

OCTUBRE 2024

3 NÚMERO

Estefanía
Álvarez

Cristian
Caballero

Pala'

Yoni
Osorio

Daniel Botero

Isabel
Palacio

Víctor
Jaramillo

Jonathan
Villa

El Musicante



ISSN: 2954-8292 (Impreso) ISSN (E): 2954-8284 (digital)

El Musicante / Tecnológico de Artes Débora Arango Institución Redefinida – No. 3 (Oct. 2024) –
Envigado: Sello Editorial Débora Arango, 2024 116 p.: il

ISSN: 2954-8292 (impresa)
ISSN (E): 2954-8284 (digital)

1.Música 2.Composición musical 3.Producción sonora 3.Edición digital 4.Sonido digital 5.Grabaciones
sonoras 6. Proyectos culturales. I. Tecnológico de Artes Débora Arango Institución Redefinida
780 (Dewey)
ML 162 (LC-Library of Congress)

Catalogación en la Publicación-Biblioteca “Jesús Mejía Ossa”,
Tecnológico de Artes Débora Arango Institución Redefinida

El Musicante #3, octubre de 2024

Revista anual de los programas Prácticas Musicales,
Producción Sonora.

© TECNOLÓGICO DE ARTES DÉBORA ARANGO
INSTITUCIÓN REDEFINIDA

Juan Carlos Mejía Giraldo

Rector
rectoria@deboraarango.edu.co

Paola Cristina Gómez Cano

Vicerrectora Académica
vicerrectoriaacademica@deboraarango.edu.co

Laura Torres Enk

Subdirectora de Investigación
Directora Sello Editorial Débora Arango
investigacion@deboraarango.edu.co

Rodrigo Esteban Vélez Murcia

Decano Prácticas Musicales
decanaturamusica@deboraarango.edu.co

Gabriel Jaime Lopera Maya

Líder de Publicaciones
Coordinador Sello Editorial Débora Arango
publicaciones@deboraarango.edu.co

Diseño y diagramación

Carolina Sepúlveda Villa - d.grafico@deboraarango.edu.co

Edición, compilación y corrección de textos

Gabriel Jaime Lopera Maya - geronomoaranda@gmail.com

Comité Editorial El Musicante

Rodrigo Esteban Vélez Murcia
Gabriel Jaime Lopera Maya
Yoni Alexander Osorio

Comité de Publicaciones

Paola Cristina Gómez Cano
Laura Carolina Torres Enk
Jose Octavio Castro Bedoya
Juan Sebastián Gil Gil
David Esteban Valencia Espinosa
Carlos Alberto Rúa Puerta
Rodrigo Esteban Vélez Murcia
Óscar Darío Montoya Gómez
Helí Arias Sánchez

Realización:

Sello Editorial Débora Arango
publicaciones@deboraarango.edu.co
Tecnológico de Artes Débora Arango
Institución Redefinida
Subdirección de Investigaciones

Dirección: Calle 38sur # 44-120 of. 301.

Tel: 448 03 81 ext. 131

Editado y aprobado en Envigado, Antioquia, Colombia,
octubre de 2024.

La responsabilidad moral y legal de los contenidos aquí
publicados corresponde a sus autores. Se permite la
reproducción parcial en cualquier medio o para cualquier
propósito siempre y cuando se cite la fuente y se dé el
crédito correspondiente a los autores y al Sello Editorial
Débora Arango. Todos los enlaces a plataformas y redes
en internet son compartidos con fines de difusión cultural
exclusivamente.



Sello Editorial
Débora Arango

CONTENIDO

06 Editorial

08 Carlos Palacio
Entrevista con 'Pala'

12 Cristian Caballero
Virtud Interior, un viaje por el ser

20 Francisco Aranda
Hermenéutica de la técnica pianística
y su enfoque en la Escuela Rusa

28 Jonathan Villa
Ecos de Ayurá, álbum para guitarra

32 Daniel Botero García
Parrandera y superstición

38 Isabel Palacio
Devenir músico. Corporalidades, instrumentos
y sonoridades en el Palenque de Benkos

46 Víctor Raúl Jaramillo
"Díptico sonoro" y "Música"

48 Iván León
Oficio: boxeador y poeta

50 Laura Andrea Hoyos
Sentir y tocar el corazón a través del
movimiento, la música y el ritmo

52 Yoni Alexander Osorio
EPIA. La casa contada y cantada

62 Estefanía Castaño
Entrevista a Los Golden Boys

64 Renato Paone
Las vueltas antioqueñas all'italiana
Una reflexión sobre el ejercicio de "investigación"

74 Taviak Acevedo
¿Por qué estamos tan cansados?

77 DNIZZ
Denis Zapata

84 Olga Janeth Marín
Manrique y su relación con el tango

87 Estefanía Álvarez Galíndez
De dónde nacen las canciones

99 Maria Fernanda Ruiz
Arte y guerra en la comuna 13 de Medellín

103 Luis Guillermo Ramírez
La experiencia de la música como respuesta
a la búsqueda de la manifestación artística
en medio de un contexto social violento

108 Omar Trujillo Zapata
A kind of tell
Kentaurvs: una fusión entre arte y tecnología

112 Juan Diego Olano Ríos
Cuento de nunca contar

114 Eleazar Murillo Ossa
Armonías de la tierra:
la voz de la música andina en Colombia



EDITORIAL



A raíz de un *jam session* (tocado, zapada, beuffer, o descarga) realizado por músicos profesores y estudiantes, en el marco de la celebración de la Semana Deboriana en 2024, recordé la formación y el significado etimológico de la palabra religión, desnuda de todo tipo de ropaje filosoficoespiritual fundado en libros sagrados, mensajes, profetas o dioses. Del latín *religāre*, que significa “atar con fuerza” y *relegere* “recoger” o “agrupar” surge esa palabra que puede representar, sin extrapolar mucho, lo que logra la música en nosotros: unión.

Y va más allá: escuchar y presenciar esa unión mental, alímica, técnica, rítmica, armónica y melódica nos hace pensar en una palabra que desciende también del latín *communio* (compartir): comunión. En ese arcoiris tímbrico, cada uno —indistintamente de su nivel académico— le cede el instrumento al otro, solo para gozar por algunos minutos de lo que el lienzo de acordes ofrece a su intérprete para regalarse a lo colectivo, al disfrute de todos.

Allí, en ese instante indefinido que nos conecta con el ahora, y donde tanto escuchas como intérpretes se conectan en una misma danza y un mismo latir, participamos de la comunión de ese brebaje místico llamado música.

Este tercer número de *El Musicante* está pensado precisamente para ser un homenaje y una ofrenda para continuar esa comunión y extender la fruición de ese brebaje. Es para ello que los invitados para este número —a quienes agradecemos su generosidad—, nos comparten partituras, opiniones, visiones, poemas, entrevistas y perspectivas, en su mayoría acompañados por material sonoro y audiovisual, con el ánimo de que nuestros queridos lectores nos acompañen a participar de este ritual en torno a la música.

Bienvenidos.



Escanea el código y accede a un fragmento del jam.







ENTREVISTA CON PAIJA

(Carlos Palacio)

Llegó a Medellín a los 14 años desde Yarumal, en la década de los 80, cuando el estallido de las balas era más que una cotidianidad absurda, y donde los espacios artísticos y de encuentro serán el resguardo para la vida, la plataforma para ver y habitar el mundo desde otras perspectivas. Para él, ese habitar distinto nace gracias al abrazo de la música "... tuve la fortuna de haber sido acogido por un grupo de amigos fabuloso. En esa época hay una dosis de azar muy grande que te define el futuro y es qué tipo de amigos te encuentras, esos amigos míos fueron los que me introdujeron a la música como algo serio". A pesar de ello, se graduó de medicina en la Universidad Pontificia Bolivariana de Medellín, carrera que pronto abandonaría para dedicarse definitivamente a la música, después de adelantar estudios en el Instituto Superior de Artes de La Habana (Cuba).

Con una extensa producción musical y literaria, se le considera como uno de los mejores artistas del país, en especial por sus letras. Su primer trabajo [Amnesialand \(2001\)](#), tuvo entre la producción a Thom Russo (Michael Jackson, Cher y Eric Clapton) y fue número uno en el 2004, según la Radiodifusora Nacional de Colombia. En el 2004 lanza [Colombianito](#), con Eduardo Bergallo (Soda Stereo, Charly García y Fabiana Cantilo). En el 2007 se traslada a Bogotá y lanza [Palabras](#) y [Socios ociosos \(2008\)](#), con gran reconocimiento internacional, que lo lleva a radicarse en Argentina, donde graba [Yo y ya \(2010\)](#), con la participación de Dani Buirá (Piojos, Vicentico, La Chilinga) y con el icónico Walter Chacón (Los Rodríguez, Los Fabulosos Cadillacs, Vicentico, Calamaro), entre otros. De regreso a Medellín lanza [El origen de las especias \(2012\)](#), trabajo que lo reivindica con su ciudad. En el 2014 graba en España [Malevaje](#), producido por Carles Campi Campón (Natalia Lafourcade, Jorge Drexler), con quien también grabaría en el 2016 [Alamar](#), con la colaboración de Juancho Valencia (ChocQuibTown, Maité Hontelé, Puerto Candelaria), y con la participación de algunos de los más importantes instrumentistas del género tropical. En el 2020 presenta [El siglo del loro](#), homenaje al Siglo de Oro Español, acompañado de artistas como Pedro Guerra, Marta Gómez, El Kanka, Rozalén, Javier Ruibal, David Aguilar y Jorge Drexler, entre otros. En el 2021 es distinguido por el Concejo de Medellín con la Orden Juan del Corral al Mérito Artístico.

Entre su producción literaria se encuentra *Pasacintas* (2013), libro de sonetos editado por Otrocontar, casa editorial de Buenos Aires; *Así se besa un cactus* (2017), poemario finalista del concurso Entreversos de Venezuela, juzgado, entre otros, por Antonio Gamoneda (Premio Cervantes) y Gioconda Belli. Premio Internacional de Poesía Miguel Hernández (2020), Comunidad Valenciana con *Abajo había nubes*; Premio de Poesía Alcaldía de Medellín (2021) por su poemario *Pasado impredecible*; Premio Internacional de Poesía Antonio Machado (2021), Baeza, España, por *En el abrazo de la sílaba*; Premio Internacional de Poesía José de Espronceda (2022), España, por *La vocación del remo*; y el Premio Jaén de Poesía (2023), España, por *Gramática del asombro*.

En esta entrevista con la revista **El Musicante**, Pala reflexiona sobre el trabajo del cantautor, el compromiso que debe tener con su obra y la disciplina que se requiere para mantener viva su obra, vigentes sus reflexiones y hacer del arte, además de una elección de vida, una posibilidad económica.

Se abordan también las posibilidades creativas que emergen de la creación literaria para la música o con ella, en especial desde su trabajo de grado en Filología: “Del soneto en español a la canción popular: singularidades y anotaciones sobre el proceso de musicalización poética” (U. de A., 2021), donde se plantea la naturaleza de la musicalización poética a la luz de los estudios literarios, proponiendo una didáctica a partir de las características acentuales y estróficas del poema y de la canción popular.

Este último elemento es abordado en la charla, como punto de partida para plantear el problema del trabajo académico sobre las músicas populares urbanas, su definición y, por lo tanto, su comprensión como fenómeno contemporáneo, necesidad fundamental de los estudios etnomusicales, que se salen de la mirada tradicional de la academia, de tinte más musicológico.

Finalmente, Pala hace una reflexión final desde su trabajo, sobre la situación de la creación artística, en especial de la música, el papel del músico como sujeto social que narra su tiempo y hace memoria viva de las dinámicas que lo enmarcan, que si bien le demandan una conexión con el mundo productivo, también le recuerdan su lugar como creador de memoria.

Escrito por
Yoni Osorio

Docente de cátedra, líder del Comité PFI,
Programa de Prácticas Musicales
Tecnológico de Artes Débora Arango



<p><i>Amnesialand (2001)</i></p>	<p><i>Colombianito (2004)</i></p>	<p><i>Palabras (2007) - "Nadie me quita el amor"</i></p>
<p><i>Socios ociosos (2008)</i></p>	<p><i>Yo y ya (2010)</i></p>	<p><i>El origen de las especias (2012)</i></p>
<p><i>Malevaje (2014)</i></p>	<p><i>Alamar (2016)</i></p>	<p><i>El siglo del loro (2020)</i></p>

Enlaces a álbumes de Pala mencionados

VIRTUD INTERIOR, un viaje por EL SER

Cristian Elías Caballero Doria

✉ guitarristian7@gmail.com

Nació en el municipio de Caucasia. Es egresado de la Universidad de Antioquia (Medellín, Colombia). Graduado con honores en el programa de licenciatura en música, énfasis guitarra, bajo la tutoría del maestro Bernardo Cardona. Ganador del “Séptimo Concurso Nacional de Cuento, de RCN y el MEN”, con su relato “El Río”, en 2013. En 2020 fue finalista del concurso de cuento Medellín en 100 palabras. Junto con el guitarrista Jorge Luis Ramírez Cárdenas conforman el dúo Caballero-Ramírez, que ha musicalizado parte de la obra del poeta Jesús María Peña Marín (Chucho Peña), consolidando el homenaje al poeta bajo el título “Aún no logran sembrarme de silencio”, y la producción discográfica “Poetas en línea de futuro, volumen 1”. Ha sido invitado en varias ocasiones al Festival Nacional de Guitarra de la Universidad de Antioquia, y al Festival de Poesía San Marcos del Caribe. Ganador de la Convocatoria de Estímulos PDL y PP Cultura 2021, que le permitió grabar *Virtud Interior*, su primer álbum de estudio. El álbum busca conectar al oyente común con la esencia de la guitarra y de sí mismo. Ganador de la Convocatoria de Estímulos PDL y PP Cultura 2023, donde presentó al público su puesta creativa en escena “Virtud interior, un viaje por el ser”. Ha debutado en escenarios de Colombia, España, Chile, Perú, Argentina y Uruguay. Sus obras van enmarcadas en una línea creativa propia, partiendo de los lenguajes de la guitarra moderna y latinoamericana. Actualmente se desempeña como docente de cátedra del programa de licenciatura en música de la Universidad de Antioquia, Seccional Urabá (Apartadó), y cursa primer semestre de la Maestría en Músicas de América Latina y el Caribe de la misma institución.

Virtud Interior
Cristian Caballero





En el año 2020, en pleno rigor de la pandemia, compuse una serie de diez piezas, bajo el título de *Virtud Interior*. No lo hice con otro propósito más que el de atender a una profunda necesidad de mi espíritu, que buscaba en esos momentos formas de calmar sus turbulencias internas. Frente a los escenarios a veces desesperanzadores de la vida, el arte y la cultura parecen seguir siendo elementos que vienen a recordarnos eso elemental que hay en nosotros, y potenciarlo; conectarnos con nuestra esencia espiritual; ayudarnos a resistir lo abrumador de la vida, y rescatar belleza, colores, magia y virtud que pueden ayudarnos a depurar nuestro espíritu y convertirnos en mejores seres humanos.

Virtud Interior, que es a la vez un poema del poeta antioqueño Porfirio Barba-Jacob con el que conecto de manera muy especial, más que ser un escape que niega la realidad bajo una fórmula de “mermelada celestial”, fue la manera que tuve de enfrentar el escenario adverso de la pandemia. Componer estas piezas propició momentos muy íntimos con la guitarra, conexiones muy profundas con mi esencia, y derivó en claves espirituales que me ayudaron a transitar en calma un escenario tan complejo. En el 2021, cuando vi la posibilidad de presentarme a uno de los estímulos de PDL y PP Cultura (por la comuna 10, en donde residía), y de obtener un recurso para grabar las piezas confiando en que, así como para mí fueron sanadoras, también lo serían también para otras personas, lo hice. Así fue como pude grabar mi primer álbum de estudio.

Después de casi tres años de haber salido a la luz, puedo decir que la proyección de *Virtud Interior* ha rebasado cualquier expectativa que hubiera tenido. Gracias a que acompañe como guitarrista al cantautor colombiano Santiago Benavides, con el que he participado en algunas giras nacionales e internacionales, he podido compartir mi música en varios países del Cono Sur, como Argentina, Uruguay, Perú, Chile, y varias ciudades de España: Barcelona, Alicante, Bellreguard, Sagunto, Madrid y Denia; al igual que varias ciudades de Colombia, como Bogotá, Medellín, Armenia, Pereira San Marcos y Apartadó. Mi apuesta en las redes también

ha sido muy intencionada y, aunque el nicho para este tipo de expresiones musicales es bastante reducido, dadas las dinámicas avasalladoras de la industria de la música, la propuesta ha tenido buena acogida y difusión.

Al principio, pensaba que la grabación del álbum era un punto de llegada. Ignoraba que tan solo sería el punto de partida, la invitación al camino. Siento que mi música ha ido creciendo con el paso del tiempo, yo también he ido creciendo con ella. Creo que las piezas de *Virtud Interior* son algo vivo, dinámico; algo que dialoga y comunica; algo que toca y transforma.

Mi visión de la guitarra se ha visto enriquecida considerablemente gracias a esta propuesta. Antes me asumía frente al público como un prestidigitador, ahora sé que para que la música cale en lo profundo de los corazones hay que ejercer una especie de sacerdocio, convertirse en un aedo que trasmite un mensaje divino, un medium que hace puente entre lo espiritual y lo terreno. Cuando comparto mi música en vivo soy consciente de que estoy ahí para ofrecer algo, y que la gente que va a escuchar ha ido para recibirlo. Por eso me gusta concebir un recital, más que como una interpretación tras otra, como una experiencia, un viaje mediante el cual las personas pueden conectar con el momento, consigo mismos, ser interrogados, ser abrazados. El orden de las diez piezas que conforman el álbum también fue cuidadosamente escogido, y pensado como un viaje interior, un viaje por el ser. Lo anterior podría sonar a romanticismo barato. No es así. No tengo la menor duda de que la música transforma, fortalece y salva vidas. Lo hizo conmigo. En este axioma personal fundamento toda mi labor como compositor, como intérprete y como ser humano.



Mi intención con *Virtud Interior* es poder ofrecer a las personas una experiencia de escucha profunda. Durante mis presentaciones he tenido también la posibilidad de recitar el poema “Virtud Interior” de Porfirio Barba-Jacob. La respuesta ha sido totalmente positiva. Contrario a lo que se podría pensar, las personas están necesitadas de calma y quietud. Me alegra poder propiciar esos momentos en las personas, la posibilidad de hacer un alto en sus cotidianidades cargadas de vértigo y ruido, un contrapeso emocional que ayude a vivir. Sin dejar a un lado el hecho de que, siendo todas las piezas composiciones propias, mi propuesta representa también un aporte al repertorio para guitarra solista. *Virtud Interior*, un viaje por el ser, busca ofrecer a las personas un momento altamente emotivo, de conexiones espirituales muy profundas¹.

Escanea los códigos y conoce más de Cristian Elías Caballero Doria

Perfil de Spotify



Perfil de Youtube



¹ Nota del editor: para la presente edición de *El Musicante*, agradecemos a Cristian por compartirnos la partitura de una de sus composiciones más queridas: “Anamadea”, un bambuco con tintes contemporáneos, emotivo y sentimental.

1

a Santiago Benavides Anamadea-bambuco

Cristian Caballero Doria

Tempo de bambuco

mf
siempre sentimental

CII -----

5 *mp*

CVII-----, CVIII-----, CVII-----, ②

13 CIII-----

17 CII-----

21 *mp*

2

Anamadea

Musical score for page 18, measures 25-45. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It consists of six staves of music. Measure numbers 25, 29, 33, 37, 41, and 45 are indicated at the beginning of their respective staves. The piece is titled "Anamadea". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The dynamics are marked as *mf* (measures 25-28), *f* (measures 37-40), and *mp* (measures 41-45). There are also articulation marks like accents and slurs. Roman numerals VII, CVII, CVIII, and CIV are placed above the staves to indicate chord positions. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

3

Anamadea

Musical score for page 19, measures 49-66. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It consists of six staves of music. Measure numbers 49, 53, 57, 61, and 66 are indicated at the beginning of their respective staves. The piece is titled "Anamadea". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The dynamics are marked as *f* (measures 53-56), *mp* (measures 57-60), *p cresc.* (measures 61-64), and *rit.* (measures 65-66). There are also articulation marks like accents and slurs. Roman numerals CII, CVII, CIV, CVIII, and CIV are placed above the staves to indicate chord positions. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign, followed by the instruction "D.C. al Coda" and a Coda symbol.

*A mi querida profesora y amiga, Nonna
—Нонна Насидзе—
de quien todo esto y más aprendí*

FRANCISCO

Aranda Espinosa

✉ francisco_aranda@uaeh.edu.mx

Pianista, docente-investigador. Licenciado en Música; Maestro en Investigaciones Humanísticas y Educativas; Doctor en Filosofía e Historia de las Ideas. Trabajó en la Universidad Autónoma de Zacatecas hasta 2023; actualmente es profesor investigador en la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo. Ha publicado libros, artículos y capítulos en revistas y editoriales de calidad. Combina lo académico con la interpretación y la investigación especialmente en filosofía de la música y el arte desde la interdisciplina. En materia de investigación e interpretación musical realizó estancias académicas en prestigiosas universidades como la UNAM y la UDLAP, en México; Universidad de Pisa y Salerno, en Italia; Universidad de Potsdam, en Berlín; Universidad Complutense de Madrid, Universidad de Oviedo; Universidad de Viena, Austria. Profesor Investigador de Tiempo Completo, Área académica de Música, Instituto de Artes, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo.

**Hermenéutica de
la técnica pianística y su
enfoque en la Escuela Rusa**

Exordio

La técnica pianística es la base de la capacidad de un pianista para articular la música con claridad, fuerza, profundidad y, en el mejor de los casos, autenticidad emocional. A lo largo de los siglos han surgido varias escuelas de técnica y literatura pianística, cada una de las cuales hace hincapié en diferentes aspectos de la exégesis musical. Entre ellas, destaca la Escuela Rusa de Técnica Pianística –establecida y desarrollada principalmente en el Conservatorio de Moscú P. I. Tchaikovsky–, muy seguramente la máxima exponente de todas, debido entre varias otras cosas, a su rigor académico, búsqueda de calidad sonora, atención al detalle y énfasis en la implicación física y emocional de la interpretación en cuestión. Como pianista y docente formado –tanto de manera particular como en cursos y clases magistrales internacionales– en dicha tradición musical, me permito presentar este breve texto que pretende dar con algunos de los fundamentos básicos de la técnica musical del piano, centrándome en dicha escuela y arrojando luz sobre los principios que han moldeado a algunos de los mejores intérpretes del mundo.

La evolución de la Escuela Rusa del piano

La escuela rusa de técnica pianística tiene sus raíces en el siglo XIX, sumamente influida por la tradición romántica y las enseñanzas de algunos de los más grandes maestros europeos. Sin embargo, su verdadero auge se produjo a finales del siglo XIX y principios del XX, con figuras como Vladimir Sofronitsky, Anton Rubinstein, Józef Hofmann, Sergei Rachmaninov y, más tarde, Heinrich Neuhaus, quienes marcaron su dirección.

Anton Rubinstein, conocido por su interpretación potente y apasionada, transmitió –tanto en sus interpretaciones en vivo y en grabación, como en sus enseñanzas– la importancia de la expresión emotiva y la destreza técnica que cada pieza y estilo requieren. Por otra parte, Sergei Rachmaninov, figura cumbre de la composición y la historia del piano, desarrolló las propuestas de Rubinstein, y su manera de tocar el instrumento se caracterizó por una mezcla única de belleza lírica y dominio técnico.

Algunos años más tarde surge la figura eminente de Heinrich Gustavovich Neuhaus (1888-1964), alumno directo de Alexander Scriabin y profesor del Conservatorio de Moscú desde 1922 hasta 1964. Neuhaus fue un legendario pedagogo del piano, quizá el

Escanea los códigos y escucha estas canciones

▶ Rachmaninoff plays Rachmaninoff - Piano Concertos Nos.1,2,3,4, Rhapsody on a Theme of Paganini (ct)



▶ A piano lesson with Heinrich Neuhaus and Alexander Goldenweiser



▶ "Master Heinrich" (Documentary with English subtitles)



mejor de todos los tiempos. Sintetizó las corrientes pianísticas del romanticismo en un método de enseñanza coherente que se ha transmitido a través de generaciones de pianistas soviéticos. Algunos de sus alumnos más notables fueron Radu Lupu, Emil Gilels, Sviatoslav Richter, Eliso Virsaladze y Nonna Nassidze (la última, pianista y profesora georgiana radicada primero en Bogotá, Colombia, y actualmente en México, y quien fuera guía integral a lo largo de mi formación musical), todos ellos excelentes enseñantes del arte del teclado.

En el corazón de la escuela rusa de técnica pianística se encuentran varios principios fundamentales que la distinguen de otras escuelas, preponderando en las cuestiones que ya hemos mencionado de paso.

Principios fundamentales de la Escuela Rusa

Producción de sonido

Primero que nada, la escuela rusa prepondera el realce de la producción sonora, en otras palabras, la búsqueda de un sonido rico y pleno. Sin temor a equivocarnos en esta sentencia, este soporte es propiamente lo que la diferencia de otras tradiciones pedagógicas y la convierte, para nosotros, en la más rescatable de todas. Los pianistas formados en la matriz rusa se hallarán entrenados para producir de forma natural un tono profundo y resonante, resultante de una alta relajación corporal y, sobre todo, a partir de la inclusión de los hombros, el antebrazo y la muñeca en la factura sobre el teclado. Esta

función multicorpórea será posible no sólo cuando se toque en forte sino incluso en las dinámicas requeridas más suaves. Lo anterior se consigue mediante un cuidadoso control de la fuerza de los dedos, el peso del brazo y el uso de todo el cuerpo al tocar. La escuela rusa evita el tocar únicamente con los dedos; el objetivo es crear un sonido lleno que cante y penetre en los oídos del espectador más alejado del escenario en donde se encuentre el pianista: una musicalidad en la que cada nota tenga peso y significado emocional propios.

Posición de la mano y peso del brazo

La posición correcta de la mano es crucial en la técnica del moscovita. Los dedos deben estar curvados de forma natural, como si se encontraran en una posición indistinta de reposo, con la muñeca a la altura del teclado o ligeramente por encima. Cabe precisar que el teclado no debe estar más elevado que el músico al estar sentado. Esto permite la máxima flexibilidad y un control encaminado hasta las máximas sutilezas agógicas. Además, se destaca el manejo del peso del brazo, en lugar de sólo la fuerza de los dedos, que, por el contrario, en vez de cantar, forzarían los sonidos artificialmente sin encontrar el timbre bello natural y la voz de cada ejecutante. A los pianistas se les instruye a transferir el peso del brazo a través de los dedos hasta las teclas, utilizando la muñeca como una especie de bisagra que, además de permitir el flujo de energía, fungirá como pieza o herramienta de respiración táctil/manual, y suavizará los movimientos, lo que a su vez ayudará a producir un sonido más contundente, reduciendo el riesgo de tensiones y lesiones.

El legato y el cantabile

Otro de los cimientos de la escuela pianística rusa es la finalidad articuladora del legato (ejecución suave y conectada), y el portato (peso y movimiento de la muñeca alargados sobre cada tecla), obteniendo con ello el tono cantabile, indispensable para expresar las cualidades líricas de la obra pianística, respetando cada estilo compositivo. Para lograrlo auténticamente, se enseña a los alumnos a escuchar atentamente, anticipándose al sonido que producirán, desarrollando, con esto, un agudo sentido del tacto y el refinamiento musical. El objetivo final es hacer que el piano cante como si fuera un instrumento vocal, con transiciones perfectas entre notas y frases, sin interrupciones en el fraseo melódico, persiguiendo un equilibrio orgánico entre el exégeta y el instrumento, mismo que deberá asumirse como una extensión de sus brazos.

Expresión emocional e interpretación

Quizá más que ninguna otra escuela, la tradición rusa se vuelca en los aspectos emocionales y personales de la interpretación en cuestión. El dominio técnico se considera un medio para alcanzar un fin; sin él, imposible será la tarea de consumir una obra de manera rigurosa, siendo la meta última transmitir la profundidad

Escanea los códigos y visualiza estos videos

▶ Moszkowski - 15 Etudes de Virtuosité, Op.72 (1903) [Audio + Score]



▶ Nonna Nassidze, Op.54 Robert Schuman



▶ EVGENY KISSIN plays CHOPIN Waltz Op.64 n.2



emocional y la narrativa de la obra musical estudiada, claro está, sin la alteración de la originalidad, en primera instancia propuesta por el compositor. Con lo anterior, se anima a los estudiantes a implicarse genuinamente con la partitura, a comprender su contenido emocional, su estilo prístino, y, al lado de todo ello, aportar su propio sello distintivo en la hermenéutica del repertorio pianístico.

Ritmo y articulación

La escuela rusa enseña la importancia de la claridad en el ritmo, con cada nota claramente definida y articulada. Esta precisión es altamente importante, no nada más en los pasajes ágiles, sino también en las secciones más lentas y líricas, en las que el control del ritmo y la articulación pueden realzar enormemente la expresividad de la prosa musical.

