es válido extrañar a la madre y a la tierra origen.	
<b>¿Asimilación, integración y/o separación?</b>	<b>Asimilación</b>	-
	<b>Integración</b>	Es un sujeto externo a lo sucedido, fuera de la montaña.
	<b>Separación</b>	La experiencia vital como diferenciador.
<b>Topofilia (X)</b>	Hay topofilia	No hay topofilia

TABLA PARA UN ANALISIS CUALITATIVO DE LAS CANCIONES, PUNTO DE VISTA INTERDISCIPLINAR	
<b>Nombre:</b> No tengo dinero	<b>Año de grabación:</b> 1960
<b>Enlace en YouTube:</b> <a href="https://www.youtube.com/watch?v=fY9aDboACYI">https://www.youtube.com/watch?v=fY9aDboACYI</a>	
<b>Interprete(s):</b> Los Chamaquitos	<b>Compositor(es):</b> Alfonso Muriel Y Luis E. Gutiérrez
<b>Lugar de origen, año de nacimiento:</b> Isaura Zapata Agudelo: Ebéjico (Antioquia, 1927); Luis E. Gutiérrez: Supia (Caldas, 1921)	<b>Lugar de origen, año de nacimiento:</b> Alfonso Muriel: Sopetrán (Antioquia, 1924); Luis E. Gutiérrez: Supia (Caldas, 1921)
<b>Sello y Formato:</b> Discos Fuentes -	<b>Álbum:</b> Rancheras de Antaño
<b>Género:</b> Carrilera	<b>Ritmo:</b> Ranchera

Figura 75. Tabla de análisis de canción: No tengo dinero - Los Chamaquitos.

<p><b>Letra:</b></p> <p>Las copas son mis amigas, mi compañero el dolor, por eso es que noche y día vivo tomando licor.</p> <p>No tengo amor, vivo solo y solo yo he de morir, porque sé que las mujeres aumentan más mi sufrir.</p> <p>Una mujer fue mi vida</p>	<p>y por mi se desveló, esa mujer fue mi madre pero a su tiempo murió.</p> <p>Si yo no tengo dinero, ninguna me ha de querer, tan solo la madre mía me quiso sin interés. (bis)</p>
---	---

<b>Indexicalidad:</b> La situación que le da contexto al relato esta atravesada por el sentimiento de tristeza. La letra es fatalista y pesimista.	
<b>Deixis:</b> Predomina el yo como un sujeto narrador de su experiencia vital y sus tristezas.	
<b>Articulación</b>	El amor de la madre como tema central.
<b>Interpelación</b>	Como amor de madre ninguno.
<b>¿Asimilación, integración y/o separación?</b>	<b>Asimilación</b> -
	<b>Integración</b> La vida enfrentada en lo que no es y se quiere.
	<b>Separación</b> -
<b>Topofilia (X)</b>	Hay topofilia
	No hay topofilia

TABLA PARA UN ANALISIS CUALITATIVO DE LAS CANCIONES, PUNTO DE VISTA INTERDISCIPLINAR	
<b>Nombre:</b> Casita blanca	<b>Año de grabación:</b> 1963
<b>Enlace en YouTube:</b> <a href="https://www.youtube.com/watch?v=49q_ybtZNeo">https://www.youtube.com/watch?v=49q_ybtZNeo</a>	
<b>Interprete(s):</b> Duetto las Américas	<b>Compositor(es):</b> Filemón García
<b>Lugar de origen, año de nacimiento:</b> Isaura Zapata Agudelo: Ebéjico (Antioquia, 1927); Luis E. Gutiérrez: Supia (Caldas, 1921)	<b>Lugar de origen, año de nacimiento:</b> -
<b>Sello y Formato:</b> Discos Zeida – 45	<b>Álbum:</b> 03894-A
<b>Género:</b> Carrilera	<b>Ritmo:</b> Pasillo

Figura 76. Tabla de análisis de canción: Casita blanca - Duetto Las Américas.

<p><b>Letra:</b></p> <p>Hace ya mucho tiempo con rumbo incierto, que abandoné mi tierra donde nací, errante para el mundo como el desierto, no encontraba tus pasos por verte a ti.</p> <p>A mi tierra querida volví más tarde, anhelando ser tuyo como</p>	<p>soñé, desde entonces no hay día que no te acuerde, y en tu casita blanca no te encontré.</p> <p>Amor, el más ardiente de mis amores, dime por qué tan lejos huyes de mí, vuelve para consuelo de mis dolores, vuelve que ya no puedo vivir sin ti.</p>	<p>Desde entonces no hay día que no te acuerde, y en tu casita blanca no te encontré. (x2)</p>
---	---	--

<b>Indexicalidad:</b> La situación que le da contexto al relato esta atravesada por los sentimientos de desarraigo, tristeza y nostalgia. La letra pasa de expresar extrañar la tierra, a la casa, al amor y a lo que se vivió.		
<b>Deixis:</b> Predomina el yo como sujeto narrador de su experiencia vital y sus tristezas.		
<b>Articulación</b>	La tierra origen, la casa y el amor como temas centrales.	
<b>Interpelación</b>	Es válido querer volver a vivir el pasado.	
<b>¿Asimilación, integración y/o separación?</b>	<b>Asimilación</b>	-
	<b>Integración</b>	El sujeto que extraña y se moviliza.
	<b>Separación</b>	-
<b>Topofilia (X)</b>	Hay topofilia	No hay topofilia



TABLA PARA UN ANALISIS CUALITATIVO DE LAS CANCIONES, PUNTO DE VISTA INTERDISCIPLINAR	
<b>Nombre:</b> Escuelita de mi campo	<b>Año de grabación:</b> 1962
<b>Enlace en YouTube:</b> <a href="https://www.youtube.com/watch?v=orbSUG-B0Ps">https://www.youtube.com/watch?v=orbSUG-B0Ps</a>	
<b>Interprete(s):</b> Los Alegres Muchachos	<b>Compositor(es):</b> José Muñoz
<b>Lugar de origen, año de nacimiento:</b> José Muñoz: Bello (Antioquia, 1931); Neftalí Álvarez: Barbosa (Antioquia, 1930); José A. Bedoya: Frontino (Antioquia, 1934)	<b>Lugar de origen, año de nacimiento:</b> Bello (Antioquia, 1931)
<b>Sello y Formato:</b> Discos Lyra – 45	<b>Álbum:</b> -
<b>Género:</b> Carrilera	<b>Ritmo:</b> Bambuco

Figura 77. Tabla de análisis de canción: Escuelita de mi campo - Los Alegres Muchachos.

