



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Programa de Maestría y Doctorado en Música

Facultad de Música

Centro de Ciencias Aplicadas y Desarrollo Tecnológico

Instituto de Investigaciones Antropológicas

“LOS OLVIDADOS”: EL SISTEMA MUSICAL CAMPESINO DE SAN VICENTE DE
CHUCURÍ

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
DOCTORADO EN MÚSICA (ETNOMUSICOLOGÍA)

PRESENTA:

MTRA. LAURA CAROLINA FERNÁNDEZ RUEDA

TUTOR PRINCIPAL

DR. GONZALO CAMACHO DÍAZ (Facultad de Música, UNAM)

MIEMBROS DEL COMITÉ TUTOR

DRA. LIZETTE AMALIA ALEGRE GONZÁLEZ (Facultad de Música, UNAM)

DR. RAFAEL MENEZES BASTOS (Universidad Federal de Santa Catarina,
Florianópolis)

CIUDAD DE MÉXICO, MAYO 2018

UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A Paula

A los músicos campesinos y comunidad en general de San Vicente de Chucurí por todo el tiempo e interés dedicado a mi trabajo de investigación.

A mi tutor Gonzalo Camacho, por facilitar y solucionar los obstáculos. Por el apoyo, confianza y disposición en todo el proceso.

A Lizette, por su disposición, solidaridad, apoyo e incontables horas de trabajo. Por dedicar a mi trabajo su lectura profunda, reflexiones y conocimientos de manera cautelosa y sabia. Sin su apoyo este trabajo no hubiera madurado como lo hizo.

A Rafael, por su confianza en mi capacidad de autonomía.

A los miembros del jurado por todo su tiempo y conversaciones valiosas, a Lénica Reyes, por su lectura cautelosa y comentarios pertinentes que llevaron a la maduración de este trabajo. A Anne Johnson, Ana Bella Pérez y Fernando Nava por su atenta lectura y comentarios.

A CONACYT, por su apoyo económico durante todo el proceso, sin su apoyo esta tesis no hubiera sido posible.

A la Coordinación de Estudios de Posgrado y a la Coordinación del Programa de Maestría y Doctorado en Música, por el apoyo brindado durante todo el camino.

A la UNAM, a la Facultad de Música, por permitirme hacer parte de tan maravillosa casa de estudios. Me siento agradecida por darme la oportunidad de hacer parte de su comunidad universitaria.

A mi esposo Carlos Muñoz y mi hija Paula Juliana, por apoyarme en cada momento del proceso. Su amor y comprensión fueron la fuerza para culminar esta tesis.

A mis padres Mireya Rueda y Eduardo Fernández, quienes estuvieron apoyándome en cada dificultad, gracias por su amor incondicional. A Hernado Gómez y María Alma Pacheco, por el apoyo en los tiempos difíciles y por ser nuestra familia en México. A mi familia en general, porque de una u otra forma me apoyaron para que esta tesis pudiera ser una realidad.

CONTENIDOS

Introducción.....	1
Planteamiento del problema.....	1
Hipótesis y tesis.....	5
Marco teórico.....	6
Estado del arte.....	21
Metodología.....	29
Estructura y contenido de la tesis.....	30
capítulo I. La música campesina de San Vicente de Chucurí.....	32
1. Ubicación geográfica de San Vicente de Chucurí.....	32
2. Música campesina.....	35
3. El sistema musical de San Vicente de Chucurí.....	37
4. El sistema musical campesino de San Vicente de Chucurí.....	43
4.1 Los géneros musicales.....	43
4.2 Reseña histórica de las categorías que agrupan a los géneros de la música campesina.....	46
4.3 Las ocasiones musicales.....	52
4.4. Dotaciones instrumentales y agrupaciones.....	62
Capítulo II. Territorio y campesinos en San Vicente de Chucurí: esbozo histórico de un actor social invisibilizado.....	78
1. Demiurgo creador: la importancia del magdalena medio como territorio.....	79
2. El proceso de colonización (siglo XIX) y sus dinámicas sociales, económicas y políticas.....	81
3. San Vicente de Chucurí: entre la abundancia y la violencia.....	87
3.1. La guerra de los mil días.....	88
3.2. La insurrección bolchevique.....	90
3.3. La violencia.....	97
3.4. Las guerrillas.....	100
4. “A partir de que se inicia todo este proceso neoliberal empieza a olvidarse el sector campesino”: el territorio de San Vicente de Chucurí en la disputa neoliberal.....	113
5. “La vida de nosotros es completamente indigna”: El campesino, un actor social invisibilizado.....	117
“Adiós me voy llorando...”.....	125
Capítulo III. la música campesina.....	128
1. El papel de los medios de comunicación en la constitución de la música campesina.....	128
1.1 La radio.....	129
1.2 El cine.....	134
1.3 De los textos: Los periódicos.....	142
1.4 La industria discográfica.....	148
2. Vida musical y ocasiones performativas.....	152
2.1. Finales del siglo XIX y principios del XX.....	152
2.2 “La época de la juventud”: Los años 40s, 60s y 70s.....	167
Capítulo IV. Transculturación sónica: complicación de la relación entre la inclusión estética y la inclusión social en la esfera pública.....	186

1. Proyectos institucionales en San Vicente de Chucurí	187
1.1. Impacto en los jóvenes	197
2. Elementos de construcción de una escucha moldeada y de sonoridades legítimas	202
3. Transculturación sónica.....	207
Consideraciones finales	221
Bibliografía	227
Índice de ilustraciones y tablas.....	248
Ilustraciones	248
Tablas	250
Anexos.....	251
Anexo 1: selección de fragmentos que construyen el campo semántico del olvido y el reconocimiento.....	251
Anexo 2: librito del cd “A tocar los palos”	258

INTRODUCCIÓN

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

El municipio de San Vicente de Chucurí está ubicado en la zona centro del departamento de Santander, Colombia. Dicho territorio ha sido de gran importancia, debido a la fertilidad de sus tierras y la cercanía al río Magdalena, caudal relevante para Colombia por las características que presenta el país a nivel demográfico, económico y de orientación particular hacia el océano Atlántico. (Montaña, 1963, p. 29). Desde la formación y conformación territorial del municipio el intercambio cultural y la diversidad de pobladores que lo han habitado ha sido una constante. Este contacto de culturas ha llevado a la apropiación y re-elaboración de múltiples elementos culturales, entre ellos la música y, particularmente, la música campesina.

La música campesina es una manifestación que actualmente se da en toda Colombia, sin embargo, esta denominación presenta controversia y polisemia debido a que, en ciertos casos, se entiende de distinto modo de acuerdo con el lugar. En varios lugares *música campesina* se ha utilizado para denominar ciertas prácticas musicales de la región andina colombiana, ubicada en el interior del país.¹ En el caso de San Vicente de Chucurí, el término está asociado al sujeto campesino, aunque no exclusivamente, y hace referencia a un conjunto de géneros que a su vez se agrupan en subcategorías como *música andina colombiana*, *música parrandera*, *música de despecho* y *la música de cantina*. Entre dichos géneros se encuentran el *pasillo*, el *bambuco*, el *vals*, la *carranga*, el *merengue*, el *corrido*, la *ranchera*, el *paseo*, el *bolero*, la *balada* y el *tango*. Como se puede observar, la presencia de estas expresiones musicales responde al intercambio cultural referido previamente.

Los grupos musicales que interpretan la música campesina en el municipio están conformados por cordófonos –por lo que también se le conoce como *música de cuerdas*–: instrumentos de cuerda con diapasón (*guitarra*, *tiple*, *bandola*, *requinto* y *violín*) e idiófonos:

¹ La región andina es una de las 5 regiones naturales que dividen a Colombia y está rodeada de las cordilleras central, oriental y occidental.

instrumentos de percusión (*guacharaca* o *maracas*). Las agrupaciones suelen ser duetos o tríos, aunque pueden agruparse indistintamente para una ocasión musical. Dentro de los conjuntos existen tres funciones principales que se otorgan a distintos instrumentos: la *guitarra puntera* es el instrumento melódico por excelencia al cual se supeditan los demás, la *guitarra marcante* sirve como bajo armónico y el *acompañante* realiza el acompañamiento armónico-melódico si lleva instrumento de cuerda y marca el patrón rítmico si es de percusión.

La presente investigación inició motivada por indagar las razones y los procesos que subyacen a las enunciaciones en torno al *olvido* de la música campesina en San Vicente de Chucurí. Estas enunciaciones son expresadas por diferentes pobladores, pero, de manera particular, por los propios músicos campesinos. Se dice que la música de cuerda (campesina) se “ha olvidado muchísimo” (Entrevista etnográfica, Sánchez, 2013), que “ha estado como alejada” (Entrevista etnográfica, Galvis, 2013), que los que continúan interpretándola es porque “estamos es de necios” (Entrevista etnográfica, Sarmiento, 2013), al punto de que “en San Vicente es como si fuera delito tocar guitarra, a usted lo ven con una guitarra por aquí, por la calle, es como si no pasara na” (Entrevista etnográfica, Bautista, 2013). Todo ello ha llevado a la percepción de que “eso ya casi no existe, se ha acabado bastante la agrupación musical” (Entrevista etnográfica, Galvis, 2013), lo que a su vez se experimenta como una pérdida del “músico territorial [y del] sentido de pertenencia” (Entrevista etnográfica, Páez, 2013).

La percepción del olvido actual de la música campesina emerge como resultado de la comparación con la importante presencia que tenía antaño. Carlos Galvis comenta: “En el 75, 76, en ferias, bajaban muchísimos músicos [...] Más antes había más agrupaciones y se presentaban más, o sea, en cualquier momento presentaciones y toda esa cosa, pero entonces todo eso ya casi no existe” (Entrevista etnográfica, 2013). Pablo Emilio Sarmiento se queja de que “hoy en día ni siquiera a la mamá se le da una serenata” (Entrevista etnográfica, 2013). En relación a este tipo de ocasión, Mario Sánchez recuerda:

Salíamos a dar serenatas y mi papá no era músico pero le gustaba mucho. Nosotros también íbamos donde los vecinos; cuando eso, se hacían unas fiestas de dos, tres días. La gente era mucho bailar la música [...] A nosotros nos invitaban a los noviazgos, cuando habían matrimonios, cuando alguien se cuadraba una novia y le daba serenata [...] Cuando eso, era la música del tiempo. (Entrevista etnográfica, 2013).

Algunos consideran, además, que se ha generado un proceso de discriminación que asocia la parranda con el trago y con el campesino:

Yo creo que no se puede generalizar en el campo. Lo que le digo es que en el campo había mucha parranda, entonces la música era muy de la parranda, era... se emborrachaban, pero era el ambiente del campesino. Lo que pasa es que en el pueblo generamos un proceso discriminatorio muy notable que el campesino de pronto lo estamos ya... el campesino es muy auténtico, a él no le da pena demostrar lo que es [...] Porque son auténticos; entonces, en un momento dado, puede ser que hoy en día los músicos, el músico que es parrandero se toma su traguito para animarse. Pero una cosa es que pase al extremo que sea un borracho un irresponsable. (Entrevista etnográfica, Ardila J., 2014).

Varias personas atribuyen la pérdida y el olvido de la música campesina al hecho de que “la música parrandera ya poco le gusta a la juventud” (Entrevista etnográfica, Galvis, 2013). Esta falta de interés, desde su punto de vista, genera una interrupción en la transmisión y su consecuente muerte:

Lo que pasa es que esta música ya va perdiendo el año. Por ejemplo, nosotros ya nos morimos y ya los hijos de nosotros no crea que van a tocar. Por ejemplo, el nieto mío, él no va a tocar música de ésta [...]. Él tiene 14 años, ¡imagínese usted a la época de la juventud hoy en día les gusta otra música! Entonces esto va muriendo lentamente, va muriendo lentamente, yo sé, eso es de ahí. (Entrevista etnográfica, Benavidez, 2013).

También se argumenta la falta de interés por parte de los medios como la radio y la televisión, así como de la alcaldía, a pesar de que “aquí en este momento hay muchos artistas como ellos, que de verdad tienen ese corazón y ese sentimiento de cantar esa música con honor y con amor” (Entrevista etnográfica, Sánchez M., 2013). Sin embargo, aseguran, hay un “cierto desprecio” (Entrevista etnográfica, Páez, 2013).

Intrigada por las enunciaciones del olvido en la música campesina de San Vicente de Chucurí, interrogué en un primer momento a la comunidad urbana, indagando por los músicos campesinos, tratando de explorar la posibilidad de trabajar mi tesis en el lugar. Peculiar fue la respuesta de las personas en el casco urbano quienes en su mayoría no supieron dar razón de la existencia de músicos campesinos. Aunque he de mencionar que quienes sabían algo, hicieron referencia a que no creían que yo pudiera hacer “algo interesante”. Para mi sorpresa, encontré una gran cantidad de músicos intérpretes y compositores vigentes. Entre ellos: Luis Jesús Bautista, Mario Sánchez, José Euclides Ramírez, Raúl Ignacio Morales, Alfredo Lizcano, Carlos Galvis, Manolo Gómez, Abel Merchán, Leonardo Amaya,

Eliseo Sánchez, Rafael Sánchez, Marceliano Benavidez Ortega, Hernando Serrano, Jairo Pinzón y Pablo Emilio Sarmiento.

Nacida en San Gil,² pero criada en San Vicente de Chucurí desde mis tres años de edad, considero a este último como mi hogar natal. Pensando un poco en mi capital musical heredado hice un viaje mental por los cuadros *chucureños*³ para darme cuenta que en ninguno de ellos estaba la música campesina de la población. En mi caso particular, tuve una infancia rodeada de abundantes posibilidades artísticas debido a los proyectos institucionales que se gestan desde la alcaldía municipal. Sin embargo, nunca tuve contacto con las culturas musicales campesinas. Lo anterior me motivó a trabajar con una música que sin ser mi especialidad generó en mí una gran curiosidad y un sentido personal de responsabilidad.

En San Vicente de Chucurí, también llamado la *Capital Cacaotera de Colombia*, al igual que otras localidades colombianas, se establece la identidad histórica y cultural como uno de los principales objetivos en las políticas gubernamentales, siendo el sector rural el principal fundamento discursivo. En este sentido, el campo y los campesinos son considerados en el discurso político como el mayor capital de la localidad (Macías, 2012). En correspondencia, el plan gubernamental de la localidad se propone apoyar las diferentes actividades que den reconocimiento a los “músicos populares campesinos”. (Macías, 2012, p. 57). Sin embargo, dicho discurso institucional escrito que da preferencia al sector rural no funciona en la práctica. Hoy día existe un descuido actual por las culturas musicales campesinas. No obstante, parece ser un problema de nadie. Omar Acevedo comenta:

Aquí ha hecho falta mucha más gestión de los gobiernos municipales y departamental para articular muchas políticas. [...] Entonces eso denota cada vez más el abandono que tenemos del campo y cómo los campesinos no se tienen en cuenta. [...] Aquí nos vuelven ricos de papel aquí el campo lo presenta el mismo gobierno como una *panacea* en el papel, pero en la realidad la vida de nosotros es completamente indigna en estos momentos. Entonces miremos pues cómo el mismo Estado desde la parte municipal nos abandona. (Entrevista etnográfica, 2014).

Como ha sido apuntado, el olvido es enunciado continuamente por los músicos campesinos principalmente. La reiteración de ello me llevó a considerarlo como una importante marca enunciativa cuya comprensión debía ser fundamental para ubicar a los individuos y sus

² Municipio colombiano ubicado en el departamento de Santander.

³ Gentilicio con que se conoce a las personas nacidas en San Vicente de Chucurí.

colectividades en una teoría de la cultura. Asimismo, como señala Paul Ricoeur (2004), el reconocimiento de un olvido es un reconocimiento⁴ de ausencia y distancia, en donde el primero “reviste una significación positiva en la medida en que el que ha-sido prevalece sobre el no-ser-ya en la significación vinculada a la idea del pasado” (p. 566). Por lo anterior, situar el olvido también remite a la articulación que tiene el mismo con la memoria y la historia.

HIPÓTESIS Y TESIS

A partir de lo expuesto hasta el momento, esta investigación se planteó indagar sobre aquellos elementos que llevan a los músicos campesinos a enunciar su práctica musical como algo olvidado.

La hipótesis de trabajo inicial planteaba que en el marco del Estado nación colombiano y las políticas neoliberales los procesos históricos de las últimas décadas han conducido a una construcción del campesino como un sector ineficiente y anacrónico. Desde esta perspectiva, su modo de vida, sus prácticas y su música se configuran como algo que, en el mejor de los casos, corresponde con un pasado en la historia nacional que, si bien es reconocido, debe ser trascendido. Las enunciaciones en torno al olvido son reflejo de esta realidad, pero al mismo tiempo se configuran como un dispositivo discursivo mediante el cual los campesinos intentan hacer visible la operación de borramiento que opera sobre ellos, interviniendo, de este modo, sobre la memoria colectiva.

No obstante, a lo largo de la investigación se fue poniendo de manifiesto que la música campesina, en tanto conjunto de configuraciones sónicas, realmente no ha caído en el olvido. Por lo contrario, se observó que actualmente hay una cierta proliferación de expresiones sonoras que evidencian su dinamismo. A partir de lo anterior, la hipótesis inicial se fue transformando para arribar a la tesis que a lo largo de este estudio se argumenta:

⁴ “[...] el reconocimiento propiamente mnemónico, ordinariamente llamado reconocimiento, fuera del contexto de percepción y sin necesario soporte de representación; consiste en la exacta superposición de la imagen presente al espíritu y de la huella psíquica, también llamada imagen, dejada por la impresión primera [...] Este pequeño milagro de múltiples caras ofrece la solución en acto del enigma primero constituido por la representación de una cosa pasada. A este respecto el reconocimiento es el acto mnemónico por excelencia”. (Ricoeur, 2004, p. 550).

La música campesina, lejos de estar olvidada, presenta un dinamismo que responde a procesos de transculturación sónica intensificados por las tecnologías que hacen posible su recontextualización. En esta dinámica las nociones que articulan los sonidos a ideas de lugar y de originalidad configuran imaginarios sobre “autenticidad” y “pureza” que intervienen en la construcción de la música campesina como algo valorado por sus atributos de “tradición”. No obstante, efectivamente los procesos históricos que han caracterizado a la nación colombiana en las últimas décadas han conducido a una construcción del campesino como un sector ineficiente y anacrónico. Esta construcción subyace al hecho de que los músicos campesinos se encuentren excluidos de los proyectos institucionales y de la difusión mediática de su práctica musical, instancias fundamentales en los procesos de transculturación sónica. Por otra parte, dicha transculturación responde generalmente a construcciones sonoras legitimadas que no corresponden del todo con las interpretaciones musicales de los campesinos, lo que también se traduce en exclusión. El olvido al que hacen referencia estos actores sociales da cuenta de esta doble marginación, pero también se constituye como un dispositivo discursivo que intenta contestar y visibilizar la desigualdad de la que son objeto y, de esta manera, entrar en la disputa por su reconocimiento como sujetos que hacen parte de la nación en la esfera pública.

MARCO TEÓRICO

La presente investigación tenía como aspecto central, abordar la problemática que estaba detrás de las enunciaciones en torno al olvido de la música campesina en San Vicente de Chucurí. Relatos que eran expresados por los diferentes habitantes de la localidad y de manera reiterativa por los músicos campesinos. En primera instancia, fue indispensable organizar los datos tomados en campo con la finalidad de ubicar la música campesina dentro del conjunto de prácticas musicales presentes en esta comunidad para, de esta manera, tener la posibilidad de observar las relaciones existentes entre dichas prácticas. Para lo anterior, se

retomó el concepto de sistema musical, propuesto por Gonzalo Camacho, como una herramienta heurística.⁵

Los relatos obtenidos en el trabajo de campo configuraron grupos de palabras que se relacionaban a la idea del olvido y más adelante a la falta de reconocimiento social. Así, el olvido y la falta de reconocimiento emergieron como categorías significantes en los enunciados de los músicos.

En los relatos se enunciaba la palabra olvido y otras palabras, como abandono, desaparición, exclusión, pérdida, y otras más que, de alguna forma expresaban el sentir de los músicos. Lo mismo sucedía en torno a los enunciados relacionados con la falta de reconocimiento social. Como estrategia metodológica, se recurrió al concepto de campo semántico,⁶ siguiendo el trabajo del etnomusicólogo Fernando Nava, para referir a un sentir que se expresa a través de diferentes enunciados, que a su vez presentan conexión entre ellos. Con fines operativos, se utilizaron el olvido y la falta de reconocimiento como categorías que servían para direccionar el conjunto de enunciaciones que fueron punto de partida del presente trabajo.