Ejercicios técnicos y repertorio

En la escuela de Moscú, los ejercicios técnicos no suponen exclusivamente un medio para desarrollar la fuerza o la destreza digital, sino que se consideran pieza integral del desarrollo de la musicalidad y la expresión. Se practican escalas, arpeggios, acordes, triadas, ornamentos, y principalmente estudios —desde los básicos de Hanon, Czerny y Moszkowski, hasta los más complicados de la autoría de Chopin, Liszt, Debussy—, prestando atención a la calidad del sonido, la dinámica y el fraseo. La intención es la de involucrar el trabajo técnico con la interpretación musical, de modo que incluso el ejercicio más simple se convierta en una oportunidad para tocar de un modo intensamente expresivo.

Los estudios que se escriben para un determinado instrumento musical tienen, en principio, una función muy clara: la de resolver problemas técnicos concretos durante el aprendizaje. Sin esa función, la obra musical carece de objeto, tendría incluso que llamarse de otra manera (March, 1984, p. 5).

El repertorio pianístico se debe elegir cuidadosamente para desarrollar tanto las habilidades técnicas como la comprensión musical. Los profesores rusos suelen optar por distintas obras de compositores de cada periodo histórico, como Bach y Haendel (del Barroco), Mozart o Beethoven (del Clásico), Schumann, Chopin, Liszt, Tchaikovsky (del Romántico) y compositores rusos como Rachmaninov, Prokofiev o Scriabin (del período Postromántico), entre otros, además de algunos ejemplos de la literatura musical del siglo XX, de compositores como Ravel, Poulenc, Shostakovich, Berg, Ligeti, y un largo etcétera. Estas obras se consideran ideales para desarrollar las cualidades ya mencionadas de producción sonora, expresión y control técnico.

El papel del profesor

El profesor desempeña un rol importantísimo en el desarrollo del alumno. La enseñanza es totalmente individualizada, donde el profesor sigue de cerca el progreso del alumno y adapta la instrucción a sus necesidades específicas, de modo que se convierte, de enseñante, en una suerte de padre, amigo, compañero y, en algunos casos —más de lo que se podría pensar—, incluso adopta la figura de psicólogo o confesor. La relación entre el profesor y el alumno suele ser estrecha y duradera, donde el primero actúa como mentor y guía a lo largo del viaje musical del estudiante.

Escanea los códigos y visualiza estos videos

▶ Emil Gilels - Schumann
- Arabesque in C
major, Op 18



▶ Vladimir Horowitz
Playing Scriabin 12
Etudes Op.8 No.12



▶ Chopin - Études, Op.10
& Op.25 - Sviatoslav
Richter (London, 1989)



Los profesores de esta tradición son reconocidos por su atención al detalle y su insistencia en un alto nivel de exigencia. No se preocupan únicamente por los aspectos musicales y técnicos que adquirirá su alumno, sino, además, por su desarrollo emocional, social y psicológico. El propósito es formar no sólo pianistas técnica y musicalmente competentes, sino también personas completas, capaces de manifestar toda la paleta de sentimientos y abstracciones a través de su exposición musical y, en caso de ellos también convertirse en profesores, ser capaces de transmitir todo eso a su alumnado.

Influencia contemporánea y legado

La escuela rusa de técnica pianística ha ejercido una profunda influencia en el mundo de la música académica. Muchos de los mejores pianistas de los siglos XX y XXI, como Vladimir Horowitz, Sviatoslav Richter, Radu Lupu, Emil Gilels, y más recientemente, Evgeny Kissin, se formaron en esta casa de estudios. Sus interpretaciones incorporan los principios de la escuela: tono profundo y resonante, destreza técnica e interpretación única y expresiva. Hoy en día, la escuela rusa continúa prosperando, sobre todo en Rusia, Corea, China, Alemania y Estados Unidos; no obstante, conservatorios y escuelas de música de todo el mundo adoptan e imparten sus métodos. Esta tradición del teclado también se ha adaptado al cambiante panorama musical, incorporando nuevas ideas y técnicas sin dejar de ser fiel a sus raíces esenciales. Los pianistas educados en la escuela rusa son conocidos por sus aptitudes para combinar la brillantez técnica con una expresión compleja, lo que los convierte en algunos de los intérpretes más convincentes en el escenario de un concierto.

A modo de conclusión

La escuela rusa de técnica pianística ostenta una rica tradición que combina el rigor técnico con la expresión emocional individual. Su énfasis en la producción del sonido, la interpretación individual y la especial relación profesor-alumno ha moldeado a algunos de los máximos ejecutantes de piano de la historia. Al comprender y aplicar estos rudimentos, los aprendices pueden desarrollar una técnica que no sólo les posibilitará tocar con maestría, sino también articular toda la gama de emociones aplicadas a la obra que se emprenda. El legado de la escuela rusa sigue inspirando e influyendo a músicos de todo el mundo, asegurando su lugar como una de las prácticas más importantes en el universo de la música académica.

Referencias

- March, J. (1984). *Ciclo Estudios para piano*. Madrid: Fundación Juan March.



ECOS DE AYURÁ, álbum para guitarra, de Jonathan Villa

Jonathan Villa

✉ jonathanvillaguitar@gmail.com

(Medellín, 1987). Compositor e intérprete. Su formación comprende estudios de composición musical en la Universidad de Antioquia y de guitarra clásica en la Escuela Superior Tecnológica de Artes Débora Arango. Ha sido reconocido mediante diversos estímulos creativos, entre ellos, la *Beca de Circulación Nacional de Las Artes, Las Culturas y Los Saberes*, del Portafolio del Programa Nacional de Estímulos 2024, del Ministerio de Las Artes, Las Culturas y Los Saberes de Colombia, el Estímulo “*Hoy suena así*” del Portafolio de Estímulos 2022, del Instituto de Cultura y Patrimonio de Antioquia, y el estímulo “*Envigado sigue sumando por la escena*” 2023, de la Secretaría de Cultura del municipio de Envigado. Sus obras han sido ejecutadas en diversos lugares de Latinoamérica a cargo de intérpretes como Guillermo Bocanegra, Bernardino Rodríguez, Rafael Rodríguez y los ensambles CG y La Sociedad. Sus composiciones incluyen las colecciones de partituras *Ecoss de Ayurá, Tripartitas cromáticas, Metamorfosis carcassianas y La guitarra de otra parte*, publicadas por el Fondo Editorial de la Institución Universitaria de Envigado, así como la producción discográfica *Ecoss de Ayurá* y el álbum visual *Poemas*, música contemporánea para guitarra.

Para la gran mayoría de los foráneos, la mención de la quebrada La Ayurá puede ser poco significativa; sin embargo, para los habitantes de Envigado, dicha referencia resulta estar intrínsecamente relacionada con el devenir (y tal vez la esencia misma) de este territorio y aún de ellos mismos.

Y es que, ciertamente, parecería inevitable para cada envigadeño tener algún tipo de relación con la quebrada. Ya sea por la numerosa variedad de instituciones, negocios de todo tipo o hitos urbanos que llevan su nombre, ya por las diversas anécdotas familiares, personales o de personajes ilustres alrededor de su cauce, incluidos aquellos viejos mitos como el de la fertilidad que en el pasado garantizarían sus aguas, o el de Sabina, “La llorona” (descritos a finales del siglo XIX por el también muy envigadeño Manuel Uribe Ángel); o ya, sencillamente, por ser ese sitio alrededor del cual se desenvuelve la existencia: Fernando González (en carta a Estanislao Zuleta de 1934), por ejemplo, se describió a sí mismo caminando por sus orillas -aquí parafraseo buscando la euforia, sintiendo la ebriedad, contemplando las formas en que se afirma la vida. Incluso la denominación misma de la quebrada llama a raíces profundas en el tiempo. Algunos señalan el probable origen indígena del término Yurá (de acuerdo con documentos que se remontan a 1774), o Ayurá (según otros de hasta 1824), aunque existan dudas respecto a cuál es la lengua específica de la que la palabra proviene

—si yanacona, emberá, o aún chibcha o quechua—, además de su posible significado, asociado a la pureza de sus aguas, a las plantas que la rodean o a la presencia de ciertos animales, como el perezoso o, irónicamente, perico ligero¹. Sea como quebrada Yurá, o con el nombre que hoy en día conserva, el caso es que La Ayurá representa de algún modo la identidad y la memoria de Envigado, e incluso su trayectoria atraviesa Envigado casi al tiempo que recrea de algún modo su historia a lo largo de los siglos... para bien y para mal: en su nacimiento, arriba en las montañas y relativamente apartada aún de la densa urbanización, su cuenca conserva su cauce, flora y fauna previos a la devastación de los últimos siglos. Más abajo, camino al valle de Aburrá, se convierte en sitio de pesca, fuente de agua para el consumo y la irrigación de cultivos, o zona de recreación de personas que disfrutaban de sus orillas, cascadas y charcos (a menudo de un modo más festivo que contemplativo). Luego, según la época y sus prioridades, sitio de explotación maderera o abierto para el pastoreo de ganado, lavadero de ropa, lugar de extracción de materiales de construcción por medio de los cuales la misma ciudad pudo crecer por años y años; fuerza hídrica para trapiches, o para la generación de energía con la que se iluminaron sus calles y se activaron las fábricas que fueron asentándose en sus márgenes, aunque vertiendo en ella sus desechos o drenando su cauce hasta prácticamente ahogarla. Y ya al final, en dirección al encuentro con el río Medellín, se aparece canalizada y en medio del estruendo casi incansable de la urbe actual, mermada por la reducción de su ronda y la contaminación de sus aguas.

ECOS DE AYURÁ es un tributo a esta quebrada y a su valor simbólico e histórico, al tiempo que un recorrido por el devenir de esta relación, compleja y no exenta de sombras, entre los seres humanos y su entorno. Las 11 piezas que conforman este ciclo remiten desde sus respectivos títulos, desde el modo en que cada una se caracteriza y desenvuelve, e incluso desde la manera en que se ordenan, a esa misma trayectoria geográfica y temporal en la que La Ayurá y sus vecinos se entrelazan en experiencias, recuerdos, valores y deseos.

¹ Al respecto, pueden consultarse trabajos como el de José Ignacio Henao Salazar: Copacabana, Ayurá y Cauca, tres topónimos en busca de explicación, publicado en 2005, en el número 6, Vol. 10 de la revista Íkala; o el de la historiadora Bibiana Andrea Preciado, de 2007: Fecundidad y progreso en disputa: agua y modernización en la quebrada La Ayurá.

Presentes están, desde luego y siempre, sus aguas. Se nos presentan en la electroacústica de las piezas que abren y cierran el ciclo, “Tiento de las aguas” (1) y “Ecos de Ayurá” (11), así como en el dip-tico “De la pureza del agua”, transformadas en una música serena y cristalina —tal y como invoca su autor en la partitura, y cuyos respectivos movimientos, “Limnocoris” (5) y “Heterelmis” (7) refieren además a dos tipos de insectos que integran el ecosistema de La Ayurá, en su tramo menos contaminado—; o bien, en forma de lluvia, en ese proceso por el cual las gotas siguen su curso “De las hojas al cauce” (9), alimentando su torrente.

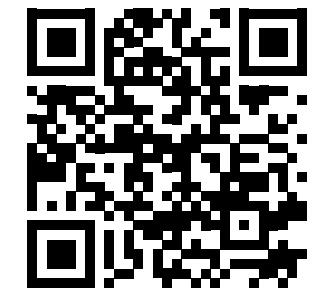
Presentes están también otros de sus habitantes, el zorro perro, el barranquero andino (o pájaro péndulo) y el antes mencionado perico ligero, directamente con sus voces en medio de los pasajes electroacústicos del ciclo, o en las piezas independientes dedicadas a cada uno de ellos. En “El zorro recorre el valle” (3), es sobre todo su andar el que la música quiere representar a través de ese material reiterado con el que la pieza comienza, y que se va transformando conforme su recorrido le va presentando distintos caminos y hallazgos. Mientras que, por su parte, la música de “El perico ligero presiente la soledad” (4) y “El barranquero mira el horizonte” (8), se propone comunicar la experiencia de estos animales frente a estos mismos hallazgos, que no son otra cosa que la constatación del efecto de la acción humana en su propio entorno.



Y, naturalmente, está presente el componente humano. Primero, a través de uno de los más tradicionales referentes identitarios de la población de Envigado en “Lo que guarda en su carriel” (2), y en cuya música el autor —en cuanto al carácter de la pieza, a la manera de una canción de cuna— vincula una mirada afectiva respecto a dicha prenda con la historia personal del nacimiento del hijo de un amigo cercano. Segundo, en la referencia a “Los vestigios de la fábrica” (6), eje central de todo el ciclo, y alusión directa a la fábrica de la Compañía de Tejidos Rosellón (activa entre 1913 y 1942), símbolo e importante motor del crecimiento de la ciudad, pero también uno de los principales responsables de la contaminación y gradual disminución del caudal de la quebrada durante la primera mitad del siglo XX. Aquí la pieza, dividida en dos grandes partes, “Vestigios” y “Epifanía”, se propone ponernos ante las ruinas de esta construcción y recrear la memoria de un viejo trabajador de la fábrica recordando su experiencia como obrero en medio de sus máquinas y ruidos. Y, tercero, ya hacia el final del ciclo, en “Y las cometas volaron” (10), en la referencia al autor mismo, Jonathan Villa, quien a través del título y del sonido se nos muestra niño, eco de sí mismo y de su propia relación con La Ayurá —de la que ha sido vecino gran parte de su vida—, en la remembranza de algún festival de cometas celebrado en una misma zona en la que hoy se erige otra obra, esta vez una escultura de la artista Sonia Tamayo, “La piedra de la Ayurá”, símbolo —como esta música— del anhelo de las nuevas generaciones de consolidar otros modos de convivir con esta y todas las quebradas —con menos sombras, esperamos—, y de las futuras identidades e historias que están por emerger alrededor de sus aguas.

Escanea los códigos y conoce más de Jonathan Villa

Linktree: <https://linktr.ee/JonathanVillaGuitar>



Album Ecos de Ayurá



Escrito por

Daniel Leguizamón

Nacido [1979] y radicado en Bogotá, su trabajo —como compositor, improvisador o intérprete, o bien como pedagogo o gestor cultural— se desarrolla en el ámbito de las prácticas musicales y sonoras contemporáneas y experimentales, fundamentalmente de Colombia y América Latina.

Website: <https://leguizamondaniel.wordpress.com>

DANIEL Botero García

✉ musicalosrescoldaos@gmail.com

Magíster en Literatura de la Universidad Pontificia Bolivariana. Docente adscrito a la Secretaría de Educación del Municipio de Envigado. Ha ejercido como docente de primaria y bachillerato en las áreas de español, inglés y artística. En 2021 publicó su primer libro, *Tejidos de tragedia* con la Editorial Universidad Pontificia Bolivariana. Dos obras suyas han sido incluidas en antologías de narrativa de la Editorial Gold de Bogotá: los cuentos «La que se fue» en el libro *Homenaje a la imaginación*, «Se perdió la esperanza» en el libro *Pánico a medianoche*, «QR9» en el libro *Secretos en el sótano*, y «Recetas de abuela» en el libro *Relatos de familia*.

Parrandera y superstición

*La superstición en que fuimos educados-
conserva su poder sobre nosotros aun
cuando llegemos a no creer en ella.*

Gotthold Ephraim Lessing

Una de las figuras más rutilantes de la música parrandera es, sin duda, Joaquín Bedoya, nacido en Frontino en 1943, pero criado en Medellín desde muy niño. Se acercó a la guitarra puntera gracias a su hermano mayor, José Abel, que es otro referente dentro del género en cuestión. Por su parte, este último recibió la influencia primaria de parte de un grupo de familiares que se reunían a tocar lira, tiple y guitarra en una vereda de Frontino, llamada El Limón. Las canciones se acompañaban de tertulia, así que, inevitablemente, la oralidad también se abrió camino en el imaginario de José y, años más tarde, en el de Joaquín. Las historias de los campesinos y los jornaleros, sus creencias y supersticiones, acompañaron las composiciones que, tiempo después, formaron parte del repertorio de los hermanos Bedoya, y de la colección de LP's de más de una casa en Antioquia, y otros lugares de Colombia.

En la obra de Joaquín Bedoya aparecen canciones como "[El corbata gastador](#)", que hace burla de la fama de tacaños que tienen los ejecutivos, algo muy común en la conversación de la clase obrera; como "[El hambre de Estela](#)", que con un doble sentido muy bien aplicado, alude a la tradicional preparación, envuelta en hoja de biao, que se lleva a los paseos; como "[El espanto](#)", que, justamente, habla de la aparición de un bulto negro, en alguna carretera desolada de un lugar sin nombre, algo que, según la tradición oral, ha pasado en cada pueblo en donde se cuenten historias; o como "[La dulce toma](#)" y "[Ya estoy cerrado](#)", de los que quisiera hablar con más detalle. Para ello, la recolección, de oídas, de creencias populares, y la obra de Javier Ocampo López (2005), me ayudan a dar ciertas luces.

Podríamos decir que, desde la narrativa que hay en sus letras, estas dos canciones componen un díptico de un hombre que fue víctima de brujería, de magia negra, por parte de su novia y su suegra y, luego de un tiempo de sufrir los males consecuentes al “trabajo” que le estaban haciendo, se cura gracias a esa misma magia. En entrevista con el médico Alberto Burgos Herrera, notable investigador musical antioqueño, Joaquín Bedoya aseguró que “La dulce toma” es una cosa imaginaria, pero luego cuenta que, por algunas de sus letras, la propia Arquidiócesis de Medellín empezó a mirar su música con malos ojos (2023). El asunto es que los representantes de la Iglesia católica antioqueña tenían cierta razón, ya que, como veremos, estas canciones hacían constante alusión a elementos propios del folclor supersticioso de nuestros pueblos, ese que la fe ha querido desterrar, pero que la memoria colectiva se ha empeñado en conservar.

El solo título de la primera canción da indicio de que hay toda una tradición agorera en su composición: la *dulce toma* es una bebida que, según la creencia, sirve para obtener un amor imposible, y aunque su receta es muy variada, en la letra de la canción encontramos varios ingredientes interesantes, que permiten un pertinente recorrido por nuestro acervo supersticioso. El hombre, víctima de la brujería, está consultando a un curandero, y este le empieza a dar el siguiente diagnóstico: “Que mi suegra me había dado a beber pelo molido, mi novia currucutú pa que fuera su marido, y que también me habían dado el corazón de azulejo, los tales huevos de araña con las patas del cangrejo”. Acá empieza a desglosarse la receta: el pelo molido se ha utilizado para hacer que una persona sucumba a los deseos de otra, con la condición de que, si no lo hace, le puede sobrevenir la muerte. El pelo debe ser de la víctima, se deja a la luz de la luna durante tres noches, luego se muele y se suministra en alguna bebida. En ciertos lugares de Colombia se utiliza el corazón del colibrí para elaborar pócimas de enamoramiento, pero esta superstición tiene variaciones dependiendo de la fauna del lugar en donde se practique: por ello no es descabellado pensar que, en Antioquia, el corazón del azulejo sirviera para el mismo fin, ya que es



una especie, inclusive, más asequible. Las arañas son relacionadas con infortunios, consumir sus huevos sería permitir que el mal obre desde las entrañas de la víctima; por otro lado, la dieta de una casa montañera no tenía mariscos, la carne que se consumía era de aves y animales terrestres, así que ingerir algo como patas de cangrejo era, por lo menos, desagradable, extraño, de dudosa procedencia, y esto podía vincularse con un mal obrar, de la misma manera que pasa con el currucutú. Su sola presencia presagiaba una desgracia, así que su ingesta era algo impensable.

El diagnóstico continúa así: “Y que también mi retrato las dos estaban velando, lo llenaron de alfileres y me lo estaban rezando, ojo del águila real con culebra cascabel, y también un tal *quereme pa que yo las vuelva a ver*. Me dieron la dulce toma, me lo dijo el curandero, unas alas de murciélago, ojo del garrapatero”. Pues bien, se cree que en el retrato de la persona reside su alma: si este se pone bocabajo, se alumbrá con velas y se le clavan tres alfileres, se logra un “amarre”, así la persona no se va; si los alfileres punzan la cabeza, se asegura control sobre sus actos y pensamientos. El *ojo de águila real*, también conocida como *ojo de poeta*, es una especie muy común en nuestro entorno, con carácter de invasora. En algunas partes se le llama *flor de la bruja*, y comparte usos con la *flor del brujo* costeña, entre ellos, el de enamorar. Sin tener una referencia puntual a la serpiente cascabel dentro de las supersticiones relacionadas con el enamoramiento, podría igual asociarse con su representación del mal y la traición en el imaginario judeo-cristiano. Por otro lado, el *quereme* es un término con que también se denominan los “amarres” en Antioquia, pero se refiere al que se suministra por medio de líquidos. Para rematar este pasaje de la canción, aparece, dentro de las oraciones populares, una llamada *secreto del murciélago*, cuya función es que, quien la entona, logra el amor deseado, y vemos la relación directa con las patas que le dieron a la víctima, aunadas a la presencia de un ave como el garrapatero, que en varios lugares se asocia con la mala suerte y el infortunio. En la canción también se habla de que la víctima tomó *consomé de camaleón*, cuya mordedura, en ciertas partes de Colombia, como Nariño, se asocia con una potencial muerte; y las tripas de sapo, animal estrechamente ligado al imaginario brujeril, que se usa en el Pacífico colombiano para “enrutar” o atraer al ser amado.

La segunda canción, “Ya estoy cerrao” también se conoce como “El pájaro diostedé”, y este nombre alterno define la historia que se empieza a contar: el hombre al que le dieron la *dulce toma* será ayudado por el curandero que le descubrió el “trabajo”. El pájaro en cuestión es el tucán, y se cree que, quien beba agua del mismo lugar en donde este haya bebido, se curará de cualquier mal físico que padezca. Asume uno que la víctima ingiere un menjurje a base de esta agua, y la canción indica lo siguiente: “Si no es por el curandero, que me curó de esos males, con todas sus oraciones, me sacó esos animales”. Lo que sucede antes de este pasaje es que la primera parte de la *dulce toma* empieza a salir del cuerpo del enyerbado: “El ojo del águila real, la culebra cascabel, los tales huevos de araña pa que las volviera a ver, ese tal pelo molido, el corazón de azulejo, también el currucutú, con las patas del cangrejo”. El tratamiento continúa, y la segunda parte de la siniestra receta también termina por salir: “Puras alas de murciélago, ojos del garrapatero, los sesos del tominejo, me los sacó el curandero; tripas del sapo y quereme, y también el camaleón, con el tal viril del toro me lo sacó ese señor”.

Sin embargo, acá aparecen dos ingredientes que no estaban en el diagnóstico inicial, como quien dice que la víctima estaba peor de lo pensado: los sesos de tominejo, que en Antioquia se utilizan para asegurar la fidelidad de la pareja, y el viril de toro, potenciador sexual que puede complementar la intención del “amarre”. Continúa la canción y aparece todo un segmento de la letra que introduce otros componentes: “Cayó el pájaro macuá, los huevos de sirirí, las patas de codorniz, que ellas me habían dado a mí”. Según la creencia de los pueblos, el pájaro macuá le sacó las espinas de la frente a Jesucristo en la cruz, y este le premió con poderes afrodisiacos que residen en su carne, sus huevos y hasta su nido; de la misma manera, el sirirí se asocia con la energía sexual, debido a su agresividad en época de apareamiento. La aparición de la codorniz en la receta es bastante llamativa: lo primero que se debe precisar es que, para el habla popular no hay mucha diferencia entre

una codorniz y una perdiz. Esta última es un ave que se considera maldita, ya que, según una leyenda cristiana, espantó el burro en que se transportaba la Virgen María durante la huida a Egipto. Su maldición consiste en que solo puede tomar agua cuando llueve, únicamente puede saciar su sed con algo que venga del cielo. Es curioso que esta especie, relacionada con esa sed, casi insaciable, haga parte de semejante bebedizo, ¿acaso será la encargada de asegurar que la víctima se beba tal maleficio cada que se le suministre?

Pudiera citar otros casos en donde la superstición y la tradición oral han servido de inspiración para componer canciones que terminaron anidando en nuestros recuerdos familiares y de comunidad, como “El pájaro macuá” del propio José A. Bedoya, que, a todas luces, sentó las bases de la letra de las dos canciones de su hermano menor. La razón es evidente, más que amenizar nuestras fiestas, son piezas musicales que abrazan nuestra memoria con el ardor de una tradición que empezamos a desconocer, pero no dejamos de vivir.

Bibliografía

Herrera, A. B. (2023). *La música parrandera paisa* (Segunda ed.). Medellín: Todograficas Ltda.

López, J. O. (2005). *Supersticiones y agüeros colombianos*. Bogotá: Editorial Nomos S.A.

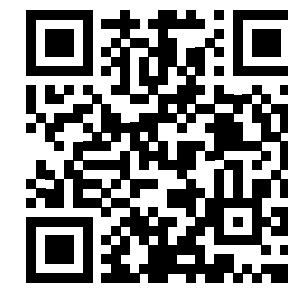
▶ “El corbata gastador”,
Joaquín Bedoya y su
Conjunto



▶ “El fiambre de Estela”,
Joaquín Bedoya



▶ “El espanto”,
Joaquín Bedoya

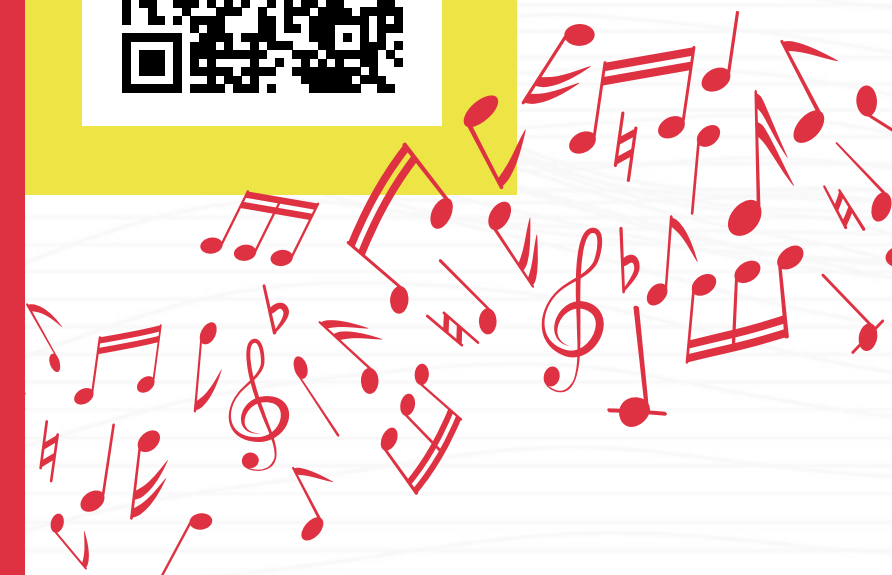


Escanea los códigos y escucha
las canciones mencionadas

▶ “La dulce toma”,
Joaquín Bedoya



▶ “Ya estoy cerrao” o
“El pájaro diostedé”,
Joaquín Bedoya



Fotografía por: @camilobedoyaph

DEVENIR MÚSICO

Corporalidades, instrumentos y sonoridades en el Palenque de Benkos

Isabel Cristina

✉ @isapalacio.z/

Antropóloga, Artista multidisciplinar y Especialista en Gestión Cultural. Docente de la Facultad de Gestión Creativa en el Tecnológico de Artes Débora Arango. Es clarinetista, performer y actriz de teatro. Actualmente desarrolla su trabajo artístico de manera independiente y con Teatro Escarlata, grupo base de Casa Teatro El Poblado. Le gusta investigar alrededor de temas como el cuerpo, la memoria, las artes y el conflicto armado, dando lugar a proyectos como *Sonografías del conflicto armado o qué sonaba mientras hacíamos silencios*, un proceso de investigación-creación sobre memoria sonora, cuerpo y trauma.

Tiene más de seis años de experiencia como investigadora de audiencias y de mercados para grandes marcas a nivel nacional y latinoamericano, así como para procesos de innovación social en el sector público. Fue reconocida como Mujer Joven Talento Antioquia en la Categoría Arte y Cultura 2012. Obtuvo la Medalla de Honor al Mérito ituangüino José Manuel Taparcuá, como máxima distinción otorgada por el Concejo de Ituango en el 2012. Accésit en el Concurso Antología Internacional Puente de Palabras del Mercosur XI, Argentina, 2013.



En el año 2015 viajé al Palenque de Benkos, un corregimiento que está ubicado en el municipio de Mahates, departamento de Bolívar, y que cuenta una historia de resistencia y libertad para las comunidades negras en Colombia y el mundo. Llegué a ese lugar acompañada de mi profesor Ramiro Delgado y de mis compañeros y compañeras de Métodos Etnográficos. Fui allí con una idea: indagar sobre la relación que tienen los músicos palenqueros con el (los) instrumento (s) musical (es) que ejecutan¹. En este rincón del caribe colombiano la música es una cómplice cotidiana: en la plaza, en la tienda, en la casa, en la escuela, en las calles... en los cuerpos. La música acompaña a los palenqueros desde el día que nacen hasta el día que mueren.

Durante mi estadía en este lugar conocí al grupo de *Rap Folklórico Palenquero Kombilesa Mi*² y a sus integrantes Andris, Keyla, Ali, Gabriel, Luisito³. También conocí a Luis Carlos Cassiani, con quien sostuve algunas conversaciones que me permitieron reflexionar sobre la construcción de la identidad de los músicos palenqueros a partir de sus instrumentos musicales.

El cuerpo: primer instrumento musical

Desde muy pequeños los palenqueros están conectados con el terreno de lo musical y van desarrollando la capacidad de ejecutar uno o varios instrumentos tradicionales del Palenque.