<p><b>Letra:</b></p> <p>Escuelita de mi campo, donde aprendí tantas letras, por haberte abandonado no pude ser un poeta.</p> <p>Porque cerraron tus puertas, y esta marchito mi predio, se acabó aquel patiecito donde jugaba al hoyuelo.</p> <p>Escuelita de mi campo, donde aprendí tantas letras, por haberte abandonado</p>	<p>no pude ser un poeta.</p> <p>Porque cerraron tus puertas, y esta marchito mi predio, se acabó aquel patiecito donde jugaba al hoyuelo.</p> <p>Ya no soy aquel niño ni tu eres la misma escuela, estamos abandonados los dos pagando condenas.</p> <p>Tus patios están cubiertos de zarzales y verbenas,</p>	<p>y mi corazón cubierto de desengaños y penas.</p> <p>Ya no soy aquel niño ni tu eres la misma escuela, estamos abandonados los dos pagando condenas.</p> <p>Ya solo queda el recuerdo de mi montaña y mi escuela, donde aprendí a amar la vida pensando que era muy buena.</p>
---	--	--

<b>Indexicalidad:</b> La situación que le da contexto al relato intenta expresar sensación de desarraigo, de extrañar la tierra, y con ello el pasado. La letra es muy descriptiva y tiende a expresar amor a la tierra origen.		
<b>Deixis:</b> Predomina el yo como un narrador pasivo de aquello que extraña y que quisiera vivir de nuevo.		
<b>Articulación</b>	Los lugares del campo y de los pueblos como temas centrales.	
<b>Interpelación</b>	Extrañar el pasado y la tierra origen es algo válido.	
<b>¿Asimilación, integración y/o separación?</b>	<b>Asimilación</b>	Ver la escuela lejana.
	<b>Integración</b>	La explícita expresión de extrañar algo que ya no se puede vivir.
	<b>Separación</b>	-
<b>Topofilia (X)</b>	Hay topofilia	No hay topofilia

TABLA PARA UN ANALISIS CUALITATIVO DE LAS CANCIONES, PUNTO DE VISTA INTERDISCIPLINAR	
<b>Nombre:</b> Soy campesino	<b>Año de grabación:</b> 1976
<b>Enlace en YouTube:</b> <a href="https://www.youtube.com/watch?v=0IN4XkpM18M">https://www.youtube.com/watch?v=0IN4XkpM18M</a>	
<b>Interprete(s):</b> Los Relicarios	<b>Compositor(es):</b> Luis Carlos Montoya
<b>Lugar de origen, año de nacimiento:</b> German Rengifo: Cañasgordas (Antioquia, 1934); José Muñoz: Bello (Antioquia, 1931)	<b>Lugar de origen, año de nacimiento:</b> Medellín (Antioquia, 1946)
<b>Sello y Formato:</b> Discos Fuentes – 45	<b>Álbum:</b> 7787-B
<b>Género:</b> Carrilera	<b>Ritmo:</b> Corrido

Figura 78. Tabla de análisis de canción: Soy campesino - Luis Carlos Montoya.

<p><b>Letra:</b></p> <p>Soy campesino de la montaña, que en las ciudades nunca se amaña, por los caminos, por las laderas llevo este canto a mi compañera.</p> <p>Coro: Tu eres la estrella que alumbra mis pasos,</p>	<p>por los caminos de este mundo corrompido, eres perfume que se levanta cuando amanece el jardín florecido. Como me quieres yo así te quiero, por eso hago que la gente te respete, y si te llega a irrespetar un desgraciado, ese conmigo se tiene que dar machete.</p>	<p>Soy campesino del puro monte, vivo entre el canto de los bisontes, esta es mi tierra y esta es mi vida, y este es el canto a mi consentida.</p> <p>Coro.</p>
--	---	---

<b>Indexicalidad:</b> La situación que le da contexto al relato esta atravesada por el contexto social y cultural. La letra refleja la vida de un campesino que no se integra en las ciudades.	
<b>Deixis:</b> Predomina el yo como un sujeto narrador, que desafía su contexto.	
<b>Articulación</b>	El campesino como desafiante de la ciudad.
<b>Interpelación</b>	Los campesinos son aguerridos y defienden lo suyo.
<b>¿Asimilación, integración y/o separación?</b>	<b>Asimilación</b> -
	<b>Integración</b> -
	<b>Separación</b> Sentirse externo.
<b>Topofilia (X)</b>	Hay topofilia
	No hay topofilia

TABLA PARA UN ANALISIS CUALITATIVO DE LAS CANCIONES, PUNTO DE VISTA INTERDISCIPLINAR	
<b>Nombre:</b> Mundo cruel	<b>Año de grabación:</b> 1982
<b>Enlace en YouTube:</b> <a href="https://www.youtube.com/watch?v=dMgjVC2DNis">https://www.youtube.com/watch?v=dMgjVC2DNis</a>	
<b>Interprete(s):</b> Dueto Revelación	<b>Compositor(es):</b> Fabio Londoño Farfán y Aldemar Henao
<b>Lugar de origen, año de nacimiento:</b> Aldemar Henao Mejía: Sonsón (Antioquia, 1944); German Giraldo Paneso: Sonsón (Antioquia, 1953)	<b>Lugar de origen, año de nacimiento:</b> Aldemar Henao Mejía: Sonsón (Antioquia, 1944); -
<b>Sello y Formato:</b> Discos Lyra – 45	<b>Álbum:</b> 18311
<b>Género:</b> Carrilera	<b>Ritmo:</b> Corrido

Figura 79. Tabla de análisis de canción: Mundo cruel: Dueto Revelación.