A continuación se mostrará un esquema que sistematiza los relatos de olvido por parte de los músicos. En el anexo 1 de esta tesis se podrá consultar un cuadro con los relatos a partir de los cuales se obtuvo el grupo de palabras que conformaron el campo semántico del olvido.

⁵ “Por sistema musical entendemos un conjunto de hechos musicales dentro de una estructura que permite incorporar información codificada, a partir del juego entre la semejanza y la diferencia. El contraste de las características permite que los rasgos que sobresalen por su disparidad se carguen de significado. Desde este punto de vista los sonidos, las estructuras musicales, los géneros, las dotaciones instrumentales y las ocasiones *performativas* están dispuestos de acuerdo a ciertos códigos y formas gramaticales que funcionan como organizadores del fenómeno sonoro, constituyendo vínculos con otras dimensiones sociales. Se funda de esta manera un gran sistema comunicativo” (Camacho, 2007a, p. 169).

⁶ “[...] aquello que la mente reconoce como pertinente a tal o cual categoría, lo que está clasificado de un modo particular, recibe un determinado tratamiento, distinto al que de suyo le corresponde a otro sector de la realidad. Dichos sectores, que hacen evidente la clasificación y partición mental del mundo, son convencionalmente llamados “campos semánticos” (Nava, 1991, p. 410).



Ilustración 1. Campo semántico del olvido

El campo semántico en torno al olvido y a la falta de reconocimiento, como se verá más adelante en esta misma introducción, integra el conjunto de expresiones verbales de los músicos campesinos que manifiestan su pensamiento desde el sentimiento social, lo que Raymond Williams (2000) denomina “la conciencia práctica que es el lenguaje” (p. 42). Es decir, un lenguaje que vincula las experiencias vividas y variables, presencias sociales que se articulan dentro del mundo (Williams, pp. 50-51). En este sentido, los relatos verbales, son actos de expresión que ponen en juego relaciones activas de la experiencia. Son evocaciones complejas entre los acontecimientos, sean reales o imaginados, de situaciones sociales o privadas, de alguna parte del mundo, sea física o de percepción del mismo (Williams, 2000, p. 191). En este marco, el olvido manifiesto en esta tesis, también se puede entender como una *estructura de sentimiento* o de la experiencia. Para Williams, dicho concepto permite analizar tanto el pensamiento como el sentimiento social, sea de manera vivida o experimentada, con el fin de tener una alternativa diferente a los análisis sociales totalitarios que excluyen la experiencia social;⁷ de modo que su análisis, inscribe esta última.

⁷ “[...] Una definición alternativa sería la de estructuras de la *experiencia*, que ofrece en cierto sentido una palabra mejor y más amplia, pero con la dificultad de que uno de sus sentidos involucra ese tiempo pasado que significa el obstáculo más importante para el reconocimiento del área de la experiencia social, que es la que está siendo definida. Estamos hablando de los elementos característicos de impulso, restricción y tono;

Es por lo anterior que el campo semántico del olvido constituyó un referente del fenómeno empírico a partir del cual fueron articulados planteamientos teóricos para la construcción del objeto de estudio en esta tesis.

Ahora bien, dichas referencias al olvido tienen que ver con el esfuerzo de recordación que hacen los sujetos en el acto de recordar y que se da debido a la capacidad humana que tiene que ver con la sensación (percepción) del tiempo.⁸ Los planteamientos del filósofo Paul Ricoeur en su libro, *La memoria, La historia, El olvido* (2004), permitieron observar dicho acto de recordación como una búsqueda activa. Es decir, un esfuerzo de recordación que atañe a una capacidad del ser humano: ‘un ‘poder buscar’ personal que supone un aprendizaje y una búsqueda que son diferentes de la simple evocación de un recuerdo.’⁹ La recordación entonces es, para Ricoeur, el esfuerzo contra el olvido, ya que los sujetos buscan y no necesariamente dicha búsqueda tiene éxito, también puede fracasar. En este camino, la recordación como acto profundo y de búsqueda se da con “un matiz de preocupación”, es decir, la naturaleza profunda del olvido causa incertidumbre, ya que el origen del olvido se encuentra entre la destrucción definitiva de huellas o el impedimento provisional y superable

elementos específicamente efectivos de la conciencia y las relaciones, y no sentimiento contra pensamiento, sino pensamiento tal como es sentido y sentimiento tal como es pensado; una conciencia práctica de tipo presente, dentro de una continuidad viviente e interrelacionada. En consecuencia, estamos definiendo estos elementos como una «estructura»: como un grupo con relaciones internas específicas, entrelazadas y a la vez en tensión. Sin embargo, también estamos definiendo una experiencia social que todavía se halla *en proceso*, que a menudo no es reconocida verdaderamente como social, sino como privada, idiosincrásica e incluso aislante, pero que en el análisis (aunque muy raramente ocurra de otro modo) tiene sus características emergentes, conectoras y dominantes y, ciertamente sus jerarquías específicas. [...]” (Williams, 2000, pp. 150-158).

⁸ “La función desempeñada por la distancia temporal: el acto de acordarse [...] se produce cuando ha pasado tiempo [...] Y este intervalo del tiempo, entre la impresión primera y su retorno, [es] el que recorre la recordación. En este sentido, el tiempo sigue siendo la apuesta común a la memoria-pasión y a la recordación-acción [...] es preciso subrayar que hay memoria ‘cuando transcurre el tiempo’ [...] o, más precisamente ‘con tiempo. En este sentido, los humanos comparten con algunos animales la simple memoria, pero no todos disponen de la ‘sensación (percepción) (aisthesis) del tiempo. Esta sensación (percepción) consiste en que la marca de la anterioridad implica la distinción entre el antes y el después. Pero ‘el antes y el después existen en el tiempo [...] En este caso, es total la concordancia con el del análisis del tiempo en física [...] percibimos el tiempo al percibir el movimiento; pero el tiempo sólo es percibido como diferente del movimiento si lo ‘determinamos’ es decir si podemos distinguir dos instantes, uno como anterior, otro como posterior. En este punto, análisis del tiempo y análisis de la memoria se superponen” (Ricoeur, 2004, pp. 34, 36-37).

⁹ “Los griegos tenían dos palabras *mneme* y *anamnesis*, para designar, por una parte, el recuerdo como algo que aparece, algo pasivo, en definitiva, hasta el punto de caracterizar como afección –*pathos*– su llegada a la mente, y por otra parte, el recuerdo como objeto de una búsqueda llamada, de ordinario, de recordación, recolección [...] Acordarse es tener un recuerdo o ir en su búsqueda” (Ricoeur, 2004, pp. 19-20).

de manera eventual que tiene el sujeto para hacer memoria. En este sentido, el recordar se convierte en el momento más trascendental de hacer “memoria de olvido”. Por lo tanto, el esfuerzo de recordar, como acto de memoria, tiene como uno de los principales objetivos combatir el olvido y el despojo del tiempo. Donde la búsqueda del pasado se convierte en una tarea que implica el no olvidar (Ricoeur, pp. 37, 39-40, 47-48, 50).

Ricoeur analiza el fenómeno del olvido desde la hermenéutica histórica del hombre, condición histórica que tiene que ver también con las relaciones temporales del ser humano.

Así, el olvido:

[...] tiene la misma amplitud que las dos grandes clases de fenómenos relativos al pasado; es el pasado, en su doble dimensión mnemónica e histórica, el que, en el olvido, se pierde; la destrucción de un archivo, de un museo, de una ciudad – estos testigos de la historia pasada – equivale a olvido. Hay olvido donde hubo huella. Pero el olvido no es sólo el enemigo de la memoria y de la historia. Una de las tesis en las que estoy muy interesado es que existe también un olvido de reserva que constituye un recurso para la memoria y para la historia (p. 374).

De este modo, Ricoeur señala una diferencia entre dos formas de olvido: el definitivo y el olvido de reserva. El “olvido definitivo: es el olvido por destrucción de huellas; la segunda se inclina hacia la idea de olvido reversible, incluso hacia la idea de inolvidable: es el olvido de reserva.” (pp. 535-536). En donde el primero, es un olvido profundo y el segundo más vinculado con el proceso de rememoración antes señalado.

Las referencias al olvido son actos de rememoración que están en relación con la memoria. Lo anterior implica la problemática histórica que tiene que ver con la representación del pasado y su veracidad debido a la tradición de pensamiento empírico y racional que conceptualiza a la memoria como una región de la imaginación. En este sentido, la memoria ha sido ubicada en los rangos más bajos de los modos de conocimiento, lo que sugiere una afectación en la función veritativa de la misma. Por lo tanto, de acuerdo con Ricoeur, se hace indispensable distinguir entre imaginación y memoria. La primera, con un objetivo dirigido hacia lo fantástico, y la segunda, direccionada en la anterioridad temporal de ‘la cosa recordada’. En esta línea, es necesario plantearnos una posición historiográfica en virtud de una política justa de la memoria debido a los actuales e inquietantes excesos y abusos de memoria y olvido. Actos de rememoración que han ido elaborando una construcción histórica de la “verdad”.

En esta tesis, el campo semántico del olvido es un elemento fundamental en la memoria y el recuerdo de los sujetos. Un olvido que es necesario para habitar su presente y vivir el tiempo como una historia.

En el trabajo de análisis varias palabras remitían a otro campo semántico, estrechamente vinculado al olvido y que tenía que ver directamente con la falta de reconocimiento. A su vez, esta ausencia de reconocimiento está íntimamente relacionada con la problemática de la justicia. Por lo cual, se hizo necesario establecer un segundo campo semántico que pondría énfasis en esta falta de reconocimiento, como se aprecia en el siguiente esquema:

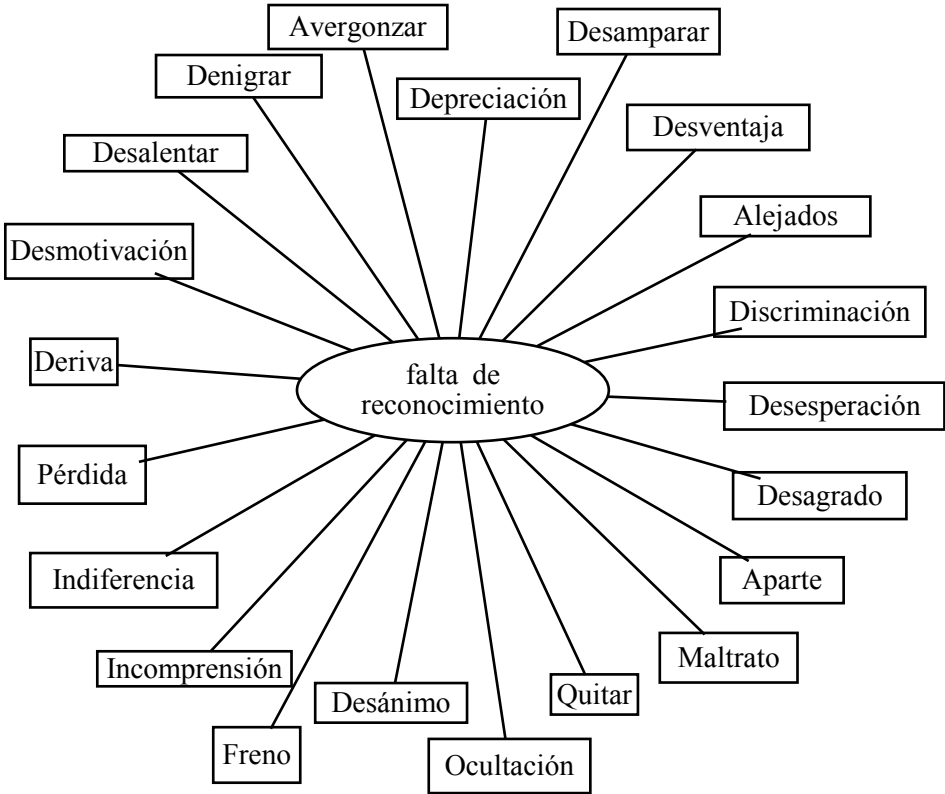


Ilustración 2. Campo semántico falta de reconocimiento

Los relatos también enunciaban una falta de reconocimiento y otras palabras como ocultación, desamparo, pérdida y otras más que, de igual forma que en el campo semántico del olvido, expresaban el sentir de los músicos. Por lo anterior, la falta de reconocimiento se constituyó como un campo semántico que a su vez se erige como un subcampo del campo semántico del olvido.

Es importante destacar que el reconocimiento debe entenderse como una cuestión de justicia y no de autorrealización. Para Nancy Fraser (2003), desde finales del siglo XX se ha venido manifestando en el conflicto político una “lucha por el reconocimiento” convirtiéndose dicha batalla en reivindicaciones del “reconocimiento de la diferencia” ya sea de raza, género, sexualidad, etnicidad, nacionalidad, cultural, entre otras. Dicha autora propone que la justicia requiere de dos dimensiones: redistribución y reconocimiento. Integradas, estas políticas permiten idear una concepción bidimensional de la justicia, es decir, ambas deben ser conciliadas y combinadas.

Para Fraser la ‘redistribución’ y el reconocimiento son de origen divergente en tanto términos filosóficos. El primero, influenciado por la tradición liberal y de corriente anglonorteamericana de finales del siglo XX; y el segundo, de tradición filosófica hegeliana (fenomenología de la conciencia). Para dicha autora la concepción bidimensional de la justicia “considera la distribución y el reconocimiento como perspectivas diferentes de la justicia y dimensiones de la misma. Sin reducir una dimensión a la otra, incluye ambas en un marco superior de referencia.” (2003, pp. 42, 43). Por lo que pueden entenderse de manera que puedan ir de la mano a pesar de la divergencia y “concebirse de manera que eludan las objeciones de sus respectivos críticos” (Fraser, 2003, pp. 19, 20, 21).

Desde esta perspectiva, puede pensarse que la enunciación del olvido se convierte en un dispositivo político que clama justicia social. Un híbrido que combina injusticias de reconocimiento y distributivas y, que como se señaló antes, hace evidente la facultad y voluntad de no olvidar por parte de los individuos. Éstos pueden o no actuar, lo que ha llevado a la amenaza que implican los excesos, abusos y usos de la memoria y el olvido, ya que ejercer la memoria implica su uso. Pero dicho esto, también puede generar abuso, el cual provoca la exposición y amenaza de la intencionalidad veritativa de la memoria (Ricoeur, 2004, pp. 84, 633-634, 642, 644). Dicha problemática afecta las identidades (individuales o colectivas). Según Eduardo Rabossi (1989), la identidad personal o social depende de nuestros recuerdos. Éstos, asociados también a la memoria y a los olvidos, pueden ser destructores o constitutivos de la identidad.¹⁰ Así, la identidad toma relevancia en la

¹⁰ “Si nuestra identidad personal depende, en algún sentido, de nuestros recuerdos ¿qué efectos producen nuestros olvidos? [...] Lo interesante [...] es que la identidad personal está asociada, de alguna manera, con la memoria, y que si este es el caso, depende de los recuerdos: los olvidos –ciertos olvidos– son destructores de la

manipulación y abuso sea de la memoria o del olvido. La problemática es la manipulación concertada de la memoria y los olvidos por aquellos que tienen el poder para reivindicar las identidades. Lo que desemboca en abusos de memoria que también son abusos de olvido (Ricoeur, 2004, p. 110).¹¹ En este sentido, el olvido se hace importante también para los debates sobre la memoria cultural. Paul Connerton (2008) propone 7 tipos de actos que pueden ser entendidos bajo el término de olvidar.¹² Para nuestro caso destaca, en primera instancia, el olvido prescriptivo, el cual es precipitado por el Estado, implica el reconocimiento público y se usa para mantener una mínima cohesión social. En segunda instancia, el olvido que es constitutivo de una nueva identidad, práctica que sugiere un olvido a partir de muchos pequeños olvidos que con el tiempo modelan las identidades; un conjunto de olvidos que es acompañado de nuevos recuerdos que serán constitutivos de la identidad (pp. 60-69).

Para sintetizar hasta aquí: El olvido es parte fundamental de la memoria y el recuerdo. Está en sintonía a su vez con la problemática señalada por Fraser sobre la redistribución y el reconocimiento. Problemática que en parte tiene que ver, tanto con lo que plantea Ricoeur sobre el abuso de la memoria y el olvido, como con lo que propone Connerton sobre la importancia del olvido en los debates sobre memoria cultural. Con lo anterior, se podría decir entonces que el campo semántico del olvido es producto de la experiencia y la emoción (Williams) de los sujetos articulada en su lenguaje. Por lo que el olvido vivido en el tiempo, como historia social, genera el juego problemático entre la justicia y el reconocimiento y su puesta en escena en el debate sobre la memoria cultural.

Ahora bien, en la manipulación y abuso de la memoria o del olvido, conviene tener presente para el caso latinoamericano en general y colombiano en particular –y dado el lugar

identidad personal o sirven de criterios para decir cuándo hay otra persona en lugar de la misma persona. Uno no puede resistir la tentación de proyectar lo anterior al plano social. Al hacerlo, no es necesario comprometernos con la existencia de entidades supraindividuales que sientan, piensen y actúen. Basta con aceptar que la vida comunitaria supone y genera valores, sentimientos y experiencias comunes a los miembros del grupo. Y podemos decir entonces, lockeanamente, que la identidad de un grupo social es función, entre otras cosas, de sus recuerdos y que el olvido de ciertos hechos importantes o es disolutorio de tal identidad o es constitutivo de un grupo social distinto, esto es, de otra comunidad” (Rabossi, 1989, pp. 9-10).

¹¹ “De las desviaciones que de ello resultan, conocemos algunos síntomas inquietantes; demasiada memoria en tal región del mundo, por lo tanto, abusos de memoria; no suficiente memoria en otro lugar, en consecuencia, abusos de olvido. Pues bien, es en la problemática de la identidad donde hay que buscar la causa de la fragilidad” (Ricoeur, 2004, p. 110).

¹² Para más información sobre los actos de olvido que propone el autor, véase: (Connerton, 2008, pp. 60-69).

de autoridad desde el que ambos pueden ser manipulados y abusados— que esta problemática no puede desprenderse de un contexto de dominación que varios investigadores han identificado como la persistencia de la colonialidad.¹³ A pesar de los procesos de descolonización que han conducido a la independencia de las naciones, la colonialidad continúa vigente, pues ésta es un patrón de poder que garantiza tanto la explotación de seres humanos a escala mundial, por el capital, como la subalternización y desconocimiento de experiencias, formas de vida y conocimientos de quienes son dominados.¹⁴ El grupo Modernidad/Colonialidad considera que los indígenas y afrodescendientes representan de modo paradigmático al sujeto subalterno colonial. Sin embargo, Grosfoguel (2006) apunta que este último incluye también a los trabajadores, las mujeres, los homosexuales y las lesbianas, así como a los movimientos antisistémicos, entre otros, que habitan la *diferencia colonial*.¹⁵ Desde esta perspectiva, es importante no pasar por alto la construcción subalternizada de los sujetos campesinos en los países latinoamericanos y, en el caso particular de esta tesis, de los músicos campesinos de San Vicente de Chucurí.¹⁶ Es, desde

¹³ Aníbal Quijano (2000), (2000 a), (2000 b), (1988), (1992); Enrique Dussel (2000), (1994); Edgardo Lander (1999); Arturo Escobar (2000); Walter Dignolo (2000) (2000 a); Santiago Castro-Gómez (2007); Ramón Grosfoguel (2006) (2009) (2014); Nelson Maldonado-Torres (2008), entre otros. Para Aníbal Quijano (2000) la colonialidad es uno de los elementos constitutivos y específicos del patrón mundial de poder capitalista, que opera en todos los ámbitos, materiales y subjetivos, tanto de la existencia social cotidiana como a escala societal. Su fundamento es la imposición de una forma de clasificación racial de la población del mundo. Tiene su origen en el “descubrimiento” y conquista de América, momento en que el emergente patrón capitalista se hace mundial. Esto último constituyó un universo de relaciones intersubjetivas de dominación bajo una hegemonía eurocentrada.