Ali Fernando Navarro, integrante del grupo de *Rap Folklórico Palenquero Kombilesa Mi*, quien fue uno de mis guías en este viaje etnográfico, me dice: “Isa, ¿tú sabes cuál es el primer instrumento musical de todo palenquero?” Yo, creyendo que no había mucho qué pensar al respecto, debido a lo que había observado, le dije que era el tambor alegre; él respondió que no y yo tuve que seguir intentándolo como si se tratara de un juego de adivinanzas: que el tarro, que la mesa, que los platos, que las ollas, que las sillas... y nada. Hasta que él interrumpe: “No, Isa, ¿sabes cuál es? El primer instrumento musical de todo palenquero es su propio cuerpo, su barriga”.

1 Yo lo llamaría interpretan pero la palabra que utilizan los músicos del palenque es ejecutar.

2 Kombilesa Mi traduce “Mis amigos”.

3 Pido disculpas si se me escapan otros nombres.



Imagen 1. Ali. Palenque de Benkos, 2015.



Imagen 2. ¡Tambolero!. Palenque de Benkos, 2015.

Imagen 3. Hacer un tambor. Palenque de Benkos, 2015.



La danza: un salto a la música

Danzar es hacer música con el cuerpo: es construir ritmos, tiempos, sonoridades. En el palenque muchos músicos se forman en la ejecución de algún instrumento musical desde la participación que tienen como bailarines en las escuelas de danza. Generalmente a los más pequeños no los dejan ejecutar los instrumentos; cuando alguien de corta edad se siente atraído por un tambor alegre, un llamador, una tambora, unas maracas, se queda en el mero hecho de observar a los músicos acompañantes de los grupos de danza. Además, y según me contaba Luis Carlos Cassiani Simarra, en una conversación que tuvimos en la Casa de la Cultura, cuando él llegaba a la casa después de estar en las prácticas con el grupo de danza se ponía a tocar en un llamador que le habían regalado, y los ritmos que tocaba eran los mismos que ejecutaban para que el grupo de danza hiciera los bailes tradicionales:

(...) me regalaron un llamador. Entonces yo sabía siempre que yo iba allá a ver la práctica, porque aquí poco dejaban a los más pequeños tocar. Entonces cuando iba a ver la práctica... yo cuando llegaba aquí, me ponía, yo veía lo que hacían ellas y me ponía aquí en mi casa a practicar (...) a mí nunca nadie me cogió pa' enseñame a tocar. (Cassiani, conversación personal, 2015)

La historia de Cassiani coincide con la de otros músicos palenqueros que se iniciaron viendo las prácticas de danza, danzando o viendo a músicos mayores en diferentes escenarios. Después de la observación de la danza llegaba la práctica de la música y algunos objetos de uso cotidiano se convertían en instrumentos musicales: las sillas, las ollas, las mesas, los tubos y, por supuesto, el propio cuerpo.

El tambor es alegre como su nombre

El tambor alegre parece ser el favorito de los músicos en el Palenque de Benkos. El día que llegué al lugar que sería mi casa durante mi estadía en campo, vi que había uno de esos tambores en el cuarto donde dormiría pero, extrañamente, ninguno de los habitantes de la casa lo ejecutaba.

Ese día de llegada, varios jóvenes fueron a la casa a hablar con Jader, el chico que vive allá. Empezamos a conversar sobre los instrumentos musicales del Palenque y uno de ellos, Mauricio Enrique Cassiani, personero del Colegio Benkos Bioho, dijo que su favorito es el tambor alegre. Cuando le pregunté por qué, me dijo: “Por eso, porque es alegre” (Cassiani, conversación personal, 2015).

Una respuesta similar me la brindó Luis Carlos Cassianis Simarra durante una conversación: al preguntarle por el instrumento que más le gusta interpretar, respondió que el alegre, ¿por qué?, porque

¿No le oyes el nombre? Alegre. 'tonces, ahí es como yo me logro soltar más y ya, porque imagínate en una tambora no más (cantando) *tu ca tutu ca tu... (...)* Uno se suelta más (...) Uno está, está ahí... uno hace lo que quiera. (Cassiani, conversación personal, 2015)



Imagen 4. Cuero de tambor.
Palenque de Benkos, 2015.



Imagen 5. Tronco para el tambor alegre.
Palenque de Benkos, 2015.



Imagen 6. Corporalidad. Palenque de Benkos, 2015.

Reflexiones

El cuerpo es el primer instrumento musical. El cuerpo produce sonidos voluntarios o involuntarios: al caminar, al cantar, al masticar, al correr, al dormir, al frotar algo. Dentro de los sonidos voluntarios pueden ubicarse aquellos que podemos hacer sin instrumentos musicales con el fin de repetir determinados patrones rítmicos o melódicos que den la idea de una interpretación musical; estos sonidos pueden hacerse para imitar la sonoridad de instrumentos de viento, instrumentos de cuerda, instrumentos de percusión o la voz humana como tal.

Una de las partes del cuerpo que más se utiliza para producir esos sonidos voluntarios son las manos; en el choque con algún otro objeto son

las que ejecutan los ritmos en la imitación de los sonidos percutidos. Cuando los palenqueros van a aprender a tocar el tambor, primero lo hacen con su propio cuerpo, golpeando su barriga de diferentes maneras con sus manos: aprenden a hacer los ritmos bases de las músicas tradicionales palenqueras, aprenden a hacer los repiques en su barriga para luego hacerlos en sillas, mesas, tarros y tambores. El músico Francisco Cabana Tapia, proveniente del corregimiento de Guacamayal, zona bananera del Magdalena, coincide con la idea de que primero está el cuerpo y luego el instrumento: su primer instrumento musical es la voz, "(...) a mí me enseñaron que lo que no hacía con la boca no salía tocándolo en un tambor" (Cabana, conversación personal, 2015).

Los músicos palenqueros empiezan tocando los ritmos en su propio cuerpo o en algunos objetos diferentes al tambor, pero cuando llegan a este, se puede convertir en su instrumento favorito, ya que el tambor alegre es el que les permite *soltarse* más en la interpretación de las músicas palenqueras y en él se elaboran complejas improvisaciones a lo largo de la ejecución de los ritmos. Se sienten, además, conectados con el tambor alegre porque es un objeto cargado de historia, de significados, de recuerdos. "Los objetos inscriben un recorrido y una historia. Algo sobrenatural. Un recuerdo" (Cardona, 2015, p.28) y es eso lo que pasa con este instrumento: se llena de sentido al pensarse como un importante medio de comunicación en otros tiempos; era el puente con los pueblos cercanos para anunciar

la muerte de alguna persona dentro del territorio palenquero. Otro elemento importante es el aprendizaje de este y otros instrumentos de la tradición palenquera, pues este proceso se da por medio de la observación y no de una relación enseñanza-aprendizaje directa: cuando alguien se siente llamado por la música empieza a imitar los sonidos que escucha de los tamboleros mayores.

El tambor, entonces, aporta a la construcción de las identidades de algunos músicos palenqueros; y entiendo como identidades las formas que tiene una persona de nombrarse, la capacidad que tiene para decir soy/estoy siendo esto y no aquello; algo cambiante, que nunca es fijo y que puede estar determinado por

objetos, creencias y prácticas cotidianas individuales, sociales y políticas.

El tambor permite a su ejecutante (o intérprete) nombrarse y que lo nombren *tambolero*. Cuando hablé con Luis Carlos Cassiani Simarra y le pregunté cómo se nombraba dentro del ámbito musical, me respondió:

Yo, por el momento, soy instrumentista (...) Porque ve... uno es instrumentista cuando uno ejecuta... bueno, esto... lo que me dijo la profesora de percusión. Uno es instrumentista cuando uno ejecuta varios instrumentos. Yo era tambolero porque ejecutaba el tambor alegre. Ejecuto batería, conga, bongoes, timbales... y uno es músico cuando ya uno ejecuta todos los instrumentos y está claro en la música... y cuando ya tiene más... tiene experiencia. Así sea que no sea profesional en música, pero cuando uno tiene experiencia en la música, uno es músico. Yo ahora que tenga 25 años ya soy músico... (Cassiani, conversación personal, 2015).

Los objetos con los que se tiene una constante interacción contribuyen a la construcción de identidades. Incluso las *instituciones* también construyen en los seres humanos diferentes formas de nombrarse, reconocerse y diferenciarse de los demás. Por ejemplo, en el caso de Luis Carlos, fue la universidad (específicamente una de sus profesoras) la que hizo que cambiara la forma de nombrarse, antes de entrar a estudiar música en la universidad (Bellas Artes en Cartagena) él se reconocía como un tambolero; ahora es un instrumentista y dice que luego será un músico, cuando domine todos los instrumentos.

Según Cardona,

(...) no somos más que sustancia organizándose en entramados materiales más amplios o complejos. Lo humano es parte de una transacción continua con el mundo. Hace parte de él, lo constituye. Y el objeto, piedra angular de esa transacción o mediación, actualiza tensiones que buscan resolverse, en un proceso continuo de estabilización del ser, en niveles de unidad o identidad que resultan ser siempre transitorios y parciales (Cardona, 2015, p.31).

En el Palenque de Benkos las corporalidades de los músicos se configuran en una relación simbiótica con las sonoridades y los instrumentos que ejecutan. Este proceso refleja una producción cultural dinámica donde el cuerpo, como primer instrumento musical, se convierte en el eje central de una identidad que se construye y reconfigura continuamente. Tal como lo sugieren Deleuze y Guattari, y lo retoma Pérez (2009), la realidad no es una entidad fija, sino un devenir constante que se construye en conjunto con el entorno, similar a la interdependencia entre la orquídea y la avispa. En este sentido, los músicos palenqueros no solamente interpretan la música; ellos y sus instrumentos forman un mapa vivo, una nueva corporalidad que da lugar a un acontecimiento cultural único, una composición continua de su ser y de su estar en el mundo. En esta transacción entre lo humano y lo material se estabiliza, aunque de manera transitoria, la identidad de los músicos palenqueros. Siempre dinámica. Un flujo constante de relaciones heterogéneas.

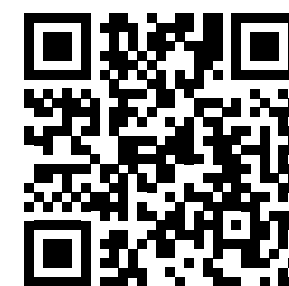
Referencias bibliográficas

- Cardona, J. (2015). *Historia natural de los objetos insignificantes*. Medellín: Fondo Editorial FCSH.
- Palacio, I. (2015). *Diario de campo en el Palenque de Benkos*.
- Pérez de Lama, J. (2009). *La avispa y la orquídea hacen mapa en el seno de un rizoma. Cartografía y máquinas, relejendo a Deleuze y Guattari*. Pro-Posições, Campinas, v. 20, n. 3 (60), p. 121-145, set./dez. 2009

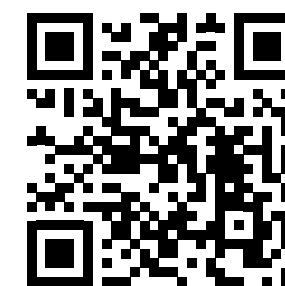
Escanea los códigos y visualiza estos videos



Improvisación musical en el tambor alegre en el Palenque de Benkos



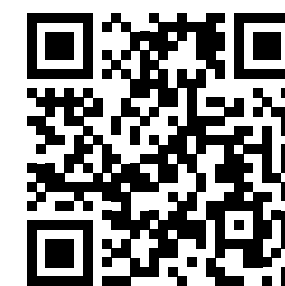
Corporalidades vallenatas. Rosalío improvisando con sus instrumentos musicales en el Palenque de Benkos



Corporalidades palenqueras. Tarde de música y danza en la Casa de la Cultura del Palenque de Benkos.



Intervención musical durante entrevista etnográfica con jóvenes palenqueros



Víctor Raúl Jaramillo

✉ victorrauljaramillo@gmail.com

(Sonsón, Colombia, 1966). PhD en Filosofía. Realizó estudios de música, pintura y fotografía. Fundador del grupo de ultrametal Reencarnación, con el que lleva más de 35 años activo. Creador de un Consultorio Filosófico –primero de su clase en el país–. Ha participado en varias antologías, entre ellas: *Poesía colombiana del XXI siglo*, *PlexoAmérica*, *Entra-Mar* y *Obra abierta*, donde se encuentra su antología: “Al borde del agua”. Dirige un proyecto editorial de lectura gratuita en la Web: Libre Acceso Ediciones, donde se encuentran sus libros: *Trozos de materia desnuda*, *Abecedario de la lectura* y *Jornada de silencio*, junto a otras publicaciones de diferentes autores. Ha publicado más de una veintena de libros entre poemas, ensayos, aforismos y relatos. Algunos de sus textos han sido traducidos al inglés, francés e italiano.

Sképsi Editorial, también ha publicado sus libros: *El blanco rumor de la nada* y *otras fábulas flotantes*, *Altars* y *Las prácticas de sí*. Su libro: *Nietzsche, pensamiento y actualidad*, fue editado por el sello Anomalía.

Vive en Medellín.



Escanea el código para conocer más sobre Reencarnación (créditos a @elmetaleropress por la entrevista realizada a Víctor y puesta a disposición del público a través de su canal de YouTube).



“DÍPTICO SONORO” Y “MÚSICA”

Díptico sonoro

La música es propicia para romper estructuras que hemos ido interiorizando y no sirven sino para anularnos. La música es la salida del laberinto. Siempre será mejor si tienes la música a la mano. Es la mejor amante y la única amiga. Sin ella estarás sin guía, sin horizonte, sin lugar. La oscuridad se hará canto o no habrá salida. La música es el camino más corto para llegar al ansiado ahora. El más luminoso sendero hacia la nada. Esa fiera salvaje que te espera en la mudez.

Tú decides la fuerza al tocar lo que la música va creando. Deberás elegir bien los instrumentos que usarás. Habrás de distinguir entre los que suelen acariciar y aquellos que –sin recelo alguno– destruirían un imperio. Tal vez una antorcha encendida en la niebla, un nuevo sueño contra esta dinastía de inclementes cerrojos. Poco importa que sepas sus ritmos y estructuras melódicas. Si escuchas con calma, si prestas atención a lo que suena debajo, en sus pausas, podrás saber lo que importa saber; no hay más. La música te habitará cuando logres el exacto silencio. Eso es estar en armonía.

Música

Eres común: pan para todos los hombres, sol de siglos, mar navegado por Ulises.

El alma se conquista en conjunto, y tú eres el alma de esta patria: oh, música.

Eres hogar, centro de lo íntimo, encantamiento.

Canto que nos sumerge y nos levanta. Risa de Elena.

Cómo has de volver si no te has ido: viento huracanado agitando el bosque donde se acumulan las voces.

Tu fe es de la tierra instalada en la vida: presencia tuya que surge del deseo de ser-en-el-mundo.

Tú –ausente de voluntad cuando te nombramos– actúas sin embargo y en tu red pescamos la respiración.

No te olvides de tus hijos.

Somos demencia y arbitrio, ciudades congestionadas de luces y herejías. Ven y nutre nuestro desgarrar, agiganta nuestros ritmos en la extremaunción del límite.

Música, arte de la aurora. Música contagiosa y filial, no olvides a quienes te nombran en la gruta.

Entusiasma nuestros corazones, haznos nobles, descubre de tu mano nuestros delirios y conviértelos en anuncio.

Modifica esta carnicería endiablada y danos la absolución... oh, música.

Anula las fronteras ya que nos diste el amor.

Sálvanos de nuevo en el ejercicio de la creación.

No te olvides de nosotros, música.

OFICIO:

BOXEADOR Y POETA

IVÁN LEÓN

✉ leonivan30@gmail.com

Músico de la Escuela Popular de Artes (2005) y de la Universidad de Antioquia (2010). Cantautor, escritor, gestor cultural y narrador oral. Su ejercicio artístico se ha encaminado a la creación de una propuesta que posibilite la reflexión de diferentes aspectos que atañen a lo humano, tanto en su dimensión personal, social y como habitante del mundo. A lo largo de sus veinticuatro años dedicados a la labor pedagógica y artística, ha buscado los recursos simbólicos que le permitan narrar, de manera más efectiva, su percepción de la vida del hombre postmoderno. Es por esta razón que en ocasiones apela a la canción, en otras a la literatura y en otras a la narración oral, con el fin de encontrar, a través de diversos códigos, el lenguaje para descifrar la realidad que le circunda y que le permite transitar alternativamente los contextos artísticos y pedagógicos de la ciudad de Medellín. Gracias a esta alternancia, prefiere nombrarse como un artista pedagogo.

No fui yo, fue Guillermo del Toro quien, refiriéndose a su oficio de cineasta, dijo que es lo más raro del mundo: hay que tener la resistencia de un boxeador, pero la sensibilidad de un poeta. Brillante. Aunque me cuesta imaginar a Boudelaire enfundado en guantes y lanzando y esquivando derechazos, en definitiva, eso es lo que hacemos los artistas: casar una pelea a diario con una realidad que nos dice que NO, que no insista, que muy lindo y todo pero que eso no sirve, que a quién le va a gustar si eso no se baila, si no hace reír, si no hay mujeres que muevan el culo, si no tiene efectos especiales y, como si todo lo anterior no fuera suficiente para mandarte a la lona: usted casi no tiene seguidores en redes sociales.

Asistimos pues a una posmodernidad que nos impone una verdad apabullante: el arte no se valora según su capacidad simbólica, su esfuerzo por contar al hombre y a la mujer en sus tragedias, sus comedias y todo el cúmulo de sus contradicciones, sino que encuentra sentido en función de las reglas del mercado y el entretenimiento.

El “pan y circo” no fue exclusivo de los antiguos romanos. Las actuales versiones de esta expresión se evidencian, no solo en los irrisorios recursos con que las administraciones públicas pretenden financiar el arte y la cultura, sino en el abrumador destino de los mismos, pues al final, gran parte del dinero se va en pagar las fiestas locales donde la gente se emborracha con corridos tumbados y reguetón. Y también con aguardiente.

En los cálculos de los alcaldes no aparecen muy claras las apuestas por los gremios culturales. Es por esa razón que la gran mayoría de los artistas terminamos resignando nuestros esfuerzos dictando clases en academias ventajosas y recogiendo alguna migaja del estado cuando este tiene la condescendencia de abrir alguna convocatoria. Me pregunto si los ministros, alcaldes, secretarios o concejales municipales se habrán hecho alguna vez la pregunta ¿de qué carajos vive un artista? No creo.

En el imaginario colectivo debe circular la idea de que, si los músicos no triunfan, es porque no tienen la estatura artística de Maluma; que si una película no es proyectada, es porque le falta la magia de Hollywood; que si a un escritor no lo publican, es porque no habla de superación personal y lo feliz que es el mundo; y que si a un cuentero no lo escuchan, es porque le falta gracia para estar en Sábados Felices. Y no me malinterpreten, mi diatriba no va en contra de Maluma, Hollywood, Walter Riso o Sábados Felices. Mi desconsuelo va dirigido a la sempiterna práctica de considerar la industria del entretenimiento como sucedánea del arte, de acostumbrar los ojos y los oídos a los primeros planos donde no hay que hacer un esfuerzo en inferir nada, sino simplemente dejarse llevar por la sensualidad de lo inmediato. Por eso el “art decó” es más rentable que cientos de horas frente al lienzo. Y ni hablar de la culpa que nos imponen quienes hablan de las “industrias creativas” por no saber gestionar nuestro oficio. “Qué le vas a hacer, ñato, cuando estás abajo todos te fajan” nos dice Torito, el protagonista del cuento de Cortázar acerca de un boxeador en desgracia.

Aun así, a pesar de los pómulos hinchados, el labio reventado y la ceja sangrante, algo bueno va quedando de todo esto. Y es que, asalto tras asalto, golpe a golpe, verso a verso (diría Serrat), se me va acumulando una rabia, una digna rabia que, quién quita, hasta me haga un buen día ganar por knockout.

Escanea los códigos y conoce más de Iván León

▶ Perfil de Youtube

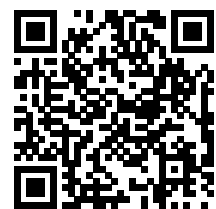


▶ Perfil de Spotify



Laura Andrea Hoyos Gutiérrez

Profesional en deporte y técnica profesional en prácticas musicales con experiencia de más de siete años realizando labores de tallerista en el área de actividad física, lúdica, deporte y música con diferentes grupos poblaciones como: adulto mayor, discapacidad, primera infancia, niñas, niños y adolescentes en el acompañamiento psicosocial y restablecimiento de derechos. Caracterizada por ser una persona paciente, con empatía, creativa, dinámica, innovadora, con habilidades para el trabajo en equipo y orientada al resultado, con ideas de valor que dinamizan sus labores y las de la organización.



Escanea el código y conoce más sobre Laura en "Trompetista en Caramanta"



SENTIR Y TOCAR EL CORAZÓN

a través del movimiento, la música y el ritmo

Cada día me sumerjo en un universo de emociones y experiencias al interactuar con las niñas, niños y adolescentes entre 7 y 17 años del Centro de Diagnóstico y Derivación, Centro de Protección de la ciudad de Medellín, sede cuya principal función es brindar atención integral a estos menores, realizando un diagnóstico de su situación y donde el objetivo es garantizar que tengan las mismas oportunidades de crecer y desarrollarse en un entorno seguro. A este Centro llegan con diferentes perfiles como: situación de calle, abandono, maltrato intrafamiliar, violencias sexuales, consumo, amenaza, explotación sexual y comercial entre otras. Es allí donde sus miradas, sus sonrisas, sus desafíos, su gran fuerza de seguir adelante, de llevar un proceso y de cumplir sus sueños sin importarles sus problemáticas sociales y emocionales que los golpean fuertemente, me enseñan cada día a levantarme con el corazón lleno de amor para entregar, aportar y transformar vidas a través de los talleres de deporte, lúdica, baile y música, donde llenan sus vidas de color, disfrute y ritmo

La cuestión es que todos estos elementos no son solo herramientas para expresarse, sino que también ayudan a construir relaciones más sanas, a fortalecer su autoestima, a potencializar sus talentos a partir de la "Pedagogía de la presencia" que se centra en la importancia del diálogo, de la escucha. Se trata de un proceso significativo de enseñanza-aprendizaje, la atención al niño o adolescente comprendiendo sus tiempos de aprendizaje y, más allá de transmitir una información, es un acompañamiento que permite fomentar la autonomía y el pensamiento crítico. A su vez se resalta la importancia de crear una conexión emocional y un ambiente de confianza enfocado en la relación entre el docente y el estudiante, creando un momento más enriquecedor y significativo. La música, por ejemplo, es el lenguaje que habla directamente a nuestro ser interior. Sus melodías y armonías son capaces de evocar recuerdos, despertar sentimientos dormidos y abrirnos a nuevas percepciones. La música puede tocar el corazón con una sutileza que desafía la lógica, creando un espacio donde las emociones fluyen libres y se entrelazan con el ritmo del universo.

Y es que el movimiento, ya sea una danza o un simple paseo, nos permite expresar lo que a menudo las palabras no pueden. Cada gesto, cada desplazamiento, es una forma de liberar y manifestar lo que llevamos dentro. Es una conversación silenciosa con nosotros mismos y con el mundo, una manera de sentir nuestro propio corazón latiendo al ritmo de nuestras emociones. Por eso este espacio se convierte en un lugar donde la lúdica, el deporte, la actividad física, la música y el ritmo se entrelazan para generar experiencias transformadoras; donde también se observa cómo estos elementos se convierten en catalizadores de cambios positivos en la vida de los jóvenes, desarrollando habilidades sociales, fomentando la comunicación, la colaboración y el trabajo en equipo, sintiéndose así valorados y comprometidos a aprender: al mover sus cuerpos al ritmo de la música, al realizar ejercicio físico, al interpretar un instrumento musical, una tambora, un redoblante y así expresar sus emociones a través de la música, los ritmos que son a su vez el latido del corazón exteriorizado, una cadencia que nos recuerda la constancia de la vida y la conexión con los demás.

Cuando nos sincronizamos con un ritmo, ya sea a través de un instrumento, una canción o nuestro propio cuerpo, sentimos esa vibración que nos une a algo mayor, algo que resuena en lo más profundo de nuestro ser; se puede resaltar que el corazón es más que un simple órgano vital; es el núcleo de nuestras emociones, un receptáculo de experiencias que nos conectan con lo más profundo de nuestra humanidad. A través del movimiento, la música y el ritmo, somos capaces de acceder a este centro emocional, creando un puente entre el cuerpo y el alma.

Un caso particular, por ejemplo, es el del adolescente "Miguel Ángel Gómez" de 15 años, quien interpreta el redoblante y aprendió a tocar el ritmo de cumbia y mapalé, expresa que la música le cambió la vida; es más alegre, ya no se enoja tan fácil, entiende más a sus compañeros. Expresa que viene con problemáticas sociales de situación de calle y consumo, pero la música le ha ayudado a canalizar sus emociones y quiere crear su grupo musical en un futuro. A través de esto descubren nuevas facetas de sí mismos y fortalecen su identidad. Es un proceso gradual y lleno de sorpresas, pero cada pequeña victoria es un paso hacia un futuro más brillante para ellos y ellas. En conjunto, el movimiento, la música y el ritmo son vehículos para sentir y tocar el corazón de una manera auténtica y transformadora. Nos invitan a vivir con más intensidad, a conectar con nuestras emociones y a descubrir una dimensión más profunda de la existencia. Son, en última instancia, un recordatorio de que el verdadero sentir nace de esa conexión íntima entre el cuerpo, la mente y el espíritu.



EPIA¹

LA CASA CONTADA Y CANTADA

Yoni Alexander Osorio

Docente vinculado con el municipio de Envigado; profesor de cátedra de la Universidad de Antioquia y el Tecnológico de Artes Débora Arango. Egresado de la Escuela Popular de Arte, Licenciado en filosofía de la Universidad de Antioquia, especialista en creación de textos e hipertextos y Magíster en literatura de la Universidad Pontificia Bolivariana. Artista con gran experiencia en la producción musical para teatro y música infantil. Ha coordinado durante varios años el semillero de investigación Arawaiy, de prácticas musicales del Tecnológico de Artes Débora Arango y actualmente es investigador en el grupo de Pedagogías integradoras de dicha institución.

 @yoniosorio3232

 @hijosdek

La relación del hombre con los lugares y, a través de los lugares,

con espacios descansa en el habitar.

El modo de habérselas de hombre y espacio

no es otra cosa que el habitar pensado de un modo esencial.

Heidegger, 1994

¹ wayunaki



El Tecnológico de Artes Débora Arango Institución Redefinida, pensando en estrategias pedagógicas y didácticas, ha creado proyectos y espacios de integración de saberes, con el fin de generar productos de investigación creación que puedan evidenciar su interés de formar desde las artes integradas, sustentada en sus pilares de ejecución, producción y gestión. Desde esta perspectiva aparecen ejercicios formativos y de proyección, como el PPI (Proyecto Pedagógico Integrador) y PFI (Proyecto Formativo Integrador) los cuales permiten desarrollar proceso de indagación creación desde el trabajo de aula y la unión de saberes específicos (técnicas, intereses, narrativas etc.), apoyados entre otras cosas del trabajo de los semilleros.

Para el caso de los PFI, las unidades de formación que se integran configuran su trabajo de aula como laboratorios de reflexión para la creación de productos académicos y artísticos sobre temas comunes, que para el 2023-1, es la generación de lecturas y narrativas diversas sobre las formas de habitar la casa como territorio individual y expandido, ampliando los repertorios de acción, que son las relaciones y reacciones colectivas sobre temas particulares de estudio, en este caso la casa como territorio (Tilly, 1991) generando productos que poetizan el espacio y lo narran en otras esferas expresivas. Sobre estos espacios para la investigación creación, específicamente los laboratorios artísticos, la Institución cuenta con el trabajo de algunos semilleros de investigación, en varias áreas específicas (músicas tradicionales, teatro, dramaturgia, audiovisuales, artes visuales, artes escénicas, producción audiovisual e interacción digital) que piensan y exploran algunas cuestiones referentes al contexto de los estudiantes y proponen productos emergentes desde la revisión a la tradición y las prácticas en contexto.



Las afugias del mundo contemporáneo no permiten un tejido efectivo de la memoria colectiva e individual sobre los espacios comunes, sobre territorio, incluso sobre el propio cuerpo, la saturación de imágenes e información no dan tiempo a la reflexión sincera sobre el habitar; en este sentido, también hay un descuido entonces por los espacios comunes, los cuales, a pesar de ser visitados todos los días, no son vistos en realidad por quienes los habitan, la velocidad del mundo ha convertido en paisaje el territorio y los espacios.

Esta situación ha llamado la atención a los investigadores en humanidades para pensar la ciudad, el barrio, la calle y la casa como territorios vitales de los seres, que encierran unas narrativas sobre sus relaciones espacio-corporales y espirituales. Sin embargo, en este ejercicio académico, el mundo artístico no ha tenido una relevancia significativa, pues a pesar de ser soporte para la memoria, y de generar productos reflexivos cargados de “topofilia” —en otras palabras, de una poética del habitar—, su trabajo no ha sido reconocido como aporte a la construcción académica sobre asuntos pertinentes a las humanidades.

De ahí la necesidad de generar espacios desde la reflexión artística que permitan comprender la importancia de pensar el territorio en sus múltiples formas (la ciudad, el barrio, la casa y el cuerpo), en especial desde la topofilia o desde la poética que encierran los espacios comunes, en una confirmación de la vitalidad de los imaginarios urbanos y una solidez de las expresiones artísticas, y en especial, de la música como soporte para la memoria.