<p><b>Letra:</b></p> <p>Por este triste mundo de amargos desengaños, yo vago solitario llorando mi dolor, el alma destrozada y vencida por los años muriendo lentamente sin rumbo y sin amor.</p> <p>Coro: Como duele la vida y los recuerdos idos,</p>	<p>los que al alma dejaron tan solo aquel rencor, de amores traicioneros y mil besos fingidos, que tantas me ofrecieron de amargo sin sabor.</p> <p>A mi hoy nada me queda, queridos compañeros, sigamos la parranda beber es lo mejor, mientras llega la muerte, aquí todo olvidamos con el descanso eterno que</p>	<p>nos dará el señor.</p> <p>Coro.</p>
---	--	--

<b>Indexicalidad:</b> La situación que le da contexto al relato esta atravesada por la sensación de desarraigo y nostalgia. La letra expresa pesimismo y fatalidad.		
<b>Deixis:</b> Predomina el yo como un sujeto narrador pasivo, que busca contar sus experiencias vitales.		
<b>Articulación</b>	La fatalidad y el pesimismo como temas centrales.	
<b>Interpelación</b>	La negación de la vida es algo válido en momentos de fatalidad y pesimismo.	
<b>¿Asimilación, integración y/o separación?</b>	<b>Asimilación</b>	-
	<b>Integración</b>	Un mundo al que no se adapta
	<b>Separación</b>	El haber sufrido y sentirse excluido.
<b>Topofilia (X)</b>	Hay topofilia	No hay topofilia

TABLA PARA UN ANALISIS CUALITATIVO DE LAS CANCIONES, PUNTO DE VISTA INTERDISCIPLINAR	
<b>Nombre:</b> La Patada	<b>Año de grabación:</b> 198x
<b>Enlace en YouTube:</b> <a href="https://www.youtube.com/watch?v=JYBz8rWJhPM">https://www.youtube.com/watch?v=JYBz8rWJhPM</a>	
<b>Interprete(s):</b> El compa Langus y los Jornaleros	<b>Compositor(es):</b> Ricardo Gonzalez
<b>Lugar de origen, año de nacimiento:</b> Ricardo Gonzalez: Guática (Risaralda, 1943)	<b>Lugar de origen, año de nacimiento:</b> Guática (Risaralda, 1943)
<b>Sello y Formato:</b> Pampero - 45	<b>Álbum:</b> 033 A
<b>Género:</b> Carrilera	<b>Ritmo:</b> Corrido Raspao

Figura 80. Tabla de análisis de canción: La Patada - El compa Langus y los Jornaleros.

<p><b>Letra:</b></p> <p>Ni te has crebido, y ti me despreceas viendo que en migo te quiere repañar.</p> <p>Y me has botao porque etoy empobrecio yo me desgreno por juntarme con tu.</p> <p>Vos sos ingrata me dite la patada</p>	<p>y me dejates tirado en el montón si un día vuelve no esperes que te creiga estoy decidió a no dejame joder.</p> <p>Coro: Yo me repelo y me doy contra las pierias, y por tus picos me he ponido a chillar, y por las tiendas jartando tapetusa,</p>	<p>te iba vigiendo y no te pude topar. En la vetrola yo puse aquel romplay que tú me dites en prueba del amor, y me recuerdo toitico embravecio que me dijites que solo eras pa' yo.</p> <p>Coro.</p>
---	--	---

<b>Indexicalidad:</b> La situación que le da contexto al relato esta atravesada por el uso de palabras “campesinas” o “montañeras”. La letra busca reflejar la tristeza de un campesino autóctono.		
<b>Deixis:</b> Predomina el yo como sujeto narrador, que se refleja como individuo ejemplo.		
<b>Articulación</b>	Las palabras del contexto campesino en las canciones.	
<b>Interpelación</b>	Las canciones deben integrar una mirada más campesina.	
<b>¿Asimilación, integración y/o separación?</b>	<b>Asimilación</b>	-
	<b>Integración</b>	-
	<b>Separación</b>	El lenguaje es en sí mismo una separación.
<b>Topofilia (X)</b>	Hay topofilia	No hay topofilia

TABLA PARA UN ANALISIS CUALITATIVO DE LAS CANCIONES, PUNTO DE VISTA INTERDISCIPLINAR	
<b>Nombre:</b> El cachivache	<b>Año de grabación:</b> 1964
<b>Enlace en YouTube:</b> <a href="https://www.youtube.com/watch?v=HkPNNtKQtRs">https://www.youtube.com/watch?v=HkPNNtKQtRs</a>	
<b>Interprete(s):</b> Hermanos Patiño	<b>Compositor(es):</b> Bernardo Loaiza y Jesús Vanegas
<b>Lugar de origen, año de nacimiento:</b> Luis Octavio Patiño: Caramanta (Antioquia, 1929)	<b>Lugar de origen, año de nacimiento:</b> Bernardo Loaiza Cardona: Pueblo Rico (Antioquia, 1918); Jesús Vanegas: Concordia (Antioquia, 1927)
<b>Sello y Formato:</b> -	<b>Álbum:</b> -
<b>Género:</b> Carrilera	<b>Ritmo:</b> Corrido

Figura 81. Tabla de análisis de canción: El cachivache - Hermanos Patiño.

<p><b>Letra:</b></p> <p>No importa que me tengas a mí por montañero, y vas a compararme con ese que hay allí, yo con mi humilde ruana, carriel y mi sombrero, me creo ser más hombre que muchos por aquí.</p> <p>Coro: Con ese cachivachi que tienes a tu lado,</p>	<p>te forjas ilusiones que no se cumplirán. Yo con mi humilde traje te llevaré a una casa, y en mi carriel no falta dinero pa gastar.</p> <p>Así que complacida te veo con tu hombre, yo buscaré la mía que me comprenderá. Ella tendrá de todo pa' eso soy muy hombre,</p>	<p>y de eso estoy seguro, nada le faltará.</p> <p>Coro.</p>
---	---	---

<b>Indexicalidad:</b> La situación que le da contexto al relato esta mediada por el uso de la palabra "cachivachi". La letra hace alegoría a la vida montañera y campesina frente a lo ciudadano.		
<b>Deixis:</b> Predomina el yo como un sujeto narrador desafiante a un contexto que lo señala y lo desvalora.		
<b>Articulación</b>	El orgullo campesino.	
<b>Interpelación</b>	El campesino debe ser orgulloso de sus raíces.	
<b>¿Asimilación, integración y/o separación?</b>	<b>Asimilación</b>	-
	<b>Integración</b>	Una cultura dominante que es vista con desdén.
	<b>Separación</b>	El montañero como forma de vida tradicional.
<b>Topofilia (X)</b>	Hay topofilia	No hay topofilia

TABLA PARA UN ANALISIS CUALITATIVO DE LAS CANCIONES, PUNTO DE VISTA INTERDISCIPLINAR	
<b>Nombre:</b> Padre campesino	<b>Año de grabación:</b> 1983
<b>Enlace en YouTube:</b> <a href="https://www.youtube.com/watch?v=wq9KEsdck48">https://www.youtube.com/watch?v=wq9KEsdck48</a>	
<b>Interprete(s):</b> Los Relicarios	<b>Compositor(es):</b> José Manuel Medina
<b>Lugar de origen, año de nacimiento:</b> German Rengifo: Cañasgordas (Antioquia, 1934); José Muñoz: Bello (Antioquia, 1931)	<b>Lugar de origen, año de nacimiento:</b> -
<b>Sello y Formato:</b> Discos Colón -	<b>Álbum:</b> El Disco de Oro vol. 3
<b>Género:</b> Carrilera	<b>Ritmo:</b> Ranchera

Figura 82. Tabla de análisis de canción: Padre campesino - Los Relicarios.