¹⁴ Conviene distinguir entre *colonialismo* y *colonialidad*. El primero tiene que ver con la dominación política y militar desplegada para asegurar la explotación del trabajo y de las riquezas de los territorios de las colonias en beneficio de los colonizadores. La colonialidad, por su parte, designa el patrón de poder que hace posible aún hoy día la reproducción de relaciones de dominación, mediante la naturalización de jerarquías raciales, culturales, territoriales y epistémicas. (Restrepo & Rojas, 2010, p. 15). Asimismo, debe señalarse que el hecho de que la colonialidad opere en todos los ámbitos señalados por Quijano, y que dicha operación resulta en la subalternización de experiencias, conocimientos y formas de vida, ha llevado a la identificación particular de formas de colonialidad del poder, del saber y del ser. Para un bosquejo de estos conceptos, véase (Alegre, 2015, pp. 45-50).

¹⁵ Alegre explica que: De acuerdo con Dignolo, la diferencia colonial alude al lugar y a las experiencias de quienes han sido subalternizados en la empresa colonial, es decir, a los territorios, poblaciones, conocimientos que han sido inferiorizados epistémica, ontológica y socialmente por la mirada colonialista. La diferencia colonial no preexiste, sino que ha sido construida por el pensamiento hegemónico, desde el siglo XVI y en diferentes épocas, y consiste en clasificar grupos poblaciones, identificándolos en sus ‘faltas’ o ‘excesos’, “lo cual marca la *diferencia* e inferioridad con respecto a quién clasifica” (Dignolo, 2003, p. 39).” (Alegre, 2015, p. 47).

¹⁶ Cabe insistir en que la colonialidad, como patrón de poder, no desapareció con la edificación de los estados-nación. De acuerdo con Dignolo (2000), la construcción de estos últimos no debe deslindarse del mundo ‘moderno/colonial’ pues desde la perspectiva colonial, la nación construida es sencillamente una nueva etapa de la ‘modernidad/colonialidad y por tanto no el final del colonialismo (p. 434).

esta perspectiva, la que además nos remite a varias de las formas de olvido identificadas por Connerton, que aquí son retomados los planteamientos de Mario Rufer en torno a la historia, la nación y la temporalidad, y que a continuación se esbozan.

Siguiendo a Mario Rufer (2010) los olvidos son también formas coloniales de una historia continua, procesual y progresiva que desconoce los lenguajes de la memoria como acción política. Dicha historia/disciplina está íntimamente relacionada con la nación ya que esta última es el sujeto de referencia de la historia.¹⁷ En este sentido, el planteamiento de Rufer se centra en analizar las operaciones políticas que tiene la historia nacional para excluir aquellos modos de inscripción distintos en cuanto a la experiencia temporal, lo que él llama “la continuidad en los procesos de pérdida”. Para dicho autor, existe un ocultamiento sobre el tiempo en las representaciones sobre el pasado, nociones que son políticas y que tienen que ver con las nociones de quiebre y discontinuidad en la historia nacional moderna. Para él estas operaciones son los sellos del orden colonial en la estructura y tiempo de la nación. (Rufer, 2010, pp. 12-13 y 28).

De acuerdo con Rufer, en las representaciones del pasado, el tiempo general es presupuesto, careciendo de una reflexión del mismo. En lo que respecta a la investigación histórica, el tiempo parece su sustrato y no parte de la creación semántica y de carácter político de la historia. En cambio, en lo que respecta a la memoria, el tiempo es su “componente”, pues ésta, a diferencia de la historia, no construye continuidad –en el sentido de una cadena sumatoria de acontecimientos del pasado– sino discursos sobre el pasado basados en la experiencia. De modo que historia y memoria pertenecen a regímenes discursivos distintos; si bien se entrelazan, también son disímiles en tanto que la memoria concierne a la muestra discursiva de la experiencia mientras que la historia alude a la cientificidad de la explicación mediante operaciones exactas. (Rufer, 2000, p. 12-13).

Diversos autores han planteado ya el hecho de que la idea rectora de la modernidad ha construido a Europa como ‘sujeto teórico’¹⁸ y al estado nación occidental como máximo

¹⁷ “Existen trabajos que estudian las relaciones entre nación e historia/disciplina y sobre las formas como la nación sigue siendo el sujeto de referencia de la historia. Aquí el archivo es el principal custodio de la disciplina, el vigía entre punto de partida y lugar de autoridad, *commencement* y *arché* como fuente originaria de la posibilidad narrativa del acontecimiento”. (Rufer, 2010, p. 12).

¹⁸ (Chakrabarty, 2010); (Chakrabarty, 2000); (Mignolo, 2000 a); (Quijano, 2000).

grado de realización política, lo que lleva a Rufer a plantear como problemático el modo en que el estado nación se configura como este lugar de silencio que referencia toda historia moderna (2010, p. 14). En este sentido, y retomando a Walter Benjamin,¹⁹ señala que uno de los problemas de la disciplina histórica es la construcción del *proceso* como unidad de sentido dentro de un lenguaje de autoridad. Si bien la noción de proceso posee una fuerza explicativa, su modo de operación debe conectar discursivamente los acontecimientos sobre la idea de *progreso*.

Como lo muestra Giorgio Agamben, proceso y progreso se entrelazan en el telón de fondo del conocimiento histórico, junto con las vertientes del capitalismo decimonónico de desarrollo y evolución. El telos que determina procesos auténticos y fallidos, pueblos con historia y sin historia, humanidades de facto y civilizaciones “con retraso” no es sólo un proyecto autoritario de ciertos procesos políticos localizados: está en la lógica de la propia operación con el conocimiento histórico”. (Rufer, 2010, p. 20).

Es por lo anterior que para Rufer las ideas de tiempo que operan discursivamente en la historia nacional son políticas. Ahora bien, este autor sostiene que diversas formas de inscribir la experiencia en el tiempo son excluidas de la historia nacional moderna por las nociones de quiebre y discontinuidad que ésta supone, nociones que operan políticamente. Asimismo, ve en ello la continuidad de una condición violenta que produce y reproduce identidades.

La coincidencia entre tiempo y nación –aspecto clave de la modernidad occidentalizada– conlleva la noción de un tiempo que no es afectado por los acontecimientos, por la producción de la propia historia, pues se le concibe como único y externo, lo que Rufer llama un tiempo “vacío”.²⁰ Desde esta perspectiva, el origen que da cuenta de un hecho, la justificación primera de “todo hecho histórico objetivo”, en fin, la idea particular de tiempo histórico, se encuentra en una forma de significación autorizada que “vacía al tiempo para colocarlo en la política y homogeneiza al sujeto para posicionarlo en la historia universalizante de la ciudadanía”. En el caso de las naciones latinoamericanas, el discurso colonizante ha sido reiterado por las élites criollas que condujeron el discurso político hacia

¹⁹ (Benjamin, 1989).

²⁰ “Sin embargo, la mundanización del tiempo se corresponde con hechos complejos (la ilustración, la modernidad) inscritos en una singularidad que sólo conocemos a posteriori, en la escritura de la historia. Esa singularidad no puede aparecer entonces sino como un ocultamiento ex post facto.” (Rufer, 2010, p. 14).

la idea de realización de la nación. Aquí, el sujeto colonial fue reemplazado por el sujeto ciudadano en el marco de la historia-narración, y esto fue posible a partir de la abstracción de las múltiples temporalidades y diversos mundos de la vida en la imagen totalizante de la nación homogénea. Las diversas temporalidades, con los órdenes simbólicos de las distintas comunidades, combinados con el trabajo y la reproducción, fueron entretejidas con los tiempos del capital, el desarrollo y el progreso. De este modo, la experiencia temporal fue homogeneizada mediante la imposición de los relatos históricos como parte de un proceso político de construcción hegemónica. (Rufer, 2010, pp. 14-15, 18).

Si la nación occidentalizada objetiva el destino-progreso mediante un tiempo vacío, exterior, el desarrollo del pueblo en el tiempo se configura entonces como una experiencia política subsumida en un relato, en donde el progreso y la modernidad son resaltados mediante la *representación* de lo arcaico. Pero la representación del pasado no sólo lo *vuelve a hacer presente*, sino que crea una distancia de dicho pasado fundador, pues su marca es erosionada por la idea del progreso. Lo significativo de esta puesta en escena, que hace parte de la identidad nacional, no es tanto establecer una continuidad con el pasado, sino, de hecho, establecer una ruptura entre aquello que es construido como los orígenes y lo que es exhibido con la identidad moderna. (Rufer, 2010, p. 19).

Lo dicho hasta el momento permite comprender que Rufer haga eco de los planteamientos en torno al modo en que la diversidad inherente a toda nación es borrada y ocultada como una estrategia política en la imaginación histórica. Sin embargo, lleva su tesis más lejos para señalar que la discontinuidad arriba referida no es solamente fundada por la separación entre la historia universal (el pueblo nacional) y las historias menores (el tiempo de las comunidades), sino que la relación tiempo/nación (entre ruptura y arcaísmo) también oculta, como fue señalado anteriormente, la permanente condición de violencia producida y reproducida en las identidades de la propia historia (2010, p. 21). Rufer observa una doble negación fundacional desde el mito de origen de la nación fundamentada en la negación de algunos sujetos como ‘sujetos de la modernidad’ y ‘como históricos’, además del no reconocimiento de las condiciones que producen dicho discurso. Lo anterior genera un vacío que separa ‘pueblos’ y ‘sujetos de la nación’ y que igualmente despoja de manera material y simbólica a las comunidades pre-modernas mediante la constitución de una subjetividad

nacional moderna que sepulta la otredad. Así, las comunidades pre-modernas son imaginadas y distantes temporalmente, por lo que urge su preparación y adaptación a ese otro orden moderno. Sumado a lo anterior, el discurso histórico ha fundamentado otra distancia política que hoy día es vigente: ‘la condición de ciudadanía’, la cual es negada a aquellos que quedan fuera de la historia con la justificación de encarnar una condición no-moderna, oscureciendo así el despojo histórico, los procesos de racialización y la ingeniería biopolítica que dicha negación entraña.

En este sentido, Rufer apunta que los sujetos “otros”, entre éstos los campesinos, quedaron dependientes de los procesos de negación simbólica otorgados por las disertaciones académicas y políticas:

[...] por un lado, subsumidos bajo la lógica del capital en el desarrollo de la nación a la vez que despojados de los beneficios del orden sistémico del capitalismo; por otro, dispuestos en el orden de la Tradición Atávica como muestra anacrónica de los orígenes, pero despojados del terreno de enunciación de la historia-destino nacional. (2010, p. 22).

Así los sujetos “otros, arcaicos, premodernos” (indígenas, campesinos, entre otros) en el tiempo histórico nación que separa entre el mito-historia son convertidos en anacronismo,²¹ y, con esto, se borra su carácter contemporáneo. (Rufer, 2010, p. 17).

Los planteamientos hasta aquí esbozados son enarbolados por Rufer para argumentar que actualmente, la lógica en la representación “multicultural” de la historia de la nación continúa operando de un modo que reproduce la diferencia y distancia entre historia y cultura (2010, p. 26). El reconocimiento de la diversidad, centrado en lo cultural, no pone en cuestionamiento la forma violenta en que la historia produce las identidades ni interviene políticamente “en el tiempo” para detener los modos en que son perpetuadas las inequidades históricas. Es por ello que el desvelamiento de la colonialidad que persiste hoy es necesario para comprender por qué la visibilización de la alteridad no se corresponde forzosamente con

²¹ “el uso de la anacronía para situar en el presente un hecho que no se corresponde con la identidad del tiempo es una estrategia política de enunciación (no un equívoco). Rancière plantea que el anacronismo no es un problema para la historia porque falte a la verdad en un sentido científico (ya que la eficacia de la verdad es una dependencia de la concepción moderna del tiempo), sino porque desmantela la construcción política del tiempo histórico.[...] Retomo aquí las palabras de Rancière: “no hay anacronismos, hay anacronías: formas de nociones y significaciones que toman el tiempo a contrapelo, que hacen circular sentidos de una manera que escapa a toda contemporaneidad, a toda forma de identidad del tiempo consigo mismo”. (Rufer, 2010, p. 27).

procesos de autorización. El reconocimiento del otro requiere una torsión política conducente a su validación.

A la luz de lo señalado por Rufer, se hace indispensable pensar la problemática que entraña la música campesina (en tanto “cultura”) y el sujeto campesino (en tanto sujeto subalterno) en relación al olvido, la memoria y la historia. Como bien señala el autor, el proyecto “desaparecedor” de la modernidad, que implica la violencia del proyecto genético del estado nacional, haría necesario observar los modos de construcción de músicas y formas de vida como “tradición atávica”, como retrasos en la construcción de la historia nacional que, paradójicamente, las reconoce, pero en el dominio de la cultura.

Los señalamientos de Rufer acerca del modo en que la historia nacional reproduce la diferencia y distancia entre historia y cultura, pueden dialogar con los planteamientos que la etnomusicóloga Ana María Ochoa hace acerca de lo que denomina las *epistemologías de la pureza* y de la *transculturación sónica* y del modo en que éstas han sido fundamentales en la configuración de lo aural como una esfera de constitución crucial de la modernidad altamente desigual de América Latina (2012).

Esta autora señala que a partir del siglo XIX y en particular en el XX se fue construyendo y constituyendo una modernidad aural. La intensificación de lo aural se observa, según ella, debido a los diversos cambios que provocaron la tecnología, la economía y los varios modos de circulación del sonido, que han ido conduciendo a un descentramiento de lo letrado y un aumento de lo sónico. De tal manera que la música se ha vuelto un rasgo fundamental en las modernidades del siglo XX debido a los diversos procesos que se dieron a partir de la reproducción sonora en el siglo XIX. Dicha autora trabaja cuatro conceptos fundamentales para entender este proceso:

1. Entextualización: Se refiere al encuadramiento del objeto musical estudiado mediante diversas formas de captura.
2. Esquizofonía: Concepto elaborado por el compositor Murray Schaffer. El término se compone de *phono* –sonido– y *schizo* –separado–, para referir a un sonido que se origina en un lugar pero que puede ser escuchado en otro completamente diferente y a grandes distancias (Schaffer, 1969, p. 43).

3. Recontextualización sónica: La posibilidad de entextualizar los sonidos y de esquizofonía genera, a su vez, procesos de traslado de un contexto a otro, generando nuevas posibilidades discursivas.
4. Epistemologías de la pureza: Formas mediante las cuales se provincializan los sonidos para adscribirles un lugar en la ecúmene moderna.
5. Transculturación sónica: Se refiere a la reestructuración de prácticas, significados y circulación de lo sónico que rearticula la relación entre diversos espacios (local, nacional y global) mediante prácticas que inscriben en los sonidos conceptualizaciones que, con base en el lugar, son vinculadas al origen y a la representatividad dentro de un marco transnacional. Cabe señalar que las prácticas de transculturación sónica pueden promulgar o irrumpir las de purificación arriba referidas.

De acuerdo con Ochoa (2012), los procesos de recontextualización siempre van acompañados de un debate intenso sobre el significado del localismo sónico y su lugar en la modernidad de América Latina, es decir, son constitutivos de lo que denomina una *esfera pública aural*. Estas prácticas se alimentan y constituyen entre sí de formas contradictorias y complejas, por lo que la modernidad sónica siempre se presenta como un proyecto inacabado, ya que la propia existencia de lo colonial/moderno y de lo tradicional/moderno está basada en las relaciones cíclicas de estas articulaciones. Si bien la política de la purificación produce una invisibilización, que es constantemente re-editada para generar desigualdad social, también existe, para Ochoa, la posibilidad de que los sujetos impugnen tales desigualdades apelando a esa misma política de purificación. Es por ello que las múltiples y simultáneas formas de recontextualización complican la borrada que promulgan las prácticas de purificación. Los planteamientos de Ana María Ochoa, apenas esbozados aquí, serán desarrollados con mayor amplitud en el capítulo IV. Dichos postulados permitirán observar la proliferación de textualidades producto de transculturaciones sónicas. Además, el análisis mostrará la recontextualización de la música campesina de la localidad y la dinámica vital de multiplicación textual lo cual pondrá sobre la mesa un proceso complejo que subraya la articulación entre la identidad local, la tradición y la representatividad de la música campesina.

Una parte vital de la presente tesis entonces es, a la luz de los postulados anteriores, observar el olvido y la memoria como campos en disputa que ponen en juego la doble dimensión de la justicia, de la que habla Fraser. Es fundamental indagar sobre ellos como marcas enunciativas en el discurso de los sujetos, no solamente como relatos descriptivos de un acontecimiento sino como posibles mecanismos de agencia. El olvido y la memoria pueden llegar a ser analizados como dispositivos con posibilidades de desestabilizar la inquebrantable borradora a la que han estado sometidos los campesinos colombianos desde las diversas instancias, que históricamente han ejercido el poder de hacer la historia del Estado nación en Colombia. Resaltando de manera relevante la importancia de las enunciaciones como puentes que comunican aspectos de la historia local regional y nacional con el desarrollo del sistema musical de la localidad. Así como la asociación de la música con el sujeto campesino y su práctica social, y finalmente, poder observar el desigual acceso que tienen los campesinos a los ámbitos de las políticas culturales y la industria musical.

ESTADO DEL ARTE

Como se apuntó anteriormente, en San Vicente de Chucurí la denominación de música campesina hace referencia a un conjunto de géneros agrupados en las subcategorías de música andina colombiana y música parrandera, música de despecho y música de cantina. Estas últimas configuradas de manera particular a partir del auge de la industria discográfica que tuvo su epicentro en Medellín a partir de la década de 1930, aproximadamente. La revisión de trabajos en torno a todas estas expresiones arrojó una importante cantidad de textos provenientes de disciplinas diversas, como la antropología, la sociología, la etnomusicología, la musicología y la historia.

Uno de los aspectos que han merecido atención en torno a la música andina colombiana por parte de varios investigadores es la relación entre música, identidad y estado nación. En dichos análisis se encuentran estudios enfocados a la construcción del estado nación, imaginarios, representaciones, configuración de identidades, la canonización estilística de algunos géneros e instrumentos, así como la creación y fortalecimiento de instituciones culturales que en particular han reforzado dichas relaciones. En “Tradición,

género y nación en el bambuco”, la etnomusicóloga Ana María Ochoa (1997) enfatiza la construcción romántico-nacionalista que estableció al bambuco y al tiple como el género y el instrumento más representativo de la música nacional. Respectivamente, un discurso histórico que configuró imaginarios, representaciones y relaciones complejas en los jóvenes intérpretes de la música andina colombiana. En el texto “De el bambuco a los bambucos” (Bernal, 2004), el autor resalta la importancia del género musical en los emblemas nacionales y las discusiones en torno al discurso canonizado desde una perspectiva musical, además de discutir la variedad estilística e interpretativa del bambuco. “Folclore, música y nación: El papel del bambuco en la construcción de lo colombiano” (Cruz, 2002), el texto aborda la relación entre el estado nación y la conversión de la música andina colombiana como símbolo nación. La tesis *“No doy por ellos el aire de mi lugar” La construcción de una identidad colombiana a través del bambuco en el siglo XIX* (González, 2006), en dicho documento el autor relata la transformación y el desarrollo del género musical denominado bambuco y cómo éste participó en la construcción de la identidad nacional con una perspectiva que vincula el estudio de la música con el contexto sociocultural. “De melancólicos a rumberos... de los Andes a la costa. La identidad colombiana y la música caribeña” (Blanco, 2009), subraya el proceso de construcción identitaria en la nación colombiana como pilar de la configuración del estado-nación y la relación que la música e imaginarios han desempeñado en dicho proceso. “Music and Society in 19th-Century Nueva Granada and Colombia. The bandola and its history Through Iconographic Sources (1850-1900)” (Bermúdez, 2011a), es un texto que estudia fuentes iconográficas y examina el desarrollo de la bandola en relación con otros instrumentos, destacando las características que configuran a dicho instrumento como emblemático de la música ‘nacional’ en la primera mitad del siglo XX en Colombia. En “La música colombiana: pasado y presente” (Bermúdez, 2010), el autor hace un recorrido musical histórico por el país que, retoma la complejidad entre política y música en los procesos de definición de ‘colombianidad’. En este mismo sentido de recorrido histórico discurre el trabajo “Los caminos del bambuco en el siglo XIX” (Miñana, 1997), en este trabajo el autor subraya el borramiento de la presencia negra e indígena en la configuración de este género. Finalmente, la tesis *Configuración del género música andina colombiana en el festival Mono Núñez* (Cobo, 2010), el cual es un texto que muestra a partir del contexto

institucional los diversos procesos que han llevado a la construcción de ideologías e imaginarios condicionantes en la conformación de las músicas andinas colombianas.