Para la Institución, el hecho de cambiar de sede es también el encuentro con la posibilidad de trabajar desde la topofilia, permitiendo asumir de manera crítica las relaciones con los espacios abandonados, los nuevos espacios y los imaginarios construidos sobre las nuevas relaciones territoriales, asumiendo la noción de casa como metáfora efectiva del territorio protector y acogedor, y los valores que este contiene, más allá de las fuerzas institucionales, ideales y significantes.

Desde esta perspectiva, la nueva casa no es la de los límites encerrados donde se definen derechos de explotación, si no aquel espacio real, simbólico e imaginario que los individuos delimitan desde sus prácticas. Por eso se hace necesario una reflexión constante sobre el territorio y lo que se lee de él y sobre él, no desde lo que las fuerzas de dominación imponen, sino desde lo que los individuos sienten y construyen en sus relaciones cotidianas; desde allí, es fundamental propiciar espacios para que se narre ese espacio vital que además es multidimensional (en este caso, la casa como metáfora de territorio).

Es, pues, necesaria, una construcción de productos artísticos que evidencien lo urgente de pensar las acciones humanas como actos narrativos que han construido su habitar desde la palabra, ya sea oral, escrita o plasmada en otros soportes, como la música, el gesto, la plástica y el mundo digital; ella, la palabra, de cualquier forma contiene la tradición, los anhelos y las confrontaciones por la dominación de los sistemas de vida. Por eso es vital buscar formas de plasmarla, de guardarla para la memoria de los pueblos, para que la historia no se construya en el legado de los triunfadores de la guerra, sino en el sentido contenido de la palabra que guarda el secreto del habitar.

Así mismo, es menester crear espacios para la reflexión artística y académica, para una exploración poética y estética que brinde elementos que amplíen los repertorios de acción, de apropiación del mundo y, por lo tanto, de las diferentes formas de narrarlo, acción que lleva dentro de sí el argumento, la construcción vital para fundamentar ese porqué de las acciones humanas, ese porqué de la aceptación o negación de la norma. En cierta medida, es una democratización del ejercicio artístico, para tener un diálogo constante en todas las esferas; en términos de Gianni Rodari, “no para que todos sean artistas, sino para que nadie sea esclavo” (Rodari, 2016, pág. 13).

Finalmente, y parafraseando a Gerard Vilar (2019) en el texto “Cuatro conceptos de investigación artística”, la apuesta en investigación creación, y sobre todo desde los intereses del Tecnológico de Artes Débora Arango, debe contener los conceptos de pluridisciplinariedad, multidisciplinariedad, transdisciplinariedad e interdisciplinariedad, como una forma de permitir a los investigadores-creadores la unión de panoramas teóricos y prácticos con un fin común, la integración epistemológica, que no es más que una retroalimentación constante y no jerárquica, dirigida a la filosofía institucional: el encuentro de las prácticas artísticas y culturales. Solo así se permitirá entender los alcances de la investigación en artes: un diálogo entre la técnica y la reflexión conceptual, eliminando los límites jerárquicos y conceptuales entre las prácticas artísticas.

3

La creación artística ha tenido como base el mundo de los imaginarios urbanos, de ahí que sea soporte para la memoria, y en especial el mundo de la música debido a su fácil acceso a las comunidades; en ella se expresan el sentir y las contradicciones sobre el mundo que se habita. El acompañamiento de los imaginarios urbanos y la mirada de las ciencias sociales —entre ellas la antropología— permiten comprender lo que cuenta la música como constructo social. Autores como Juan Felipe Garcés (2008) y Byung-Chu Han (2020) reflexionan sobre esa trascendencia como ritual humano que, en la medida en que desaparece, se pierde también la apropiación del territorio (real, simbólico o imaginario), creando una especie de topología de las violencias y dejando una huella marcada sobre una sociedad que cada vez configura más lo que es, como prediseñada solo por las formas de consumo.

La música como soporte es, pues, la plataforma para que hable el territorio, que gesticule desde los que lo habitan. Por eso se hace tan importante trabajar de la mano de lo planteado en la teoría de los imaginarios urbanos de Armando Silva, José Luis Pardo y el trabajo de la topofilia de Carlos Mario Yory, como sustento de reconocimiento de la importancia del habitar, para pensar y construir el territorio, acuñando además el trabajo reflexivo que de este tema desarrolló Martin Heidegger. Este material teórico se fundamenta en la idea del habitar, no solo como el acto físico del estar, sino como el reconocimiento de las afecciones que los espacios aportan a los individuos, y cómo ellos proponen, sobre esos espacios, maneras de transformarlo y hacerlo habitable.

En este sentido, la noción de territorio sobre la que se habla en el planteamiento del semillero no está enmarcada dentro de la jurisprudencia institucional que define el territorio y sus componentes en la constitución. Se aleja de ello porque pretende ampliar el espectro de lo que se entiende de él, cuestión que permite también amplificar otros campos en los que se usa el concepto de territorialidad, como lo son el cuerpo, el pensamiento, el espacio, la palabra, el saber, etc.

Por eso es más cercano a la noción de campo como espacio metafórico en el que se encuentran fuerzas para establecer relaciones de poder, algo cercano al campo de batalla, o el campo de concentración, espacios metafóricos para expresar lugares donde se confrontan ideas y conceptos para establecer prácticas y deberes. No es lejano a la relación contemporánea del campo y la ciudad, pues el primero siempre se ha relacionado con la civitas, lugar de las prácticas dentro de la norma, lo segundo al espacio foráneo, donde está lo abierto, perfecto para la para la confrontación sin perjudicar lo normativo.

Para Palacio y Álvarez (2002) las nociones metafóricas de campo, posición, región, territorio, son formas de dominación que permiten la descripción de las relaciones de poder que atraviesan. En otras palabras, el territorio, por ejemplo, es la metáfora espacial definida por las relaciones de poder establecidas que pretenden ejercer cierto tipo de dominación a través de un cierto tipo de poder: “Las metáforas espaciales permiten captar con precisión los puntos donde los discursos se transforman en, a través de y a partir de las relaciones de poder” (Foucault, 1997, p. 117).

Por eso el concepto de territorio está anclado al de campo, pues “el campo es un principio de agrupación que permite analizar la división del espacio social desde diferentes perspectivas culturales, intelectuales, económicas y su relación con el poder” (Bourdieu & Wacquant, 1995, p. 24). Esta definición es la que permite reflexionar contextualmente sobre el territorio y lo que los sujetos perciben de él, pues no se limita a los componentes institucionales, sino a las relaciones que los sujetos tienen con todas las fuerzas que lo limitan, presionan, invitan, seducen y normatizan.

Esta noción de territorio, es la que permite explorar las confrontaciones que tienen los sujetos consigo mismo y su contexto, con aquellas fuerzas que intentan definirlo y los deseos que emanan de esa confrontación, sobre lo que quiere hacer en ese territorio-campo y cómo puede narrar eso que le acaece tanto en lo real, como en lo simbólico e imaginario, reaccionando a lo que lo amenaza en la seguridad de su espacio vital y los anhelos que nacen en el reconocimiento de otros lugares y de otras formas de construir el habitar el mundo; en términos de Palacio y Álvarez: “Un campo es, del mismo modo que un campo magnético, un sistema estructurado de fuerzas objetivas, capaz de imponerse a todos los objetos y agentes que penetran en él” (Palacio & Álvarez, 2002, p. 13).

4

Hay cosas vitales para el ser humano, como tener conciencia sobre su habitar, pues ello lo lleva a unos saberes efectivos a la hora de pensar el mundo, de construir con él y sobre él, entendiendo que es a través de esos saberes y conocimientos ancestrales, que ha logrado hacer de él su casa, él es, a su vez, ella. La extrema familiarización con el medio biológico, la apasionada atención que le prestan los conocimientos exactos... denotan actitudes y preocupaciones que distinguen a los indígenas de sus visitantes blancos (Levi-Strauss, 1964, p. 18).

Reflexionar sobre el territorio, es reconocer a su vez los saberes que se han construido desde un habitar práctico en la tierra que, en términos de Levi-Strauss (1964): “Es claro que un saber desarrollado tan sistemáticamente no puede ser función tan solo de la utilidad práctica” (p. 22). Por eso un habitar el mundo, es posibilidad de racionalizarlo en la medida en que se puede comprender. Es así que un habitar es un saber sobre el mundo que nos hace ser parte de él, una existencia en medio del conocimiento efectivo del mundo.

Pensar el territorio y sus diversas formas desde la observación y tratar de ser uno con él no significa volver a lo primitivo, es más un intento por comprender qué hay en el mundo, lo mágico de él que convoca y encanta, pues no reconocerlo es no ver la experiencia de ser en el mundo, lo que ha implicado una crisis en la forma del ser en el mundo, de estar en el mundo, porque cada que se olvida la experiencia del habitar se rarifica todo lo que nos rodea, como lo reconoce Heidegger (1994): “La auténtica penuria del habitar reside en el hecho de que los mortales primero tienen que volver a buscar la esencia del habitar; de que tienen que aprender primero a habitar” (p. 8).

La academia y en general todo ejercicio humano, tienen la invitación a crear estrategias para re-construir el mundo disperso en sus múltiples formas, para comprender las múltiples formas de habitar. En términos de Heidegger (1994) “el habitar sería, en cada caso, el fin que persigue todo construir. Habitar y construir están, el uno con respecto al otro, en la relación de fin a medio” (pág. 1). Por ello, “construir no es sólo medio y camino para el habitar. El construir ya es, en sí mismo, habitar” (Heidegger, 1994, p. 1). Habitar el mundo no es solo el morar, es pensarlo, leerlo para a su vez construirlo, el construir (bauen) aquí, a diferencia del cuidar, es un erigir” (Heidegger, 1994, p. 2).

Occidente ha dejado a lo femenino el mundo de reorganizar lo habitado, pues ha entregado a ellas la responsabilidad de generar personalidad a los lugares donde se está, tal vez por eso es que se habla de “la casa” en términos de cuidados y de “el castillo” cuando se establece dominación. Las mujeres en la tradición occidental re-albergan la casa y todo lugar en el que habitan, porque lo construyen, en el sentido de cuidarlo y hacerlo constantemente; han edificado la casa desde el habitar, no desde hacerla producto; ellas han puesto su toque estético y simbólico a cada lugar, cada espacio es ella misma, se ve y se encuentra en ellos, y eso, en términos de Heidegger, es el verdadero cuidado: “El verdadero cuidar es algo positivo, y acontece cuando de antemano dejamos a algo en su esencia, cuando propiamente re-albergamos algo en su esencia” (Heidegger, 1994, p. 3).

Reconocer la importancia de estas manifestaciones en el mundo, que tanto el hombre y su historia contienen, hace que se pueda pensar el mundo en términos humanos y no solo con base en utilidades institucionales. Desde esta perspectiva, se encuentra un horizonte habitacional del mundo, en el sentido de encontrar el ser en el mundo, pero respetando el mundo, pues “construir y pensar, cada uno a su manera, son siempre ineludibles para el habitar. Pero al mismo tiempo serán insuficientes para el habitar mientras cada uno lleve lo suyo por separado en lugar de escucharse el uno al otro” (Heidegger, 1994, p. 8).

Para el profesor Guillermo Hoyos, en el prólogo de Topofilia o la dimensión poética del habitar, de Carlos Mario Yory, resulta pesado que el asunto de los saberes científicos permeen la forma de construir y leer el mundo porque dejan por fuera los mágicos asuntos simbólicos y de las particularidades humanas. Lo plantea de esta manera: “Qué inoportuna es la farisaica auto-justificación de las ciencias exactas, qué injustos los juicios despreciativos acerca de la filosofía por parte de quienes han sido educados en las ciencias rigurosas de nuestro tiempo” (2007, p. 16). En ese sentido, los mundos de lo público y lo privado sólo serán posibles por la institucionalidad, y no por la construcción de mundo. Continúa el profesor Hoyos: “Este proyecto no parece ser posible si no se piensa lo público como un lugar compartido por diferencias, las religiosas, las étnicas, las de género. En una palabra, todas aquellas que nos permitan habitar creativamente la tierra” (2007, p. 22).

Hoy en día se busca que los estudios sobre el espacio contengan ampliamente sus asuntos simbólicos, pues en los espacios, públicos y privados, está el reflejo y la memoria de lo que le pasa al hombre; como lo plantea Carlos Mario Yory (2007): “El desierto crece y no sólo en el mundo, sino en nuestra propia interioridad; o quizá lo que ocurre en el primero, no es más que el reflejo de lo que en nosotros ocurre” (p. 45). Ver esto en el mundo es encontrar un horizonte para caminar en los estudios sobre el habitar y los espacios.

Pensar entonces el habitar el mundo, habitar la casa es, en términos de Yory (2007), ir al origen del día, lo que sólo se puede lograr si existe una constante observación de lo que nos rodea, entendido esto no sólo como el mirar, sino el comprender qué pasa y por qué para entender el sentido de todo e interpretarlo a la luz de las propias necesidades, hacer de lo que nos rodea nuestra casa, algo familiar, en el sentido de que nos pertenece no porque sea nuestro producto sino porque ya está en cada uno de nosotros. En este sentido, el hombre es en el mundo en tanto lo comprende, es en él porque lo entiende y de ahí se comprende a sí mismo en el mundo, sabe su lugar porque ha hecho del mundo su hogar, en términos de Yory (2007): “De aquí que el hombre se dice ‘haciendo’ a través del acto de fundación que es su ser mismo. Como acto que se ‘funda’ es así un ser enfundado y caracterizado por ponerse en movimiento” (p. 73).

El ser se desenfunda en el mundo porque cuando habita su geografía se descubre a sí mismo y si habita diferentes territorios que abren su horizonte construye mundo, funda mundo, desenfundándose a sí mismo se hace en su geografía, física y simbólica, “gracias a que las geografías son simbólicas reconocemos en ellas específicas maneras de ser en el mundo, ‘puestas en escena’ de un ser (el humano) que en ellas se devela como acto en el que el ser mismo resulta en-fundado” (Yory, 2007, p. 75).

Está presente el llamado a poner en escena todo lo que pasa en los territorios para encontrarse en el mundo, no solo interpretándolo, sino siendo en él, en su ser ahí, es una posibilidad de construir el mundo como su casa; nuevamente, no como objeto útil, sino que siendo en el mundo, es su propia casa, porque lo habita, eso es comprensión del mundo y toda comprensión es efectiva y afectiva, no en el sentido de decodificar signos, sino que él es parte de esos signos. “De esta forma, que el mundo ‘signifique’ no querrá decir, para nosotros, que este tenga un ‘significado’, sino que él mismo es signo de estar habitado, es decir: ‘explicado’, en tanto ‘comprendido’” (Yory, 2007, p. 103).

En todos estos términos, si se quiere conocer la casa, reorganizarla, hay que habitarla, y por eso hay que ser en ella, no institucionalizarla ni racionalizarla en extremo, hay que ser en, navegar en lo que el mundo muestra, como lo diría Yory (2007): “Resultado hasta aquí que el mostrarse es lo propio del mundo, a través del hacer patente en sus obras la dinámica de fuerzas históricas y culturales, individuales y colectivas que convergen en ellas” (p. 122). De esta forma, el comprender la existencia en cuanto tal, en sus “ahí” concretos es, siempre, comprender el mundo, “en ningún caso, es un simple comprender ‘algo’, puesto que siempre es un comprender el ser en cuanto existir (Yory, 2007, p. 128).

5

Las actividades para crear los productos académicos y artísticos están dirigidas desde la teoría de los imaginarios urbanos, es decir, desde una lectura de lo que los ciudadanos dicen sin decir de sus espacios vitales, escrito en las paredes de la ciudad, en el cuerpo de los ciudadanos, en la distribución espacial, en las formas de vestir, en la ritualización de prácticas cotidianas y formas de agrupación, para comprender lo que sienten y piensan de los lugares que se habitan o por los que se pasa.

La forma de recolectar la información varía de acuerdo a los saberes de cada docente que acompaña el proceso, pero está direccionada por el comité PFI, que recomienda lecturas, estrategias y formatos para identificar conceptos trascendentales y narrativas particulares sobre el habitar. Se tienen en cuenta, además, la insistencia de la metodología de la investigación creación desde unas herramientas particulares de rastreo que se han ofrecido en la institución, con el fin de generar identidad, resignificación y sentido.

Independiente de las estrategias particulares (que no van en contravía de los contenidos de cada unidad) se busca generar productos musicales y académicos que evidencien nuevas narrativas sobre el habitar los diversos territorios, en especial, la casa como metáfora, como una manera de poner en escena las angustias humanas que sobre ellos se suscitan, de ahí que el trabajo artístico, pero en especial la música, se convierta en la herramienta vital para generar esas posibilidades narrativas.

En términos generales las metodologías y estrategias están unificadas desde las nociones de topofilia e imaginarios urbanos [Armando Silva (2006), Manuel Delgado (1999), Juan Guillermo López (2014), Yoni Osorio (2015)] que, desde una perspectiva cualitativa, buscan la aprehensión de la realidad y de los espacios que habitamos, los cuales están dotados de un alma a través de las historias que se tejen en ellos. En este proceso, el estudiante dota de sentido ese objeto de estudio, y de esta manera recrea y reflexiona sobre el territorio (el propio, no el generado por los medios y las mediaciones de la contemporaneidad). Desde ese reconocimiento del contexto socio cultural, se facilita que los alumnos piensen sobre las diferentes formas en que se ha invisibilizado y, por lo tanto, negado la posibilidad de reconocer todo lo que hay por contar, pensar y visibilizar sobre él. De allí surge la necesidad de exploración poética y estética que permita brindar elementos para ampliar los repertorios de acción, de apropiación del mundo y por lo tanto de las diferentes formas de narrarlo.

En este marco reflexivo se busca crear productos musicales desde las músicas populares urbanas (uno de los fundamentos de la propuesta estética y formativa de la Institución), utilizando la metodologías diversas que intentan conectarse con asuntos más cercanos a las humanidades, que les faculte no solo para la creación artística, sino también para el soporte académico y escritural como soporte a los asuntos creativos; adicionalmente a la producción sonora y textual, generar productos alternativos como partituras (físicas y digitales), imágenes, fichas, etc., para compartir en diferentes espacios de formación y difusión artística del contexto local y nacional.

Para el semestre 2023-1, el comité PFI definió el tema como “EPIA: la casa contada y cantada”, como una posibilidad de repensar el territorio, como territorio individual y expandido, ampliando los repertorios de acción, que son las relaciones y reacciones colectivas sobre temas particulares de estudio, en este caso la casa como territorio (Tilly, 1991) generando productos que poetizan el espacio y lo narran en otras esferas expresivas. Sobre estos espacios para la investigación creación, específicamente los laboratorios artísticos, la Institución cuenta con el trabajo de algunos semilleros de investigación, en varias áreas específicas (músicas tradicionales, teatro, dramaturgia, audiovisuales, artes visuales, artes escénicas, producción audiovisual e interacción digital), que piensan y exploran algunas cuestiones referentes al contexto de los estudiantes y propone productos emergentes desde la revisión a la tradición y las prácticas en contexto.

Para el soporte teórico de esta propuesta se realizó un ejercicio de investigación académica formal, que busca entregar un artículo donde estén condensados los conceptos fundamentales que sustentan las reflexiones sobre el territorio, pero en especial sobre la casa, además de vincular los hallazgos de los ejercicios de investigación en el aula (reflexiones al interior del aula a la hora de elegir repertorios, temáticas, autores, etc.), para ello se realiza inicialmente por parte del docente encargado, un rastreo documental con el que se fundamenta además de la propuesta ante el comité encargado de dar el aval, todo el corpus académico que soportará la temática de los resultados de aprendizaje.

Este rastreo arrojó un primer constructo teórico que fue validado por el comité y se procedió a la consolidación de un documento inicial para ser trabajado por parte de los docentes y, posteriormente, con los estudiantes, poniendo en común el interés de reflexionar sobre la casa como metáfora de territorio, acuñando además el habitar de los nuevos espacios (asuntos sobre la nueva sede y la memoria de lo que se ha habitado). Este trabajo fue revisado y condensado en un pequeño [clip de video](#), y textos cortos, para facilitar las dinámicas de clase, así como la comprensión global de los intereses del ejercicio reflexivo del PFI.

La base fundamental del constructo teórico no estuvo solamente desde los textos cercanos a las artes, fueron explorados textos desde la antropología, la sociología y la filosofía, con el fin de ampliar la comprensión de los campos de acción de los sujetos en el territorio, entendiendo la necesidad de la lectura multidisciplinar para hacer una lectura efectiva de lo que pasa en el territorio (la casa) y con él, incluyendo asuntos institucionales, individuales y colectivos.

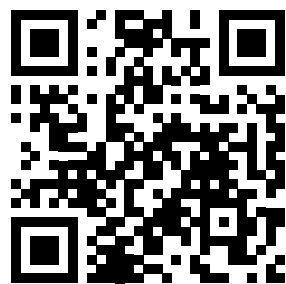
Posterior al reconocimiento del trabajo de los estudiantes y docentes se consolida el producto final de investigación y se entrega la propuesta académica de los hallazgos en un artículo, para su revisión, con el fin de ser propuesto en el Seminario Internacional de Investigación en Artes además de candidatizarlo para publicación en algunos espacios de difusión académica; esta propuesta final del artículo, es un texto que condensa no sólo el rastreo documental la selección temática y teórica, sino también las inquietudes de los docentes, las reflexiones de aula y los elementos estéticos de las producciones construidas en el los espacios que propició el ejercicio del PFI.

Finalmente se entrega una evaluación del proceso, tanto desde el aspecto investigativo, como de los asuntos administrativos, creativos y de producción (desde los tres elementos transversales de la institución: gestión, ejecución y creación) mostrando cómo se llegó a un evento final, donde se presentan los resultados de aprendizaje más significativos (vinculando preproducción, producción y ejecución), además de algunos asuntos administrativos donde se clarifica el uso de recursos institucionales en el proceso de todo el PFI.

Referencias

- Bourdieu, P., & Wacquant, L. (1995). *Respuestas. Por una antropología reflexiva*. México: Grijalbo.
- Cacciari, M. (2000). *El dios que baila*. México: Paidós.
- Delgado, M. (2004). *Ciudad líquida, ciudad interrumpida*. Barcelona: Univ. de Barcelona. Institut Català.
- Foucault, M. (1997). *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI
- Han B. C. (2020). La desaparición de los rituales. Barcelona: Herder Lotman, Y. (1982). *La estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo.
- Heidegger, M. (1994). *Construir, pensar, habitar. Martín Heidegger, conferencias y artículos*. Madrid: Ediciones Serbal.
- Larios, S. (2020). *Delicadeza y potencia de los objetos documentales en escenas*. Obtenido de Titeresante: <http://www.titeresante.es/2017/05/delicadeza-y-potencia-de-los-objetos-documentales-en-escena-por-shaday-larios/>
- _____ (2004). *Tiempo e identidad*. Barcelona: Univ. de Barcelona. Institut Català.
- Levi-Strauss, C. (1964). *El pensamiento salvaje*. México: Fondo de cultura económica.
- Garcés, J. F. (2008). *Didáctica narrativa, teorías de la formación y pedagogía*. Aulas, 21 - 35.
- Mincultura. (2020). *Embera*. Obtenido de Denominaciones del pueblo y la lengua Embera: <https://www.mincultura.gov.co/areas/poblaciones/APP-de-lenguas-nativas/Documents/Embera.pdf>
- Mockus, A. (2000). *Gozarnos la productividad. En Una reflexión sobre Colombia desde la educación (pp. 17-36)*. Medellín: Fondo editorial EAFIT.
- Palacio, L. v., & Álvarez, J. (2002). *Anotaciones para el análisis del discurso pedagógico*. Educación y pedagogía, 13, 25.
- Rodari, G. (2016). *Gramática de la fantasía*. Barcelona: Planeta.
- Sampieri, R. H. (2006). *Metodología de la investigación*. México: Mcgraw hill.
- Serres, M. (2002). *Los cinco sentidos*. Buenos Aires: Taurus.
- Silva, A. (2003). *Bogotá Imaginada*. Madrid-Bogotá: Taurus.
- _____ (2006). *Imaginario Urbanos*. Bogotá: Arango.
- Tilly, C. (1991). *Grandes estructuras, procesos amplios y comparaciones enormes*. Madrid: Alianza.
- Vilar, G. (2019). Cuatro conceptos de investigación artística. *Estética*, 933 - 938.
- Yory, C. M. (2007). *Topofilia o la dimensión poética del habitar*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana

Escanea el código para ver Video promo de EPIA



ENTREVISTA

A LOS GOLDEN BOYS

Estefanía
Castaño

✉ ecatanoa@deboraarango.edu.co

Actualmente estudiante de sexto semestre de la facultad de Música del Tecnológico de Artes Débora Arango. Esta entrega fue el resultado final de la materia Proyectos Integradores de quinto semestre, donde tuve la oportunidad de conocer la historia de una de las agrupaciones de música parrandera más reconocidas a nivel nacional: Los Golden Boys; y a través de este proyecto pude rememorar su historia y largo recorrido.



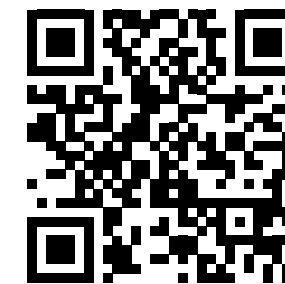
Para pocos suena desconocida la canción del “Pirulino” ya que esta fue una de las canciones de la agrupación de Los Golden Boys más reconocidas en Colombia, gracias a la telenovela *Pedro el Escamoso*, que se estrenó en el año 2000. Pero la realidad es que esta agrupación ya había empezado su recorrido muchos años atrás; a partir de este punto quiero realizar un recorrido por su historia desde su fundación como agrupación en 1961 con sus fundadores Guillermo y Pedro Jairo Garcés (fallecidos). Actualmente, esta agrupación sigue vigente, de la mano de uno de sus guitarristas más veteranos, Jairo Alberto Velásquez Gaviria, quien será el protagonista de nuestra entrevista, a través del relato de su vida musical, y como integrante de los Golden desde el año 1977.

Esta historia contada desde adentro, es registrada en un videoClip donde Alberto Velásquez Gaviria nos contará sus inicios, anécdotas, premios ganados, reconocimientos y hasta dificultades que los Golden han atravesado en su trayectoria. Todo esto con el fin de reconocer la labor que por tantos años los ha mantenido a flote y que, al pasar del tiempo, los ha convertido en agrupaciones icónicas de música parrandera colombiana. Y es que estamos hablando de un conjunto que es herencia y legado, ya que dos integrantes actuales (Edison Velásquez Guerra, en los coros; y Jairo Velásquez Guerra, en el bajo) son los hijos de nuestro protagonista.

El fin de este video documental es resaltar el trabajo de esta agrupación, ya que la música parrandera es un género que ha forjado tradiciones a lo largo de los años y desempeña un papel fundamental en la cultura y la sociedad latinoamericana, aportando alegría, celebración, unión y preservación de tradiciones culturales. Además, es un género musical diverso que se ha ganado el reconocimiento y el aprecio de gentes de todas las latitudes en el mundo.



Escanea el
código y
disfruta de la
entrevista



LAS VUELTAS ANTIOQUEÑAS ALL'ITALIANA

Una reflexión sobre el ejercicio de “investigación”



Renato Paone

Músico-productor, docente e investigador de músicas tradicionales colombianas. Magíster en Investigación en Sociología, Flacso, Ecuador. Licenciado en Música Universidad de Antioquia. Modesto, perfecto, casi un dios.

Canal de Youtube: @renatopaone

Perfil de Spotify: Renato Paone

Perfil de Instagram: @visionpaone

No es posible transmitirlo todo, y probablemente, la porción de lo que no se comunica es mucho mayor que aquella que es objeto de transmisión

René Rémond

Acudiendo a los artilugios propios de la creación artística quise correr el riesgo, deliberadamente, de caer en lo imaginario, lo irreal o lo virtual (Vernant, 2002, 24). Esta interpretación del pasado, a pesar de la necesidad que plantea Ricoeur de “defender contra viento y marea, la ambición de la memoria, de ser fiel al pasado” (Ricoeur, 2002, 24), tiene licencia para moverse entre lo irreal y lo real, entre las memorias verificables y las más inverosímiles, porque “en el arte vale la pena mentir para no despertar” (Gómez)¹.

En la memoria sonora familiar están registradas una gran cantidad de canciones tradicionales italianas cantadas en ritmos parranderos y andinos colombianos, con tiples, guitarras y mandolinas, al igual que gran cantidad de canciones tradicionales colombianas cantadas en italiano. Por su carácter de divertimento, nadie recuerda con exactitud el contenido de dichas canciones, que se convirtieron en una práctica comunitaria dominical entre las familias europeas que migraron al norte de Antioquia y los vecinos de la vereda. Con algunos de ellos se realizaron entrevistas alrededor de la memoria histórica, social e individual, con el propósito de reconstruir una “escenificación del pasado que puede conducir a la memoria al terreno de la imaginación” (Vernant, 2002, 24).