<p><b>Letra:</b></p> <p>Padre yo quiero cantarte una canción muy sencilla,</p> <p>y quiero felicitarte porque hoy es tu santo día (bis).</p> <p>Yo me recuerdo papá que el sol te quemaba la espalda,</p> <p>para darme educación</p>	<p>de sol a sol trabajaba (bis).</p> <p><b>Coro:</b>            Por eso tengo motivos, para decirte papá, que Dios te regale el cielo y mil cielos si es que hay más.</p> <p>Yo te agradezco papá, cuidaste que yo alcanzara un buen zapato cubierto, aunque tus pies te</p>	<p>sangraran (bis).</p> <p>Tú me enseñaste papá que ser honrado es negocio, y que para progresar había que servir a otros (bis).</p> <p>Coro.</p>
---	--	---

<b>Indexicalidad:</b> La situación que le da contexto al relato esta mediado por el sentimiento de amor que se busca expresar a la figura paterna. La letra destaca al ser pocas las canciones que le cantan al padre.	
<b>Deixis:</b> Predomina el yo como un sujeto que busca expresar sus sentimientos.	
<b>Articulación</b>	El padre como tema central.
<b>Interpelación</b>	También se puede sentir amor por el padre.
<b>¿Asimilación, integración y/o separación?</b>	<b>Asimilación</b> -
	<b>Integración</b> -
	<b>Separación</b> El amor a padre diferente al de madre.
<b>Topofilia (X)</b>	Hay topofilia
	No hay topofilia

TABLA PARA UN ANALISIS CUALITATIVO DE LAS CANCIONES, PUNTO DE VISTA INTERDISCIPLINAR	
<b>Nombre:</b> Adiós al mundo	<b>Año de grabación:</b> 1972
<b>Enlace en YouTube:</b> <a href="https://www.youtube.com/watch?v=FIX3LFpYg98">https://www.youtube.com/watch?v=FIX3LFpYg98</a>	
<b>Interprete(s):</b> Duetto Mesa y Bolívar	<b>Compositor(es):</b> Octavio Mesa Gómez
<b>Lugar de origen, año de nacimiento:</b> Octavio Mesa: Medellín (Antioquia, 1933);	<b>Lugar de origen, año de nacimiento:</b> Medellín (Antioquia, 1933)
<b>Sello y Formato:</b> Discos Zeida - 78	<b>Álbum:</b> 3167 A
<b>Género:</b> Carrilera	<b>Ritmo:</b> Corrido

Figura 83. Tabla de análisis de canción: Adiós al mundo - Duetto Mesa y Bolívar.

<p><b>Letra:</b></p> <p>Soy un hombre perdido en el vicio, nadie siente por mi compasión, soy un ser arrimado del mundo, sin orgullo y sin posesión.</p> <p>Tuve amores con muchas mujeres, y en ninguna yo pude encontrar</p>	<p>un amor que me fuera sincero, sin traiciones y sin falsedad. (bis)</p> <p>Cantinero traiga más cervezas, hoy mi vida voy a terminar, para darle el alivio a mis penas yo del mundo me voy a alejar.</p>	<p>Cuando inerte mi muda sombría, y campanas se escuche doblar,</p> <p>en mi fosa poned esta frase “adiós mundo, adiós vanidad”. (bis)</p>
--	--	--

<b>Indexicalidad:</b> La situación que le da contexto al relato esta atravesado por el pesimismo y la fatalidad de la estética de vida de arrabal. La letra roza con la tristeza y la negación de la vida.	
<b>Deixis:</b> Predomina el yo como un sujeto narrador de sus experiencias vitales tristes.	
<b>Articulación</b>	La vida de arrabal, la tristeza y la negación de la vida como temas centrales.
<b>Interpelación</b>	Enfrentar la tristeza con licor y soledad.
<b>¿Asimilación, integración y/o separación?</b>	<b>Asimilación</b> -
	<b>Integración</b> Renegar del mundo.
	<b>Separación</b> No hallarse en el mundo.
<b>Topofilia (X)</b>	Hay topofilia
	No hay topofilia

TABLA PARA UN ANALISIS CUALITATIVO DE LAS CANCIONES, PUNTO DE VISTA INTERDISCIPLINAR	
<b>Nombre:</b> Cuando las aves	<b>Año de grabación:</b> 1953
<b>Enlace en YouTube:</b> <a href="https://www.youtube.com/watch?v=5BxOLq2_LqA">https://www.youtube.com/watch?v=5BxOLq2_LqA</a>	
<b>Interprete(s):</b> Hermanos Giraldo	<b>Compositor(es):</b> Hernando Giraldo
<b>Lugar de origen, año de nacimiento:</b> Manizales y Cartago.	<b>Lugar de origen, año de nacimiento:</b> Manizales.
<b>Sello y Formato:</b> Sonolux -	<b>Álbum:</b> -
<b>Género:</b> Carrilera	<b>Ritmo:</b> Vals Ranchero

Figura 84. Tabla de análisis de canción: Cuando las aves - Hermanos Giraldo.