La reflexión y el debate sobre los procesos de modernización y la relación histórica de los mismos con la música, también ha sido un análisis frecuente en las músicas andinas colombianas. En “Los nuevos bambucos, entre la tradición y la modernidad” (Areiza & García, 2013), los autores abordan las transformaciones y el estudio del bambuco vinculado con procesos sociales e históricos que están interconectados entre los mundos individuales y colectivos, aproximándose al bambuco en comunión con los procesos objetivos y subjetivos que implica el análisis musical. “La nueva música colombiana” (Santamaría, 2007a), es un texto que muestra las enunciaciones sobre los movimientos artísticos en torno a lo que se ha rotulado como “música colombiana” en el país y la rearticulación de dichos discursos con las ideas de multiculturalidad y globalización que los han influido.

La preocupación por documentar el fenómeno musical también ha merecido textos que abordan el estudio de los diversos instrumentos usados para interpretar la música andina colombiana. En este sentido, los textos introducen, esbozan y describen recorridos históricos musicales, siendo algunos más amplios que otros. Entre ellos, se pueden mencionar, la tesis *De liras a cuerdas. Una historia social de la música a través de las estudiantinas, Medellín, 1940-1980*, (Rondón, 2009); “Bandola, tiple y guitarra: de las fiestas populares a la música de cámara” (Londoño, 2004); y *La guitarrería popular de chiquinquirá* (Pardo, 1963), monografía descriptiva.

Otro de los temas destacables es la reflexión crítica sobre las tendencias de los estudios acerca de la música, sus problemáticas y las propuestas en torno a la academia. “Entre folklore y la etnomusicología. 60 años de estudios sobre la música popular tradicional en Colombia” (Miñana, 2000), es un texto que enmarca de manera descriptiva el estado de la cuestión en la música popular colombiana. Este recorrido cuestiona y expone el comienzo de la escritura académica en el país, folklorista en un principio y enfocada en géneros identitarios como el bambuco. Además, hace un recuento general de diversos textos, entre ellos los que han tomado como objeto de análisis la música andina colombiana, sus formatos y contextos. En “El bambuco, los saberes mestizos y la academia: Un análisis histórico de la persistencia de la colonialidad en los estudios musicales latinoamericanos” (Santamaría,

2007b), la autora se enmarca en la discusión poscolonial y a partir de ahí explora el caso del bambuco para cuestionarse las maneras de conocer y concebir el mundo musical. La reflexión se extiende al plano epistemológico de las disciplinas e instituciones académicas en Latinoamérica.

Entre los trabajos que hacen planteamientos en torno a la música y la industria musical se encuentran textos bastante interesantes que abordan las relaciones entre cambio, repertorio, circulación, contextos, sujetos, instituciones y hábitos de escucha. En *La industria musical en Medellín 1940-1960: cambio cultural, circulación de repertorios y experiencias de escucha* (Arias, 2011), el autor marca los cambios generados debido a la evolución técnica de los reproductores sonoros, además de registrar los desarrollos de la industria musical, las transformaciones en las condiciones materiales de la escucha, así como la evolución técnica de los reproductores. En este mismo marco de estudios se encuentra la tesis *Industria Musical en Colombia: una aproximación desde los artistas, las disqueras, los medios de comunicación y las organizaciones* (Arcos, 2008). En “Cien años de grabaciones comerciales de música colombiana. Los discos de ‘Pelón y Marín’ (1908) y su contexto” (Bermúdez, 2009), el autor explora el contexto social, cultural y político de las primeras grabaciones comerciales de la música popular en Colombia. *Victrolas, rocolas y radioteatros. Hábitos de escucha de la música popular en Medellín* (Santamaría, 2014) es un texto que estudia las prácticas culturales y sociales relacionadas con el consumo y recepción de algunos géneros musicales. En el “Estado del arte de la historia de la música popular en Colombia”, Santamaría también aborda los textos que han realizado análisis sobre la historia de la música popular para esbozar un estado del arte que enmarca dicho objeto de estudio (Santamaría, 2009b). Finalmente, el libro *Historia de la Radiodifusión en Bucaramanga 1929-2005* (Cogollo & Navarro, 2007) en donde los autores abordan los inicios de la radio en la ciudad de Bucaramanga, texto que permite tener un panorama general de los inicios de la radiodifusión en el departamento de Santander.

Desde este mismo ámbito cabe destacar los trabajos que se han enfocado en estudiar la relación entre política y medios como el texto “Ondas nacionales. La política cultural de la república liberal y la radiodifusora nacional de Colombia” (Silva R., 2000). En dicho artículo el autor analiza la política cultural del gobierno liberal y su intento por organizar las

instituciones culturales en el país. Este mismo autor, en otro texto, refiere a los cambios sociales del país en los años de 1940. Su estudio se enfoca en un análisis etnográfico e histórico que le permite aproximarse a una interpretación de la sociedad. En este sentido, los cambios culturales son observados a partir del análisis particular de *La encuesta folclórica nacional del año 1942* (Silva R., 2006).

La cuestión de la configuración de las expresiones musicales debido a la industria discográfica es otro contenido a destacar. Entre los temas que se abordan está la inserción de géneros extranjeros o de otras regiones de Colombia, así como su apropiación, con énfasis en la relación entre música, identidad y clase en la producción, recepción y consumo de la música popular en el país. Desde esta perspectiva, Santamaría y Bermúdez han abordado particularmente el tango y el bolero: *Tango and Bolero: Music, Identity, and Class struggles in Medellín, Colombia* (Santamaría, 2006), “Tango's reterritorialization in Medellín: Gardel's Myth and the Construction of a tanguero Local Identity” (Santamaría, 2009a), “Bolero y Radiodifusión: cosmopolitanismo y diferenciación social en Medellín, 1930-1950” (Santamaría, 2008). “Un siglo de tango en Colombia: 1913-2013, El tango ayer y hoy” (Bermúdez, 2014). En esta misma línea, hay textos sobre otros géneros que hacen parte de la música campesina como la ranchera, entre ellos: “Del tequila al aguardiente, Horas”. (Bermúdez, 2004) y *Colombia Siglo XX: Una Historia A Ritmo de Ranchera* (Romero , 2009). Finalmente, escritos que enmarcan las transformaciones musicales, como “Panamericanismo a contratiempo: Musicología en Colombia” (Bermúdez, 2011b) y “Colombian ‘National’ song to ‘colombian song’: 1860-1960” (Bermúdez, 2008).

Por otra parte, es importante, en este tipo de estudios, destacar el texto *Los mitos de la música nacional. Poder y emoción en las músicas populares colombianas 1930-1960* (Hernández, 2014), una tesis que realiza un análisis en las transformaciones y las expresiones emocionales de las músicas populares colombianas para reflexionar en la historia política del país y las representaciones míticas que abarca. Dicho estudio se concentra en analizar el período fundamental de cambio musical debido a la industria discográfica en donde las transformaciones sociales y culturales trastocaron la sociedad colombiana.

Ahora bien, entre los trabajos revisados se encuentran los que explícitamente asumen la denominación de música campesina. Dichos estudios son pocos y más enfocados a ciertos

géneros en particular. Para este caso, sobresalen los documentos orientados a describir el origen y la transformación de los géneros, como “El merengue cundiboyacense. Orígenes, transformaciones y contextos” (Muñoz, 1990), artículo en donde la autora analiza la función social del merengue cundiboyacense así como el origen del mismo y su configuración musical en sentido estricto (ritmo, melodía, armonía y timbre). En “La música carranguera” (Paone, 1999), el autor tiene como objetivo principal mostrar la evolución histórica y cultural de la música de parranda, además de analizar las transformaciones de los elementos que hacen parte de dicha música. Indaga sobre los orígenes y la conformación del fenómeno carranga. Por último, el libro *La música parrandera paisa* (Burgos, 2000), en donde el autor muestra la historia musical desde la narración anecdótica de los sujetos, dando un gran panorama musical de la región antioqueña.

También se encuentran textos que analizan la construcción de imaginarios sociales en el contexto campesino como “Narrativas del paisaje Andino colombiano: Visión ecológica en la música carranguera de Jorge Velosa” (Cárdenas & Montes, 2009), estudio que aborda las visiones políticas en el discurso ambiental de la música carranguera del cantautor colombiano Jorge Velosa. La investigación indaga sobre las canciones del compendio *Encantos verdes* del año 1998. En *Imaginando con musiquita un país: imaginarios sociales de la vida campesina andina expresados en la narrativa de la música carranguera* (Serrano, 2008) la autora aborda los relatos de diferentes canciones charrangueras a partir de la teoría de los imaginarios sociales. En *Las músicas campesinas charrangueras en la construcción de un territorio. Experiencias sonoras como portadoras de memoria oral en el Alto Ricaute, Boyacá* (Ocampo, 2014) la autora indaga la relación que existe entre patrimonio y cultura y la relación que tienen con los sujetos y sus expresiones, a partir de un estudio de caso sobre la música carranguera de la población del Alto Ricaute. Ahora bien, entre los trabajos que se han escrito sobre la música campesina, interesa destacar, por el sentido de sus conclusiones, el libro *Espíritu y materia carranguera, Introducción sociopolítica y ambiental* (Cárdenas, 2012). El autor plantea la desestructuración de las formas de vida y estilos culturales de los campesinos.

Es importante resaltar en este marco el gran trabajo que ha realizado Egberto Bermúdez a nivel musicológico teniendo en cuenta su abundante producción bibliográfica

sobre la música en Colombia, tal y como se puede observar en sus textos arriba referidos sobre la música andina colombiana, además de los que se enmarcan en esta línea : “Del humor y del amor: Música de parranda y música de despecho en Colombia” (Bermúdez, 2006), “La música tradicional” (Bermúdez, 1990b) y “La tradición musical en Santander” (Bermúdez, 1990a).

Para esta investigación resultó pertinente revisar los trabajos centrados en las políticas culturales. Se tomaron en cuenta los planteamientos desarrollados por Ana María Ochoa, etnomusicóloga que ha profundizado en el estudio particular del tema. La autora plantea que la idea de las políticas culturales se ha ido configurando como un área de intervención fundamental tanto en la academia como en los espacios públicos. En este sentido, su producción se centra en la relación entre cultura, política, sujetos, instituciones, entre otras. Sus planteamientos son fundamentales para comprender el pensamiento latinoamericano y su accionar sobre las expresiones musicales y culturales. Entre ellos están: “Políticas de multiculturalidad y desubicaciones de lo popular” (Ochoa & Barbero, 2001), en co-autoría con Martín Barbero, “Políticas culturales, academia y sociedad” (Ochoa, 2002) y “Listening to the State: Culture, Power, and Cultural Policy in Colombia” (Ochoa, 2005), “El desplazamiento de los discursos de autenticidad: Una mirada de la música” y “Social Transculturation, Epistemologies of Purification and The Aural Public Sphere in Latin America” (Ochoa, 2012).

Además de los estudios sobre música es relevante destacar los textos que han abordado aspectos particulares de San Vicente de Chucurí. La documentación es escasa, sin embargo, los pocos que hay son de gran valor. Todos están bajo la perspectiva histórica, textos que por lo general trabajan la descripción y el análisis de ciertos aspectos específicos del territorio, entre estos están: *Características y comportamientos de ingresos tributarios de San Vicente de Chucurí* (Vega, 1997); *Emporio de la abundancia, San Vicente de Chucurí* (Vesga, 1978); *Monografía del municipio de San Vicente de Chucurí* (Rosas, 1979); “Tres momentos de la violencia política en San Vicente de chucurí (De los bolcheviques del año 29 al fundación del ELN)” (Vargas, 1989); “El club Sporting. Organización social en San Vicente de Chucurí” (Parra, 2009); *De la Asociación cívica a la organización política en San Vicente de Chucurí (1962-1970)* (Parra, 2011); *Proceso urbano en zona de frontera:*

experiencia de San Vicente de Chucurí entre 1870-1905 (León, 2009); “Acercamiento a la configuración socio histórica de los territorios de San Vicente de Chucurí que serán inundados por la hidroeléctrica de Sogamoso” (Novoa & Pardo, 2010); “Camino a Barrancabermeja: Antecedentes del proceso de colonización en San Vicente de Chucurí 1864-1900” (León, 2012). *San Vicente de Chucurí: Gobierno Local y proceso de colonización 1886-1925* (León, 2013) y *Memoria Fotográfica y personajes de San Vicente de Chucurí* (Enciso, 2015). También se encuentran tres textos adicionales que si bien no tratan a San Vicente como objeto de estudio, aluden a dicho territorio en sus páginas por abordar la región que circunscribe al departamento de Santander; entre ellos: *Inmigración Alemana al estado soberano de Santander en el siglo XIX* (Rodríguez, 1989); *La Provincia de Mares. Orígenes de sus Poblamientos Urbanos, Colección de Historia Regional* (Martínez & Rueda, 1996); *La alianza nacional popular (ANAPO) en Santander, 1962-1976* (Baez, 2004).

Por último, señalar que los únicos textos que aluden directamente a la música campesina de San Vicente de Chucurí son: *Los olvidados, resistencia cultural en Colombia* (Manresa & Betancur, 2004), libro que presenta un recorrido musical por la región del Magdalena Medio colombiano, un trayecto que se va mostrando a partir de las historias de vida, la historia del territorio y las formas de resistencia cultural. De manera particular, en uno de sus capítulos aborda la historia del músico Juan Ibarra, reconocido hoy como uno de los representantes de la música campesina más significativos de la localidad. Finalmente el *Catálogo para implementar un trabajo didáctico y estético de las danzas de San Vicente de Chucurí como método identitario y patrimonial* (Tavera, 2007), un texto general sobre la danza en la localidad.

A partir de esta revisión podemos señalar que son muy pocos los estudios de caso etnográficos. Como se pudo observar, la gran mayoría de textos se enfocan de manera general en la descripción histórica o musicológica, así como en el análisis de géneros, en particular resaltan el bambuco y la carranga, siendo los que concentran más estudios. También es relevante señalar que son escasos los textos que trabajan el concepto de música campesina en su complejidad actual. Además, como se pudo constatar, no existe una descripción y estudio profundo sobre la cultura musical chucureña. Sumado a lo anterior y debido a la

problemática de esta tesis, el olvido, no se encontraron textos alusivos a dicho concepto en relación con la música campesina. En este marco, la presente investigación se hace pertinente y necesaria.

METODOLOGÍA

La presente investigación tiene un enfoque etnográfico, que, como es bien sabido, se caracteriza principalmente por comprender los fenómenos sociales desde la perspectiva de los sujetos (Guber, 2001). La descripción/interpretación de los mismos, supuso un camino de aprendizaje de las estructuras conceptuales de mis interlocutores. San Vicente de Chucurí fue el lugar en el que a lo largo de 3 años (2013-2015) con estancias alternas se llevó a cabo el trabajo de campo. La centralidad de un estudio etnográfico en dicha localidad respondió a una necesidad de indagar desde una perspectiva alterna a los estudios de corte más macro que, en ocasiones, tienden a homogenizar y construir los procesos a partir de lugares abstractos, lo que invisibiliza las formas subalternas de pensamiento y ser en el mundo (Escobar, 2000).

Las entrevistas y conversaciones con mis interlocutores abordaron temas que se fueron estructurando en torno a dos temáticas 1) El sistema musical de San Vicente de Chucurí y 2) El olvido y sus relaciones con la memoria e historia local. En relación al primero, se trataron temáticas alusivas a los géneros musicales que son interpretados en la *música campesina chucureña*. En el trabajo tanto individual como grupal con los diferentes músicos, ellos explicaban cómo era la interpretación de un determinado género en su respectivo instrumento, discurrían sobre las diversas denominaciones, las ocasiones musicales y sus historias de vida musical, entre otros aspectos. La observación participante, por otra parte, tuvo un lugar privilegiado en esta temática, pues se hizo necesario aprender vivencialmente las técnicas de ejecución, particularmente los golpes rítmicos en la guitarra, el tiple y la guacharaca. El segundo tema –el olvido y las enunciaciones del mismo en diversos relatos–, llevó a preguntar no sólo por la realidad actual de los músicos campesinos y, en general, de San Vicente de Chucurí, sino por la historia política, económica y social del municipio, las relaciones de los sujetos con dichos procesos y en general por los recuerdos

que aludían a la memoria colectiva de la comunidad. En este sentido, la naturaleza del tema de investigación otorgó una centralidad a los diversos aspectos vinculados a las representaciones sobre el pasado y la historia oral. Los registros hechos en campo fueron compilados en 20 micro sd de 8 gigas que incluyen video, audio y fotografía, 230 encuestas realizadas tanto a jóvenes del colegio Camilo Torres como a diverso público asistente a eventos de música campesina de la localidad.

Además de lo anterior, dada la naturaleza de esta investigación, fue necesario llevar a cabo una investigación hemerográfica (revistas y periódicos) para ubicar datos de San Vicente de Chucurí y su relación con los municipios que conforman el departamento de Santander. Se consultaron 9 años (de 1940 a 1949) del periódico *Vanguardia liberal*, publicación diaria, en la base de datos de la biblioteca central de la Universidad Industrial de Santander y del Archivo Histórico de Santander. Lo anterior permitió un ir y venir entre una perspectiva micro y macro que posibilitó establecer conexiones y distinciones a nivel local y departamental.

Finalmente, cabe señalar que el trabajo de investigación suscitó que los músicos campesinos declararan su deseo de ser grabados. Producto de lo anterior es el fonograma titulado *A tocar los palos*, cuyos ejemplares pertenecen en su totalidad a los músicos que colaboraron en la presente investigación. También a solicitud expresa de los músicos, se organizó el Primer Festival de música campesina en la localidad.

ESTRUCTURA Y CONTENIDO DE LA TESIS

En el capítulo I, “La música campesina de San Vicente de Chucurí”, se describe el sistema musical con el fin de ubicar a la música campesina. Dicho ordenamiento se estructura a partir de la configuración de dos ámbitos: el institucional y el empírico. Además, el apartado expone los formatos, agrupaciones instrumentales, ocasiones de ejecución y los géneros musicales, estos últimos con una breve semblanza histórica. El capítulo II, “Territorio y campesinos en San Vicente de Chucurí: La construcción histórica de un actor social invisibilizado”, aborda los antecedentes históricos de San Vicente de Chucurí en articulación con la historia local, regional y nacional. Lo anterior con el fin de ubicar al campesino como

sujeto que encarna las diferentes relaciones procesuales entre territorio y transformaciones históricas, con la finalidad de reflexionar acerca de los mecanismos de construcción de la memoria y el olvido. El capítulo III, “La música campesina”, muestra un recorrido histórico a nivel nacional, regional y local que ubica a la música campesina y sus relaciones con los medios de comunicación e industria discográfica. Además de mostrar de manera general un panorama de dichos medios en la vida y la práctica social de la localidad. El capítulo IV, “Transculturación sónica: complicación de la relación entre la inclusión estética y la inclusión social en la esfera pública”, indaga en los procesos y las dinámicas que han constituido el ámbito institucional y el impacto de la industria musical en San Vicente de Chucurí. A partir de ello, se analiza la música campesina como un conjunto de textualidades producto de una constante reconstitución que se lleva a cabo por prácticas de transculturación sónica. La examinación permite observar que, si bien la música campesina está atravesada por un dinamismo que la mantiene vigente, el sujeto campesino, el músico campesino ha quedado tendencialmente excluido. Por lo anterior, se plantea que las enunciaciones de los músicos campesinos acerca del olvido constituyen un dispositivo discursivo que complica la borradura de la que son objeto, manteniendo vivo un debate sobre el localismo sónico y entrar, así, en la disputa por el acceso a la esfera pública. Finalmente, la tesis incluye un CD con la música grabada en trabajo de campo, producto de la investigación con los músicos campesinos de la localidad. Véase Anexo 2.

CAPÍTULO I. LA MÚSICA CAMPESINA DE SAN VICENTE DE CHUCURÍ

El presente capítulo tiene por objetivo ubicar a la música campesina dentro del sistema musical de San Vicente de Chucurí. Con esta finalidad, se describen de manera general los formatos y agrupaciones instrumentales, sus ocasiones de ejecución, géneros musicales que la integran, y una breve semblanza histórica de estos últimos.