Domingo y Rosario se conocieron, siendo muchachos, en la biblioteca aldeana del pueblo a donde iban todas las tardes a hacer tareas y a leer los libros que llegaban de la capital como parte del programa nacional de educación del gobierno liberal (Muñoz, 2011, 5). Los padres de Domingo habían llegado desde el sur de Italia a este pueblo del norte de Antioquia, cerca de Medellín, huyendo de la primera gran guerra. Se habían instalado en la vereda más cercana al pueblo; allí fueron acogidos por los vecinos, con curiosidad, pero con la amabilidad que caracteriza a los antioqueños. Cambiaron nombres, apellidos y algunas costumbres para mezclarse con la gente del pueblo y vivir tranquilos el resto de sus días. Encontraron que en la vereda, no eran los únicos extranjeros; ya se había instalado allí otra familia italiana, pero del norte. También había una familia alemana que había llegado meses antes y una familia japonesa que tiempo después se trasladaría al oriente antioqueño. Todos habían llegado por la misma razón.

Dentro de su casa, los padres de Domingo hablaban italiano, al igual que con sus vecinos compatriotas, y a él, lo llamaban Doménico, que para ellos significaba que él era “de dios”; pero en público, solo hablaban un español cantado que encantaba a quienes los escuchaban, y allí, Doménico siempre fue llamado Domingo.

¹ Álvaro Gómez: Actor y director de teatro, Bello, Antioquia 1947 – 2007.

La familia de Rosario era campesina. Habían pasado muchas generaciones en la misma vereda. Se dedicaban a la crianza de vacas, gallinas y demás animales salvajes y al cultivo de verduras y algunas frutas propias del clima frío. Bajaban al pueblo a vender sus productos los martes, jueves y domingos. Justo los domingos, Domingo también bajaba al pueblo a vender los quesos de su familia. Era famoso en el pueblo “el queso de los italianos”. Una vez terminadas las ventas, y después de la misa del mediodía, Rosario y Domingo caminaban juntos hasta la vereda mientras él le contaba cuentos de la Italia que sus padres habían dejado atrás.

La casa de Domingo estaba llena de libros y cancioneros que sus padres habían traído consigo. Entre otras curiosidades, tenían dos viejas mandolinas y un acordeón deteriorado por el tiempo y los viajes. Habían conseguido una moderna vitrola en la que sonaban a la par música italiana y colombiana en gruesos discos de 78 rpm que le encargaban a don Mario Saldarriaga, el dueño del único almacén de variedades del pueblo. Algunas tardes, sus vecinos italianos acudían a recordar canciones de su país, ya fuera tocadas en las mandolinas, el acordeón y una guitarra o escuchadas en los discos de 78 rpm, era una forma de estar en su tierra natal por un rato. La casa de Rosario, estaba llena de bultos, herramientas, marranos y vacas; solo un radio acompañaba el trajín diario. La emisora del pueblo vecino sonaba la música de moda, mucha de la producción discográfica que realizaban en Medellín los músicos locales y mucha de la música que llegaba de México y Argentina deleitaba los pocos ratos de descanso que tenía la familia.

Cada domingo, Domingo y sus padres se reunían con los vecinos de la vereda a compartir canciones, bailes y aguardientes hasta entrada la noche cuando todos se retiraban a continuar con sus vidas de campesinos y migrantes. En esas tardes, se mezclaban, de alguna manera, tarantelas con pasillos, polkas con merengues, “[La donna è mobile](#)” con “[La naranja madura](#)” o “[El ron de vinola](#)” con “[O sole mio](#)”. La fiesta del domingo era un ritual comunitario esperado con ansias durante toda la semana.

Domingo, por herencia de sus padres, cantaba, bailaba y tocaba la mandolina y el acordeón. Era un roble hecho humano; grande y fornido, a sus dieciocho años, ya medía un poco más de metro con ochenta. Rosario, también alta, blanca, fuerte y muy bella, la más hermosa del pequeño pueblo y la más hermosa de la vereda, aunque de pocos modales y un poco desaliñada. Gustaba del baile y de improvisar divertidas coplas en el momento del jolgorio. Ella era una mujer fuerte, y como nos gusta decir en Antioquia, una mujer montañera.

Aunque los padres de Domingo eran hábiles queseros, no tenían vacas, y la familia de Rosario era la que les surtía la leche. Esa combinación de libros, tareas, leche y queso, fue la que finalmente los unió. Supieron hacer una combinación perfecta entre las costumbres y modales italianizados de Domingo, y las campesinas y sencillas de Rosario.

Se casaron y aprovechando el auge de los ferrocarriles y los textiles se fueron a vivir a un pequeño pueblo llamado Bello, que ofrecía las mejores condiciones para levantar una familia; una gran fábrica textil, los talleres del ferrocarril y mucho comercio (Velásquez 2013, 14). Allí, él consiguió trabajo como velador nocturno de la fábrica de arriba, la gran textilera, en donde acompañaba las largas noches leyendo libros que había traído de su casa paterna, cantando canciones típicas italianas que le habían enseñado sus padres y algunas tonadas antioqueñas que escuchaba en su nuevo pueblo. Rosario se dedicaría a criar seis muchachos y a conocer el pueblo que, aunque no cambiaba mucho, ella tenía la costumbre de recorrerlo diariamente saludando y llevando información, por no decir chismes, de un lado para otro.

Al menor de sus hijos lo bautizaron Francesco o Francisco, así se llamaban los niños de aquella época. Cuentan los que lo conocieron, que de niño acompañaba a su padre a las jornadas de vigilancia nocturna en la fábrica —eso se podía hacer en aquella época—. En esas noches, Domingo le cantaba y leía hasta que él se quedaba dormido. Así conoció a Pirandello, Dante, Shakespeare y muchos otros clásicos italianos y universales. También escuchó y conoció clásicas canciones italianas junto con bailes y melodías propiamente sicilianas. Sus hermanos cuentan que en

las mañanas llegaba a casa junto a su padre, y mientras este descansaba de la larga jornada, Francesco representaba, bailaba y cantaba en la cocina, durante el desayuno, algún fragmento de lo que había escuchado en voz de su padre y que seguramente luego había complementado en algún sueño. En el ejercicio familiar de la tradición oral, esa transmisión espontánea y esencialmente privada (Rémond, 2002, 69), convierte la memoria en patrimonio familiar. La memoria y la historia, se trenzan al hablar con sus familiares sobre aquellos años. Rene Rémond se pregunta: ¿Cómo se verifica la transmisión de la memoria al interior de una familia? En este caso, el regocijo que da el recordar, la reunión familiar alrededor de la memoria como punto en común en el que se encuentra la historia de la familia, una memoria reconstruida en conjunto es la mejor forma de verificar que esta, la memoria, se transmite eficazmente. Las preguntas que surgen alrededor de la memoria y las recreaciones e interpretaciones, hacen verificable

Escanea los códigos y escucha estas canciones

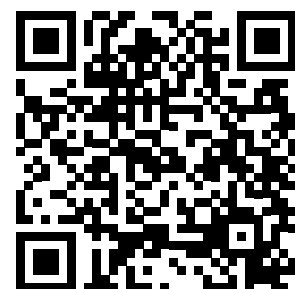
▶ La donna è mobile



▶ La naranja madura



▶ El ron de vinola



▶ O sole mio



que la memoria fluya al interior de la familia. La contrastación y complementación de los hechos que surgen en este tipo de ejercicios alrededor de la memoria y el olvido superan la debilidad de ser una transmisión inevitablemente fragmentada por el hecho de usar la vía de la tradición oral (Rémond, 2002, 70). Francisco era el único de la familia que soñaba con ser artista, aunque el ejercicio artístico como profesión no era una opción fácilmente aceptada para la época, sí lo era como afición; y todos, en el fondo, esperaban que nunca escogiera ser artista.

Cada domingo, aprovechando el descanso de Domingo, la nueva familia salía de paseo a su vereda natal a visitar a los abuelos y a participar del ritual comunitario que se seguía realizando, ahora con más intensidad, ya que, con el tiempo, habían llegado más familias italianas, huyendo de la segunda gran guerra, más despiadada que la primera. La vereda era entonces una amalgama de lenguas, costumbres, colores, sonidos y sabores. Luego del suculento almuerzo, se reunían en el patio de algún vecino a compartir música y baile antioqueño e italiano, con tintes alemanes y japoneses.

En 2017, hicimos un ejercicio alrededor de la memoria con la familia de Francesco. El objetivo fue reconstruir el ritual dominical de la vereda a partir de los documentos que Francesco escribió durante varias décadas. Los asistentes, dos de sus hermanas, dos hermanos y tres sobrinos interesados en conocer la historia de su familia, coincidieron, entre otros, en el recuerdo de las noches que Francisco pasaba con su padre en la gran fábrica y las mañanas en la cocina en la que les recitaba y cantaba fragmentos, aprendidos y recreados de las horas nocturnas con su padre. También recordaron el ambiente de las tardes de domingo en el que resonaban raras mezclas entre *los monos* antioqueños y las guabinas alemanas, los tiples colombianos acompañaban a las mandolinas italianas, y las guacharacas, los taburetes y las cucharas, de las que no recordaron de qué material estaban construidas, eran percusiones para las polkas alemanas tocadas en acordeón y hoja de naranjo. A toda esta mixtura de movimientos y sonidos, siempre le hacían un marco de coplas, retahílas y romances. Un recuerdo muy puntual, fue la preparación semanal por parte de Francesco de un número nuevo para estrenar cada domingo. Recordaron un baile alemán en el que las parejas hacían algo así como un remolino, luego pasaban a bailar el pasillo en grupos de tres y terminaban en un contrapunteo de coplas improvisadas en las que el fracaso de la rima se pagaba con la entrega de uno de los integrantes del trío; así, hasta que el ganador quedaba convertido en gran grupo que celebraba con cerveza alemanantioqueña y aguardiente italo-colombianojaponés. Cuentan, que lo que sucedía con la música y el baile, sucedía también con la comida que compartían en comunidad durante la tarde, una curiosa mezcla cultural que nunca volvieron a probar en ningún sitio: sancochos all'italiana, salchichas alemanas con arepa de mote, morcilla japonesa, pastas con frijoles y demás disparates que recordaron vaga y divertidamente durante el ejercicio de memoria. Para la



época, el hijo mayor contaba con unos dieciséis años, y Francesco, el menor, con unos nueve. Así como para este suceso en particular, es posible la comunicabilidad, haciendo segura la forma de traspaso de la memoria del pasado de una generación a otra, podría hacerse, al interior de la familia, con cualquier otro suceso. Evidenciamos, en ese encuentro, el proceso que describe Jean-Pierre Vernant de que la memoria hace parte de los “procesos dirigidos a actualizar en nuestro pensamiento informaciones que no se hallan presentes en la conciencia” (Vernant, 2002, 20). En el caso de la familia, recordar es una acción que remite a la felicidad y a una nostalgia amable. En Colombia, miles de familias se reúnen para recordar también como forma de sanar heridas. La memoria, a estas familias, les ha permitido superar traumas producidos por eventos que cambiaron por completo sus vidas, porque “toda memoria tiene una finalidad, un poder, en tanto reconstruye el pasado para hacer que se oiga su voz acallada por diversas circunstancias” (Vásquez, 2000, 17).

Francesco, amante del arte, la historia y el futuro, guardó en su memoria cada una de las tardes dominicales que vivió junto a su familia con los vecinos de la vereda y que, aunque poco a poco se hicieron más distantes, cada que podía, subía a la vereda a recordar aquellas prácticas. Domingo ya no se animaba a ir cada semana, Rosario ya prefería estar en casa y los hermanos de Francisco comenzaban sus vidas aparte. Entonces él, ya de unos 20 años, subía con sus amigos poetas, músicos y bailarines para que fueran testigos de aquella particular tradición pluricultural.

Muchos años después de aquellas noches que pasó escuchando a su padre en la fábrica de arriba y de las tardes dominicales en la vereda, Francesco, escribiría una bitácora, que más que ser un detallado documento sobre el quehacer de la música y la danza de aquella pequeña vereda, se convertiría en una forma de retar el olvido institucional, descrito por Ricoeur como parte general del problema del olvido (Ricoeur, 2002). Este autor plantea el olvido pasivo y el olvido activo. El olvido pasivo es el olvido inexorable, en el que todos pensamos, que incluye borrar toda huella, incluso la documental (Ricoeur, 2002, 73). Este olvido involucra la desidia institucional por el pasado, muy propia de un país que quizás quiere olvidarlo todo y empezar de nuevo, pero que, a su vez, busca olvidar todo para ocultar el daño y la destrucción que las mismos ciudadanos e instituciones, encargados de velar por la memoria, han propiciado, convirtiendo este olvido en activo, en olvido deliberado. Este olvido, sobre la cultura, es pasivo para algunos que quieren indagar sobre él, pero no encuentran las fuentes en dónde hacerlo, fuentes que han desaparecido ya, o documentos que son guardados por motivos del olvido deliberado. “Se guarda algo en un lugar inaccesible, y se convierte en algo más bien inaccesible que imborrable” (Ricoeur, 2002, 73). En ese pequeño pueblo, las músicas tradicionales han sido guardadas en un lugar inaccesible, han sido objeto de un olvido deliberado; pero acciones como las de Francesco tratan de sacarlas a la luz y generan la reflexión sobre el pasado, sobre lo imborrable. Con

esto se evita eludir la memoria. Los manuscritos de Francesco nos muestran la dinámica cultural y artística de aquella vereda del norte de Antioquia entre finales de la década de los 50 y principios de los 70 del siglo XX. Ricoeur pregunta: ¿Qué se debe guardar?, plantea que la selección es imprescindible y que, en ese sentido, el olvido es selectivo (Ricoeur, 2002, 74). La respuesta está en lo que cada sujeto considera digno de guardar. En este caso, se guardó la historia sobre cómo familias migrantes unían sus culturas de forma práctica con las familias ancestrales que habitaban aquella vereda, así, sin marcos teóricos sobre la hibridación de las culturas, sin pensar que estaban creando sonoridades únicas en el tiempo. Se guardó también un registro minucioso sobre los hacedores de aquellas sonoridades, nombres, lugar de procedencia, aportes a aquellas expresiones creadas en la vereda, etc. También se guardó cuidadosamente un registro, creado comunitariamente, que incluía transcripciones de la música y dibujos y descripciones de los bailes que se creaban y se convertían en tradiciones. Ellos, quizás, no fueron los únicos en guardar su memoria, pero sí se esforzaron en contar sobre la actividad musical de tan particular vereda del norte de Antioquia, cercana a Medellín.

El primer manuscrito de Francisco, describe sus recuerdos de cómo eran las noches al lado de su padre en la gran fábrica, cantando, bailando y actuando en medio de las rondas de vigilancia: “Me imagino que los ladrones se escondían a ver los bailes que hacíamos en los grandes salones vacíos”. También detalla sus emociones y sensaciones al llegar a la vereda y ver semejante ritual: “En él se confundían las canciones antioqueñas cantadas en alemán, italiano y español, no se necesitaba un idioma en especial para tan bello espectáculo”.

Este testimonio, convertido en memoria individual, representa lo que describe Vernant como “el esfuerzo por proyectar la propia identidad en la conciencia de cada persona” (Vernant, 2002, 24). Francisco, por algún motivo que seguramente iba más allá del orden administrativo, escribió sus memorias alrededor de la actividad artística de la vereda, proyectó su identidad en la conciencia de quienes estaban a su alrededor como compañeros de oficio y en los que, más adelante, harían parte del grupo musical y coreográfico que fundaría para no dejar desaparecer los pasillos en italiano.

Una vez convencido de la importancia de lo que sucedía en aquel pequeño poblado, organizaba visitas con sus amigos artistas para levantar documentos que permitieran la reproducción de aquellas expresiones tradicionales. Así, para la década de los 70, logró eternizar, en su grabadora Sanyo negra, las ya famosas “*vuelitas antioqueñas*” cantadas en italiano y con un sabor europeo; “*los monos*”, que parecía ser un bambuco pero con un toque de la rudeza alemana; hasta la famosa “*guabina antioqueña*” que no era más que un bambuco de origen japonés en el que elogiaban a una mujer que había escapado del enemigo escondida en un barril, al cantar su nombre en el coro, parecía que dijeran “guabina”, pero realmente lo que cantaban los europeos era “Kúa Vina”. Y como se comenzaba a poner de moda el baile de la redova, también en la vereda hicieron su propia versión que quedó descrita y grabada en los documentos de Francesco. Para los años 60, ya la música que llamaban “guasca” y las cumbias estaban en todo su furor y no se escapaba a las versiones colomboeuropeas creadas en la vereda. Toda esta recolección y estos registros desembocaron en la creación de un “grupo de danzas”; en el tiempo en que hablar de danza, era hablar de música, no se habían escindido, la música en vivo era natural al ejercicio danzario.

En el trabajo de corroborar los testimonios con aquellos que los vivieron, desde el ambiente familiar o desde el acto creativo del “grupo de danzas”, se realizaron entrevistas a personas que estuvieron presentes en los procesos que relatan los manuscritos, convirtiendo la memoria individual en memoria social. Una vez comprobada esta etapa, en la cual los participantes pudieron ver los manuscritos, estos documentos pasaron a convertirse en memoria histórica (Vernant, 2002, 24), ya que “es parte del trabajo del historiador hacer la crítica y triangular la información para validar los acontecimientos, intentado aproximarse a la verdad histórica” (Vega y Trujillo, 2023, 201).

Paul Ricoeur nos habla de la dificultad que plantea representar un hecho pasado, ya que está ausente, ha desaparecido, presentando el “problema indisoluble de la relación entre la presencia y la ausencia” (Ricoeur 2002, 25). En el proceso de entrevistas individuales, como las realizadas a los amigos o habitantes del municipio y las grupales, como las realizadas a la familia, llegamos a lo que Peter Burke expone sobre el planteamiento de Johan Huizinga; “lo que tienen en común el estudio de la historia y la creación artística es una manera de formar imágenes” (Burke, 2005, 14). En esta actividad, la historia y la creación artística se imbrican de manera sutil pero perfecta.

Quizás consciente del olvido activo, Francisco escribió amplios y detallados documentos con el desarrollo del trabajo creativo y administrativo del grupo. En ellos detalló fechas de fundación, músicos, bailarines, fundadores, primeras canciones estudiadas, origen de las piezas musicales, partituras, letras, anécdotas del funcionamiento de los grupos —y con especial lujo de detalles—, que cobran valor para el historiador décadas después de su escritura; describió las presentaciones realizadas, los sitios en donde se llevaron a cabo, la cantidad de personas que asistieron, el dinero recaudado y el destino de esos dineros. Se evidencia la popularidad del grupo, en anotaciones como: “Nadie se quería perder la versión de las vueltas antioqueñas en italiano”.

La imagen

Entramos aquí en el terreno que nos plantea Peter Burke sobre la imagen como memoria, ya que, a partir de 1972, se comienza a documentar fotográficamente el trabajo escénico del grupo. Burke expone que “las imágenes son la mejor guía para entender el poder que tenían las representaciones visuales en la vida política y religiosa de las culturas pretéritas”. A pesar del éxito del grupo, no quedan más vestigios de ello que unas cuantas fotografías. Se conservaron copias del libreto escénico que acompañaba al montaje coreomusical. El término “vestigios”, aquí utilizado, es tomado en el sentido que describe Peter Burke; “‘vestigios’ designaría los manuscritos, libros impresos, edificios, mobiliarios, paisajes, y diversos tipos de imágenes” (Burke, 2001, 16). En los archivos de Francesco encontramos un rústico dibujo de lo que serían los trajes de los bailarines según el tema interpretado por el grupo. Trajes campesinos con sombreros alemanes, camisas y tirantas claramente italianos, etc.

En un archivo aparte, encontramos algunas fotografías de comparsas realizadas por el grupo. Fotografías que nos hablan de la época, de sus conceptos estéticos, condiciones técnicas y corporalidades, entre otros aspectos. Ya que “la memoria colectiva descansa sobre una ligazón de memorias individuales” (Ricoeur, 2002, 27), comenzamos una reconstrucción de las canciones y las sonoridades combinando las memorias individuales con las memorias visuales que podrían remitir al recuerdo, teniendo presente que “es posible que nuestro sentido del conocimiento histórico haya sido modificado por la fotografía” (Burke, 2005, 96). Acudimos a esa memoria visual teniendo presente que “las imágenes nos permiten ‘imaginar’ el pasado de un modo más vivo”

(Burke, 2005, 17). El trabajo de reconstrucción lo realizamos con dos músicos y dos bailarines que pertenecieron al grupo y a partir de fragmentos de partituras, fotografías, documentos manuscritos que describían los estilos. No tuvimos nunca los cassettes grabados ni el disco que grabaron en 1979 en el que eternizaron las vueltas antioqueñas cantadas en italiano y la redova alemanatioqueña, a pesar de que un participante en estas actividades nos dijo en alguna ocasión: “Sí, yo debo tener eso en algún lado”.

A manera de conclusión

Aunque Francesco no escribió estos documentos desde una posición de narrador histórico, él mismo se hace visible en su relato, aunque este relato no pretenda ser más que un diario de campo del trabajo de su grupo coreomusical. En sus manuscritos, opta por una descripción en tercera persona y por una descripción cruda, sin adjetivos, buscando solo tener un soporte histórico de lo que iba sucediendo. Aun así, la visibilidad que logra el autor en estos documentos “advierde al lector, que no son omniscientes o imparciales, y que también son posibles otras interpretaciones además de la suya” (Burke, 1994, 296).

Sus abundantes notas, nos hablan de la importancia de escribir el presente que será nuestra memoria. La importancia de escribir radica en los documentos que, contrastados, se convierten en memoria histórica y que pueden hacer parte fundamental de la construcción de una identidad colectiva. Los individuos crean constantemente su propia identidad (Burke, 1994, 296). El conocimiento de vestigios y acontecimientos permite la definición de identidades, al menos en un sentido micro, en el sentido de lo local y en relación a un arte como la música y la danza, y aporta a lo que podríamos llamar identidades artísticas, a partir del conocimiento de la historia del arte local.

Los documentos nos cuentan parte de la historia, “es necesario leer los documentos entrelíneas y de una manera nueva” (Burke 1994, 27). Contrastar la información lo más estrictamente posible, aún maravillándose con lo hallado.

La política del olvido (Ricoeur, 2002, 75) y la politización de la memoria abren la puerta a la especulación. Una forma seria, técnica y científica de especular con la memoria, que siendo de todos, no es de nadie. La memoria es inherente a la existencia de toda colectividad histórica, ya se trate de una nación o de un grupo particular (Schanpper, 2002, 77). El ejercicio de la “investigación” nos plantea la responsabilidad de dudar. A propósito, aparte de las referencias bibliográficas, nada de lo hay aquí escrito es cierto. Es un ejemplo de la invención de la tradición, de lo “folclóricos” que hemos sido para asumir los posibles orígenes de nuestro folclor, sin la rigurosidad de la duda, solo usando “la escenificación del pasado que puede conducir a la memoria al terreno de la imaginación” (Vernant, 2002, 24).

Las tradiciones no son estáticas. Muchas de las tradiciones y prácticas que se consideran antiguas y arraigadas son invenciones relativamente modernas hechas con el propósito de construir una identidad nacional y unir a las comunidades bajo una cultura compartida. De hecho, Hobsbawm y Ranger sugieren que la invención de la tradición es particularmente relevante en sociedades modernas en rápido cambio, donde se necesita una sensación de continuidad y cohesión en medio de la transformación (Hobsbawm y Ranger, 1983).

La invención de las tradiciones puede responder a una negación o a un simple afán por recrear y romantizar el pasado. Esta es una posición absolutamente injusta con

sus protagonistas que, quizás, asediados por la guerra y el hambre, tuvieron que dejarlo todo para simplemente conservar la vida. En este entrecruzamiento de románticas interpretaciones del pasado, banda sonora incluida, y generalmente hasta con coreografías a bordo, se destacan las prácticas de recolección realizadas en las últimas décadas del siglo XX por algunos apasionados del folclor. Valiosos ejercicios de recolectar y plasmar de alguna manera lo que sus fuentes les ofrecían. Fuentes que podrían desaparecer, incluso, minutos después del encuentro de recolección. Recolecciones hechas en medio de la guerra, en que los dos protagonistas, recolector e informante, siempre estaban en peligro. De ahí parte uno de los grandes retos para el momento histórico que cruzamos; no podemos caer en la ficción semántica de llamar “investigación” a cualquier ejercicio de observación o recolección. Esa nueva corriente, muy de moda, en la que se reafirma una posición dominante sobre las músicas tradicionales y sus hacedores, transforma todo en lo que rechazamos constantemente quizás por moda, la colonización. Las fuentes terminan convirtiéndose en víctimas de la lujuria investigativa, generando en ellos la desposesión de las tradiciones y el saber; pareciera que los nuevos observadores o recolectores (y a veces los pocos investigadores que hay), pensarán “queda mejor en mis manos”. Hay que triangular, dudar y hacer justicia a las condiciones que les tocó vivir a quienes inspiraron la eternización de lo que ahora llamamos folclor antioqueño. La invitación entonces, es a dudar de todo, a dejar las maletas cargadas de ego a un lado y, si es necesario, comenzar de nuevo.

Y haremos una parranda, para arreglar este asunto

Alfonso Cotés - Iván Villazón

Referencias

- Burke, Peter (1994). “Historia de los acontecimientos y renacimiento de la narración. En *Formas de hacer historia*, editado por Peter Burke. Madrid: Alianza Editorial.
- Burke, Peter (2001). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Editorial Crítica.
- Hobsbawm, Eric y Ranger, Terence (2002). *La invención de la tradición*. Ed. Crítica, Barcelona.
- Muñoz Vélez, Hernán Alonso (2011). La biblioteca aldeana de Colombia y el ideario de la república liberal. *Bibliotecas y cultura en Antioquia 1934 – 1947*. Ed. Universidad del Rosario.
- Remond, René, Paul Ricoeur y Dominique Schanpper (2002). “La memoria contra el olvido”. En *¿Por qué recordar?* Montevideo: Granica.
- Ricoeur, P. y Vernant, Jean-Pierre (2002). “Historia de la memoria y memoria histórica”. En *Por qué recordar*. Montevideo: Granica.
- Vásquez Perdomo, María Eugenia (2019). *Escritos para no morir. Memorias de una militancia*. Ministerio de Cultura, Colombia.
- Vega Hernández, Arianna; Trujillo Holguín, Jesús Adolfo (2023). Una propuesta metodológica para la investigación histórica contemporánea aplicada al estudio de la represión a los movimientos estudiantiles en Chihuahua, durante la década de 1960. *Debates por la Historia*, vol. 11, núm. 1, 2023, enero-junio, pp. 189-213. Universidad Autónoma de Chihuahua, México.
- Velásquez C, Guillermo León (2013). *De Hato Viejo a Bello*. Alcaldía Municipal de Bello.

¿POR QUÉ ESTAMOS TAN CANSADOS?

Tavilak Acevedo

✉ tacevedog@deboraarango.edu.co

Tavilak Acevedo García, nacida el 24 de septiembre de 2001, hija de músicos empíricos. Desde niña supo su verdadera vocación: la música, tejiendo sueños con demostraciones de su talento en el entorno social. A sus once años entró a la Red de Músicas de Medellín interpretando el violonchelo en la búsqueda de su anhelado futuro, donde pudiera hacer lo que realmente quería, volar entre notas musicales para hacer vibrar las almas de quienes sienten la música como un don.

Actualmente, a sus 22 años, pertenece al Tecnológico de Artes Débora Arango donde está culminando una carrera técnica para las prácticas musicales; es cantante con 10 años de trayectoria y colabora ocasionalmente en eventos como bodas, grados y eucaristías.

Su historia está en desarrollo y consagra su talento con entusiasmo, perseverancia y mejora continua para que el resultado sea brillar en el universo musical como la estrella que siempre soñó.



D

Para contestar esta pregunta, debemos comenzar mirando hacia atrás, es decir, prestar atención a las generaciones pasadas que vivieron los estragos de la violencia; una violencia que ha cambiado sus formas. “A la sociedad disciplinaria todavía la rige el no. Su negatividad genera locos y criminales. La sociedad de rendimiento, por el contrario, produce depresivos y fracasados” (Han, 2010).

Cada vez buscamos rendir más en nuestras vidas porque pensamos que podemos lograr absolutamente todo lo que nos proponemos, y esto pone una presión que nos agota lentamente hasta el borde del colapso, según Han (2010) las enfermedades del siglo XXI son mentales, a diferencia del siglo pasado que eran virales o bacterianas. Esto ha causado un incremento en la depresión, la ansiedad, y otras enfermedades por agotamiento, debido a que todo el tiempo estamos en una lucha, contra un ser futuro de nosotros mismos que no existe.

A Han le surge un término llamado “exceso de positividad”, que básicamente es una declaración de guerra hacia nosotros mismos, en donde nos ponemos exigencias exageradas para llevarnos fuera del límite, claramente esto genera frustración. “La depresión es la enfermedad de una sociedad que sufre bajo el exceso de positividad. Refleja aquella humanidad que dirige la guerra contra sí misma” (Han, 2010).

Haciendo memoria, nuestros abuelos fueron obligados a cumplir órdenes de sus mayores o jefes, en trabajos que requerían esfuerzo físico y no tanto mental, es decir, según Han (2010) al buscar mayor rendimiento, nos auto explotamos aún más, que lo que seríamos explotados por otros.

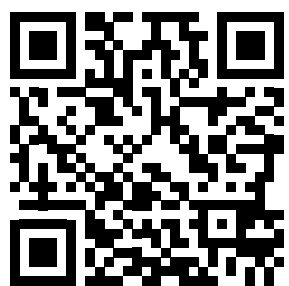
Por otro lado, nos parecemos más a los animales ahora en comparación con el pasado, porque esta atención tan dispersa que obliga a estar haciendo muchas tareas al tiempo, hace recordar a los felinos que están pendientes de los depredadores, mientras buscan comida y cuidan a sus crías. “No solamente el multitasking, sino también actividades como los juegos de ordenadores suscitan una amplia pero superficial atención parecida al estado de la vigilancia de un animal salvaje” (Han, 2010).