<p><b>Letra:</b></p> <p>Cuando las aves dejan su nido, a otra tierra volar mejor,</p> <p>con un latido, con un gemido, con un suspiro dicen adiós. (bis)</p> <p>Pasan los meses y van pasando, y de la ausencia vive la flor,</p>	<p>tu no has sabido gozar en calma, y tú no sabes lo que es amor. (bis)</p> <p>Qué haré en el mundo si no me amas, si no me siento junto de ti,</p> <p>qué harás tu sola si yo me muero, si tú te mueres qué haré sin ti. (bis)</p>	<p>Despierta niña de ese sueño, oíd las voces de mi canción,</p> <p>mi gusto fuera llevarte al cielo y allí postarte a los pies de Dios. (bis)</p>
---	---	--

<b>Indexicalidad:</b> La situación que da contexto al relato esta mediada por el sentimiento de nostalgia y tristeza de la separación y la despedida.	
<b>Deixis:</b> Predomina el yo como un sujeto narrador pasivo de su experiencia vital, de lo que extraña.	
<b>Articulación</b>	La tristeza en relación con la vida del campesino.
<b>Interpelación</b>	Extrañar es válido.
<b>¿Asimilación, integración y/o separación?</b>	<b>Asimilación</b> -
	<b>Integración</b> El mundo al que se enfrentan.
	<b>Separación</b> El campo aparece como el contexto espacial.
<b>Topofilia (X)</b>	Hay topofilia



TABLA PARA UN ANALISIS CUALITATIVO DE LAS CANCIONES, PUNTO DE VISTA INTERDISCIPLINAR	
<b>Nombre:</b> Solo mi suerte	<b>Año de grabación:</b> 196x
<b>Enlace en YouTube:</b> <a href="https://www.youtube.com/watch?v=2uFXxP_c9nI">https://www.youtube.com/watch?v=2uFXxP_c9nI</a>	
<b>Interprete(s):</b> Las Margaritas	<b>Compositor(es):</b> Federico Morales
<b>Lugar de origen, año de nacimiento:</b> Margarita Palacio y Aracelly Zapata	<b>Lugar de origen, año de nacimiento:</b> -
<b>Sello y Formato:</b> Discos Metr�poli - Silver	<b>�lbum:</b> -
<b>Género:</b> Carrilera	<b>Ritmo:</b> Ranchera

Figura 85. Tabla de análisis de canción: Solo mi suerte - Las Margaritas.

<p><b>Letra:</b></p> <p>Sola y triste me paso la vida, me siento perdida sin ti, me haces falta, te busco y no te hallo, y me desespero de vivir así.</p> <p>Coro: Pero tu andas por otros caminos, andas lejos muy lejos de mi pero yo estoy perdiendo la</p>	<p>calma, sufriendo hasta mi alma tan solo por ti.</p> <p>Qué de hacerse, así manda el destino, me resigno a esperar y a sufrir, solo espero que cambie mi suerte y pueda tenerte muy cerca de mí.</p> <p>Coro. (bis)</p>
--	---

<b>Indexicalidad:</b> La situación que le da contexto al relato esta mediada por los sentimientos de tristeza, por la sensación de separación y nostalgia. Es una letra que habla del destino y de la lejanía.	
<b>Deixis:</b> Predomina el yo, como sujeto narrador de su experiencia vital y tristezas. Cantantes femeninas en relato femenino.	
<b>Articulación</b>	La separación, la nostalgia y la tristeza como temas centrales.
<b>Interpelación</b>	La voz femenina tiene espacio junto a sus relatos.
<b>� Asimilación, integración y/o separación?</b>	<b>Asimilación</b> Entender el destino y lo lejano.
	<b>Integración</b> -
	<b>Separación</b> Ser sujeto lejano.
<b>Topofilia (X)</b>	Hay topofilia
	No hay topofilia

TABLA PARA UN ANALISIS CUALITATIVO DE LAS CANCIONES, PUNTO DE VISTA INTERDISCIPLINAR	
<b>Nombre:</b> El sello de mi nombre	<b>Año de grabación:</b> 1964
<b>Enlace en YouTube:</b> <a href="https://www.youtube.com/watch?v=9msJQaPwPaE">https://www.youtube.com/watch?v=9msJQaPwPaE</a>	
<b>Interprete(s):</b> Las Indianas	<b>Compositor(es):</b> Félix Ramírez
<b>Lugar de origen, año de nacimiento:</b> Libia Arias Mejía (Sonsón, Antioquia, 1936) y Eva Arbeláez (-)	<b>Lugar de origen, año de nacimiento:</b> Támesis (Antioquia, 19xx)
<b>Sello y Formato:</b> Discos Victoria - LP	<b>Álbum:</b> -
<b>Género:</b> Carrilera	<b>Ritmo:</b> Corrido

Figura 86. Tabla de análisis de canción: El sello de mi nombre - Las Indianas.

<p><b>Letra:</b></p> <p>Adiós mi amor, la vuelta será tarde que triste estoy porque me voy de aquí. Solo te pido no vayas a olvidarme, que yo jamás me olvidaré de ti.</p> <p>Coro 1: Y si no nos volviésemos a ver, adiós bella mujer, acuérdate de mí. (bis)</p>	<p>No hay un dolor más grande que la ausencia, cuando se ama con todo el corazón.</p> <p>Ya de tu lado me alejaré mañana, guarda en tu pecho por siempre este dolor.</p> <p>Coro 2: Y si no nos volviésemos a ver, adiós bella mujer, recuérdame por Dios. (bis)</p>	<p>Adiós te digo, no sé si para siempre porque me muera tal vez sin verte a ti.</p> <p>Guarda en tu pecho el sello de mi nombre, que yo un secreto guardaré de ti.</p> <p>Coro 1 (bis).</p>
--	--	---

<b>Indexicalidad:</b> La situación que le da contexto al relato esta mediada por el sentimiento de tristeza dada la despedida entre dos personas.	
<b>Deixis:</b> Predomina el yo como sujeto narrador de su despedida dirigida a otra persona. Cantantes femeninas en relato masculino.	
<b>Articulación</b>	El amor que media la despedida y la separación.
<b>Interpelación</b>	Despedirse debe ser un acto marcado por el amor.
<b>¿Asimilación, integración y/o separación?</b>	<b>Asimilación</b> -
	<b>Integración</b> El acto de despedida que marca un antes y un después.
	<b>Separación</b> -
<b>Topofilia (X)</b>	Hay topofilia
	No hay topofilia