1. UBICACIÓN GEOGRÁFICA DE SAN VICENTE DE CHUCURÍ

Colombia tiene una superficie total de 2 070 408 km², repartidos en un área continental de 1 141 748 km² y un área marítima de 928 660 km². Limita con cinco países en sus fronteras territoriales: frontera con Panamá: 266 Km, frontera con Venezuela: 2 219 Km, frontera con Ecuador: 586 Km, frontera con Perú: 1 626 Km y frontera con Brasil: 1 645 km. Colombia es bañada por dos océanos: el mar Caribe con una extensión de 1 600 kilómetros y el Océano Pacífico por Occidente con 1 300 kilómetros.²²

Este país se divide en 32 departamentos, “entidades territoriales autónomas en la administración de los asuntos seccionales y la planificación y promoción del desarrollo económico y social dentro de su territorio en los términos establecidos por la Constitución.” (Instituto Geográfico Agustín Codazzi, s/f). Entre ellos se encuentra el departamento de Santander, el cual está localizado al nororiente de Colombia, en la región andina.²³ Tiene una superficie de 30.537 km² y limita con los departamentos de Antioquia, Norte de Santander, Boyacá, Bolívar y Cesar; su capital es la ciudad de Bucaramanga. (Colombia-SA, 2009).

²² Información obtenida del Instituto Geográfico Codazzi. “El Instituto Geográfico Agustín Codazzi, IGAC, es la entidad encargada de producir el mapa oficial y la cartografía básica de Colombia; elaborar el catastro nacional de la propiedad inmueble; realizar el inventario de las características de los suelos; adelantar investigaciones geográficas como apoyo al desarrollo territorial; capacitar y formar profesionales en tecnologías de información geográfica y coordinar la Infraestructura Colombiana de Datos Espaciales (ICDE)”. (Instituto Geográfico Agustín Codazzi, s/f).

²³ La región andina es una de las 6 regiones naturales que dividen a Colombia de acuerdo con el clima, la topografía, la vegetación y los suelos. Dichas regiones son, además de la andina: la región Caribe, la región Amazónica, la región del Pacífico, la región de los Llanos Orientales u Orinoquía y la región insular de San Andrés y Providencia.



Ilustración 3. Mapa de los límites territoriales del departamento de Santander²⁴

El municipio de San Vicente de Chucurí hace parte del Departamento de Santander, al centro occidente de Colombia. Está ubicado en el Magdalena Medio.²⁵ Limita al Norte con los municipios de Barrancabermeja y Betulia, al Oriente con Zapatoca y Betulia, al Sur con el

²⁴ Mapa tomado de: (Salamanca, s/f).

²⁵ Magdalena Medio es la designación que, en años recientes, la Secretaría de Planeación del Departamento de Santander ha ido empleando para referirse a lo que anteriormente se denominaba Provincia de Mares. (Martínez & Rueda, 1996, pp. 15, 18-19).

Carmen de Chucurí y Simacota y al Occidente con Simacota y Barrancabermeja (Macías, 2012-2015). Esta localidad cuenta con 10 corregimientos²⁶ y 37 veredas²⁷:



Ilustración 4. Mapa de los límites y veredas municipales²⁸

²⁶ “Se denomina corregimiento a un sector del territorio claramente delimitado, y caracterizado por el uso común de vías secundarias, acueductos, infraestructura de salud, educación, telefonía y medios de transporte, afinidades en la actividad agrícola o pecuaria, equidistancia y facilidad de acceso vehicular a un polo de atracción o convergencia”. (Macías L., 2012, p. 22).

²⁷ “[Se denomina][...] vereda a una porción de territorio claramente delimitado, caracterizado por el uso común de vías de penetración, educación y escuela, con un área mínima de 50 predios o fincas y con junta de Acción Comunal”. (Macías, L., 2012, p. 22).

²⁸ Mapa tomado de: (Alcaldía de San Vicente de Chucurí, s/f).

Corregimientos del municipio de San Vicente de Chucurí	
Albania	Yarima
Llana Caliente	Llana Fría
Palmira	Berlín
Guamales	El Centro
La Esperanza	Lizama

Tabla 1. Corregimientos²⁹

Veredas del municipio de San Vicente de Chucurí				
Agua Blanca	Albania	Alto Viento	Barro Amarillo	Cantarranas
Chanchón	El ceibal	El Centro	El Naranjito	El León
El Pertrecho	El Guadual	Guamales	Campo Hermoso	La Esmeralda
La Colorada	La Granada	La esperanza	Llana Caliente	Llana Fría
Llana Cascajales	Las Arrugas	Los Medios	Nuevo Mundo	Mérida
Palestina	Palmira	Pamplona	Pozo Nutria	Pradera
Primavera	Puente Murcia	Santa Rosa	Santa Inés	Tempestuosa
Taguales	Vizcaína			

Tabla 2. Veredas³⁰

2. MÚSICA CAMPESINA

Se emplea aquí la designación de música campesina para denominar a un conjunto de géneros musicales que, en San Vicente de Chucurí, se agrupan a su vez en categorías como música andina colombiana, música de despecho, música de cantina y música de parranda. Este conjunto de expresiones está fuertemente asociado a los campesinos, pero no exclusivamente. En términos generales, los instrumentos empleados integran cordófonos como guitarra, tiple, violín y/o bandola y percusiones como guacharaca y/o maracas.

Desde el año de 1999 el Estado colombiano, a través del Ministerio de Cultura, ha elaborado una regionalización de las “músicas de tradición”, tomando en consideración el territorio, los formatos instrumentales y los géneros musicales (Franco, 2005). A partir de ello, se ha establecido una división en regiones musicales que comprende los siguientes ejes: 1) músicas isleñas, 2) música vallenata, 3) músicas de pitos y tambores, 4) músicas del Pacífico Norte, 5) músicas del Pacífico Sur, 6) músicas andinas del centro oriente, 7) músicas andinas del centro occidente, 8) músicas andinas del sur occidente, 9) música llanera y 10) músicas de la Amazonía.³¹ El Ministerio de Cultura reconoce que la referida regionalización

²⁹ Tabla tomada de: (Macías L., 2012, p. 22).

³⁰ Tabla tomada de: (Macías L., 2012, p. 22).

³¹ Al parecer se ha incorporado un nuevo eje llamado valles interandinos que se contempla en el mapa de Colombia.

no es ni exhaustiva ni excluyente. Su principal objetivo, que se concreta en unas *Cartillas de iniciación musical*, ha sido básicamente servir de apoyo al estudio de las músicas tradicionales del país mediante la creación de materiales didácticos (Franco, 2005, p. 4).

Efectivamente, como suele ocurrir con las regionalizaciones, los diversos sistemas musicales generalmente adquieren una configuración más compleja que la establecida por aquéllas. En lo que concierne a la música campesina de San Vicente de Chucurí, se observa una combinación de dos ejes musicales:

- a) Andinas de centro oriente: “formatos de torbellino, estudiantinas, tríos y prácticas vocales, entre otros, con músicas de torbellino, guabina, carranga, bambuco, pasillo y otros.” (Franco, 2005, p. 4).
- b) Andinas de centro occidente. “formatos campesinos, estudiantinas, prácticas vocales, con músicas de bambuco, pasillo, shotís, rumba y otros.” (Franco, 2005, p. 4).



Ilustración 5. Mapa eje musical andino Centro Oriental³²

³² Mapa tomado de: (Wikipedia, s/f).

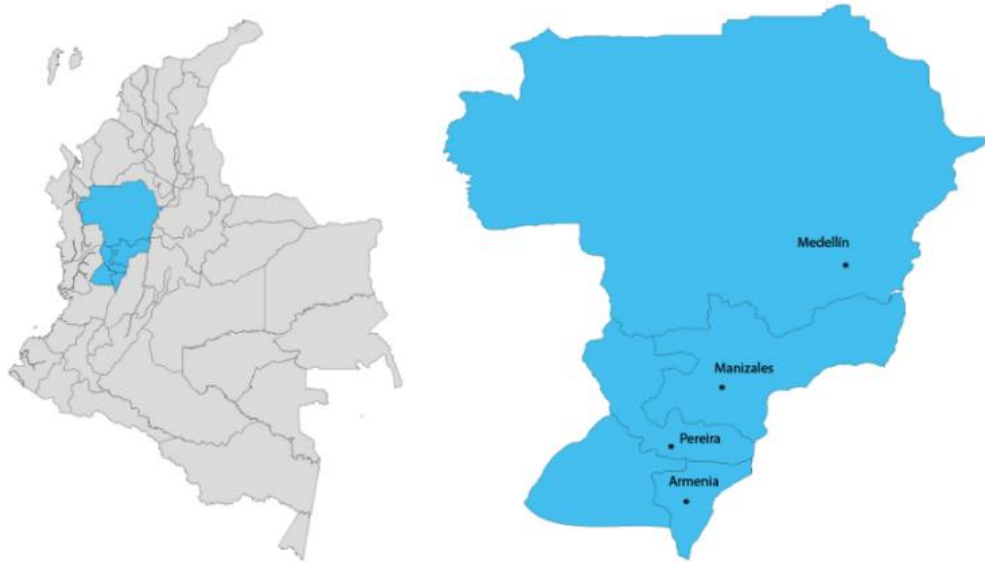


Ilustración 6. Mapa eje musical andino Nor-occidental³³

Antes de abordar con detalle las características y la dinámica de la música campesina de San Vicente de Chucurí, la ubicaremos de manera general en el sistema musical de la localidad.

3. EL SISTEMA MUSICAL DE SAN VICENTE DE CHUCURÍ

La música como práctica articulada con diversos sistemas culturales es estudiada aquí bajo un enfoque sistémico y procesual. Con este fin, se retoma el concepto de *sistema musical* elaborado por el etnomusicólogo Gonzalo Camacho, quien lo define como:

[...] un conjunto de hechos musicales dentro de una estructura que permite incorporar información codificada a partir del juego entre la semejanza y la diferencia. El contraste de las características permite que los rasgos que sobresalen por su disparidad y semejanza se carguen de significado. Desde este punto de vista, los sonidos, las estructuras musicales, los géneros, las dotaciones instrumentales y las ocasiones performativas, están dispuestos de acuerdo a ciertos códigos y formas gramaticales que funcionan como organizadores del fenómeno sonoro, constituyendo vínculos con las otras dimensiones sociales. Se funda de esta manera, un gran sistema comunicativo (Camacho, 2007a, p. 169)

³³ Mapa tomado de: (Wikipedia., s/f).

El sistema musical es una herramienta heurística. Los sistemas se conforman por subsistemas y a su vez son parte de un sistema mayor. Como señala el semiólogo Iuri Lotman, los sistemas adquieren sentido en su relación con otros sistemas. Para este autor, funcionan en un *continuum semiótico* (también llamado *semiosfera*) lleno de formaciones semióticas diversas que se encuentran en variados niveles de ordenamiento. En este sentido, la semiosfera se constituye en el espacio abstracto donde se hacen posibles los procesos de comunicación y producción de nueva información (Lotman, 1996, p. 12, 16).

Las agrupaciones y ubicaciones dentro de un sistema musical, que se realizan según las distinciones que la propia gente hace, serán vistas como ámbitos o entidades semióticas. En este sentido, cada una posee un contenido semántico derivado de diversos aspectos relacionados con las ocasiones de ejecución, los formatos instrumentales, los géneros y, en nuestro caso particular, el desarrollo histórico de todo ello.³⁴ Ya Seeger (1979) había apuntado que todo quehacer musical tiene componentes espaciales, temporales, gestuales y de realización que son fundamentalmente no verbales y que pueden ser más accesibles al análisis que los sonidos. Dónde ocurre un evento revela mucho de su significado, pero también el “qué”, el “cómo”, el “cuándo”, “por quiénes”, “para quiénes”, “por qué”, etcétera. Las ocasiones de ejecución se constituyen, así, como eventos fundamentales para comprender las lógicas socio-culturales que les subyacen. Con base en lo anterior, se considera que abordar la música campesina de San Vicente de Chucurí dentro de un sistema permite comprender la integración de diferentes contenidos culturales y temporalidades, pues implica observar de manera sincrónica y diacrónica las prácticas musicales.³⁵

A partir tanto de lo enunciado por la gente como de la observación, actualmente el sistema musical de San Vicente de Chucurí presenta, en un nivel general, dos ámbitos o entidades semióticas vinculadas a la manera en que se adquiere y transmite el conocimiento musical: uno que podría denominarse *institucional* y otro *empírico*. El primero está conformado en su mayoría por aquellas expresiones musicales que hacen parte de la Escuela

³⁴ En ocasiones las entidades semióticas de un sistema musical establecen relaciones dialógicas que conducen a la reconfiguración del mismo. Un ejemplo de dialogismo entre dos ámbitos se puede encontrar en: (Camacho, 2007a, pp. 166, 180).

³⁵ Como sugiere Lévi-Strauss: “Aún la más elemental estructura...existe simultáneamente en el orden sincrónico y en el diacrónico.” (Lévi-Strauss, 1995, p. 91). Cabe mencionar algunos estudios e investigaciones musicales que han trabajado sobre esta línea: (Arom Simha, 2001), (Jáuregui, 1986), Camacho (1996) (2007b) (2009); Reyes (2011) (2015); Alegre (2004) (2008) (2015); Romero (2013); Fernández (2012).

de Formación Artística y Cultural Juan de Jesús Ibarra, apoyadas y promovidas por la alcaldía municipal a través de la Secretaria de Cultura y Turismo *DECA*. El segundo ámbito está integrado por todas aquellas prácticas musicales ejecutadas por músicos campesinos basadas primordialmente en la experiencia que brinda la práctica misma. Cabe señalar que en el municipio también se encuentran músicos llamados *chisgueros*,³⁶ quienes se pueden ubicar en los dos ámbitos mencionados.

En este punto es importante hacer una aclaración, las categorías antes referidas son complejas y problemáticas, en este sentido deben ser comprendidas desde la polisemia y el dialogismo. Dicho esto, la distinción aquí sugerida, basada en las denominaciones dadas por la propia comunidad, no es clasificatoria, ni definitoria sino más bien reflexiva. Es decir, se trata de una categorización construida para pensar las diversas relaciones y diferencias que presenta el sistema musical en la localidad. Lo empírico en San Vicente de Chucurí abarca tanto el tipo de aprendizaje basado en la experiencia y la percepción generada por las denominaciones locales de “tradicional”, “rural”, “oral”, “natural”. Hasta lo llamado en la comunidad como saber del pueblo o “popular” que se lleva a cabo en la práctica. Es importante señalar que en ningún momento dicha categoría refiere a un conocimiento musical carente de método y asistemático. También es relevante destacar que en la localidad estos dos ámbitos están fuertemente distinguidos por los tipos de zonas en donde se llevan a cabo estas prácticas musicales, de tal manera que lo institucional está fuertemente asociado a lo urbano y lo empírico a lo rural. Además, debe resaltarse el hecho de que el ámbito institucional refiere inmediatamente a la alcaldía municipal, entidad que ejecuta los proyectos culturales desarrollados en la comunidad, los cuales en su gran mayoría son promovidos y diseñados por el estado nación. Es común entonces encontrar músicos que enuncian dicho ámbito institucional como “la alcaldía municipal”. Por otro lado, cabe subrayar que en cuanto a la distinción de dichas categorías en los ámbitos antes referidos el tipo de aprendizaje, sea oral o escrito, y las implicaciones que cada uno de ellos tiene, debe ser matizado y pensado en función del individuo o de ciertas dinámicas particulares, por lo que, como se dijo antes, deben ser entendidas de manera dialógica. A continuación, se presenta una tabla que señala las tendencias más sobresalientes, entre los dos ámbitos antes mencionados:

³⁶ Sinónimo de *huesero* en México.

Ámbito Empírico	Ámbito Institucional
1. Aprendizaje y ensayo generados por la práctica y la experiencia directa en las ocasiones musicales y con otros músicos	1. Aprendizaje y ensayo fundamentados en la instrucción escolarizada
2. Músicas para bailar	2. Músicas para ser escuchada
3. Uso de progresiones armónicas “sencillas”	3. Uso de progresiones armónicas “elaboradas”
4. Número indeterminado de músicos e instrumentos	4. Estandarización de los formatos instrumentales
5. Ausencia de uniforme	5. Presencia de uniforme
6. Interpretación acústica	6. Interpretación con sonido amplificado
7. Ausencia de apoyos económicos de parte de las instituciones	7. Apoyo económico institucional
8. Participación a cambio de dinero, comida o trago	8. Participación generalmente gratuita
9. Presencia del “trago” ³⁷ en las ocasiones musicales	9. Ausencia de “trago” en las ocasiones musicales
10. Participación en ocasiones musicales organizadas por la comunidad o por la familia	10. Participación en ocasiones musicales organizadas por las instituciones
11. Integrantes adultos (mayoritariamente)	11. Integrantes niños y jóvenes (mayoritariamente)
12. Músicos intérpretes-creadores ³⁸ y compositores	12. Músicos intérpretes

Tabla 3. Ámbito empírico e Institucional

La siguiente tabla sintetiza el sistema musical de San Vicente de Chucurí. El objetivo es señalar algunas características muy generales, ya que abordar con amplitud el sistema musical de la localidad excede los objetivos de la investigación.

³⁷ Bebida alcohólica.

³⁸ “El modelo de un músico intérprete-creador, presente en las culturas musicales vinculadas fuertemente con la oralidad, va más allá del ámbito musical, ya que en muchos casos este individuo encarna la figura del poeta, del historiador, del bailarín, siendo un profundo conocedor de su propia cultura. El concepto de músico utilizado comúnmente en el ámbito de las instituciones culturales, para referirse al especialista en el campo de la música sin conocimiento e integración de otros campos en su hacer es insuficiente para aproximarnos a esta concepción particular del músico como personaje conformado por la articulación de distintos saberes, los cuales son desplegados en las prácticas musicales. Incluso, existen algunos casos en donde el músico se desdibuja al ser parte, al mismo tiempo, de un público que también hace música. Dicho de otra manera, en algunas culturas y en algunos casos, la diferencia entre músicos y audiencia se desvanece bajo un hacer musical colectivo, en donde todos, de acuerdo a sus propias capacidades e intereses, participan en la creación y ejecución de una obra asombrosamente comunal”. (Camacho, 2009, pp. 32-33).

Institucional		Empírico		Institucional/Empírico
Sábados chucureños	Toques que se llevan a cabo los sábados	Serenatas Diurnas	Muy vinculadas a las fiestas del ciclo de vida. Amenización en reuniones familiares que tienen lugar durante el día.	Ciclo de vida. Amenización de todas las fiestas o serenatas (bautizos, aniversarios, bodas, graduaciones)
Ferías	Retretas, alboradas, corridas de toros, comparsas, recibimiento de colonias, cabalgatas, actos protocolarios, animación en diversas actividades de las ferias.	Serenatas Nocturnas	Muy vinculadas a las fiestas del ciclo de vida. Tienen lugar durante la noche.	Día de la Madre
Encuentro de tradiciones	Festival que se lleva a cabo en el marco de la feria, organizado por la emisora comunitaria “San Vicente Stereo” con apoyo de la alcaldía.	Parrandas	Espacios festivos que generalmente tienen lugar en fiestas del ciclo de vida, familiares o comunitarias, o bien, emergen espontáneamente. En varios casos ocurren tras las serenatas.	Fiestas empresariales
Cultura al barrio	Evento que se lleva a cabo dos veces al mes para tocar en los diferentes barrios del casco urbano.	Bazares	Eventos comunitarios o familiares que se llevan a cabo para recolectar dinero o diversos tipos de apoyo.	Misas
Otras presentaciones	Bazares, serenatas, fiestas empresariales (casos excepcionales).	Toque en Cantina	Emergen, generalmente, de manera espontánea.	Bazares
		Bazares		
Ocasiones externas a San Vicente de Chucurí	Eventos culturales, festivales, concursos en otros municipios, departamentos o países.	Feria	Festival “Encuentro de Tradiciones” que se lleva a cabo en el marco de la feria, organizado por la Emisora comunitaria “San Vicente Stereo” con apoyo de la alcaldía.	Feria
Participan todas las agrupaciones que hacen parte de la Escuela de Formación Artística y Cultural Juan de Jesús Ibarra: -La banda municipal -El coro -Grupo de gaitas y tambores -Violines -Guitarras		Músicos tradicionales o también llamados músicos campesinos.		Dj’s <i>Chisgueros</i>
Alcaldía municipal Colegios municipales Padres de familia Empresas privadas <i>No remuneración económica a los músicos</i>		Privado (en casos de fiestas del ciclo de vida, día de la madre, empresariales) <i>Remuneración económica (excepto en casos especiales que responden a la lógica del favor y la amistad)</i> Alcaldía municipal (ferias) <i>Remuneración económica a los músicos</i> Comunitario (bazares y parrandas) <i>Remuneración económica (excepto en casos especiales que responden a la lógica del favor y la amistad)</i>		Privado (en casos de fiestas del ciclo de vida, día de la madre, empresariales, misas, bazares) Alcaldía municipal (ferias) <i>Remuneración económica a los músicos</i>

Tabla 4. Ocasiones musicales

A partir de la tabla se puede observar, como había sido adelantado, que la llamada música campesina corresponde con lo que hemos denominado el ámbito empírico, en virtud del modo de transmisión del conocimiento musical basado en la experiencia que brinda la práctica misma. Asimismo, si bien se observa su presencia en el Encuentro de tradiciones – que articula la lógica institucional– conviene señalar que ésta se lleva a cabo mediada por un pago y en virtud de que la principal promotora de dicho encuentro es la radiodifusora comunitaria y no directamente la alcaldía (aunque ésta apoye). Estas observaciones tienen que ver no sólo con los géneros que integran la música campesina sino con sus ejecutantes: los músicos campesinos. Esta precisión se hace en razón de que en el ámbito institucional la banda y los conjuntos de guitarra –que no están integrados por músicos campesinos– sí interpretan algunos géneros de la música campesina, pero no de manera exclusiva.