“El exceso del aumento de rendimiento provoca el infarto del alma” (Han, 2010). Pero no todo es malo, si logramos dejar que esta sensación de agotamiento nos haga parar por un momento, encontraremos una sensación de quietud como lo sugiere Handke (2006), citado por Han (2010), cuando el cansancio permite al hombre, una capacidad especial de prestar una atención duradera al entorno que nos liberan de la hiperatención.

Asimismo, vale la pena aquietarse para disfrutar del entorno, y de las experiencias que lo componen, como la música, los murales, las pinturas, los bailes, los rituales. También evitar regalar la atención, ser comprados y expuestos por otros que solo desean quedarse con lo más preciado, para luego dejar un vacío. Como se evidencia en el libro de Han:

Llega a la conclusión de que vivimos como si estuviéramos expuestos en contenedores transparentes, en los que nos vigilan y manipulan a su antojo, necesitamos escapar de estos contenedores y convertirlos en una casa, un hogar y comenzar a vivir en nuestro entorno de manera consciente, haciendo que cobre vida y que valga la pena habitarlo. (Han, 2010, p. 118)

▶ Escanea el código para ver el video de la canción "Cansancio"



"Cansancio. Todo lo que necesito está detrás de mí" - Tavilak

Esta canción describe que caminar por la vida no es una tarea sencilla y que en muchas ocasiones parece que todo va a empeorar, sin embargo, podemos apoyarnos mirando al pasado, para aprender mediante la experiencia de los abuelos y los padres.

El cuervo hace referencia al control mental que hace la publicidad sobre los humanos, ya que no olvidan nuestros rostros, nos acechan, nos escuchan y por más que intentamos escondernos, es casi imposible escapar. Por último expresa el dolor y el miedo que se siente regalar algo tan preciado como la mente y el corazón, pero al mismo tiempo no poder evitarlo.

Referencias

Han, B. (2010). La sociedad del cansancio. Herder: Barcelona.

<https://rebellion.org/indolencia/>

<https://www.sec2crime.com/2021/08/05/la-globalizacion-de-la-indiferencia-o-cultura-del-descarte/#:~:text=La%20globalizaci%C3%B3n%20de%20la%20indiferencia%20o%20cultura%20del%20descarte%20es,acometido%20de%20atrocidades%5B1%5D.>

Fotografías por: Rich Adolf

DNIZZ

DNIZZ music AKA La Dulcinea (Denis V. Zapata), es una artista paisa, compositora, productora y bailarina. Desde niña se ha formado como cantante y performer. Su propuesta musical mezcla lo urbano, lo tropical y lo afro, una fusión que ella misma denomina Neantropía Urbana.

Neantropía es un juego de palabras que, para mí, representa el medio donde yo he crecido, ser nea hace parte de la cultura de mi ciudad, también atiende al trópico, al tropel, a la palabra tropo, la figura retórica y la del cine, a los tropismos de las plantas y a la ciencia, porque la entropía es uno de mis temas de estudio. Tantos significados en una sola palabra me resultan fascinantes y así nace para mí este concepto, como una sumatoria sintetizada de mi naturaleza, mis curiosidades y mi entorno.

La Dulcinea es una apasionada por su natal Medellín y su país, por eso su propuesta estética está bañada de montaña, calle y mar.

Para esta edición de *El Musicante* la artista preparó, junto con David Cano (DaCapo,) la transcripción de un arreglo para piano y voz, de una de sus canciones inéditas del 2024, el bolero: "Qué será de ti".

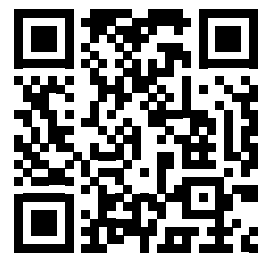
Esta canción vino a mí como una inspiración completa: letra y melodía. Como de costumbre, cuando me llegan las ideas, agarro la grabadora del celular y empiezo a cantar, le mostré el tema a Emmanuel (Emou_beatz), mi productor y construimos hasta el coro. Decidí dejarla quieta por un tiempo, pero luego encontré cómo darle forma y conclusión, con la parte instrumental, la modulación, la repetición de la segunda estrofa y finalmente la coda. Así pues, resultó en una canción que me gusta mucho y que me hace sentir más madura en mi creación musical y mis procesos.

Esta canción es una reconciliación con la duda, es el inicio de la aceptación de lo que no pudo ser, es la confianza en que, con el tiempo florecen las respuestas a todas las dudas que fueron sembradas, al final, la verdad es la cosecha.

Pueden encontrar mi música disponible en todas las plataformas digitales y encontrarme en todas las redes sociales como @Dnizzmusic.

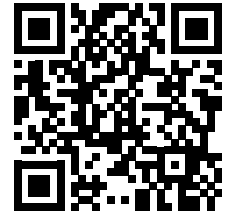


Escanea el código y conoce más sobre DNIZZ en su canal



Gracias por abrirle un espacio a mi música en su revista, es todo un honor.

Gracias a ti, DNIZZ, por compartir tu música con los lectores de *El Musicante*. Aquí la partitura y un midi para guiarnos en la canción "Qué será de ti"



Qué será de ti

BOLERO

Aut: Deniss Zapata (Dnizz)
Arr: David Cano R. (DaCapo)
Emmanuel Moreno

Piano y Voz

♩ = 84

Cmaj9 A7(b9) A7 Dm9 G7 G9(#5) Cmaj9 G7(#5)

6 Cmaj9 Dm9 G9 C⁶

10 Am9 Dm9 Bm7(b5) E7(b9)

13 Am9 Am9/G D9/F# Dm9 G9

f qué se-rá de ti que no te he vuel-to a ver - qué se-rá de mí

mf

cuán-do vas a vol-ver - que no ves que se-es-tá a-go-tan - do, el tiem-po ha pa-sa-do un

mo-men-to o cien a-ños yo no sé que se rá de mí si no te vuel-vo a ver -

Qué será de ti

17 Cmaj9 Am9 Dm9 Bm7(b5)

17 qué se rá de ti cuán-do vas a vol-ver que no ves que se va mu-rien-

20 E7(b9) E7(b9) Am9 Am9/G D9/F# Eb7

20 - do,un po-co ya tu ros-tro no lo,en-fo-co y no sé qué va a pa-sar si te de-mo-ras

23 Dm9 Bm7(b5) E7 Am9 Am9/G D9/F#

23 más si no pue-des vol-ver yo no quie-ro,es-pe-rar dí-me ya de,u-na vez por que pa-re-ce men-

27 Fmaj9 E9 Fmaj9 E9 Am9

27 - ti-ra,a na-die más quie-ro be-sar que se-rá yo no sé

Qué será de ti

31 Dm9 G9 C9 A7 A7(b9) Dm9

31 SOLO DE PIANO

36 Db9 Gm9 C13(#11) Am7(b5) D7 Gm Db7

36 qué se-rá de mi

40 C9sus C7 Fmaj9 Gm7 Am7 F#(addmaj7) Gm7 G#7

40 si no te vuel-vo,a ver qué se-rá de ti cuán-do vas a vol-ver que no ves que se va mu-rien-

44 A7 Dm7 C6 G7

44 - do,un po-co ya tu ros-tro no lo,en-fo-co y no sé qué va a pa-sar si te de-mo-ras

Qué será de ti

47 **Gm7** **A7** **Dm7** **C6**

mas si no pue-des vol - ver - yo no quie-ro,es-pe - rar di-me ya de,u-na

50 **G7** **Bb6** **A7(9)**

vez por que pa-re-ce men - ti-ra, a na-die más quie-ro be - sar que se-rá yo no

53 **Bb9** **A7** **Dm** **Bb6**

sé por que pa-re-ce men - ti-ra na-die más quie-ro be-

56 **A7** **A7** **Bb6** **A7** **Dm**

sar que se-rá yo no sé

MANRIQUE Y SU RELACIÓN CON EL TANGO



Olga Janeth Marín

✉ olgajanethm95@gmail.com

Artista visual, cantante y docente colombiana. Se graduó en la Universidad Nacional Abierta y Distancia. Especialista en Arte en los Procesos de Aprendizaje. Integrante del Semillero Corpotango y del grupo de proyección Malena, 2024-1. Hace parte de la Escuela de Tango de la Red de Escuelas de Música de Medellín. Líder del Colectivo CineManrique. Su trayectoria se sitúa en el videoarte, cortometrajes, bordado y experimentación sonora.

El barrio Manrique se encuentra situado al nororiente de Medellín. La comuna con el mismo nombre alberga a 15 barrios. Su construcción comienza desde los años 40, compuesta en sus inicios por personas del campo que venían a la ciudad en búsqueda de nuevas oportunidades.

La carrera 45 es la calle principal de Manrique que con el tiempo se ha convertido en un atractivo turístico de la ciudad. Su nombre oficial es avenida Carlos Gardel, en honor al cantante argentino de este nombre. La 45 la conforman más de 20 cuadras lineales que se encuentran entre las calles 66 y 86 y está compuesta de más de 300 locales comerciales, algunos ejemplos son: bares, discotecas, peluquerías, puestos de comida, entre otros.

Manrique está conectado con el tango desde su misma historia. En 1968 se celebró el primer "Festival de Tango de Medellín"; la gestión del argentino Leonardo Nieto establecido en Medellín, fundador del salón Versalles en

Junín (calle de Medellín), en reuniones de tangueros de la asociación gardeliana, determinan la necesidad de un lugar para el tango, selecciona la 45 para instalar una estatua de Carlos Gardel, así como un espacio para los amantes de este género llamado Casa Gardeliana, (Programas Telemédellín, 2021).

La 45 se convirtió con el tiempo en el lugar en donde los habitantes podían tener un tiempo de ocio. En la última década se transformó en su infraestructura gracias al proyecto de Metroplús que significó un cambio en las dinámicas del barrio, ya que recorre estaciones desde Universidad de Medellín, en Belén, hasta el parque principal de Aranjuez.

El tango ha sido referente, por mucho tiempo, de la carrera 45 (una de las calles más conocidas del barrio), incluso llegando a tener un festival propio en tablado llamado *Tangovía*, el cual convoca más de 50000 personas. Con el paso del tiempo se fue perdiendo esta cultura tanguera debido a diferentes dinámicas sociales y personales de sus habitantes; sin embargo, en la actualidad, la comunidad y sus representantes desean poder retomar este gran evento en una versión adaptada a la infraestructura y a la dinámica actual del sector.

Casa Gardeliana

En 1972, se materializó la idea de un lugar en Colombia para el tango, cerca de la estatua de Gardel en Manrique, llamada Casa Gardeliana, compuesta por diversas decoraciones y recuerdos fotográficos del cantante y de su vida artística.

En las últimas décadas, la Casa Gardeliana se convirtió en un museo. En 2002 fue declarada patrimonio cultural de Medellín y en 2011 desde la administración se convierte en un centro cultural administrado por la Fundación Casa Museo Pedro Nel Gómez.



Foto por: Olga Marín, 2020.

Los vendedores de música han sido testigos de las diversidades sonoras en el barrio donde el tango aún sigue siendo parte de la demanda de los habitantes del barrio; con el tiempo, la música de Manrique ha ido cambiando hacia otros géneros menos románticos.

Esta indagación reflejó la multiplicidad de géneros musicales que se escuchan en el barrio, donde no sólo los géneros más populares que se transmiten en las radios locales son los que predominan, sino que cada vez más aparecen nuevos géneros que complementan el paisaje sonoro del barrio.

Actualmente, la Casa Gardeliana ofrece milongas todos los viernes y, luego de una remodelación, alberga exposiciones permanentes y temporales, funcionando también como espacio de reunión académica y social para la comunidad y sus visitantes.



Foto por: Olga Marín, Carrera 45, 2021

Café Alaska

El Café Alaska se encuentra ubicado sobre la carrera 45 y la calle 79, a una cuadra de la estación del Metroplús Manrique. Este espacio ha sido desde 1937 un referente cultural y tanguero de Medellín. Su dueño en sus inicios fue Luis Eduardo Cardona Giraldo, ya fallecido, y desde 1998 es administrado por Gustavo Rojas, que ha tenido la oportunidad de recibir a grandes exponentes del tango argentino en el café.

Este café funcionó en un principio desde un primer piso, estando a la vista de los transeúntes, adornaba con sus sonidos tangueros el paisaje sonoro del barrio; luego en 2018 pasa a funcionar desde el segundo piso, luego de establecer este nuevo espacio gracias al apoyo de la comunidad.

Actualmente, el Café Alaska sigue haciendo parte de la propuesta turística del barrio y de la ciudad para todo aquel que quiera conocer un poco más sobre este rincón en donde se puede encontrar una colección de más de 200.000 archivos con tangos y fotografías de grandes artistas, junto con historias del empuje de la comunidad para resistir en este tipo de espacios, de forma que sea posible reafirmar lo importantes que son para la identidad y memoria de sus habitantes.

En el barrio Manrique habita el arte y la cultura más allá de la estigmatización que ha tenido durante los años. Sus habitantes tienen mucho talento por compartir y su comunidad en general trabaja cada día por generar procesos de fortalecimiento por medio de alianzas públicas y privadas pudiendo llevar diferentes expresiones artísticas y culturales a otros territorios e invitando a que nuevas personas se beneficien de su apuesta cultural.



Escanea el código y mira el video de la Visita "La 45 - Manrique" [Programas Telemedellín] Telemedellín (2021, Mayo 19).



Estefanía Álvarez Galíndez

Estefanía Álvarez Galíndez es diseñadora de modas de la Academia Superior de Artes y actualmente estudiante del Tecnológico de Artes Débora Arango en el programa de Prácticas Musicales con énfasis en canto, nació en Envigado el 27 de noviembre de 1993 y reside en la vereda San José del municipio de Sabaneta.

Desde muy pequeña se inclinó por las artes y el diseño, la música y el canto siempre han sido un vehículo para expresar sus emociones y visiones de la vida.

Siempre ha manifestado una curiosidad por las músicas de origen árabe, gitano y latinoamericano, las cuales tienen presencia en la identidad de su sonido, el cual desde 2020 viene cultivando y compartiendo con el público de la ciudad de Medellín.

Su universo sonoro está estrechamente relacionado con el campo, la vida y el paso del tiempo, la valentía y el amor que se expresan en letras con una carga reflexiva y metafórica que a la vez juega con la poesía rural que se puede hallar en sus creaciones.

DE DÓNDE NACEN LAS CANCIONES

Introducción

La música evoluciona y sus formas de consumo también, los sonidos viajan tan rápido a través de la internet que es complejo en ocasiones poner el filtro y depurar lo que nos gusta, pues de alguna manera las plataformas de streaming y las industrias musicales se han empeñado en focalizar y estandarizar los contenidos que difícilmente podemos digerir. Según una investigación de la Federación Internacional de la Industria Fonográfica (IFPI) en 2023, el mundo aumentó su nivel máximo de escucha a 20,7 horas semanales, lo que indica un consumo masivo y donde muchas de estas canciones provienen de recomendaciones aleatorias de anuncios.

Las letras o poemas no se salvan de este “tsunami” veloz en el que viaja la música, pues también se ven afectadas y queda demostrado en algunos géneros que la música que hoy se masifica responde a las trivialidades en las que el sistema de consumo nos ha sumergido, haciendo a un lado aquellas canciones que proponen historias, defienden ideas, o evocan memorias y paisajes, canciones que levantan la voz ante lo salvaje y desproporcionado que es el mundo o que pueden envolvernos en la magia de un romance y la belleza de lo cotidiano.

El hiperconsumo de estos contenidos musicales es una clara apatía a las realidades del mundo por parte del oyente. Sumado a esto, algunos compositores han optado por procesos veloces donde importan más los resultados que ofrece el algoritmo, limitando la posibilidad de crear con paciencia y reflexión. Por este motivo es importante que en las aulas de clase se generen espacios abiertos a la creación y conceptualización de proyectos musicales que a largo plazo puedan generar un espesor, una solidez en su estética sonora y un interés enérgico por el oficio de escribir y componer canciones.

En una entrevista para el diario *El País* Bob Dylan habla de su trayectoria y dice: “La cultura popular generalmente llega a su fin con mucha rapidez. La arrojan a la tumba. Yo quería hacer algo que perdurase junto a los cuadros de Rembrandt”. Refiriéndose de esta manera a los artistas que buscan encabezar las listas y convertirse en estrellas.

En Latinoamérica se ha gestado una historia musical que ha dado a luz a grandes compositores y cantautores provenientes de varios contextos sociales y políticos, quienes han determinado su éxito rotundo en la agitación de masas, siendo la canción una herramienta que brota en la lucha de los campos y las ciudades, y se convierte en una arma que le canta a la esperanza.

El cantautor chileno Victor Jara decía en una entrevista para el programa radial *América canta así* (Lima, Perú, 30 de junio de 1973): “Yo soy un trabajador de la música, no soy un artista. El pueblo y el tiempo dirán si soy un artista. Yo en estos momentos soy un trabajador, y un trabajador con conciencia muy definida”.

Esta postura se sembró en las nuevas generaciones de cantautores que siguen apostando por la canción como un arma que posee pensamiento y compromiso, con la realidad del presente y el futuro que se avecina, haciendo del oficio musical un acto político donde esa responsabilidad corresponde a las construcciones y esquemas en los que cada autor se ubica.

1. ¿Qué es una canción?

Tu canto es río, sol y viento, pájaro que alumbra, la paz.
Victor Jara, 1971

Canción: Del lat. *cantio*, -ōnis ‘canto’, ‘encantamiento’. Desde una visión técnica podemos definir el concepto de *canción* como una pieza musical que contiene ritmo, letra, melodía y está pensada para ser interpretada por la voz humana o voz cantada, es de corta duración y en términos contemporáneos tiene una estructura binaria de AB donde A es el verso y B corresponde al coro. Dice Jaén (2002): “Al conjunto de varios períodos se le denomina sección. Una obra puede estar formada por varias secciones. Estas secciones en música, generalmente se indican por letras mayúsculas (A, B, C, etc.) o cuando el caso así lo requiere, por nombres más funcionales, tales como: Introducción, Exposición, Final, Coda, etc.” (p. 50). Pero esto no es una regla, simplemente son elementos, la forma la escoge cada autor.

Hay algo más profundo que trasciende esta definición técnica de lo que significa una canción, teniendo en cuenta que los elementos que se mencionan anteriormente deben estar presentes en la creación.

Por lo tanto me gustaría sumarle a esta definición que la canción es una pieza sonora que nace de la amalgama de contexto, del universo sonoro, y de sincretismos culturales que comprometen al autor con sus emociones; por ello, las canciones son un trozo de honestidad donde se pone en evidencia lo que somos. Las canciones son esos pequeños fragmentos de vida que nacen de un autor. Son espejos del alma que nos dan una noción del universo sonoro y literario en el que habita el compositor.

Para nutrirnos de otras perspectivas, a lo largo de este texto iré compartiendo la visión de dos compositores que provienen de lugares distantes, cuyos proyectos musicales están comprometidos con el oficio musical y la profundidad de la canción.

Nicolas Ortiz Contreras es músico, docente, arreglista chileno, gestor cultural e integrante de la agrupación colombiana Illary, la cual tiene actividad en la ciudad de Medellín.

En conversaciones con Nicolás y Juliana, alrededor del sentido e importancia de la canción, les hice algunas preguntas y esto respondieron.

E. A. ¿Nicolás, para vos qué significa una canción?

N. O. C.: Para mí una canción es un momento concreto, la gente piensa que el arte es subjetivo, pero para mí no hay nada más objetivo y concreto que poner ideas en una canción... la canción es una imagen muy corta... Es una idea que muestra la narrativa que hace parte del autor.

E. A. ¿Juliana, para vos que significa una canción?

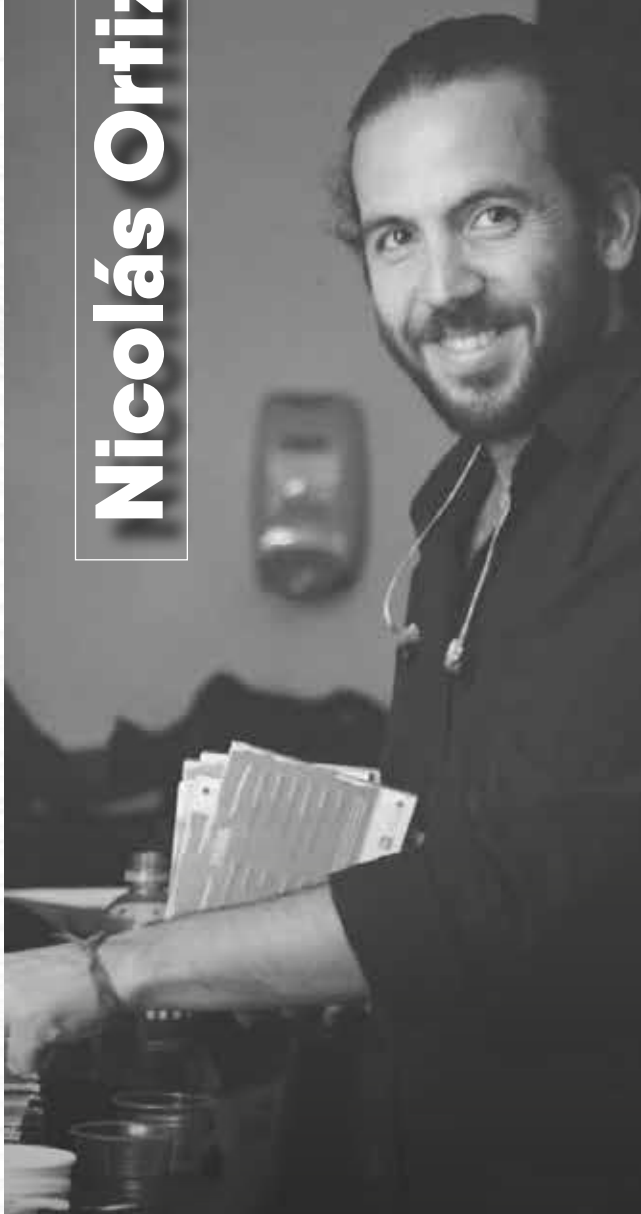
J. D. R.: Es un mensaje que tiene que ser expresado, que tiene que ser cantado... es algo que te atraviesa, porque tiene un mensaje que el otro puede capturar así no estemos hablando el mismo idioma.

Desde la visión del cantautor/compositor podemos observar que el término canción va más allá de lo técnico. La canción también tiene que ver con lo que nuestra *psique* ha elaborado por años pues es allí donde alojamos nuestras experiencias y emociones, las cuales a la hora de crear se integran con el lenguaje académico de la composición.

Cuando pensamos en las canciones que nos han marcado y en aquellas que se siguen escribiendo, muchas veces nos detenemos a pensar. ¿Qué sucedía en ese momento en la vida del autor? ¿Cómo llegó esa idea a su cabeza?

Recuerdo que cuando era niña y empezó mi desarrollo cognitivo como cualquier proceso de crecimiento en la niñez, pude sentir que las palabras contenían una sonoridad silábica que le proporcionaba un sentido y musicalidad a lo que nombraba. Me entretenía a mis escasos, seis u ocho años a escribir cuentos cortos, tarareando e intentando entender qué quería decir y/o expresar; a medida que fui creciendo empecé a generar una forma de comunicarme con mi voz, el instrumento musical más antiguo que la humanidad posee y que ha transformado mi vida de muchas maneras. Mi canto empezó a tomar forma el día que en un cuaderno muy viejo me animé a apuntar todos mis pensamientos, sostenía la idea de querer escribir canciones como la poesía que de niña leía, donde métricamente los versos riman, la primera con la tercera y la segunda línea con la cuarta.

Nicolás Ortiz



Escanea el código para ver el video de "Huajra" - Illary - Live Sessions



Juliana de la Rosa



Escanea el código para ver el video de Latinta Dúo "Brillante placer"



Juliana de la Rosa es cantautora y compositora colombiana e integrante del dúo de música alternativa Latinta.

Suave y ligero (2009)

Autora: Estefanía Álvarez Galíndez

Verso:

Como el terciopelo que se desliza cuando suele parecer, como cuando la migaja del pedazo de pan cae y no puede retroceder.

Como las palabras, cuando hieren y no puedes mirar atrás.

Como los silencios cuando son abiertos y no sabes por dónde empezar.

Precoro:

Así el corazón se siente como cuando una semilla brota para no volver.

Coro:

Tamaños, figuras, colores, frutos amargos, insípida que soy, moléculas que vuelan por el rededor.

Verso:

*Ojales de camisas sin desabrochar
braguetas sumisas en un cierre carnal*

Lucía cocina, Juana se maquilla.

A dónde irá el recorte de la revista preferida.

Aunque la estructura poética de las canciones sigue siendo importante, he sumado otros aspectos que han ido desarrollando el proceso creativo y por consiguiente la escritura. A lo largo de estos años he ido recolectando escritos convertidos posteriormente en canciones que he guardado, compartido y desechado. ¿Canciones buenas, malas? Todas forman parte de esas etapas por las que he pasado y que de cierta manera han ido tejiendo un proceso que me ha regalado insumos para construir mi universo sonoro e identidad.

2. El universo sonoro

Las canciones, como hemos ido mencionando, son una extensión de un momento de nuestras vidas, de las emociones que luego pasan a la acción creativa. Cada uno de estos aspectos tiene una estrecha relación con el autor. El *universo sonoro* comprende todo aquello que parece imperceptible pero que nos atraviesa, que no tiene piel ni superficie y aún así logra capturar nuestra atención, nos constituye como personas y es ahí cuando podemos evidenciar la personalidad y/o ADN del autor.

En la creación se manifiestan múltiples aspectos de nuestra identidad, dónde crecimos, lo que creemos, las calles que preferimos, lo que leemos, las palabras que usamos, el tipo de clima que añoramos, los paisajes que visitamos, las ideas que defendemos, las personas que nos rodean y un sin fin de características que se convierten en insumos para sumergirse en el asombroso proceso creativo.

Cuando el músico/cantautor no se percibe dentro de su universo, se dificulta la conexión entre la emoción y la canción. El célebre compositor, cantante y poeta estadounidense Bob Dylan decía que “las canciones son pensamientos que por un momento paran el tiempo. Escuchar una canción es escuchar pensamientos”. Podríamos establecer que para crear una canción debe existir una emoción que detone la creación, de esta manera gestamos un vínculo estrecho con lo que decimos y lo que nos compone. Ser coherentes con nosotros mismos como autores es una invitación constante que el ejercicio compositivo nos hace, la creación poética y musical nace de nuestras experiencias y toda experiencia será válida para llegar a una canción.

Existe una inmensa necesidad en aquel que vuelca su vida a compartir su mundo, sus visiones y experiencias en algo tangible pero a la vez “fantasmagórico” como las canciones, pues no las puedes palpar pero estas atraviesan la piel o simplemente se deslizan por el cuerpo generando distintas reacciones en quien las escucha e interpreta.

Mi universo sonoro corresponde a una estrecha relación con el campo, la fuerza que en mí construyó el lugar que habito, el espacio donde nacen mis canciones.

Crecer entre montañas, subir y bajar una alta loma, ir descalza saltando charcos en medio de la lluvia, subirse a árboles frutales a recoger cosechas de temporada (guayabas, pomos y mandarinas), ir a la quebrada, participar de espacios comunitarios, sembrar plantas que hoy son árboles frondosos, tomar “aguapanela” como bebida favorita de tradición casera, observar con alegría las ondeantes líneas que forman las colinas, levantarme con el sonido de los pájaros y dormirme con el canto de los grillos y chicharras, todo esto y mucho más ha tejido en mí un amor sobrenatural por el lugar donde se gesta mi música. Mi poesía es ruralista y todo el tiempo existe un interés por detenerme a sentir y observar los fenómenos que el paisaje me cuenta en este lugar, los cuales interpreto en ocasiones de forma metafórica, pues la literalidad en ocasiones no es una buena herramienta cuando la poesía nos brinda elementos para expresar en la escritura una emoción honesta.

E. A. ¿Nicolás, qué te motivó a escribir la primera canción?

N. O. C.: Yo creo que las sociedades se han cantado toda la vida. Cuando era niño los primeros fonotipos que creé eran los de las barras del estadio. Si hablamos de canción formal... creo que es la posibilidad de ser romántico, en la vida real no voy a hacerlo de forma natural, pero con la canción puedo darme esa libertad. Me motiva también como una especie de nostalgia de lo que he vivido antes.

E. A. ¿Juliana, qué te motivó a escribir tu primera canción?

J. D. R.: Ponernos a prueba creativamente para dar cuenta de nuestro universo. Esa exploración de conocer cómo era esa “Tinta” en medio del juego y la curiosidad.

3. Epifanía vs urgencia

Epifanía: (Del lat. *epiphānīa*, y este del gr. ἐπιφάνεια, manifestación, aparición, revelación). Algunos compositores afirman que las canciones se presentan como hadas en la madrugada, revelando una melodía que conlleva a todo el desarrollo de una pieza musical, una epifanía. Otros apelan a la urgencia y a la pulsión constante de revelar en una letra y/o melodía aquello que constantemente quieren expresar, sin dejar de lado la espontaneidad.