## Resultados del análisis cualitativo de las canciones

### Música parrandera

Tabla total de canciones de música parrandera ordenadas por fecha y con los resultados del análisis cualitativo								
Fecha	Nombre de canción	Interprete(s)	Compositor(es)	Ritmo	A	I	S	T
19xx	Adiós cariño	Las Hermanas Calle	-	Son navideño		■	■	■
19xx	Navidades que no vuelven	Alegría de mi Pueblo	José Ovidio Úsuga Hidalgo	Merengue	■			■
1938	24 de diciembre	Pepe y Chavela	Francisco "el mono" Gonzalez	Pasillo	■	■		
1946	Mándeme el aguinaldo	Valedor Ramírez	Francisco "el mono" Gonzalez	Porro		■		
195x	El grillo	Antonio Posada	Francisco "el mono" Gonzalez	Parranda		■		■
195x	El mecedor	José A. Bedoya	José Muñoz y Neftalí Álvarez	Parranda		■	■	■
1953	Los ciclistas	Los Trovadores del Recuerdo	Félix Ramírez	Porro	■	■		■
1953	El aguardientero	Los Trovadores del Recuerdo	Félix Ramírez	Porro		■		
1953	Vivo en la montaña	José A. Bedoya	José Muñoz y José A. Bedoya	Paseo		■	■	■
1956	El calavera	Los Trovadores del Recuerdo	Félix Ramírez	Parranda		■	■	
1957	Fiesta caliente	Castañeda y Álvarez	F. Agudelo y L. Álvarez	Merengue	■		■	■
196x	Los gotereros	Agustín Bedoya	José Muñoz	Paseo		■		
196x	Antioqueño no se vara	Octavio Mesa	Octavio Mesa Gómez	Parranda		■	■	■
196x	Me voy mañana	Los Trovadores del Recuerdo	-	Paseo		■		
1966	El primo de Lucifer	José A. Bedoya	Alfonso Pérez	Currulao		■	■	
1967	Mi consuelo	Los Clavecinos	Félix Ramírez	Porro	■		■	■
1967	Veredita del Rlobal	Octavio de Jesús	Octavio Salazar	Porro			■	■
1967	Donde tío Manuel	Octavio de Jesús	Octavio Salazar	Paseo			■	■
1969	Pacho Guerra	Agustín Bedoya	Alfonso Pérez	Paseo		■	■	
197x	Cogiendo frutas	David Correa	David A. Correa	Porro			■	■
1970	Vuelve diciembre	Hermanos Valencia	Argemiro Valencia	Porro		■	■	
1971	Beba y no compre ropa	Joaquín Bedoya	D.R.A.	Parranda			■	
1973	Con verraquera	Octavio Mesa	Octavio Mesa Gómez	Parranda	■		■	■
1973	El jornalero	Octavio Mesa	Octavio Mesa Gómez	Parranda		■	■	■
1973	Relajos del arriero	Octavio Mesa	Octavio Mesa Gómez	Parranda		■		■
1974-1983	El campesino alegre	Joaquín Bedoya	Joaquín Bedoya	Merengue	■	■		■
1974	El carriel de mi compadre	Dueto de los Andes	Raúl Osorio y José Noe Vélez	Merengue	■		■	
1975	Mujer moderna	Octavio Mesa	Octavio Mesa Gómez	Paseo			■	■

1975	Los brujos	Gildardo Montoya y José Muñoz	Gildardo Montoya y José Muñoz	Paseo	Yellow		Blue	Red
1976	El aguerrido	Agustín Bedoya	Alfonso Pérez	Currulao		Green	Blue	Red
1976	Navidad sin flores	Darío Gómez con Los Invisibles	Pedro Nel Isaza	Cumbia			Blue	
1976	El regionalista	Gildardo Montoya	José Muñoz	Parranda			Blue	Red
1976	El cafetero	Joaquín Bedoya	Joaquín Bedoya	Paseo	Yellow		Blue	Red
1978	De fonda en fonda	Joaquín Bedoya	Alfonso Muriel	Paseo			Blue	Red
1979	Consejos al campesino	Darío Gómez y los Viejitos Verdes	Darío Gomez Zapata	Parranda	Yellow		Blue	Red
1979	El mono marinillo	Gildardo Montoya	Gildardo Montoya	Merengue		Green	Blue	Red
1980	Adiós a la vida	Darío Gómez	José Muñoz	Paseo		Green		
1981	La bruja sebada	Jairo Cano	Jairo Cano	Merengue			Blue	Red
1985	Uno por pobre	Los Relicarios	José Muñoz	Parranda	Yellow			
1987	El guasca de plátano	Hermanos Cardona	Héctor Luis Cardona	Porro	Yellow			
1987	El montañero moderno	Nicolas Muñoz	Luis Tamayo	Merengue	Yellow			Red
1988	El aguinaldo de mi novia	Darío Osorio y sus muchachos	Darío Osorio	Parranda			Blue	
1988	Cogiendo café	Joaquín Bedoya	Joaquín Bedoya	Parranda			Blue	Red
1989	El errante andariego	Los Errantes de Antioquia	Alberto Agudelo y Jairo Morales	Porro			Blue	Red
1989	Billete que hay café	Agustín Bedoya	Bayardo de la Vega	Parranda			Blue	Red
1991	Tiempos que no vuelven	Darío Montoya	Darío Montoya	Paseo	Yellow		Blue	

Figura 87. Tabla total de canciones de música parrandera ordenadas por fecha y con los resultados del análisis cualitativo

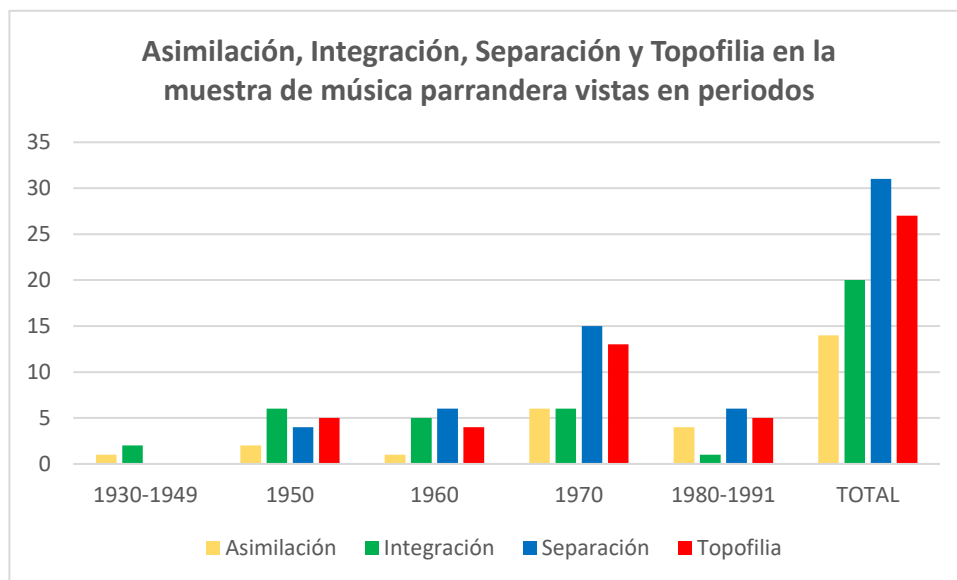


Figura 88. Asimilación, Integración, Separación y Topofilia en la muestra de música parrandera vistas en periodos