También es importante señalar que los ámbitos institucional y empírico, son comprendidos como entidades dialógicas, en consecuencia establecen y conforman una “frontera cultural”.³⁹ En este sentido, establecen contacto y con ello intercambio de información, generando textos nuevos.⁴⁰ A continuación, abordaremos en detalle el subsistema musical campesino, al que de ahora en adelante nos referiremos como sistema musical campesino. Lo anterior en virtud de que una vez ubicado el subsistema dentro de un sistema mayor, ahora pasa a ser de nivel primordial y universo de estudio.

³⁹ El lingüista Iuri Lotman define el concepto de frontera como: “un mecanismo bilingüe que traduce los mensajes externos al lenguaje interno de la semiosfera y a la inversa” (Lotman, 1996, p. 13). Según este autor, la semiosfera se define como un gran sistema que se caracteriza por una serie de rasgos distintivos, un espacio semiótico donde confluyen un conjunto de distintos textos y lenguajes cerrados unos con respecto a otros (Lotman, 1996, p. 10).

⁴⁰ Para Lotman el texto “cumple también una función formadora de sentido, interviniendo en este caso no en calidad de embalaje pasivo de un sentido dado de antemano, sino como *generador de sentidos*” (Lotman, 1996, p. 60). Es decir, que el texto no es solamente una especie de depósito pasivo de sentidos sino un complejo dispositivo que almacena diversos códigos y transforma, de tal manera que genera nuevos mensajes.

4. EL SISTEMA MUSICAL CAMPESINO DE SAN VICENTE DE CHUCURÍ

4.1 Los géneros musicales

Hablar de género musical es hablar de categorización, lo cual implica reducir la complejidad y variabilidad del mundo a conceptos limitados. Esto, a su vez, supone agrupar en una misma clase elementos que presentan tanto cierto parecido como cierta diferencia. (Alegre, 2004, p. 187). De este modo, de acuerdo con López Cano, un género musical sería “una *clase* de diferentes *objetos musicales* reunidos en una sola categoría cognitiva” (López, 2004, p. 4). Ana María Ochoa, por su parte, añade que los géneros musicales son “espacios desde donde construimos aspectos fundamentales de nuestro ser social y desde los cuales se constituyen los códigos y límites de lo que se supone es no sólo un lenguaje musical apropiado, sino también un comportamiento socialmente válido” (1997, p. 35). Dicho comportamiento supone tanto sentimientos y emociones como al cuerpo (mediante la escucha), aspectos que resultan significativos a nivel cultural y social. (Ochoa, 1997, p. 35). Pero además, esta autora enfatiza la necesidad de tejer la relación histórica de los individuos y la sociedad, ya sea como continuidad o cambio, en virtud de que las expresiones artísticas poseen un pasado, proveyendo, de este modo, “un medio para dinamizar la relación entre pasado, presente y futuro, y entre el individuo y la sociedad a través de la manipulación creativa de símbolos”. (Ochoa, 1997, p. 35). Teniendo esto en mente, a continuación, se presentan los géneros musicales que comprende la música campesina de San Vicente de Chucurí, así como las categorías a partir de las cuales se agrupan. Posteriormente se continúa con una sección que describe, de manera somera, algunos aspectos importantes de la conformación histórica de dichos géneros.

Música campesina

Como se apuntó al inicio de este capítulo, la música campesina en San Vicente de Chucurí está integrada por un conjunto de géneros musicales que los músicos distinguen y agrupan en distintas categorías: *música andina colombiana*, *música parrandera*, *música de despecho*

y *música de cantina*. Cabe señalar que los músicos campesinos del lugar emplean los términos ritmo o golpe para referirse a lo que aquí denominamos género.

MÚSICA CAMPESINA EN SAN VICENTE DE CHUCURÍ				
Música Andina Colombiana	Música Parrandera	Música de Despecho	Música de Cantina	Sin etiqueta
Pasillo Bambuco Vals	Merengue (género que se considera más propio del lugar) Carranga (género fuertemente asociado a las composiciones de Jorge Velosa ⁴¹) Paseo Porro Vallenato Cumbia	Corrido Ranchera	Corrido Ranchera Merengue Carranga Vallenato	Bolero Baladas Tango
	Joropo (con base rítmica del merengue) ⁴²			

Tabla 5. Música campesina en San Vicente de Chucurí

Música andina colombiana o música colombiana

Como se verá más adelante, esta categoría integra los géneros *bambuco*, *pasillo*, *vals*, *guabina* y *torbellino*. No obstante, los músicos campesinos de San Vicente sólo refirieron e interpretaron los tres primeros.⁴³

Música parrandera

Está integrada por los géneros *merengue*, *carranga*, *guasca*, *carrilera*, *porro*, *cumbia*, *paseo*, mismos que están fuertemente asociados al baile. Por esta razón, son utilizados para armar la parranda o la fiesta. Asimismo, hay quienes vinculan esta música con la región paisa.

⁴¹ Jorge Luis Velosa Ruiz es cantautor colombiano que ha sido reconocido en el país por difundir el género musical carranga.

⁴² Cabe señalar que en trabajo de campo uno de mis interlocutores ejecutó un “joropo”, señalando que hacía parte de la música de parranda. Dicho joropo, conviene decir, presentaba la base rítmica del merengue. Por otra parte, entre las múltiples variantes del merengue existe el “merengue joropito”, como se podrá ver más adelante.

⁴³ Actualmente, los niños y jóvenes de los diferentes grupos de guitarras, vinculados con la escuela Juan de Jesús Ibarra, aprenden los cinco géneros.

Música de despecho

Los géneros más asociados a esta subcategoría son la *ranchera* y el *corrido*. El término música de despecho se usa, en general, para denominar todas aquellas canciones que hablan del desamor.

Música de cantina

Como se puede observar en la tabla, la música de cantina está integrada por géneros que hacen parte de la música parrandera y de despecho. La denominación responde en este caso al espacio de ejecución. Dado que es el lugar y no el género lo que opera en esta distinción, en adelante, al referirnos a los géneros que integran la música campesina se omitirá el término “música de cantina”.

Sin etiqueta

Algunos músicos refirieron los boleros, las baladas y los tangos como música campesina pero que no hacía parte de las subcategorías previamente referidas. No obstante, en otros lugares del país dichos géneros son asociados a la música de despecho y de cantina.

Tras esta breve descripción, conviene hacer una precisión:

En San Vicente de Chucurí se observan dos tipos de músicos que interpretan música campesina. Los primeros ejecutan todas las categorías que se muestran en la tabla (música andina colombiana, música parrandera, música de despecho y música de cantina). No obstante, le otorgan mayor valor a la música andina colombiana y, pese a tocar las demás, se refieren a ellas con términos peyorativos como bola bola, parrandapingo, sungu surrungo, arracapaja, guasca, guascarrilera y chucuchucu.⁴⁴ Frecuentemente asocian interpretar música andina colombiana con “saber más” y estar en “un nivel superior”. Alguien que toca este tipo de música es, de acuerdo con ellos, más que uno que sólo toque parrandera. Lo anterior, dicen, en virtud de que la música andina colombiana requiere de un conocimiento armónico

⁴⁴ Algunos de dichos términos, sobre todo guasca, guascarrilera y chucuchucu son denominaciones que refieren a géneros o conjuntos de géneros musicales, como ocurre con el caso de la parranda en San Vicente de Chucurí. No obstante, en esta localidad no operan así dichas categorías.

más complejo. Los segundos no interpretan música andina colombiana y no emplean los referidos términos peyorativos para referirse a las músicas de despecho, parrandera y de cantina. Tampoco conceptualizan el conocimiento armónico como elemento de distinción y de mayor complejidad. Aunado a lo descrito, es común que en el casco urbano se prefiera la música andina colombiana, mientras que la parrandera y de despecho está más presente en el medio rural.

4.2 Reseña histórica de las categorías que agrupan a los géneros de la música campesina

El presente apartado realiza una narración breve y somera de los géneros musicales que hacen parte hoy día de la música campesina de San Vicente de Chucurí. El texto tiene el fin de proporcionarle al lector los conocimientos básicos y de ubicación para ciertos conceptos no sistematizados. De ninguna manera se pretende hacer una historización del proceso o configuración histórica de los géneros en el siglo XIX y XX, estudio que requiere gran profundidad y que excede el marco de esta tesis. Sería importante destacar que en los estudios sobre las culturas musicales colombianas hacen falta investigaciones profundas sobre dicho objeto de estudio y de manera particular sobre el siglo XIX.

Música andina

Hernando Cobo define la música andina colombiana como “un género, pero a su vez un sistema, donde ritmos particulares como el bambuco o el pasillo, de manera puntual, por ejemplo, conforman géneros en sí mismos” (2010, p. 118). Ana María Ochoa señala que la música andina colombiana está muy vinculada a un proceso histórico en el que el discurso “romántico-nacionalista” se construyó, sobre todo, en torno al principal género musical folclórico de la región y a uno de sus instrumentos más importantes: el bambuco y el tiple, respectivamente. Según esta autora, el bambuco requería criollizarse con el fin de alcanzar el estatus de música nacional: su capacidad para representar el ideal del ciudadano republicano implicó que esta expresión fuera “purificada” (1997, pp. 36-38). En este mismo sentido, Carolina Santamaría revisa la historia de este género desde aproximadamente 1850

–momento de construcción del nacionalismo musical– para mostrar sus diversos procesos de “purificación racial”, articulados a transformaciones del pensamiento en el ámbito académico, que dan cuenta del modo en que diversos grupos sociales se lo apropiaron. Este proceso se extiende hasta la segunda mitad del siglo XX, en que la distinción y el poder colonial elaboraron los parámetros académicos que rigen hasta nuestros días en la academia y han frenado el acceso epistémico diferente al europeo: el dominio de lo escrito y de la mente sobre lo oral y los procesos cognitivos (Santamaría, 2007, pp. 200-201, 203, 207, 212-213). Lo anterior condujo a que los valores y espacios de la música campesina se transformaran, pues implicó “trascender el anonimato del campesino y de los ‘humildes’ [...] [para] construir una tradición digna de gustos y prácticas culturales de la clase alta” (Ochoa, 1997, p. 38). El proceso de purificación referido no excluyó que, también en la primera mitad del siglo XX, la música andina colombiana tuviera una gran vigorosidad y atravesara las fronteras entre las distintas clases sociales, desde campesinos pasando por los sectores medios hasta los altos. En ello, los medios de comunicación desempeñaron un importante papel ya que entre 1920 y 1960 popularizaron la música andina colombiana. No fue sino hasta los años de 1960 y 1970 que su apogeo masivo declinó debido a la difusión y auge de otros géneros transnacionales con los que debió competir (Ochoa, 1997, pp. 38-39).

Como se apuntó anteriormente, los músicos campesinos de San Vicente de Chucurí marcan una distinción entre los músicos que tocan todos los géneros incluidos en la música campesina del lugar, pero otorgan mayor valor a la música andina colombiana y aquéllos músicos que no interpretan esta última. A la luz de lo descrito en torno a los procesos de purificación que tanto Ochoa como Santamaría señalan, así como de escolarización de lo musical y la instauración de los parámetros académicos que rigen hasta nuestros días, se puede comprender la genealogía de las apreciaciones que llevan a un tipo de músicos campesinos –los que interpretan música andina colombiana– a asociarla con un saber superior.

Egberto Bermúdez señala que la música de parranda y la música de despecho son denominaciones que aparecen entre las décadas de 1950 y 1970 en Medellín vinculadas al funcionamiento de la industria fonográfica y sus mecanismos de promoción publicitaria. A comienzos de los años 50, esta ciudad se consolidó como un importante centro de desarrollo urbano, industrial y comercial. Lo anterior generó una gran migración de obreros que llegaban fundamentalmente desde el medio rural para insertarse en la naciente industria textil. El dinamismo empresarial de la ciudad estuvo muy ligado al desarrollo de las expresiones musicales y de la industria radiofónica y fonográfica: Medellín se convirtió en esos años en el centro de esta última (2006, pp. 81-89).⁴⁵ Sumado a la migración departamental y regional, las oportunidades laborales ofrecidas a compositores, instrumentistas, directores de orquestas y cantantes provocó que arribaran a la ciudad artistas nacionales y extranjeros (Arias, 2011, p. 152).

De acuerdo con Bermúdez, la genealogía del término parranda se remonta a una “tradición festiva panhispánica [...], cuyo contexto es la pascua de Navidad”. Asimismo, se utilizaba para referir grupos de gente que disfrutaba de los festejos y, finalmente, es ahora empleado como sinónimo de fiesta. Este mismo autor explica que la música de parranda se integró con los géneros propios de la música de baile costeña —el porro, la gaita y “lo que más tarde se comenzaría a llamar vallenato con sus géneros más representativos, el paseo y

⁴⁵ “El plan de protección de la naciente historia y el de expansión del mercado para los textiles nacionales utilizó mensajes publicitarios que convocaban a una ‘cruzada nacionalista’ que sirvió de acicate para la vinculación de la industria textil local al desarrollo de la industria fonográfica. En 1948, ésta logró que Fabricato, la segunda empresa del sector, convocara un concurso dedicado a la ‘música nacional’ cuya dirección artística estaba a cargo del director español José María Tena (1897-1951), tal vez el músico profesional más destacado de la ciudad quien además dirigía la orquesta de la RCA Victor, compañía que contaba con representantes en Medellín desde hacía más de dos décadas (Restrepo Duque 1971: 156). En esos años, las dos principales empresas de textiles también estaban asociadas a las emisoras más importantes de la ciudad, La Voz de Medellín recibía el patrocinio de Fabricato mientras que la Voz de Antioquia, el de Coltejer, la primera empresa textil de país.” (Bermúdez, 2006, pp. 88, 89). También Luis Franco señala que la música de parranda es una “Denominación global de músicas tradicionales del eje andino centro occidental que han tenido un proceso de inscripción en los circuitos comerciales de la grabación discográfica” (Franco, 2005, p. 8). Por su parte, Renato Paone apunta: “La radio también en Antioquia jugó un papel fundamental en el arraigo de la música parrandera a través de emisoras como la Voz de las Américas y su programa ‘Guasquilandia’. Esta expresión musical popular alcanza altos grados de madurez interpretativa en los festivales radiales y pueblerinos de los que perduran el festival de música parrandera de Betania, Antioquia y el encuentro de música parrandera en Sipirra, Riosucio, Caldas, y a través de una floreciente industria discográfica dedicada casi por completo a este nuevo estilo.” (Paone, 1999, p. 56).

el merengue”– y la música nacional colombiana –el bambuco, el pasillo y en menor medida la danza– (Bermúdez, 2006, pp. 95-98) mismos que fueron adaptados a la tradición musical de la región paisa.⁴⁶

Entre los géneros que, de acuerdo con Bermúdez, conforman la música de parranda, el merengue y la carranga son los que más presencia tienen en San Vicente de Chucurí, según lo observado en el trabajo de campo. El primero es considerado el más representativo de la música campesina del lugar e incluso se considera como música “propia”.

Bermúdez apunta que el término música de despecho comienza a ser utilizado en la década de los noventa. De manera general, explica, hace referencia a lo que puede ser denominado como “canción latinoamericana”, la cual fue ampliamente difundida por la radio y la industria fonográfica entre 1920 y 1940. Entre los géneros que ésta incluiría se encuentran el tango-canción, el bolero, la canción ranchera, el corrido, el pasillo ecuatoriano y el vals en sus diversas manifestaciones, así como la canción romántica, el pasillo colombiano, la tonada cuyana y la zamba, si bien estos últimos en menor proporción (2006, p. 95).

Como se apuntó arriba, tanto la música de parranda como la de despecho están vinculadas al desarrollo de la industria fonográfica en Medellín que a comienzos de los cincuenta se había empezado a consolidar como un importante centro urbano, atrayendo a inmigrantes provenientes tanto de otras partes del país como del extranjero. Estos últimos, según Bermúdez, son responsables en gran medida de la consolidación del repertorio en cuestión:

La residencia en la ciudad de cantantes como el cubano Orlando Contreras, o de los ecuatorianos Julio Jaramillo y Olimpo Cárdenas, Lucho Bowen, Plutarco Uquillas y Julio Cesar Villafuerte ayuda a consolidar el estilo de despecho en sus principales géneros, el bolero, el vals y el pasillo ecuatoriano. Por su parte, los duetos de Peronet e Izurieta y los argentinos Valente y Cáceres introducen el repertorio de zambas, tonadas y valeses popularizado en grabaciones por los Trovadores de Cuyo. El tango por su parte, contó con el argentino Joaquín Mauricio Mora y el intérprete local Oscar Agudelo. (2006, p. 90).

⁴⁶ “Casi todos los fundadores de esta tradición, eran inmigrantes de pueblos de la región que una vez iniciados en la música conformaron agrupaciones que alternaban su trabajo de músicos ambulantes con el de eventuales grabaciones para la industria fonográfica local. Otros, también de extracción campesina, (José Muñoz, Germán Rengifo, los hermanos José, Agustín y Joaquín Bedoya, Miguel Montoya) vinieron a Medellín a trabajar como empleados en Fabricato, la segunda industria de textiles del país. Con sus duetos y tríos, muchos de estos músicos también contribuyeron a la consolidación del repertorio de despecho.” (Bermúdez, 2006, pp. 90-91).

En tiempos recientes se han comenzado a utilizar nuevas etiquetas para referirse a la música de despecho, tales como “música bohemia”, “música vieja”, “música para tomar guaro”, “música de cantina” y “música de tusa” (Bermúdez, 2006, p. 100).

Merengue

Renato Paone plantea que el merengue llega a Colombia a mediados del siglo XIX y se fusiona con las culturas musicales existentes en el país. Distingue, de manera general, dos tipos de merengue: el merengue vallenato y acachacado. Este último es, según el referido autor, el que da origen al merengue cundiboyacense y al merengue carranguero. El primero fusiona elementos de otros géneros, como el torbellino, la guabina y el pasillo (géneros de la música andina colombiana). Con la incursión de los medios, en particular de la radio, el merengue comienza a incorporar en sus letras el “sentir campesino [...] con su humor, su copla a veces picaresca, su amor por la naturaleza, su entorno familiar y sus problemas de campo” (1999, p. 68), por lo que también se le empezó a conocer como merengue campesino. Actualmente el merengue tiene una muy importante presencia en la región andina, si bien en cada municipio adquiere características particulares.

Carranga

La carranga es un género de reciente creación, que se atribuye a Jorge Velosa quien, a principios de la década de los ochenta, se propuso “resignificar la música campesina” (Ocampo, 2014, p. 6). El término carranga es:

[...] un regionalismo, [que] se refiere al animal muerto por enfermedad, accidente, vejez o muerte natural (no sacrificio) y el cual los dueños para no perderlo completamente [...] lo vendían para hacer embutidos en los muchos sitios de compra de Carranga que existían en la región Cundiboyacense, [...] Parece ser que la Carranguería fue un muy buen negocio a mediados de siglo [...] A los que negociaban con Carranga se les llamaba Carrangueros”. (Paone, 1999, pp. 63-64).