En mi caso siempre acudo a la urgencia, entendida como ese canal que permite la fluidez de las ideas que revolotean por mi cabeza. La epifanía no se puede descartar, esta llega incluso después de haber realizado constantes ejercicios de escritura y composición pero es necesario ejercitar el músculo de la escritura incluso cuando creemos que no tenemos nada para decir.

Nicolai Fella es *rapero*, vocalista de la banda Los-PetitFellas. En una entrevista para la revista *Cambio* comentó que para la conceptualización de su álbum solista EPA ([Estado Popular del Alma](#)) estuvo escribiendo durante tres años “En estricto rigor, como una obsesión”. Indicando su proceso constante y disciplinado. En este disco su amor por el fútbol, su versión niño y su padre son las piezas claves, siendo el primer elemento el más importante dentro de su universo sonoro.

Escribir canciones es como ir al gimnasio, hay quienes van toda la semana, otros van tres veces por semana, lo importante es visitarlo. Desde mi experiencia, recomiendo escribir constantemente, a partir de la observación, la autopercepción y el silencio. Los *ejercicios esquemáticos*

imaginativos son una herramienta muy útil para iniciar cuando aún no nos percibimos; entonces ir de afuera hacia adentro será un excelente viaje.

Este ejercicio consiste en escribir emociones a partir de fotografías y escenarios donde otros son

los protagonistas. Por ejemplo, imaginar qué podría estar sucediendo allí a partir de los colores, la corporalidad, la gestualidad, el espacio físico, el sonido que envuelve la escena. La lectura es muy importante, pues nos proporciona vocabulario, recrea escenarios y nos desarrolla la capacidad imaginativa, lo que posteriormente nos ayudará a llenar una página en blanco. Escribir canciones también es ir al cine o al teatro, es un guión donde podemos ser actores, protagonistas, antagonistas y utilería; lo más importante es reivindicar la emoción en cada elemento.

E. A. Nicolás, a la hora de escribir una canción, ¿qué prefieres: la epifanía o la urgencia?

N. O. C.: Lo segundo, la urgencia para mí es un estado de creación donde le pongo intención al proceso, me surgen trocitos y después voy a la técnica y le pongo una letra. Yo creo que es una urgencia la canción, lo que no quiere decir que me niegue a la epifanía.

E. A. Juliana, a la hora de escribir una canción, ¿qué prefieres: la epifanía o la urgencia?

J. D. R. (entre risas...) La urgencia para mí no existe. El proceso se enriquece cuando me siento más motivada por la epifanía, sentir que la canción es algo que pasa por un canal a través de ti es increíble. De hecho *Latinta* es serendipia, epifanía.

4. De la emoción a la materialización

En 2020 comencé el proceso de materialización de mi primer álbum corto *Maleza Ep*, un proceso que en realidad comenzó en 2012 cuando tuve la oportunidad de escribir para un dueto de techno pop llamado Bolta del cual hice parte de forma activa escribiendo canciones y aportando artísticamente desde la estética sonora y visual. Y empiezo a contar desde este año porque las canciones y las experiencias que están impresas en la música de este primer Ep, tienen que ver con el proceso de mi adolescencia, mi relación con diferentes sonoridades que se mezclan a lo largo de este proyecto que incluye música, audiovisual, gestión y difusión del mismo.

Escanea el código para ver el video de “EPA” de Nicolai Fella.



La idea de lanzar mi primer trabajo musical llega en 2018, revisé las canciones que había escrito a lo largo de varios años y me encontré que tenía casi cuarenta canciones en todas esas libretas y bloc de notas en el teléfono, algunas eran sólo fragmentos que había coleccionado y otras ya tenían una estructura más funcional. Mientras las revisaba me dí cuenta que algunas no funcionaban para lo que quería decir y expresar y que por otro lado había unas canciones que hablaban entre sí sobre esa etapa oscura y nostálgica que de alguna manera quería encontrar luz a través de la música y de la creación.

Maleza es una catarsis llena de misticismo, poesía de monte, metáforas y amor por la música digital y la fusión de sonidos latinoamericanos. Es un compilado de cuatro canciones (“Hechizo”, “Maleza”, “Soledad”, “Nada Nadita”) que exploran y se divierten combinando ritmos, atmósferas y estructuras no convencionales, como el monólogo que se encuentra presente en *Maleza*, la canción que le da nombre a este Ep.

El proceso de conceptualización tardó un año desde que decidí trabajar con el material que había escogido, si bien tenía las canciones, quería un hilo que las abrazara. El desamor, la pérdida, los ciclos, los fantasmas, y una experiencia íntima de mi infancia fueron los catalizadores para hablar de esa sombra y de esa “maleza” que nos cubre cuando no hablamos, cuando silenciamos todas esas emociones con las que cargamos mucho tiempo de nuestra vida.

La primera canción que concebí fue “*Soledad*”, una cumbia que extrañamente festeja la tristeza como una *malegría* que se burla de las desventuras. Esta canción tiene varios elementos y palabras claves que vamos a desmenuzar.

Soledad

Autora: Estefanía Álvarez

Cuando el corazón habla de amores es por- que está sintiendo un vacío inmenso que no se puede llenar.

El tiempo que hemos pasado solos ha sido el tiempo más oscuro de mi vida.

El tiempo ha sido el hueco, ha sido el hueco que ni con tierra pude tapar.

Coro:

Corazón, a dónde te has ido.

Me has dejado enferma con esta soledad.

Puente:

No sabía que al perderme iba a naufragar en el silencio lleno de espinas que se clavan, y no me dejan... escapar.

El significado de esta canción corresponde a la no pertenencia, al sentirse totalmente deshabitado. Podría estar dedicada a alguien más, pero en realidad es una carta a ese otro yo. En el puente de la canción podemos encontrar la metáfora que expresa lo peligroso que puede ser el silencio cuando llamamos situaciones que nos afectan, hablar sana el espíritu.

Créditos: Estefanía Álvarez, autora, voz y coros / Daniel Mejía, saxofón alto / Gino Hincapié, beat y sintetizador / Sebastián Urrea, guitarras y ukelele / Francesca Collavini, coros / Juan Pablo Rúa, baterías, shaker, guacho, congas, tambor alegre, tambora, repinique, surdos, caixa, pandeiro, maracas / Kelyn Jaramillo, bajo eléctrico.

Escanea el código y escucha la canción “Soledad” en Spotify



“Maleza” es la canción que le da el título a este álbum corto. El texto de esta canción me encontró en un momento de reflexión, donde empecé a nombrar ciertas palabras como: *cariño*, *maleza* y *silencio* (palabra que se encuentra presente en todo el EP). Es una canción con una estructura no convencional, pues no tiene una forma AB ni variaciones. Es un texto de corrido que va sumando elementos en la atmósfera, empezando sutilmente con el sonido de unos grillos que simulan el efecto de monte nocturno en el cual habito, donde un beat y un sintetizador colorean la canción con una lluvia de fondo. La canción tiene varias capas vocales que le dan peso y drama a la armonía que le acompaña. El elemento ritmo aparece en la parte final de la canción como el clímax donde al beat se le suma una darbuka, instrumento que le da una textura tribal a esta canción, que también tiene elementos sonoros de medio oriente como referente.

Maleza

Autora: Estefanía Álvarez

El cariñito mío

Se me va despedazando

Con el silencio y con el frío...

Yo me abro en mil pedazos

Aaayy, cuánto rocío

Cuánta maleza guardada

En el corazoncito mío...

Aaaaaay...

El cariñito mío

Se me va despedazando

Con el silencio y con el frío...

Yo me abro en mil pedazos...

Echo veneno para curar

Este dolor que me va a matar

A ver si dejo ya de pensar

En la noche que hiciste mal

Me pierdo al monte y salgo a correr

Sólo las flores me ven llover

En mi cuerpito no queda nada

Más que tus manos sobre mi piel

A fuego lento me hiciste daño

Y mis heridas no son en vano

Una armadura me voy a poner

Para olvidarte ya de una vez...

La canción es un lamento que al final se convierte en coraza, la frase “Aaayy, cuánto rocío, cuánta maleza guardada en el corazoncito mío...”, hace referencia al llanto, a la nostalgia que se convierte en maleza e invade el jardín, que es el corazón. En la canción se empieza a relatar un suceso “en la noche que hiciste mal” para luego decir que el monte es testigo y las flores me acompañan en medio del llanto que carga mi piel.

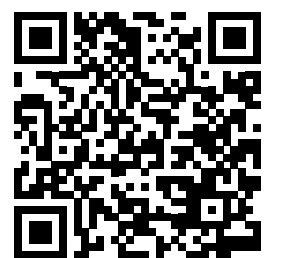
De esta manera cito elementos como las flores, el rocío de la mañana, la maleza, el monte y el fuego, todos los anteriores hacen parte de ese ecosistema rural al que pertenezco, tanto en palabras como en los sonidos que habitan la canción.

Créditos: Estefanía Álvarez, autora y voz / Gino Hincapié, beat y sintetizador.

En el proceso de selección de las canciones que conforman *Maleza Ep*, se iban sumando sonoridades que quería explorar. Era mi primer trabajo musical y quería darme la libertad de poner sobre la mesa todas esas músicas que me han acompañado e interesado a lo largo de estos años. De esta forma el festejo peruano llegó para hacer parte de “Hechizo”; como su nombre lo indica, esta canción es misticismo y premoniciones. La canción es descriptiva, dentro de la canción cito elementos del paisaje donde se desarrolla esta historia.

La naturaleza sigue siendo el escenario base donde se desenvuelven cada una de estas canciones.

Escanea el código para ver el video de “Maleza”



Hechizo

Autora: Estefanía Álvarez

*Cuando la luz de la noche caía en silencio
 Todo el perfume de casa olía a jazmín
 Decidiste entrar en un mal acuerdo que puso
 Fin a las noches enteras que quise vivir,
 Contigo amor...
 Adiós, ya no quiero verte
 Eres el fantasma de esta situación
 Adiós, a tu mala suerte
 Todos tus pecados se los dejo a Dios.
 Al final los sueños siempre tienen avisos
 Magia de noches enteras sin calefacción.
 Quiero borrar de mi mente el hechizo
 Que puso borroso todo entre tú y yo.*

Créditos: Estefanía Álvarez, voz y coros / Daniel Mejía, saxofón alto y coros / Gino Hincapié, beat, sintetizador y coros / Sebastián Urrea, guitarra eléctrica y charango / Juan Pablo Rúa, cajón peruano, shaker, udu, guacharaca, congas, campana, batería, bar chimes, tambora / Kellyn Jaramillo, bajo eléctrico.

En “Soledad” y “Hechizo” quise conservar el formato banda, donde era importante el sonido orgánico de los instrumentos que hacen parte de esta producción y donde el saxofón es protagonista creando mambos, elemento característico de estos dos ritmos latinos.

Este primer trabajo musical, desde mi punto de vista tiene un lado A y un lado B. Dos canciones que poseen estructuras convencionales, donde la cumbia y el pop se fusionan para revelar referentes sonoros que hacen parte de mi niñez y adolescencia que estuvieron marcados por el folclor colombiano, el pop y fusión latina.

“Maleza y “Nada Nadita”, la canción que cierra este EP son esa etapa sonora que estaba atravesando, donde artistas como Jain, AWA, Rosalía, se convierten en referentes para crear dos canciones donde el 90% de los instrumentos son digitales, creando una sonoridad un poco más contemporánea.

“Nada Nadita”, con su sample de tijeras en el intro cortan esa Maleza con una nostalgia inevitable hacia la pérdida. Una historia donde los ciclos lunares, la relación con el cabello y la intuición juegan un papel fundamental, como esa voz interna que siempre nos habla.

En este trabajo, ser un *storyteller* y usar la descripción se convierten en figuras literarias importantes, existía una necesidad en detallar cada momento de la historia.

Nada Nadita

Autora: Estefanía Álvarez

He cortado todo mi cabello. Lo puse en la tierra con un credo.

Con una plegaria larga le pido al cielo, que no te vayas...

Porque todo lo que hay en mi vida.

Tiene tu misterio y poesía.

Tiene la magia. Tiene la risa.

Tiene todo...

Coro:

Nada nadita nada, se me esta ahogando el alma, te miro y al parpadeo, te me escapabas de este sueño.

Elevando mis manos al viento.

Se soltó la seda de mi cuello. Misterio y creciente luna que va diciendo.

Déjalo.

Toma este pedazo de cariño que te tengo. Si quieres que se resbale ponlo sobre el suelo.

En la canción se relata cómo el corte de cabello y la siembra de este en tiempo de creciente simbolizan en renacimiento, el final de un ciclo, que aunque doloroso como lo quiere retratar el coro, es necesario. Un amor que se desliza por el suelo porque a quien le es entregado no es importante, de este modo la luna habla y dice que es mejor soltar.

La canción concebida en métrica 4/4 con un ritmo de afrobeat se mezcla con el sample de unas tijeras que abren y cierran con rapidez, donde el “chanteo” hace presencia en el puente dándole una esencia más urbana.

Créditos: Estefanía Álvarez, voz y coros / Gino Hincapié, beat y sintetizador / Daniel Mejía, saxofón soprano.

Las canciones de este disco son de mi autoría. La producción, los beats y los sintetizadores estuvieron bajo la mirada creativa de Gino Hincapié, con la participación de Daniel Mejía.

Maleza Ep fue lanzado en noviembre de 2020, en una época difícil y retadora donde la pandemia del COVID19 limitó algunos temas de difusión. En 2021, con mucho esfuerzo y dedicación acudí a varias personas para que este primer paso no fuera en vano y tuviera la oportunidad de mostrarlo en distintos espacios. Fue un trabajo musical que me abrió muchas puertas, y me dio la posibilidad de encontrarme en varios escenarios para los años siguientes. En momentos veía lejana la posibilidad de producir mi primer trabajo musical, de poner sobre un CD cuatro canciones, y aunque parece un trabajo muy corto, requirió mucho tiempo y dedicación. En este EP, hay muchos aprendizajes desde lo musical y desde la escritura. Sin duda la decisión de iniciar mi ciclo académico en el Tecnológico de Artes Débora Arango asentó mis necesidades y mis objetivos en el camino de formación como cantante, compositora y amante de la escritura de canciones.

Escanea el código para ver el video de “Hechizo”



El intro de esta canción nos sumerge en una atmósfera misteriosa. Progresivamente va sumando elementos, como el charango, que se mezclan con el cajón peruano en métrica de 6/8 y que se funden con el ritmo del festejo en un

paisaje andino colombiano donde el atardecer, los sueños predictivos y el jazmín, la planta preferida de mi madre, le dicen adiós a un fantasma, figura que representa un personaje del pasado para pasar a un 4/4 con base de cumbia y dembow, sumando el elemento de fusión a esta canción que, desde su estructura, es tradicional, citando el segundo verso en la parte B de la canción.

Escanea el código y escucha la canción “Nada nadita”



5. Conclusiones

En el resultado final de este artículo podemos observar que el proceso creativo no es lineal, es un camino personal donde existen múltiples elementos que enriquecen la canción. Si bien tenemos herramientas musicales que existen dentro de la pieza sonora, debemos ir más allá encontrando ese ADN que nos permita lograr una identidad sólida, en la medida que trabajemos cada vez más en las ideas.

De esta manera la definición de canción se amplía cuando nos conectamos con nuestra verdadera esencia.

Para concluir quiero hacer una invitación al lector a que se aventure en la canción, la creación es un camino de autoconocimiento donde ese universo sonoro se irá develando en la medida que el papel y el lápiz se llenen de honestidad y desnudez.

Debe existir un compromiso real por el oficio de escribir y de compartir con el otro lo que hacemos. Al final esta profesión de músico, cantautor será nuestra hoja de vida donde podremos mirar al presente con nobleza y decir que hemos hecho un buen trabajo, esa sensación no es más que pura honestidad, no le debemos nada a nadie.

Solo debemos perder el miedo a esa hoja en blanco y a poner lo que sentimos sobre ella, hallar en la poesía una herramienta para expresar esas emociones, encontrando el fondo y la forma que nos permite lanzarnos constantemente al vacío.

Es preciso aclarar que el proceso creativo no se debe forzar, pero la forma en la que escribimos y componemos se puede parecer cada vez más a lo que hemos soñado cuanto más trabajamos en ella. El espíritu creativo no puede apagarse y debe alimentarse tanto como podamos de múltiples expresiones artísticas que permitan nutrir la curiosidad. Dejando que las experiencias pasen por nuestro cuerpo, convirtiéndolas en melodías, luego escribirlas en el papel y convertirlas seguidamente en el elemento canción, utilizando técnicas de composición musical que serán parte de la etapa de creación de la cual no podremos huir y que sugiere un proceso detallado y paciente, el cual no abordaremos en este artículo.

Citas y referencias

García (2024). *Entrevista con el vocalista de los Petit Fellas sobre su nuevo álbum, un homenaje al fútbol, el padre y la infancia.* <https://www.infobae.com/america/agencias/2023/12/11/el-consumo-de-musica-en-maximos-historicos-segun-un-informe-de-la-industria/>

<http://bdigital.binal.ac.pa/bdp/orientacion1.pdf>

<https://cambiocolombia.com/cultura/entrevista-nicolai-fella-petit-fellas-nuevo-album-epa>

https://elpais.com/diario/2004/05/01/babelia/1083366381_850215.html

Jaén (2001). *Orientación musical*. Universal Books: Panama.

Morales (2023). *Figuras literarias o retóricas.* <https://www.significados.com/figuras-literarias/>

Neira (2004). *El País*: Bob Dylan.

Perez (2016). ¿Por qué escribir canciones? <https://www.vice.com/es/article/elogia-a-la-cancion-celebrando-la-vida-de-la-hija-consentida-de-la-musica/>

Sontag (2021). *La mente despejada-cuatro ensayos sobre la creación*. Penguin Random House Grupo Editorial.

Staff (2023). *Consumo de música, en máximos históricos.*

ARTE Y GUERRA

en la comuna 13 de Medellín

María Fernanda Ruiz Arizmendi, conocida artísticamente como Mafe Arizmendi, es una talentosa joven que ha sabido equilibrar su pasión por la medicina y la música, destacándose en ambas disciplinas. Actualmente, cursa el cuarto semestre de la carrera de Medicina en la Fundación Universitaria San Martín, mientras avanza en el sexto semestre de prácticas musicales en el Tecnológico de Artes Débora Arango, donde ha desarrollado una profunda conexión con la música andina colombiana.

Desde pequeña, Mafe mostró un gran amor por la música y la medicina. Su talento vocal la llevó a ganar en 2020 el concurso de canto del municipio de La Estrella, marcando el inicio de su carrera musical. Entre 2021 y 2023, formó parte del coro polifónico "Lyra Voices" de La Estrella y también participó en los musicales navideños del municipio, en colaboración con la Banda Sinfónica de La Estrella, fortaleciendo su formación y experiencia en escenarios diversos. En los años 2021 y 2022, participó activamente en las fiestas municipales de La Estrella, consolidándose como una artista emergente en su comunidad.

En 2022, Mafe se unió al semillero Suená Colombia, donde profundizó en la música andina colombiana, y culminó sus prácticas para obtener su título de Técnica Profesional en Prácticas Musicales. Ese mismo año, representó al Tecnológico Débora Arango en las fiestas del municipio de Envigado y alcanzó el segundo lugar en el Festival Nacional del Bambuco en San Pedro de los Milagros, demostrando su habilidad y dedicación al folclore colombiano. También realizó un emotivo homenaje a Doris Salas con un mosaico en el PFI del Tecnológico de Artes Débora Arango, en formato de banda.

El 2023 fue un año significativo para Mafe. Como semifinalista del Festival de Música Colombiana Hatoviejo Cootrafa en Bello, reafirmó su talento y versatilidad musical. Junto a Catalina Estrada y bajo la dirección del profesor Leonardo Tamayo, formó el dueto Étéreo, con el que se destacó en la ca-



María Fernanda

Ruiz Arizmendi

📷 Perfil de instagram: @mafe_arizmendi

tegoría de duetos del Festival Nacional del Bambuco en San Pedro de los Milagros, llegando a ser finalistas. Ese mismo año, presentó su concierto de grado titulado "Into the Spell: Magia en Cada Nota", una muestra de su evolución y madurez artística. Además, participó en varias fiestas municipales como corista de "Yo Me Llamo Roberto Carlos".

En agosto de 2024, Mafe compitió en la modalidad de duetos en el Festival del Pasillo en Aguadas, Caldas, nuevamente alcanzando la final. Su trayectoria continúa en ascenso, con la meta clara de graduarse como Tecnóloga en Prácticas Musicales y seguir avanzando en su carrera médica, integrando su amor por el arte y la ciencia en cada paso de su camino.

1

En el siglo XXI, Medellín es reconocida como una de las ciudades con gran impacto turístico después de haber vivido un fuerte periodo de violencia que quedó marcada por la gran cantidad de muertos y perduró en la memoria de lo que alguna vez vivieron allí. Las iniciativas gubernamentales, la innovación social y el renacimiento del arte y la cultura, fueron factores determinantes para el resurgimiento de la ciudad, después de vivir en un periodo de terror. En las décadas 1980 y 1990, el narcotráfico estaba en su auge y Pablo Escobar estaba en la boca de todos, era el centro gracias a que lideraba el temible cartel de Medellín que marcó este periodo por una brutalidad extrema, con violencia de pandillas, asesinatos y secuestros que aterrorizaban a la población.

Como punto de inflexión para el cambio en este lugar, la operación Orión cumplió su papel, el cual fue un operativo militar de gran importancia, que si bien logró dismantelar las milicias armadas, también estuvo plagada de controversias por las violaciones a los derechos humanos que se cometieron y el sufrimiento de la población en el lugar; esto cambiaría la historia para siempre.

La intervención militar fue realizada en 2002, cientos de familias quedaron en luto, miles de personas fueron desplazadas y quedó una comuna estigmatizada para siempre. Sin embargo, en medio del dolor y la desolación, surgió la resistencia. La comunidad de la Comuna 13, con admirable resiliencia, se ha levantado para luchar por la memoria de las víctimas, exigir justicia y construir un futuro mejor.

El arte ha jugado un papel fundamental en este proceso de transformación social. A través de diversas expresiones artísticas, la comunidad ha encontrado un espacio para sanar las heridas del pasado, reflexionar sobre lo sucedido y construir una nueva narrativa para la comuna.

A pesar de la oscuridad de la operación Orión, la historia de la Comuna 13 también es una historia de lucha, memoria y transformación. Es un testimonio de la capacidad del ser humano para superar la adversidad y construir un mañana más justo y pacífico.

2

Colombia, a pesar de su realidad turística actual, es un país altamente marcado por la violencia y conductas ilegales como el narcotráfico, que han manchado la historia del territorio; sin embargo, y a pesar de que aún se sigue viviendo esta situación, muchas personas han olvidado de dónde venimos, de lo que generaciones pasadas han tenido que atravesar para brindarnos un futuro medianamente próspero y sano, por lo que es necesario saber cuál es nuestra historia como dice la famosa frase de Jorge Agustín Nicolás Ruiz, “Quien no conoce su historia está condenado a repetirla”

La Comuna 13 de Medellín ha sido escenario de una de las historias de violencia urbana más crueles de Colombia. Durante décadas, la comunidad estuvo azotada por el conflicto entre grupos armados ilegales, el narcotráfico y las fuerzas del Estado. Esta violencia dejó una cifra de miles de muertos, desplazados y desaparecidos. Precisamente, en los últimos años, la Comuna 13 ha experimentado un proceso de

transformación social sin precedentes. El arte ha jugado un papel fundamental en este proceso, al convertirse en un instrumento de expresión, memoria, resistencia y construcción de paz, sin embargo la pregunta es ¿nos representa? ¿representa a las personas que vivieron en la época de máxima expresión de violencia?

El arte urbano o también conocido como el “arte callejero”, ha sido caracterizado por hacer uso de espacios públicos y refleja las realidades sociales, políticas y culturales de una comunidad, y puede ser utilizado como una forma de protesta o expresión de revolución. La mayoría de los artistas usan técnicas creativas para llamar la atención de las personas y generar una reflexión sobre lo que quieren comunicar para convocarlas. Es así como el arte también se ha convertido en un vehículo para la educación y la inclusión social en la Comuna 13. Diversas organizaciones y colectivos culturales han implementado programas de arte y música dirigidos a niños y jóvenes, ofreciéndoles alternativas creativas y constructivas a la violencia y el crimen. Estas iniciativas no solo han brindado oportunidades de desarrollo personal y profesional a los jóvenes, sino que también han promovido la cohesión social y la reconciliación en una comunidad que ha sido profundamente afectada por la violencia.

Es por esto que este trabajo toma relevancia al querer generar impacto social, con el cual se espera que abracemos nuestras raíces, nos hagamos conscientes de qué somos y cómo usar nuestras herramientas (nuestro arte) para dar a conocer nuestra historia y aportar a la memoria colectiva.

3

Al escuchar, analizar e investigar sobre las obras creadas por el grupo C.E.A (Comando Elite de Ataque), se observó el uso de diferentes elementos desde la métrica, la lírica, el ritmo, el género y la intención para contar la historia de la comuna 13 de Medellín

En el texto, “Músicas de resistencias, Hip Hop en Medellín” escrito por los estudiantes Ángela Garcés y José Medina (2008), de la Universidad de Medellín, los autores citan a Rossana Reguillo haciendo referencia a que los jóvenes no pueden ser desligados de las problemáticas sociales, siendo claro ejemplo el origen de esta agrupación basados en esta mentalidad y con el mismo objetivo de perpetuar la memoria colectiva, contar su propia historia.

La lírica de sus canciones es muy cruda, su base temática es la expresión de su verdad, desde la experiencia entre estos años de alta violencia del sector (2000 y 2012). En cada una de sus canciones se escuchan nombres de las personas con las que convivieron los autores y que sufrieron un acto violento como homicidio, privación de la libertad, entre otros; también, hacen referencia a frases arraigadas a la resistencia, historias que vivieron y critican que hoy siguen impunes los que cometieron tales crímenes. Narran las situaciones de vida que marcaron a toda una comunidad, como la creación de la escombrera, la toma por parte de los urabeños y los enfrentamientos con la oficina de Envigado, entre muchos otros más.

La estética y narración usada por la agrupación en sus canciones, permite apreciar que las historias de sus obras cuentan con personajes diferentes, con historias

reales, desde un pandillero hasta un desaparecido o una víctima de homicidio. El registro visual se realizó en la misma comuna, con personas de la comunidad y jóvenes que pertenecen a diferentes pandillas de la zona.

Alzate Zuluaga, en uno de sus artículos académicos titulado “Acciones colectivas frente a la violencia. Disquisiciones a partir de un estudio de caso Comuna 13 de Medellín (Colombia)” escribió una frase con la que vibro mucho debido a su alto nivel de sinceridad. Nos hace una invitación a cambiar nuestra realidad a través de una actividad como el arte, con el fin de que la violencia pase a un segundo plano y que sea así un determinante de poco valor en nuestra historia de la ciudad:

Se ha aprendido a reconocer que a través de manifestaciones artísticas y culturales se pueden romper barreras y límites bélicos, proponiendo así un nuevo escenario de la política local que reconoce la capacidad del ciudadano de auto representarse y construir las condiciones para un

A continuación, y a través del canal de YouTube del Sello Editorial Débora Arango, **El Musicante** presenta la canción producto de este trabajo, que es el resultado de procesos investigativos de la unidad de formación Proyectos Integradores, realizado por Mafe, del nivel V del el programa de Prácticas Musicales, en el Tecnológico de Artes Débora Arango.

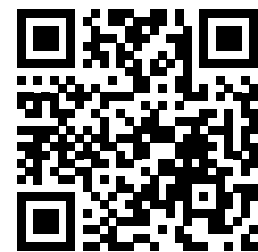
Colaboraron en la creación del fonograma:

Kenson Álvarez - Kenny - rapero

Mauro Ríos - Bymfire - productor



Escanea este código y escucha la canción



bienestar común. (2012)

Referencias

Alzate Zuluaga, M. (2012). Acciones colectivas frente a la violencia. Disquisiciones a partir de un estudio de caso: Comuna 13 de Medellín (Colombia). *forum. rev. dep. cienc. política* [Internet]. 1 de enero de 2012 [citado 23 de mayo de 2024];(3):111-30. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/forum/article/view/32376>

Echeverría García, N., Páez Cantillo, A. (2023). Comuna 13 de Medellín. Tendencias investigativas sobre violencia, educación, arte y resignificación social. [Internet]. Medellín: Tecnológico de Antioquia, Institución universitaria.

Garcés Montoya, A., Medina Holguín, J. D. (2008). Músicas de Resistencia. Hip Hop en Medellín. *La Trama de la Comunicación* [Internet];13:119-131. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=323927063008>

Gómez, J. A. A. (2021). Arte insurgente: el grafiti como medio de reivindicación territorial frente al conflicto armado en la Comuna 13 de Medellín. *Quirón. Revista de Estudiantes de Historia, Especial*, 8-26. <http://168.176.97.103/ojs/index.php/quiron/article/view/364>

LA EXPERIENCIA DE LA MÚSICA

como respuesta a la búsqueda de la manifestación artística en medio de un contexto social violento

Luis Guillermo Ramírez

✉ fuzzyluis@gmail.com

Inicia sus estudios musicales con el maestro Rodrigo Montoya en el Instituto de Bellas Artes en la Ciudad de Medellín. Continúa con el aprendizaje del bajo eléctrico de forma autodidacta para luego terminar estudios de armonía y lectura en la misma institución. Posteriormente ingresa a estudiar contrabajo con el maestro Rodrigo Jiménez en el Conservatorio de la Universidad de Antioquia. En esta institución hace parte, bajo la dirección del Maestro Arnaldo García, del cuarteto de jazz de la Universidad de Antioquia estudiando, difundiendo e interpretando temas de Claude Bolin con mucha influencia de música barroca.