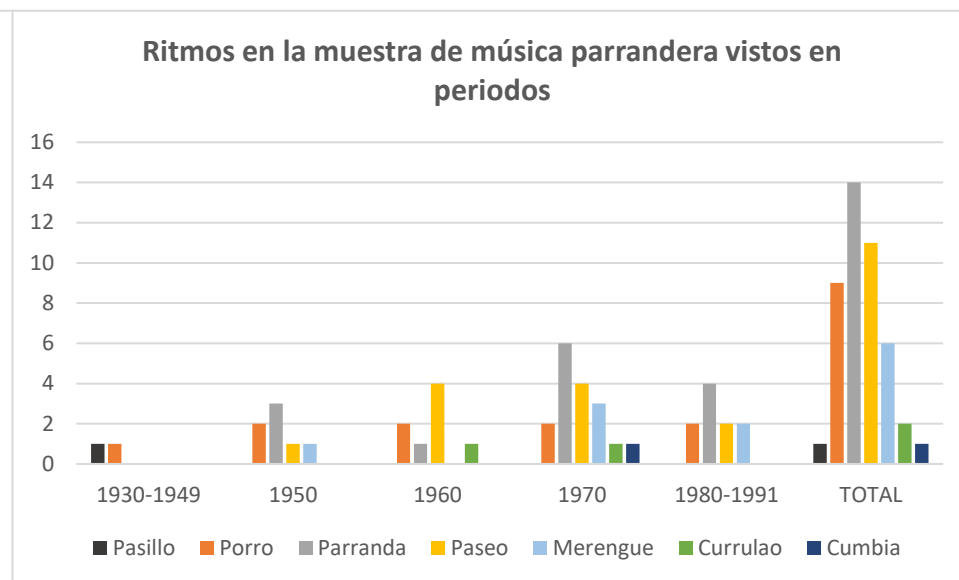


Figura 89. Ritmos en la muestra de música parrandera vistos en periodos

Tabla total de artistas de música parrandera ordenados por año de nacimiento y con los lugares de nacimiento		
Nombre	Año de nacimiento	Lugar de nacimiento
Pepe y Chavela	-	- (México)
Valedor Ramírez	-	Tecuala (Nayarit, México)
Félix Ramírez	-	Támesis (Antioquia, Colombia)
Trovadores del Recuerdo	1907-1920	Támesis (Antioquia, Colombia)
David Correa	19xx	Concordia (Antioquia, Colombia)
Francisco “El mono” González	1907	Titiribí (Antioquia, Colombia)
Antonio Posada	1922	Riosucio (Caldas, Colombia)
Alfonso Muriel	1924	Sopetrán (Antioquia, Colombia)

Libardo Álvarez	1928	Titiribí (Antioquia, Colombia)
Octavio de Jesús Salazar	1928	Sonsón (Antioquia, Colombia)
Neftalí Álvarez	1930	Barbosa (Antioquia, Colombia)
Ernesto Castañeda	1930	Titiribí (Antioquia, Colombia)
José Muñoz	1931	Bello (Antioquia, Colombia)
Octavio Mesa Gómez	1933	Medellín (Antioquia, Colombia)
Luis Erasmo Valencia	1933	Santa Bárbara (Antioquia, Colombia)
José A. Bedoya	1934	Frontino (Antioquia, Colombia)
German Rengifo	1934	Cañasgordas (Antioquia, Colombia)
Agustín Bedoya	1936	Frontino (Antioquia, Colombia)
Pedro Nel Isaza	1936	Aguadas (Caldas, Colombia)
Gildardo Montoya	1939	Támesis (Antioquia, Colombia)
Joaquín Bedoya	1943	Frontino (Antioquia, Colombia)
Darío Montoya	1945	Támesis (Antioquia, Colombia)
Fabiola Calle	1946	Bolívar (Antioquia, Colombia)
Nelly Calle	1949	Bolívar (Antioquia, Colombia)
Darío Gómez	1951	San Jerónimo (Antioquia, Colombia)
Bayardo de la Vega	1956	Dabeiba (Antioquia, Colombia)
Nicolas Muñoz	195x	Pueblorrico (Antioquia, Colombia)

Figura 90. Tabla total de artistas de música parrandera ordenados por año de nacimiento y con los lugares de nacimiento

Música de carrilera

Tabla total de canciones de música de carrilera ordenadas por fecha y con los resultados del análisis cualitativo								
Fecha	Nombre de canción	Interprete(s)	Compositor(es)	Ritmo	A	I	S	T
19xx	Se fue mi madre	Neftalí y José	D.R.A.	Ranchera		■	■	■
1953	Cuando las aves	Hermanos Giraldo	Hernando Giraldo	Vals Ranchero		■	■	■
1955	Consejos de mi madre	Dueto Aves Cantoras	Ana Leticia Moreno	Corrido			■	
196x	Mi consuelo	Las Estrellitas	Alfonso Muriel y Luis E. Gutiérrez	Corrido	■		■	■
196x	Solo mi suerte	Las Margaritas	Federico Morales	Ranchera	■		■	
1960	No tengo dinero	Los Chamaquitos	Alfonso Muriel Y Luis E. Gutiérrez	Ranchera		■		
1961	Mundo engañoso	Lidya Méndez	D.R.A.	Corrido		■	■	
1962	Hoy me despido	Las Gaviotas	Isaura Zapata y Luis Eduardo Gutiérrez	Corrido		■	■	
1962	Escuelita de mi campo	Los Alegres Muchachos	José Muñoz	Bambuco	■	■		■
1963	El tren	Puerta y Castañeda	Sonia Dimitrowa	Pasillo		■	■	■
1963	Casita blanca	Dueto las Américas	Filemón García	Pasillo		■		■
1964	El cachivache	Hermanos Patiño	Bernardo Loaiza y Jesús Vanegas	Corrido		■	■	■
1964	El sello de mi nombre	Las Indianas	-	Corrido		■		
1972	Adiós al mundo	Dueto Mesa y Bolívar	Octavio Mesa Gómez	Corrido		■	■	
1976	Soy campesino	Los Relicarios	Luis Carlos Montoya	Corrido			■	■
198x	La Patada	El Compa Langus y los Jornaleros	Ricardo Gonzalez	Corrido Raspao			■	
1982	El errante	Sonia y Carlos	Margarita Estrada	Corrido		■	■	■
1982	Mundo cruel	Dueto Revelación	Fabio Londoño Farfán y Aldemar Henao	Corrido		■	■	
1983	Padre campesino	Los Relicarios	José Manuel Medina	Ranchera			■	■
1989	Yo también la vi llorar	Los Relicarios	Juan José Cobo	Zamba	■			