Este autor señala que la carranga se puede interpretar en dos estilos: merengue carranguero y rumba carranguera. (Paone, 1999, p. 24). Asimismo, explica que en la actualidad los músicos carrangueros fusionan la base rítmica de la carranga con merengue o rumba,

generando una diversidad de expresiones.⁴⁷ No obstante, en San Vicente de Chucurí, los músicos no hacen referencia a estas combinaciones: ellos hablan de merengue y de carranga como dos géneros distintos y discernibles.

*Sobre el carácter peyorativo de las denominaciones *guasca* y *carrilera**

Se recordará que anteriormente apuntamos que entre los músicos campesinos de San Vicente de Chucurí existe una distinción entre aquéllos que tocan todos los géneros que incluye la música campesina del lugar, pero otorgan mayor valor a la música andina colombiana y aquéllos que no interpretan esta última. Los primeros se refieren a la música de parranda, de despecho y de cantina mediante términos peyorativos.

Entre dichos términos, el origen de *guasca* y *carrilera* (y, por extensión, *guascarrilera*) alude a la dinámica que se dio en torno a las estaciones de ferrocarril que hicieron parte de la red ferroviaria que facilitó la integración de la región paisa (Antioquia) y la conectó con las costas y el centro del país (Bermúdez, 2006, pp. 90-91), lo cual fue fundamental para el proceso migratorio del que hemos venido hablando. De acuerdo con Paone, la denominación música *carrilera* la empleaban quienes distribuían los discos para referirse a aquella que hacían llegar a los pueblos por medio del ferrocarril. Asimismo, en los pueblos comenzaron a llamarla así debido que esta música les llegaba “por la *carrilera*”. La palabra *guasca*, por su parte, refiere a la corteza de la mata del plátano con la que se envolvían los paquetes de poco valor en las estaciones de tren (1999, pp. 5, 56-57). La población migrante que llegaba a Medellín se establecía en los barrios bajos de la ciudad, donde diversos establecimientos como bares y cantinas contaban con *traganíqueles* o *pianolas* que reproducían la música *carrilera* o *guasca*. Esto también ocurría en las zonas circundantes a las estaciones de ferrocarril. De modo que, como se puede observar, el carácter peyorativo que han adquirido estas denominaciones, parece ser resultado de una articulación semántica entre la vida en torno a las estaciones ferroviarias y los sectores más populares, particularmente los campesinos migrantes.

⁴⁷ [...] merengue carranguero, merengue arriao, merengue cañanguero, merengue pasillo, merengue bambuquiao, merengue fiestero, merengue guasco, merengue sentimental, merengue joropito, merengue interiorano, rumba ligera, rumba guabiniada, rumba corrida, rumba amarrada, rumba jalada, rumba ronda, rumba pasiada, rumba pregonada” (Ocampo, 2014, p. 8).

4.3 Las ocasiones musicales⁴⁸

De acuerdo con la definición de sistema musical de Camacho, la ocasión performativa es un elemento fundamental para comprender la lógica del mismo, pues su dinámica y su función codifica muchos de los sentidos asignados a las expresiones musicales. En la siguiente tabla se intenta esquematizar aspectos relativos a las ocasiones como los espacios en los que se lleva a cabo, en quién recae la organización, la característica contractual y las formas de agrupación instrumental más frecuentes para cada una. Asimismo, se consigna la antigüedad y la frecuencia de cada tipo de ocasión con la finalidad de comenzar a apuntalar algunos elementos que hacen posible observar la dinámica de transformación histórica y el eventual olvido en que se encuentra la música campesina, de acuerdo con los sujetos.

⁴⁸ Se comprenderá la ocasión musical como evento y proceso cultural. Gerard Béhague, en su artículo *Enfoque etnográfico en el estudio de la ejecución musical*, retoma varios conceptos propuestos por estudiosos del *performance*, entre ellos: el de Milton Singer, quien define ejecución cultural como un marco de tiempo, con un comienzo y un fin, un lugar, una ocasión o motivo determinado para la ejecución, un programa organizado de actividades, un grupo de ejecutantes y un público; y el concepto de “ocasión musical” desarrollado por Norma McLeod, definido en un sentido contextual, como una ejecución cultural de la música (Béhague, 1997, pp. 96-97).



Ilustración 7. Foto fiesta familiar/Niño aprende guacharaca⁴⁹

⁴⁹ Foto tomada por Laura Fernández, el 20 de abril del 2014, San Vicente de Chucurí. Grupo musical El Combo de Don Abel, de izquierda a derecha: Leonardo Amaya, Gerzón Paez, Manolo Gómez, Abel Merchán, Abel Antonio Merchán, hijo de Abel Antonio Merchán. Fiesta familiar en ocasión del cumpleaños del músico campesino Abel Merchán, realizada en casa del músico y con sus familiares.

Ocasiones performativas de la música campesina							
Nombre	Antigüedad	Quién organiza	Retribución económica	Espacios de ejecución	Frecuencia Actual	Elección del repertorio	Dotaciones instrumentales
Serenatas nocturnas	Antigua	Quien contrata	X	Casas particulares (espacio familiar), sea en el casco urbano o en el medio rural	<i>Ocasión:</i> frecuente <i>Participación de los músicos campesinos:</i> Escasa, debido a un proceso de desplazamiento por los músicos chisgueros	Elige quien contrata	Mínimo dos músicos –instrumento melódico y acompañante. (El número de ejecutantes depende del pago).
Serenatas de salón o diurnas	Antigua	Quien contrata	X	Casas particulares (espacio familiar), sea en el casco urbano o en el medio rural	<i>Ocasión:</i> Escasa <i>Participación de los músicos campesinos:</i> Escasa, debido a un proceso de desplazamiento por los músicos chisgueros	Elige quien contrata	Mínimo dos músicos –instrumento melódico y acompañante. (El número de ejecutantes depende del pago).
Parranda	Antigua	Quien contrata	X	Casas particulares (espacio familiar), sea en el casco urbano o en el medio rural	Muy escasa, casi extinta.	Elige quien contrata	Mínimo dos músicos –instrumento melódico y acompañante. Aunque el número de músicos “fijos” depende también del pago, se puede sumar cualquiera que sepa y quiera tocar, sin importar si es contratado o no.
Fiestas privadas (familiares o de empresas)	Antiguas	Quien contrata	Con remuneración económica, excepto en casos que responden a la lógica del favor (por amistad).	Casas particulares o donde determine la empresa.	<i>Ocasiones:</i> muy frecuentes. <i>Participación de los músicos campesinos:</i> Escasa, debido a un proceso de desplazamiento por los músicos chisgueros o Dj’s.	Elige quien contrata	Mínimo dos músicos –instrumento melódico y acompañante.
Toques en cantinas	Antigua	La ejecución surge de manera espontánea por parte de los músicos o a petición de los clientes que allí se congregan	X	Tiendas llamadas cantinas.	Muy escasa.	Elige quien contrata o los propios músicos.	Mínimo dos músicos –instrumento melódico y acompañante. Se puede sumar cualquiera que sepa y quiera tocar.
Bazares	Antigua	La comunidad	X	Veredas o casco urbano	Aleatoria	Los propios músicos y/o la gente que los convoca	Mínimo dos músicos –instrumento melódico y acompañante. Se puede sumar cualquiera que sepa y quiera tocar.
Festival Coplero	Moderna	La alcaldía municipal La emisora comunitaria	X	Tarima en el parque principal u otros espacios públicos.	Anual o aleatoria	Eligen los músicos participantes	No son fijas pues dependen de cómo se organicen los músicos en cada ocasión, pero participan mínimo dos –instrumento melódico y acompañante.
Festivales o concursos fuera de San Vicente	Moderna	Normalmente instituciones – públicas o privadas-que hacen la invitación al municipio. La alcaldía es quien elige a los participantes.	Pueden o no recibir remuneración económica.	Espacios públicos con fuerte carácter de escenificación.	Muy frecuentes	Eligen los músicos participantes de acuerdo con el tipo de evento.	Generalmente los concursos o festivales establecen el formato instrumental, pero hay casos en que los grupos invitados pueden elegir.

Tabla 6. Ocasiones performativas de la música campesina

4.3.1 LAS SERENATAS

Las serenatas son ocasiones que se llevan a cabo con la finalidad de llevar o “regalar” música para festejar a alguien. Los músicos de San Vicente de Chucurí distinguen dos tipos de serenata: la nocturna y la de salón. El repertorio ejecutado en ellas se da en función de las peticiones hechas por quien contrata o el festejado. Aunque las serenatas se siguen efectuando (las de salón menos que las nocturnas), antiguamente contaban con una gran valoración por parte de la comunidad. El músico Pedro José Quecho recuerda:

Amistades que llegaban de un lado y... vamos a *serenatiar a fulano* que llegó de por allá, de un paseo, entonces tocaba ir a darle la bienvenida cuando llegaba y así cualquier cosa era una fiesta [...] anteriormente era muy viable, muy *afamadas*, muy tradicional las serenatas. A ellos los contrataban y ganaban, se les pagaba por la serenata (Entrevista etnográfica, Quecho, 2014).

La importancia de las serenatas implicaba, asimismo, que los músicos campesinos tuvieran un reconocimiento especial tanto de la comunidad como de los patrones dueños de fincas:

Había un tal Kiko Corso, que él era ahí de la hacienda, muy consentido del patrón y ese sí era cantante y músico... era de *puaqui*, pero inclusive lo pasaba era con don Calisto. Él se le pegó allá porque a don Calisto le gustaba mucho la joda de la música y entonces don Calisto no lo dejaba venir, no eso que cuento, le daba plata y era el patrón don Calisto, era el dueño de la finca y le daba muy buena comida y eso era muy amistoso, le daba posada. Entonces vivía ahí al *gorrito*, entonces ¿qué más? (Entrevista etnográfica, Quecho, 2014).

Serenata nocturna

Se da en las horas de la noche y por lo general se tocan temas alusivos a la ocasión que se festeja –muy comúnmente celebraciones del ciclo de vida-, pero además una que otra pieza de carácter alegre que puede o no ser bailable. Un rasgo que la caracteriza es que permite la ejecución de música cuya letra es jocosa o de doble sentido. El músico Leonardo Amaya explica:

La [serenata] nocturna es como la más tradicional, es la que está de pronto dedicada a un cumpleaños, a una celebración de aniversario o algo especial que le estén celebrando a una persona. Entonces ya va la ranchera, balada, porque hay también románticos o colombiana música andina. [...] (Entrevista etnográfica, Amaya, 2014).

La serenata nocturna continúa siendo frecuente, sin embargo, la participación de los músicos

campesinos en ella es escasa debido a que actualmente están siendo desplazados por los músicos chisgueros. Esto se debe, de acuerdo con lo que la gente señala, a que los últimos cobran menos que los campesinos.

Serenata de salón

Al contrario de la nocturna, la serenata de salón se lleva a cabo durante el día. El repertorio interpretado es conceptualizado por los músicos como “culto”, en virtud de que las letras de las piezas carecen de insinuaciones indecorosas.

Ahora, ya una serenata de salón por lo general son el grupo de música colombiana, que de pronto se toque un bolerito, un tanguito, que de pronto un despecho del antiguo o música colombiana, esa sería la música de salón. O dos personas que toquen música romántica ya más moderna o otros géneros más decentes. Sin decir que todo sea indecente, me refiero ya más a lo de salón, no hay tanta algarabía (Entrevista etnográfica, Amaya, 2014).



Ilustración 8. Serenata de salón⁵⁰

⁵⁰ Foto tomada por Laura Fernández, el 15 de abril del 2014, San Vicente de Chucurí. Trío Amistad, de izquierda a derecha: Luis Jesús Bautista, Hernando Serrano, Pablo Sarmiento.

Actualmente, este tipo de serenata es poco frecuente y además la inclusión de los músicos campesinos es escasa debido, también, al costo de su participación en relación con el de los chisgueros. Además, estos últimos no sólo pueden tocar música campesina, sino que su repertorio se actualiza de acuerdo con las modas y los gustos de la gente.

Tanto en el caso de la serenata nocturna como la de salón, actualmente a los músicos que viven en el campo les resulta complicado salir a “serenatiar”, ya que deben tener un grupo listo para la ocasión. Ello implica que su grupo sea fijo o, por lo menos, que los integrantes vivan cerca entre sí. Aún más complicado es para aquellos músicos que hacen sus propias composiciones, pues para que éstas sean tocadas requieren de compañeros dispuestos a ensayar y ensamblar sus temas, como es el caso del músico Carlos Galvis:

Cuando hay la ocasión, que de pronto llegan y me dicen que hay que dar una serenata, un cumpleaños, o un matrimonio, entonces ya me llaman y dicen: bueno vamos a ir a tal serenata. Pero no. El grupo que tenemos [...] no lo hay dispuesto para salir. [...] por lo menos venir aquí a una presentación ya es difícil porque toca buscar compañeros (Entrevista etnográfica, 2013).

4.3.2 LAS PARRANDAS

Las serenatas eran la excusa perfecta para armar una *parranda*. El término, para los músicos chucureños, es sinónimo de fiesta de larga duración pues se alargaban hasta tres o cuatro días.⁵¹ Las festividades que motivaban una parranda iban desde cumpleaños, matrimonios, fiestas decembrinas hasta cualquier fecha especial. Podían llevarse a cabo en casas particulares o incluso en las veredas. Carlos Galvis señala:

Pues en el campo cuando habían las fiestas por los menos diciembre todo eso a tocar. Entonces eso lo invitaban a uno [...] Y en los cumpleaños también, [...] unos quince [años], la despedida de un matrimonio también íbamos allá a tocar a la despedida”. (Entrevista etnográfica, 2014).

Solía ocurrir que a las parrandas llegaran músicos provenientes de municipios aledaños como Zapatoca, Betulia y San Gil, entre otros:

⁵¹ Según el etnomusicólogo Gonzalo Camacho “El espacio festivo da sentido a la producción y al consumo ritual musical. Además de que en dicho momento se logra la interiorización de los códigos musicales conformando a los individuos que participan en la fiesta. Genera la posibilidad de la motivación para el aprendizaje de los instrumentos y la música. La interpretación musical adquiere su sentido. La música se produce en y por la fiesta. El intérprete y el público participan de los mismos códigos conceptuales y afectivos con lo cual se logra construir una sólida comunicación en ambos niveles, que asegura el intercambio de mensajes y estados emocionales” (1996, pp. 513-514).

Llegaban por ahí donde mi suegra. Llegaban unos que por ahí le *jonjoliaban*, [...] eran por allá de Zapatoaca y en tiempo de *cogida* llegaban ahí. Yo también le *jalo* al tiple y eso habiendo por ahí un tiple y se ponían a tocar y a cantar y sí hacíamos ahí fiesta [...] Sí, eso ahí, ahí era porque como habían *chinas*, estaba Isolina y Ofelia y Edita y *puai* salían de los otros vivientes y eso también llegaban por ahí compañeros y eso mucho salir a fiesta, y como la sala era más grandecita que ésta entonces eso ahí se *emparrandaban* [...] Eso llegaba uno se ponía uno y eso y que y bailaban toda esa *tanda e chinas* ahí habían *chinas*. (Entrevista etnográfica, Quecho, 2014).

Además de que las parrandas podían congregarse a músicos provenientes de otros lados, se puede observar, a partir de la cita anterior, que la presencia femenina constituía un aliciente para los mismos. La música era un elemento que permitía enamorar a las parejas y por lo general las parrandas se hacían donde hubiera *muchachas*:⁵² “Iban mucho porque como habían muchachas llegaban a dar serenaticas por ahí [...] eso era por ahí hasta el amanecer [...] y si era menester hasta el otro día” (Entrevista etnográfica, Merchán, 2014).

Los músicos solían cobrar en moneda por su participación en las parrandas, pero también era común que se les retribuyera en forma de atenciones –comida y bebida: “Por lo general eran fiestas entre familia [...] a cambio de la comida de dos, tres días allá metidos *parrandiando* [...] De pronto no se cobraba, pero a cambio era la atención que se prestaba al músico.” (Entrevista etnográfica, Amaya, 2014).

Como se especifica en la tabla, actualmente las parrandas se encuentran en franco proceso de extinción. Entre las razones más recurrentes que ofrece la gente se encuentra la situación económica de los campesinos en estos días:

Ahorita la gente ya por la situación económica ya no hace fiestas ni gasta, como [antes] se cultivaba todo, se cultivaba el maíz, se hacía la *chicha*, todo se cultivaba en la finca. El trago también lo hacían, era diferente [...] La plata valía, porque cuando eso [...] se alcanzaba para ahorrar, ahorita no se alcanza porque como es con el diario y cuando eso la vida era muy bonita toda la gente era muy alegre *parrandiaba* en todas las fiestas (Entrevista etnográfica, Galvis, 2014).

“La vida era muy bonita”, dice Carlos Galvis, porque la gente *parrandiaba*. Y la alegría que generaba la parranda, para el caso de los músicos campesinos, está asociada de manera importante al hecho de que era la música de cuerda (música campesina) la que se interpretaba y se bailaba en esas ocasiones, lo que hacía que valiera la pena el desgaste que implicaba estar varios días *parrandiando*:

⁵² En San Vicente el término *muchacha* es utilizado para referirse a mujeres jóvenes.

Eso antes se parrandiaba mucho eran invitaciones para un lado y *pa'* el otro. Gallina, chicha, aguardiente, duraba yo hasta 3, 4 días en fiestas, que no me dejaban venir. Me escondían la guitarra, me escondían el maletín donde llevaba yo las cosas [...] No, ya estuve tres días, yo me voy, ya estoy cansado. Es que uno se cansa también, 3 días y estábamos por allá en aquello en esas tierras frías, y ese frío que hacía, no valía ni el aguardiente, dije a yo me toca recostarme un rato, pero a la gente le gustaba. Y llegó esa gente [...] que toquen la música de cuerdas [...] y era música de cuerda y baile, pero mucho bailar esa gente y gustarle, eso fue un matrimonio [...] eso sí es lo que nos gusta, la música de cuerda, [...] No hay como esa música y baile, ¡juy juepucha! eso día y noche (Entrevista etnográfica, Galvis, 2013).

4.3.3 TOQUES EN CANTINAS



Ilustración 9. Foto Toque en cantina⁵³

La tienda, establecimiento o cantina es el lugar donde los campesinos se reúnen en el casco urbano. Los encuentros musicales en estos espacios por lo general se hacen los días de mercado (jueves o domingo). Aquí se puede comprar desde trago hasta insumos básicos para

⁵³ Foto tomada por Laura Fernández, el 20 de abril del 2014, San Vicente de Chucurí. Trío Amistad, de izquierda a derecha: Raúl Morales, Marceliano Benavidez, Alfredo Lizcano.

la canasta familiar. Además, los tenderos⁵⁴ suelen permitir a los campesinos guardar sus cosas en el establecimiento mientras terminan de hacer sus compras o sale el transporte que los conduce a las veredas. Los músicos dicen que en los toques de cantina el intercambio musical se lleva a cabo, generalmente, de manera espontánea y se hace por trago y compañía. Aunque también se puede hacer a cambio de remuneración económica que responde a la lógica de la propina, misma que les permite dar mantenimiento a sus instrumentos o adquirir un trago. En la actualidad, se pueden ver músicos campesinos en las cantinas, pero es una práctica que también se está perdiendo.

Yo llego y encuentro en una tiendita, en una cantina, en un establecimiento dos tocando; yo llego con mi guacharaca. La guacharaca es esencial en la música carranga, en la música de pasajes, de ritmos. Y uno llega y yo siempre ando con mi bolsito, y resulta que yo llego y ahí llegó fulano ¡claro faltaba! arranquemos entonces. Empiezo a tocar (Entrevista etnográfica, Páez, 2014).

Cabe señalar que la cantina constituye una especie de reducto del tipo de toques que emergen de manera espontánea y donde opera la lógica de la propina. Anteriormente, estos podían llevarse a cabo en otros espacios públicos, incluso en el atrio de la iglesia principal.

4.3.4 BAZAR

Los bazares son eventos que se organizan con el propósito de recolectar fondos para diversos fines mediante la venta de comida. Son organizados por la propia comunidad. Cuando se llevan a cabo en el campo, se reúnen los campesinos que integran la vereda, mientras que si tienen lugar en el pueblo reúnen a la comunidad del casco urbano. Por lo general los músicos tocan para amenizar el bazar. Antiguamente tocaban gratis, en colaboración o a cambio de trago y comida. Hoy día los músicos por lo general cobran, si son invitados, pues han ido siendo desplazados por los Dj's, los chisgueros y los grupos que integran la escuela de música del municipio.

⁵⁴ Persona que trabaja en la atención de la cantina, puede ser el mismo dueño o un empleado.