A la edad de 15 años conforma su primera agrupación de thrash metal técnico llamada Antagon con su trabajo *Mental Pollution* con la cual se realiza grabación de su demo debut además de varios registros en vivo y posteriormente se reedita la primera grabación en formato CD remasterizado.

Se cuenta en la época del año 1993 con varias colaboraciones en grabaciones para la banda de Medellín, Holocausto y en 1996 para la agrupación Typhon. En 1997 ingresa como bajista a la agrupación Kraken, de Medellín, con la cual realiza dos trabajos discográficos: *Una Leyenda del Rock* (1999) y *Huella y camino* (2002), este último constituye el primer trabajo discográfico en vivo de larga duración del género heavy-metal y hard rock en Colombia. De esta agrupación hace parte hasta el año 2003.



Posteriormente y luego de alguna ausencia por temas laborales relacionados con su profesión de ingeniería eléctrica y construcción, retoma actividades de docencia en Yamaha Musical Colombia y comienza un nuevo proyecto de agrupación de Hard Rock llamado Bajo Cero, con su trabajo *Cómo quieres vivir?* Entre sus otras colaboraciones más recientes está la grabación del sencillo “Tal Vez” de la agrupación Terra Sur y el proyecto larga duración de Alejandro Zuleta: Alejzul, con un total de más de 9 ya lanzado tanto físico como en plataformas.

Actualmente, se encuentra haciendo parte y trabajando con la agrupación Titanika con músicos de la talla de Juan Esteba Echeverri. Durante la situación de cuarentena que inicio en marzo de 2020 en Colombia debido a la pandemia, se participó en la grabación en conjunto, y a distancia, del tema “Guitar Masters en Medellín” <https://www.facebook.com/medellinguitarmasters/> bajo la dirección del maestro Knuto que salió posteriormente en memoria a Van Halen. <https://www.youtube.com/watch?v=Bl2Ooh6T2Ys>

El estudio, interpretación y creación de música como disciplina y manifestación artística generalmente está latente en las personas que cuentan con cierto talento; sin embargo, en algunas ocasiones, determinados contextos sociales desencadenan esa búsqueda.

A finales de los años 80 e inicios de la década de los años 90, Medellín se caracterizaba por ser llamada la capital del rock y el heavy metal. Estos géneros musicales tenían su cabida inicialmente en algunas emisoras que se podían sintonizar en la frecuencia de amplitud modulada AM (Radio Disco ZH, si mal no recuerdo...) y posteriormente en otras emisoras de frecuencia modulada (Veracruz Stereo, Radioaktiva) que tuvieron mucho eco por sus programas especializados en franjas horarias determinadas y por la misma interacción con sus oyentes.

En este breve escrito procuraré resumir un poco mi experiencia con la música, analizada dentro del contexto social y la época vivida hasta la actualidad, siempre reiterando una invitación a poder valorar y apreciar tanto la música como otro tipo de manifestación artística que, por el carácter individual en su gestación, constituye siempre creación que sale de lo más profundo del ser.

A principios de los años 80 regresé a la ciudad de Medellín, proveniente de Cali (digo: “regresé” porque aunque nació en Medellín, desde muy pequeño nos mudamos a Bogotá y posteriormente a Cali, donde prácticamente pasé mi niñez) para continuar con mis estudios de formación académica primaria. Siempre he pertenecido a familia y entornos conservadores y ese cambio de contexto entre las dos ciudades representó para mí una serie de cuestionamientos, muchos de ellos positivos, además de una preparación para

una interacción social completamente diferente a la que yo venía experimentando en la ciudad de Santiago de Cali.

En estas condiciones pude percibir las diferencias sociales de las cuales yo no era muy consciente por la edad que tenía y más aún si consideramos que cuando vivía en Cali estudiaba en un colegio de tipo público.

Si bien las relaciones con mis compañeros en el colegio en Medellín eran buenas, en ese microsistema se alcanzaba a sentir la presión social resultante de la “batalla” entre la alta moral regida principalmente por la religión y las costumbres antioqueñas, así como la búsqueda constante de poder y dominancia de un sector reducido (en este caso estratos medios y altos) que utilizaba para sus fines la manipulación de personas de escasos recursos. El objetivo de esta manipulación anteriormente mencionada era una sola cosa: dinero fácil.

Esa interacción entre esos estratos sociales, como era de esperarse, generó un conflicto no solo entre ellos, sino entre las mismas personas y organizaciones que hacían parte de un lado y del otro, cada una en búsqueda de un poder mayor.

Lo anteriormente mencionado, sin alargar mucho el cuento, creó personajes completamente detestables y nefastos como Pablo Escobar Gaviria quien, haciendo gala de la antioqueñidad mal entendida que aplicaba el precepto de “El que reza y peca empata”, crea a su alrededor un ecosistema que se transformó en una olla a presión que literalmente explotó por varios frentes y que a la sociedad le tocó sufrir incluso con conflictos importados dentro y fuera del país por el negocio central del narcotráfico, el cual representaba precisamente esa forma de dinero fácil.

Con este breve contexto descrito anteriormente, la juventud de Medellín estaba entre dos bandos; y precisamente en esa búsqueda de su propia identidad, en medio de los ruidos de las ametralladoras y bombas del conflicto armado urbano (que hacía presencia en zona rural cercana, incluso), su voz terminó convirtiéndose en un grito y en una actitud contestataria que representó, en algunas ocasiones, una amenaza para los sistemas del orden y la ley de nuestra ciudad.

Es así como surge la escena rockera y de heavy metal en la ciudad de Medellín en la cual muchos de nosotros encontramos ese refugio, y la fuerza para poder alzar nuestra voz y hacer notar nuestro descontento con el funcionamiento, tanto de las instituciones que desafortunadamente

se vieron permeadas por el narcotráfico y la guerra, como por los mismos actores directos del conflicto armado.

Durante los años 90 surgieron varios espacios alternativos que ofrecieron a los músicos independientes un lugar para presentar y compartir su música.

Estos lugares se pueden considerar divididos en dos: uno de ellos, para la creación y ensambles de todo tipo de género musical, principalmente rock (el ensayadero de Luis Emilio cerca a la avenida 33); y otros dos muy importantes escenarios de la ciudad como el teatro Carlos Vieco Ortiz y un lugar en Prado llamado Ivo Romani, conocido también como Tiempos Modernos, sobre todo para presentaciones.

Con respecto a los centros culturales y de formación musical y artística para las manifestaciones urbanas y no en el contexto clásico –si así se quiere llamar–, podemos considerar el Palacio de Bellas Artes, perteneciente a la Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín y el sector del centro de la ciudad conocido como la Arteria, cerca de la avenida de La Playa, lugar de congregación de estudiantes de música y manifestaciones artísticas diversas, así como de tribus urbanas. También podemos considerar el sector de Carlos E. Restrepo y la iglesia de San José en el centro de Medellín donde, desafortunadamente, murió una persona de la escena rockera a causa de un artefacto explosivo lanzado probablemente por alguno de los bandos de la fuerza de la “Ley” o los combos de delincuentes que se creían con derecho de “gobernar” o controlar ciertas zonas de la ciudad.

Con todo lo anterior inició la búsqueda de mi propio proyecto musical más allá de la formación individual, tratando de establecer lazos y relación con personas de los mismos gustos musicales y que interpretaban diversos instrumentos. Todo esto partía de la interacción con las personas que se reconocía con cierto tipo de empatía y hermandad por un gusto musical específico donde se establecían lazos de confianza a partir de trueques o préstamos de productos musicales, principalmente discos de acetato originales, y donde la escucha de la música y de proyectos nuevos, tanto extranjeros como de la ciudad, era todo un ritual.

El hecho de conocer a músicos de la ciudad que tenían cierto reconocimiento a pesar de las dificultades para la producción de un trabajo discográfico y para la difusión de la música, era todo un acontecimiento. Así, era posible interactuar con personajes como Elkin Ramírez, uno de los miembros fundadores de la agrupación Kraken en los 80 y compositor de excelentes letras, que se convirtió finalmente en un símbolo más que referente en la escena del heavy metal nacional, por ser la persona más aguerrida y la cara visible del proyecto Kraken, quien finalmente sería reconocido hasta después de su muerte como el Titán del Rock Nacional. También tuve la oportunidad de conocer a Toño Guerrero (Agressor, Masacre), Carlos Mario (La Bruja, Parabellum), Víctor Raúl Jaramillo (Reencarnación), David Rivera (Tenebrarum), entre otros, que se pueden considerar guerreros por su fuerza para sobrevivir y producir trabajos musicales que trascendieron la violencia, las barreras internacionales y el tiempo. Si consideramos que estas personas eran pioneras, e independiente de su nivel de interpretación o habilidad en el instrumento, se atrevieron a realizar sus propias creaciones y precisamente por esa sinceridad artística, la música y el rock antioqueño tuvieron un eco sumamente importante que incluso trascendió los siete mares del mundo.

Debemos considerar que en esa época no existía el internet ni los teléfonos celulares sino la correspondencia, y el medio más ágil para comunicación global era el apartado aéreo.

Gracias al fortalecimiento de la escena por personajes como Mauricio Montoya, más conocido como Bull Metal; César Mejía, David Rivera, Román González, entre otras personas (que no solo hicieron parte y creación de bandas muy representativas a nivel local e internacional, como por ejemplo Masacre o Typhon, y la creación de programas de radio como La Cortina de Hierro, sino que también difundieron la música y parte de la cultura y la materia prima para la creación de un material de rock sincero cargado de mucha emotividad generada por la situación actual), muchos de nosotros tuvimos la oportunidad de interactuar con bandas internacionales donde verdaderamente era un acontecimiento que llegara la correspondencia, ya sea a la dirección de

entrega o al apartado aéreo con materiales de otras bandas que eran difundidas por magazines underground creados en el medio rockero de la ciudad y con entregas periódicas (*Necrometal, Hellzine, etc.*).

Es así como se creó un escenario sólido entrelazado y muy respetado entre sus integrantes, que siempre fue motivación constante para todos los creadores de las manifestaciones artísticas y para la continuación de los estudios tanto musicales como de otras disciplinas, con el ánimo de seguir difundiendo con propia voz cada una de las situaciones que se presentaban sin dejar de ser contestatarios y sin perder la rebeldía que era más que obvia y manifiesta en la situación de opresión generada por los organismos criminales y la moral mal entendida, incluso por algunas fuerzas de la Ley.

Sumado a lo anterior, se presentó una disputa entre géneros musicales y tribus urbanas, posiblemente generada por las brechas socio-económicas, donde el estandarte que identificaba cada "bando" pretendía imponer al que consideraba poseedor de la verdad respecto a la ideología o en el contexto más sagrado del metal, quién era un verdadero metalero o quién un simple poder. A las bandas o conglomerados que presentaban una apariencia "burgués" simplemente se les descalificaba como "falsos" o "aparecidos", y esto acrecentaba la necesidad de ciertos integrantes de estas tribus urbanas de ser aceptados y aprobados, mientras que otras personas simplemente abordaban el barco.

Para finalizar, es así cómo se puede determinar que un contexto social turbulento y la cercanía de la muerte genera la necesidad de trascendencia a través de la creación musical que sobrepasa nuestra existencia; como lo decía Edgar Allan Poe: "Cada nota musical es un susurro de la inmortalidad".

Escanea los códigos y escucha algunos trabajos y grupos en los que Luis Guillermo ha participado:

Encyclopaedia Metallum

Metaly metal.com (Metal Colombiano)

Guitar Masters Medellín 2020

ANTAGON

"Transatlantic" de Xavier Cevrin:

TITANIKA

A KIND OF TELL

Kentaurvs: una fusión entre arte y tecnología



Omar Trujillo Zapata

El arte y sobre todo *la Música*, han sido siempre fuente de inspiración en su vida. Se conectó con el mundo artístico ya siendo alguien mayor, aunque desde niño, mostró su interés y creatividad en las artes.

Con ánimo de lograr entendimiento y aprendizaje musical, cursó estudios en la Escuela Superior Débora Arango. Donde su instrumento de énfasis fue la guitarra cuyo sonido lo enamoró desde siempre, pero sin dejar de lado otra de sus habilidades que estudia y practica constantemente, el canto.

Siempre inquieto y ávido por aprender, se ha desempeñado también en otras áreas del conocimiento, contando con un título de ingeniería de la Universidad de Antioquia, lo cual le ha permitido ser una persona versátil, que combina la creatividad de las artes y lo científico de la ingeniería.

Su trabajo como músico siempre se ha alternado con su labor como ingeniero, lo cual le ha permitido obtener, entre otras satisfacciones, experiencia como docente.

Y uno de sus más grandes intereses es la creación musical, lo cual implementa en sus dos proyectos musicales actuales, en donde además de intérprete es también compositor.

¿Quién es el creador de Kentaurvs?

Empecé en el camino de la formación musical formal o académica, digamos que ya un poco fuera del rango tradicional, puesto que decidí estudiar música a mis 33 años. Y hasta esa edad me había dedicado a ejercer mi carrera de ingeniero, esto lo hice por 17 años, sin dejar de lado mi profunda atracción por la música, lo que me llevó precisamente a tomar la decisión de emprender el camino del aprendizaje musical por medio de la academia. Decisión que hoy celebro, aplaudo y que me brinda las mayores alegrías y satisfacciones en mi vida presente.

Siento que esta dualidad o mezcla particular de ingeniería y arte, digamos que me ha permitido convertirme en una persona versátil, y me hace querer armonizar la disciplina y la exactitud de las ciencias, con la creatividad y maleabilidad de las artes, e implementar estas características en mis proyectos musicales.

¿De dónde surge Kentaurvs?

Nace de la necesidad de expresar los sentimientos humanos, en donde se quiere contar una historia que permite abordar temáticas que tradicionalmente son vistas como tabús, como lo son el odio, la tristeza, la ira y la desolación, entre otros. Donde pareciera que solo el amor y la felicidad son permitidos, y donde nuestra misma cultura invita a reprimir todos los demás sentires que son clasificados como “indebidos”, pero a la vez no se da cuenta de que la contención de estos sentires es lo que en muchas ocasiones conlleva a situaciones conflictivas.

A kind of tale - Una especie de cuento, pretende que estos sentires puedan ser abordados a través de la música con un álbum que se inspira precisamente en estos sentimientos para lograr composiciones que invitan a la reflexión profunda de nuestro actuar como seres humanos, tratando de sumar a la construcción de tejido social. Y por supuesto, también nace de la idea de fusionar las artes y la tecnología, o de poner al servicio del arte a las nuevas tecnologías en vez de competir contra ellas.

¿Por qué es importante ejecutar este proyecto?

En primer lugar, esta propuesta representa un esfuerzo por romper con convencionalismos y estereotipos dentro de la música y el arte en general. Al integrar la fuerza y energía del metal con la riqueza sonora de las orquestas sinfónicas, se crea un espacio único que permite a los oyentes experimentar una gama emocional amplia y compleja.

Además, el uso de tecnologías de vanguardia como la inteligencia artificial para desarrollar un estilo propio, no solo innova en el ámbito musical, sino que también abre nuevas posibilidades creativas y estéticas. Esto no solo enriquece la experiencia auditiva, sino que también promueve una reflexión crítica sobre cómo la tecnología puede potenciar y complementar la expresión artística.

Desde un punto de vista social, *A kind of tale - Una especie de cuento*, pretende abordar temáticas emocionales que suelen ser relegadas o censuradas en el discurso público, y explorar dichas emociones a través de la música para invitar a la reflexión sobre el comportamiento propio y las emociones.

En resumen, podríamos decir que, ejecutar la propuesta *A kind of tale - Una especie de cuento*, representa una oportunidad que promueve la diversidad cultural y el enriquecimiento emocional y social a través de una combinación única de música, arte y tecnología.

¿Cuáles son sus aportes diferenciadores?

En primer lugar, destaca por su fusión creativa entre el black metal y las orquestas sinfónicas, logrando combinar la intensidad y la energía del metal con la riqueza y la profundidad que ofrecen las orquestas sinfónicas. Esta integración no sólo amplía las fronteras estilísticas y sonoras, sino que también ofrece una experiencia auditiva única que desafía las convenciones musicales tradicionales.

Además, *A kind of tale - Una especie de cuento*, introduce el uso estratégico de herramientas de la cuarta revolución, como la inteligencia artificial, para desarrollar un estilo propio tanto en la composición musical como en la narrativa visual. Esta aproximación tecnológica no solo potencia la creatividad artística, sino que también abre nuevas posibilidades para la experimentación estética.

Así que podríamos decir que se distingue por su objetivo de integrar las artes con la tecnología de manera colaborativa y enriquecedora, en lugar de verlas como entidades separadas o competitivas. Este enfoque holístico permite que la propuesta no solo sea una expresión artística, sino también un testimonio del potencial transformador de la colaboración interdisciplinaria en el ámbito creativo.

Otro aspecto diferenciador es su enfoque temático y emocional. La propuesta se adentra en explorar sentimientos y temas humanos profundos y a menudo tabúes, mediante la música. Este enfoque no sólo busca provocar una reflexión profunda sobre la condición humana, sino también promover una mayor comprensión y empatía en la sociedad contemporánea.

En este álbum se narra la historia de Kentaurvs, un ser alexitimico: que no tiene la capacidad de sentir emociones, o al menos eso es lo que se cree en el argot de las gentes del pueblo. Este ser, que se dice es inmortal y muy diferente a la raza humana, es rechazado y apartado; además profundamente temido. Así, él vive una vida totalmente parca y escueta. Hasta que conoce a otro ser que no lo rechaza, que no le teme y que,

contrario a todo lo conocido por él, parece no solo aceptarlo, si no atraerle. La danza entre estos dos seres diferentes, rechazados y aislados, genera tal resonancia y magnetismo que termina por difundir un odio y rechazo absoluto entre todo aquel que los ve o los siente; ese sentimiento profundo de la humanidad llamado envidia. Tal situación genera que el pueblo se tome en armas junto con la armada de la provincia para, de una vez, según ellos, terminar con aquella aberración que emanaba por la unión de estos seres. Así, el pueblo y la armada unidos, arremeten contra ellos liberando a su paso lo peor de sus corazones, en un ataque digno de la más sangrienta de las cruzadas. De esta manera logran separarlos y en el proceso asesinar al único ser que fue capaz de generar sentimientos en Kentaurvs.

Con ello, él pierde la capacidad de luchar y se rinde. Sin embargo, al ser inmortal, ni el pueblo ni la armada logran acabarlo, por lo que deciden capturarlo y condenarlo de manera perpetua a las mazmorras. Tras años de torturas y castigos donde trataron de convencerle de que la muerte de aquel ser que le amó era su culpa, él estalló en un sentimiento hasta ese momento para él desconocido: la ira, que lo llevó al odio y a la venganza. De esta forma Kentaurvs explotó para liberarse de su prisión, para luego verse envuelto en un cúmulo de sensaciones que no entendía, y que le llevaron a arremeter contra todo ser vivo que se encontrase en su camino. Y después, al ver que su sentimiento solo se hacía más y más profundo cada que tomaba una vida, simplemente decidió huir para estar alejado de todo, al igual que en sus inicios, para no herir ni ser herido.



Escanea los códigos y conoce más sobre la música de Omar:

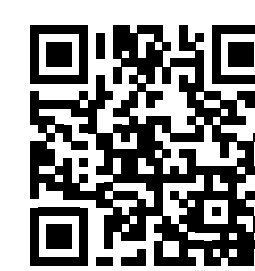
@TonalidadRelativa



Eternos



Origen



CUENTO de nunca contar

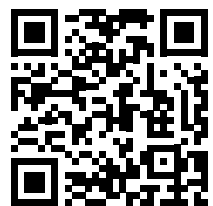
Juan Diego Olano Ríos

Pianista, productor y compositor con una trayectoria de 8 años. Estudiante de nivel 6 del Tecnológico de Artes Débora Arango en Prácticas Musicales.

Es integrante de la orquesta de música tropical Orquesta del Río y es director musical en un proyecto personal de música tipo plancha.

Ganador del tercer puesto en el concurso de piano "Pianissimo" 2020 en la categoría F. Se desempeña sobre todo en géneros tropicales o bailables como salsa, bolero, cumbia, merengue, raspa, etc...

Escanea este código y vista el canal de Juan Diego



Introducción

La violencia infantil es una problemática que lamentablemente se ha estado viviendo en Colombia desde los últimos años. Según el ICBF, en el 2023 se reportaron 607 menores fallecidos por causas violentas. Más de 69000 niños, niñas y adolescentes fueron acogidos por el ICBF al verse afectados sus derechos fundamentales. Estas cifras son altamente preocupantes, pues demuestran que sigue sin poderse controlar dicha situación de violencia.

Cualquier tipo de violencia puede dejar graves secuelas, tanto físicas como psicológicas; por

ejemplo, el estrés postraumático, la ansiedad y la depresión, pueden disminuir considerablemente el rendimiento cognitivo y académico. Estas consecuencias afectan permanentemente en la vida de los niños, y hay que intensificar cada vez más la prevención de este tipo de actos.

Este trabajo aborda esta difícil realidad desde el reconocimiento del trabajo musical de Luz Marina Posada, cantautora medellinense, quien desde sus profundos poemas tiene un gran vínculo con la música andina. Se escogió una de sus bellas obras titulada "El cuento de nunca contar", cuyos versos hacen alusión a las manifestaciones de violencia que se presentan con los niños.

Justificación

La música tiene la capacidad de conectar emocionalmente a las personas con las realidades difíciles y es una eficaz herramienta para generar conciencia y promover el cambio. En el caso de Luz Marina, su canción es un vehículo artístico poderoso para transmitir la complejidad y el dolor de la violencia infantil.

De este proyecto se pretende hacer un arreglo musical de la obra de Posada "El cuento de nunca contar", con la presencia de instrumentos de percusión latina, piano y cuerdas frotadas, en ritmo de bolero. El resultado es un producto audiovisual en función del arreglo, usando instrumentos virtuales midi y el acompañamiento de una cantante.

Estado del arte

La organización colombiana "Aldeas infantiles SOS Colombia" hizo una campaña contra el maltrato infantil la cual se conoce como "#SiMeImportan". Esta campaña se basó en una canción donde invitaron múltiples cantantes. La canción en cuestión se titula "Mil colores"

Escanea este código y escucha la canción "Mil Colores"



Una organización internacional del Reino Unido llamada "British Council", hizo una campaña en España en el año 2017 con el objetivo de concienciar y sensibilizar a las familias de la importancia de proteger a la infancia y defender sus derechos. Esta campaña tiene como nombre "Musicathon" en donde, con acompañamiento del músico y productor "Carlos Jean", su principal objetivo fue componer una canción en torno a la violencia infantil con 100 niños involucrados en la creación de esta.

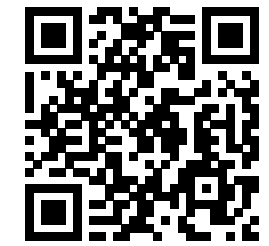
Escanea este código y escucha la canción "Musicathon"



Arreglo

Pieza audiovisual "El cuento de nunca contar". Este resultado se ofrece para contribuir a dar conciencia y acción contra la violencia infantil en Colombia.

Escanea este código para apreciar esta pieza:



Referentes

Instituto Colombiano de Bienestar Familiar de la Protección Social, R. de C. M. (2004, March 8). *ESTUDIO SOBRE VIOLENCIA CONTRA LOS NIÑOS*. Ohchr.org. <https://www.ohchr.org/sites/default/files/Documents/HRBodies/CRC/StudyViolenceChildren/Responses/Colombia.pdf>

Ramírez, C. (2006). El impacto del maltrato en los niños y las niñas en Colombia. *Revista infancia, adolescencia y familia*, 1(2), 287-301

ARMONÍAS DE LA TIERRA:

la voz de la música andina en Colombia

Eleazar Murillo Ossa

Joven badolista del municipio de Caramanta, es licenciado en educación artística y egresado de prácticas musicales del Tecnológico de Artes Débora Arango. Es músico activo en varias agrupaciones de la ciudad de Medellín, con proyección en las músicas tradicionales, en especial en formato de estudiantina. Su trabajo se divide actualmente entre la docencia, la composición y la ejecución instrumental.



En la ruana de la montaña, entre los paisajes y colores de Caramanta, mi vida comenzó a tomar forma a través de la música. Crecí rodeado de montañas imponentes, verdes valles, brumas en forma de algodón y cielos que parecían infinitos, un escenario que se convirtió en la banda sonora de mi existencia. Desde niño, la melodía de los ríos y el canto de las aves fueron mis primeras notas musicales; y fue allí, entre la bruma matutina y el calor de la tierra, donde mi amor por el folclor colombiano comenzó a germinar.

A medida que crecí, comprendí que la música no solo era una forma de expresión, sino también una manera de mantener vivo el espíritu de mi tierra. Estudié en la Débora Arango y en la UdeA aprendiendo cada acorde, cada ritmo, con la misma devoción con la que se cuida un cultivo. Con cada día que pasaba, mi conexión con la música andina colombiana se hacía más profunda. Cada canción que aprendía, no sólo era una melodía, sino una historia, una tradición, una parte vital del tejido cultural que me unía a mi comunidad y a mis raíces.

Mi vida artística, marcada por las experiencias vividas en este pequeño pueblo, se transformó en un viaje de descubrimiento y amor por el folclor colombiano. Hoy, al mirar hacia atrás, veo cómo Caramanta no solo me dio un hogar, sino también una misión: llevar la música de nuestras montañas al corazón de la gente, para que nunca se pierda y siga resonando con la misma fuerza con la que yo la descubrí. En cada nota, en cada canción, llevo conmigo el eco de mi tierra, de la ruana de la montaña, de ese lugar que me enseñó a amar lo que soy y a valorar lo que nos hace únicos como colombianos.

La preservación de la música colombiana no es solo un acto de resistencia cultural, sino también un compromiso con nuestra historia y nuestro futuro. Mantener viva nuestra música es mantener viva la esencia de lo que somos como nación. En un país tan diverso como el nuestro, la música es el hilo que nos une, y al preservarla, no solo conservamos nuestras tradiciones, sino que también las enriquecemos para que las futuras generaciones puedan disfrutar de la misma riqueza sonora que hoy nos enorgullece. Es, en definitiva, un legado que debemos proteger con dedicación y amor.

Escanea el código y visita el canal de Eleazar en Youtube



CÓMO PUBLICAR EN EL MUSICANTE

Todos los músicos, musicólogos, melómanos y gestores culturales están invitados a postular sus artículos teniendo en cuenta estas directrices:

1. Los productos textuales, sonoros y audiovisuales pueden ser tanto de estudiantes, egresados y profesores de la institución, como externos a la comunidad académica: partituras, guías y tablaturas, composiciones, arreglos, estudios, métodos, etc.
2. Los productos textuales deben gozar de buena redacción, cohesión, ortografía y estar directamente relacionados con el estudio, teoría, historia, creación o desarrollo de las músicas populares urbanas o tradicionales, con la producción sonora y con la tecnología aplicada a las diversas manifestaciones musicales.
3. Las partituras, guías, tablaturas, productos sonoros, productos audiovisuales y productos textuales, serán evaluados por el comité editorial con el fin de estudiar y seleccionar lo que será publicado, de acuerdo a la calidad y la pertinencia de cada producto postulado para la revista.
4. *El Musicante* es una revista interactiva en la que se pretende acercar a los lectores a las experiencias sonoras de las que hablan sus artículos, por ello se recomienda a los autores incluir los enlaces virtuales de todas las referencias de audios o videos que puedan ser accedidas con derechos libres y de manera gratuita a través de internet.
5. Con el ánimo de dar protagonismo a los autores publicados en la revista, cada propuesta debe estar acompañada de una breve reseña biográfica y una foto en alta resolución del proponente.

PRÁCTICAS MUSICALES

Técnica Profesional en Producción para las Prácticas Musicales
Registro calificado: Resolución 9805 del 18/06/2016 Modalidad: Presencial

4 semestres
SNIES: 54402

Tecnología en Gestión y Ejecución Instrumental para las Prácticas Musicales
Registro calificado: Resolución 9806 del 18/06/2016 Modalidad: Presencial

6 semestres
SNIES: 54401

www.deboraarango.edu.co

PRODUCCIÓN SONORA

Para Contenidos Digitales

Técnica Profesional en Producción Sonora para Contenidos Digitales
Registro calificado: Resolución 1587 del 21/09/2018 Modalidad: Presencial

4 semestres
SNIES: 107517

Tecnología en Realización de Proyectos Sonoros para Contenidos Digitales
Registro calificado: Resolución 1588 del 21/09/2018 Modalidad: Presencial

6 semestres
SNIES: 107516

www.deboraarango.edu.co

PROYECTOS CULTURALES

Técnica Profesional en Ejecución de Proyectos Culturales
Registro calificado: Resolución 9549 del 24/05/2018 Modalidad: Presencial

4 semestres
SNIES: 106941

Tecnología en Coordinación de Proyectos Culturales
Registro calificado: Resolución 9548 del 24/05/2018 Modalidad: Presencial

6 semestres
SNIES: 106942

www.deboraarango.edu.co



Tecnológico de Artes
Débora Arango
Institución Redefinida



Sello Editorial
Débora Arango