Figura 91. Tabla total de canciones de música de carrilera ordenadas por fecha y con los resultados del análisis cualitativo



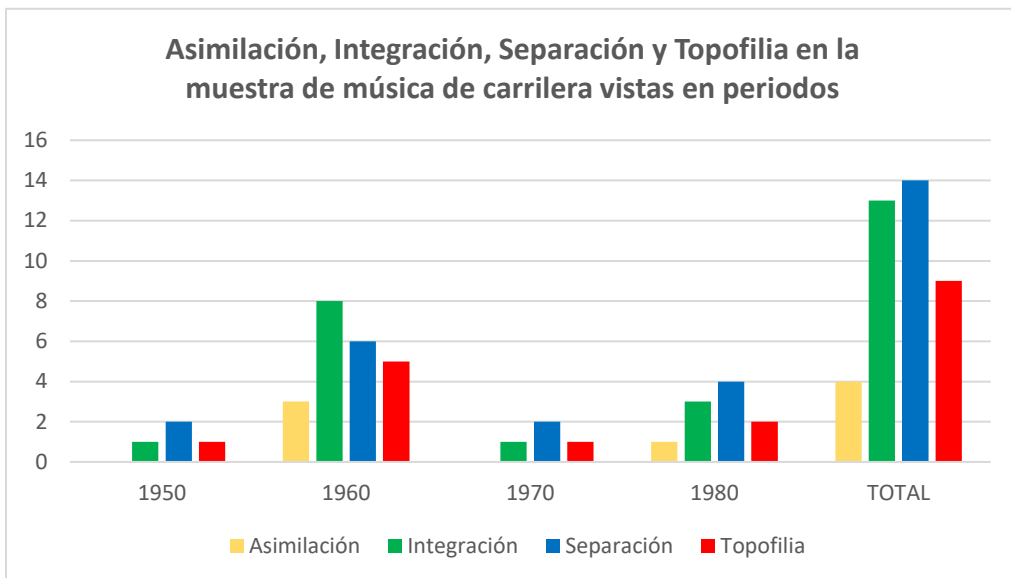


Figura 92. Asimilación, Integración, Separación y Topofilia en la muestra de música de carrilera vistas en periodos

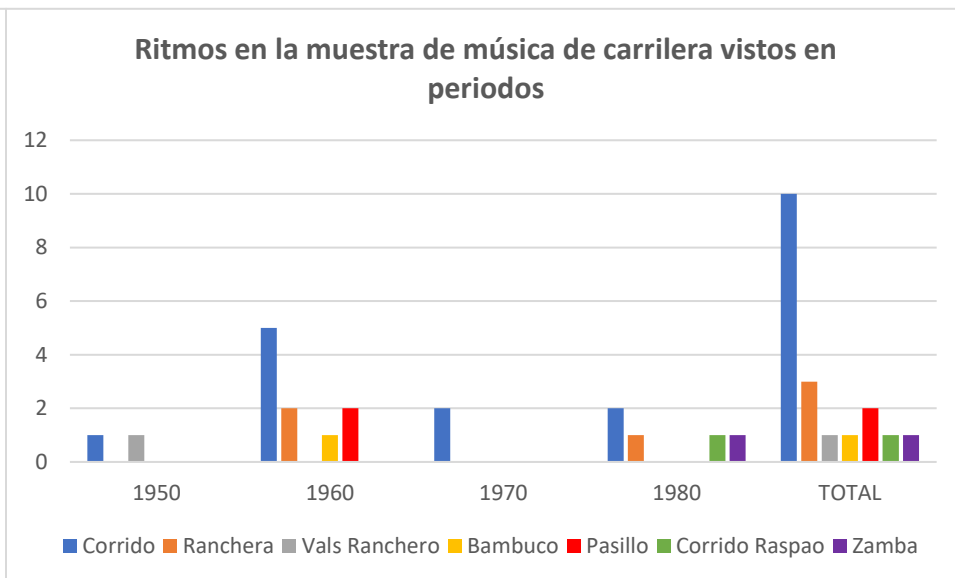


Figura 93. Ritmos en la muestra de música de carrilera vistos en periodos

Tabla total de artistas de música de carrilera ordenados por año de nacimiento y con los lugares de nacimiento		
Nombre	Año de nacimiento	Lugar de nacimiento
Hermanos Giraldo	-	Manizales y Cartago (Caldas y Valle del Cauca, Colombia)
Bernardo Loaiza Cardona	1918	Pueblorrico (Antioquia, Colombia)
Luis Eduardo Gutiérrez	1921	Supia (Caldas, Colombia)
Alfonso Muriel	1924	Sopetrán (Antioquia, Colombia)
Isaura Zapata Agudelo	1927	Ebéjico (Antioquia, Colombia)
Jesús Vanegas	1927	Concordia (Antioquia, Colombia)
Luis Octavio Patiño	1929	Caramanta (Antioquia, Colombia)
Lidya Méndez	1930	San Vicente (Antioquia, Colombia)
Neftalí Álvarez	1930	Barbosa (Antioquia, Colombia)

José Muñoz	1931	Bello (Antioquia, Colombia)
Octavio Mesa Gómez	1933	Medellín (Antioquia, Colombia)
José A. Bedoya	1934	Frontino (Antioquia, Colombia)
German Rengifo	1934	Cañasgordas (Antioquia, Colombia)
Virgelina Rendon Torres	1936	Venecia (Antioquia, Colombia)
Libia Arias Mejía	1936	Sonsón (Antioquia, Colombia)
Esther Julia Pérez	1939	Medellín (Antioquia, Colombia)
Ricardo Gonzalez	1943	Guática (Risaralda, Colombia)
Aldemar Henao Mejía	1944	Sonsón (Antioquia, Colombia)
Luis Carlos Montoya	1946	Medellín (Antioquia, Colombia)
Germán Giraldo Paneso	1953	Sonsón (Antioquia, Colombia)

Figura 94. Tabla total de artistas de música de carrilera ordenados por año de nacimiento y con los lugares de nacimiento