4.3.5 FESTIVAL COPLERO

El Festival Coplero se realiza dentro del marco de la feria municipal, específicamente en el *Encuentro de Tradiciones*.⁵⁵ Antiguamente ésta era básicamente una feria ganadera, posteriormente incorporaron el aspecto agrícola y la hicieron coincidir con “el día del campesino”, si bien actualmente ya no se celebra en esa fecha. Estas transformaciones tienen que ver, en gran medida, con decisiones tomadas por la administración en turno, ya que la feria es organizada básicamente por la alcaldía. A la par de lo anterior, habían comenzado a realizarse en la comunidad festivales culturales que tenían por objetivo promover la música en espacios radiales, mismos que en cierto momento fueron suspendidos hasta que la emisora comunitaria intervino para llevar a cabo el Festival Coplero, pero esta vez, como se apuntó, en el contexto de la feria.

En palabras del actual director de la emisora comunitaria Yariguíes Stereo, Leonardo Amaya, ésta cumple un papel fundamental en la visibilización de las prácticas musicales campesinas hoy día, y surge en respuesta a lo que considera un olvido institucional por parte de la alcaldía municipal: “La administración pública municipal [...] en búsqueda de nuevos talentos [olvida] los que ya estaban. Aparte, no se visibilizaban los que ya estaban durante muchos años trabajando, participando, mostrándose. Entonces de ahí es el oficio de la emisora.” (Entrevista etnográfica, Amaya, 2013). Si bien el festival constituye un espacio de difusión de la música campesina, debe aclararse que ésta no es la única que tiene cabida pues también participan en él las agrupaciones de la escuela de guitarra.

El Festival Coplero se lleva a cabo, generalmente, durante la mañana de uno de los cuatro días que suele durar la feria. Para ello se instala una tarima en el parque principal. En él participan tanto músicos como poetas, cuenteros o diferentes expresiones culturales asociadas a lo rural. Los recursos para el pago y transporte de los músicos y demás participantes provienen de un rubro especial que la alcaldía genera pero que es distribuido por la emisora.

A pesar de que el festival constituye un espacio para la expresión de la música campesina, cabe señalar que está en constante disputa debido a factores diversos como:

⁵⁵ La gente de San Vicente de Chucurí se refiere a la feria municipal en plural: “las ferias”.

elección de grupos, recursos económicos, tiempo destinado a cada uno de los participantes e incluso el propio lugar y horario. Las tensiones entre el ámbito de lo institucional, la vocación comunitaria de la emisora y las lógicas de los músicos campesinos se expresan aquí de manera particular.

4.3.6 FESTIVALES O CONCURSOS FUERA DE SAN VICENTE

En la década de los noventa se crea el Departamento de Expresión Cultural y Artística (DECA), hoy día Secretaría de Cultura y Turismo, en San Vicente de Chucurí. Entre las tareas que dicha entidad lleva a cabo se encuentra la de gestionar las invitaciones que desde otras partes del país o incluso del extranjero se hacen a diversas expresiones culturales de la localidad para participar en festivales y concursos. En términos generales, la actuación en festivales no implica algún tipo de premio. En cambio, los concursos se llevan a cabo con ese fin; sin embargo, hay casos en que los primeros también ofrecen premios, sean simbólicos o económicos. Una característica de este tipo de ocasiones es el carácter de escenificación. En ellas, son los propios músicos invitados quienes eligen el repertorio a interpretar, aunque suele ocurrir en el marco de ciertos parámetros que los organizadores establecen.

4.4. Dotaciones instrumentales y agrupaciones:

4.4.1 Dotaciones instrumentales

Actualmente los grupos de música campesina en el municipio están conformados por:

- Cordófonos: *guitarra, tiple, bandola, requinto y violín*
- Idiófonos: *guacharaca o maracas*

Cada uno de los instrumentos tiene una función particular dentro de la agrupación musical. Entre las funciones que mencionan los músicos, están:

Puntero: Consiste en “dibujar”⁵⁶ la melodía y es indispensable en cualquier tipo de agrupación. La pueden llevar a cabo la guitarra, el requinto, la bandola y/o el violín. Los demás instrumentos se supeditan al *puntero*. Por lo general, el instrumentista a cargo de esta función es el que dirige al grupo. Cuando esta función la desempeña la guitarra, este instrumento es denominado *guitarra puntera*, lo que no ocurre con los demás.

Marcante: Hace el respunteo, es decir, ejecuta el bajo del acompañamiento armónico, aunque en ocasiones, dependiendo de la habilidad del intérprete, intercala algunos rasgueos. Esta función corre a cargo siempre de la guitarra que, debido a ello, es denominada *guitarra marcante*.

Acompañante: Realiza el acompañamiento armónico de la melodía mediante rasgueos que, comúnmente, mantienen un patrón rítmico constante de acuerdo con el género. Esta función puede ser desempeñada por el tiple y/o la guitarra, en cuyo caso los instrumentos se conocen como *tiple acompañante* o *guitarra acompañante*.

Percusión: Marca el patrón rítmico que corresponde al género. Los instrumentos que se usan son la *guacharaca* o las *maracas*, mismos que en las ocasiones de parranda pueden llegar a ejecutarse conjuntamente.

Acerca de la función que cumple cada instrumento, los músicos comentan:

A ver, yo me someto a la música de la cuerda de la guitarra primera, del puntero, de tal que lo que ellos toquen: merengue, pasaje, corrido, ranchera, de todo eso le acompaño. O sea lo que ellos arranquen con la cuerda yo les acompaño en la guacharaca [...] Es diferente la música en la guacharaca, va ligada a la cuerda [...], son ritmos que uno acompaña con una guacharaca como ellos van tocando [...] Uno cuando va a través, se dice cuando [...] no va con el ritmo que llevan los de la guitarra y en el momento en que uno con la guacharaca se atraviesa le pierde el ritmo a todo el conjunto, pero cuando uno está afinado con la guacharaca levanta al guitarrista que se pierde de la cuerda. Porque uno le lleva el ritmo él se acopla muy fácilmente, mientras uno le lleve el mismo ritmo [...] (Entrevista etnográfica, Páez, 2014).

A veces se dice que un solo instrumento muy bien tocado pues hace por muchos, pero sí, lógico que hace falta otro instrumento [...] Cuando se interpreta el requinto, que hay un tiplista acompañando y se escucha muy bien pero otros dicen falta la guitarra para el bajo, para que marque, es el que le va acompañando al que va punteando, digámolo así, y una tercera guitarra puede ser el bajo solamente. Entonces el uno marca, el otro baja y el otro puntea, en ese caso tres guitarras. En un grupo de música, entonces, una guitarra que marque, la otra puntea, como llamamos nosotros, y otra marca el bajo. A veces la que marca también

⁵⁶ Término usado por los músicos *chucureños*.

hace bajo o el que va puntiando también tiene la habilidad de hacer el bajo. El tiple rasca, lleva una melodía, él lleva la melodía alegre de la instrumentación, digámolo así, de la sonoridad de la música. Hoy por hoy el tiple también acompaña, también puntea y a veces trata de marcar [...] como dándole más vida al tiple. El requinto puntea, entonces cuando un requinto puntea la guitarra marca, hace el bajo y el tiple acompaña, rasca. La bandola es un instrumento para puntear, ya lo acompaña el tiple o la guitarra e igualmente cuando hay puras guitarras hay una requinto, una guitarra más pequeña que es la que va punteando [...] (Entrevista etnográfica, Amaya, 2014).

Vea, es que la puntera es la que interpreta la canción. La música de la canción la está punteando o la está trinando, ésa es la puntera. La marcante es la que va marcando según la escala donde vaya porque eso es un trabajo de oído, eso no es que vamos a mirar de ojo, sino de oído uno va sabiendo a donde es que tiene que ir y el acompañante pues le va acompañando al ritmo del que sea, si es ranchera o es merengue o es pasillo (Entrevista etnográfica, Sánchez, 2013a).

4.4.2 LAS AGRUPACIONES

Los conjuntos en su gran mayoría integran duetos o tríos, aunque no es raro encontrar en una ocasión musical un número mayor e indeterminado de intérpretes. Las denominaciones de trío o dueto pueden tener dos sentidos distintos: 1) cantidad de músicos que componen el conjunto o 2) número de voces que lleva un tema musical, pues las canciones pueden ser instrumentales y vocales, estas últimas a dos o tres voces:

Nosotros hablamos de un trío pero nunca entendemos qué es un trío, nosotros hablamos de un dueto, pero nunca sabemos de un dueto ¿cierto? [...] Bueno a veces se zafa uno diciendo la agrupación musical tal, para no decir si es un trío o es un dúo. El dúo pueden haber cualquier cantidad de músicos, pero el dúo son dos voces. El trío son 3 voces [...]. Entonces hablemos de un trío [...] puede haber 5 o 6 músicos [...] entonces el dúo se maneja la primera y la segunda voz, un trío se maneja a tres voces: una tercera o la tercera hace una cuarta voz. Pero resulta que hay dúos que manejan diferentes voces, por ejemplo, Los Hermanos Martínez es una agrupación que a veces manejaba tercera y cuartas voces en ellos dos, y no había otra persona. Los Hermanos López también tienen esa característica, manejar 3 o 4 voces. A veces uno no los alcanza a captar, cantan una berraquera⁵⁷ pero nunca entendemos las voces que ellos manejan, entonces ésa es la diferencia del trío y del dúo (Entrevista etnográfica, Amaya, 2014).

En suma, los grupos de música campesina actualmente integran duetos o tríos, a dos voces por lo general. Sin embargo, de vez en cuando se juntan dos grupos y conforman uno. Pueden llegar a ser cinco o seis músicos.

⁵⁷ Berraco es un término que refiere a una persona destacada, de carácter valiente, decidida.



Ilustración 10. Foto Trío Amistad⁵⁸

De acuerdo con los músicos, una parranda por lo general se formaba con dos o tres intérpretes: “eso eran por ahí dos o tres dos o tres” (Entrevista etnográfica, Sánchez M., 2014), “sí, alguno tocaba *bandola*, el otro *tiple*, otro *guitarra*, *maracas* y ahí estaba la función” (Entrevista etnográfica, García, 2014). Antiguamente y en la actualidad los músicos se agrupan de manera emergente para una ocasión particular, aunque siempre han existido dos o tres grupos “estables”, es decir, fijos. Estos últimos hoy día le ponen nombre a sus grupos. Cuando se juntan músicos de diferentes agrupaciones para alguna ocasión musical, se adjudican un nombre nuevo o de algún grupo al que pertenezca uno de los músicos presentes, pero esto es sólo para dicha ocasión. Es importante destacar que la reunión de músicos que pertenecen a diferentes grupos no es algo que se observe en todos: por lo general, lo hacen los que están en el casco urbano. Por otra parte, no todos los músicos son nacidos en San Vicente, algunos han llegado a vivir a la localidad temporal o permanentemente, provenientes de otros municipios de Colombia.

⁵⁸ Foto obsequiada por Mauricio Suarez.



Ilustración 11. Foto Los Alegres ceibaleños⁵⁹

Actualmente, en San Vicente de Chucurí los grupos musicales están integrados por personas campesinas y otras que no lo son pero que se asumen como tales, en virtud de que anteriormente lo fueron o que combinan las labores del campo con otras. Por lo tanto, hay quienes se dedican a actividades diferentes –administradores de finca (los dueños), comerciantes, mecánicos, constructores, agrónomos, entre otros. De modo que su principal ingreso económico no proviene de la música. Ésta, en todo caso, representa ingresos extras: “Yo soy constructor, cuando hay trabajito en construcción le ganamos, pero también sembrando... Diga usted llega de trabajar y salió una serenata ¡qué bueno! hay *pa'* de a 60 mil pesos. Sirve” (Entrevista etnográfica, Sarmiento, 2013). Aunque antiguamente muchos músicos no cobraban, sino que tocaban sólo por diversión:

En las veredas nosotros no cobrábamos, la diversión de nosotros era tocar por la comida. Nos pagaban el transporte y el trago. Cuando eso, se tomaba mucho la chicha de puro maíz y aguardiente de ese que le decían barsalero, que lo hacían en el mismo campo que lo sacan yo no sé de güarapo y anís. En Zapatoca⁶⁰ todavía hay mucho trago de ese le dicen tapetusa (Entrevista etnográfica, Sánchez M., 2013a).

⁵⁹ Foto tomada por Laura Fernández el 3 de mayo del 2015. Día de la grabación del cd “A Tocar los Palos”. Véase video del grupo *Los Alegres Ceibaleños* en el marco del lanzamiento del CD “A tocar los Palos”, San Vicente de Chucurí: <https://www.youtube.com/watch?v=B0fCwA5Nzio> [Consultado el 29 de abril del 2016].

⁶⁰ Municipio aledaño a San Vicente de Chucurí.



Ilustración 12. Foto Grupo Los Rubies⁶¹

La escasez de dinero en la comunidad, sumada a los problemas actuales que vive el campo hacen casi imposible contratar un grupo para una fiesta. Además, los músicos ya no quieren tocar gratis o a cambio de comida y bebida:



Ilustración 13. Foto Trio Los Betulianos⁶²

⁶¹ Foto tomada el 20 de enero del 2013, San Vicente de chucurí. Véase video del grupo *Los Rubies* en el marco del lanzamiento del CD “A tocar los Palos”, San Vicente de Chucurí: <https://www.youtube.com/watch?v=ij5sKfG8zos> [Consultado el 29 de abril del 2016].

⁶² Foto tomada por Mauricio Suarez en el lanzamiento del primer cd de música campesina chucureña “A Tocar los Palos”. Abril 18 del 2015. Tomada de: <https://www.facebook.com/sanvicentedechucuri/photos/a.1115592805133330.1073742118.138106486215305>

A la gente del campo [...] le cobran. Eso se reúne, por lo menos vamos a hacer una actividad, les damos 100.000, les damos 150.000, les damos 200.000. Hay comida, hay bebida, ya es algo como más familiar. A los amigos les damos 100.000. Allá van a tener la bebida, la comida, la posada. Vamos es a tocar, no vamos es a dormir. Al otro día se viene uno con los 100.000 por lo menos [...] No le pasa lo de Jimmy Gutiérrez que sale degollao. Entonces la plática, pero eso es un trajinar que es alternado con las actividades cotidianas que uno tiene. Porque todo no es la música. En mi caso, que soy oficial de construcción, hoy me vine del trabajo para hacer esta actividad, entonces hay que estar pendiente de eso. Sacrifico una cosa, se le mete a la otra; todo es sacrificio. Cuando uno tiene a la música, por ejemplo, hay que hacerlo, yo podía estar divinamente ganando mi jornal pero [...] esto representa para mí, representa mucho. Uno está metido en el cuento y hay que hacerlo (Entrevista etnográfica, Páez, 2014).

El aprendizaje de la música campesina se ha dado, básicamente, por imitación y en un contexto familiar. Es común que los músicos señalen que su interés por esta actividad fue motivado por sus padres:



Ilustración 14. Foto Grupo Altos de Morelia⁶³

Esto viene de familia, mi familia por parte de mi querido padre, ellos son todos músicos [...]

/1115603098465634/?type=3&theater [consultado el 28 de abril del 2016]. Véase video del grupo *Los Betulianos* en el marco del lanzamiento del CD “A tocar los Palos”, San Vicente de Chucurí: <https://www.youtube.com/watch?v=F5eRZ6lCS88> [Consultado el 29 de abril del 2016].

⁶³ Foto tomada el 17 de enero del 2013, San Vicente de Chucurí.

Mi abuelo fue músico y fue de los primeros que interpretaron el requinto en la región y estoy hablando del año 1900, prácticamente [...] Aprendí de ellos cuando se reunían a hacer sus tertulias de familia y de ahí que de pronto mi inclinación hacia el folklor colombiano [...] Mi padre me regala una guitarra cuando cumpla 12 años, de ahí fue mi primer maestro, posteriormente me inclino con el tiple (Entrevista etnográfica, Amaya, 2014).

El contexto descrito en la cita anterior generó que para algunos intérpretes la música sea “un amor, como tenerle amor a una mujer a una novia o algo así” (Entrevista etnográfica, Galvis, 2013). No obstante, en algunos casos, el aprendizaje en el ámbito familiar se vivía como una obligación, una rutina impuesta por los padres:

Yo primero aprendí a tocar la guacharaca porque era obligao, porque mi papá nos ponía allá con un chuchito. Él hacía las guacharacas con un chuchito y uno de allá, más que no sonara bien le tocaba a uno y con las maracas la misma [...] Por las noches y el día domingo llegaba algo guarapiao y se ponían a tocar con un señor que se llamaba Eliodoro que tocaba bandola [...] Él tocaba muchísimo y mi papá le acompañaba [...], a nosotros nos tocaba acompañar con maraca o guacharaca, mal acompañado pero para que aprendiéramos (Entrevista etnográfica, Sánchez M., 2014).



Ilustración 15. Foto músico suelto Jairo Pinzón⁶⁴

Hay casos, sin embargo, en que los padres músicos no desean que sus hijos aprendan esta actividad, pues la asocian con la “vagabundería”. Cuenta Carlos Galvis que su padre le decía:

⁶⁴ Foto tomada el 21 de enero del 2013, San Vicente de Chucurí.

“yo no quiero que usted sea músico porque eso es muy *vagamundo*, se la pasan en una parte y otra como yo lo he sido [se ríe]” (Entrevista etnográfica, 2013). Hernando Serrano relata algo similar, pero relacionado con el trago: “[...] A mi papá no le gustaba que tocara. [Decía que los músicos] muy toma trago. Pero yo me escondía a dale, me pilló una noche y la cogió y ¡pá! [sonido que simula la partida de la guitarra] (Entrevista etnográfica, 2013). Por lo anterior, también ocurre que muchos comiencen a tocar sin la autorización de sus padres:



Ilustración 16. Foto Grupo musical conformado para la ocasión, hay combinación de músicos de otras agrupaciones⁶⁵

[Mi padre] se llamaba Anastasio Galvis, [...] él tocaba era bandola y requinto, chucureño [...] Yo le heredé a él, pero él no quería que yo fuera músico, pero como a mí me gustó. [...] Es que los jechos eran muy jodidos, antiguos, con sus cosas eran muy reservados [...]. Y yo seguí esa tradición de la música porque me gustaba, lo que le nace a uno ¿cierto? (Entrevista etnográfica, Galvis, 2013).

Otros músicos aprendieron solos. La creatividad y el ingenio los llevó a fabricar sus propios instrumentos y con la práctica fueron adquiriendo la habilidad de tocar:

Nosotros después de que se iban ¡uy Dios! ¿Quién sabe cómo hacemos? Yo después de que ellos se iban y yo me parecía tan bonito [...] entonces yo me acordaba y cortaba [...] Con una

⁶⁵ Foto tomada el 3 de mayo del 2015, San Vicente de chucurí. Véase también la canción *En Mi Canoa* en el video en el marco del lanzamiento del CD “A tocar los Palos”, San Vicente de Chucurí, para visualizar un toque improvisado con diferentes músicos de distintas agrupaciones: <https://www.youtube.com/watch?v=HgEOgKtDQIY> [Consultado el 29 de abril del 2016].

barita le sacaba uno así la cuerquita, bastante así y quedaba así larguita. Hasta cinco cuerditas le sacábamos. Con eso ahí nosotros cantábamos ahí, pero como locos ahí. Pero con esa ilusión de tocar. Y con la flor de caña también se podía, esa flor que echa una varillita con la que hacen la pólvora, también le sacábamos. Y esa decíamos nosotros que [...] era un tiple porque sonaba más fino [...] Con otro muchacho, se llamaba José, después de que trabajábamos salíamos a una lomita, a un piedra grande allá [...] porque en la casa no se podía. No, no, no, a hacer bulla por allá. ¡Uy eso nos daban las 9 o 10 de la noche ahí y cante! Ahí hicimos maracas con unos chuchos [...] y una charrasca [...] así larguitos y le sacábamos y formábamos ahí el conjunto, pero ahí sin más nada (Entrevista etnográfica, Merchán, 2014).

Y finalmente, otros músicos aprendieron en el contexto de la parranda:

Yo empecé este tipo de música como a la edad de 12, 13 años, porque me recuerdo que en ese entonces yo vivía en la vereda el Turkan, eso queda por el lado de Llana caliente. Entonces había un muchacho que hacía la línea por aquí del bus [...] Yo tenía una guitarrita [...], él sabía que yo tenía guitarra y todos los días dentaba a tocar guitarra [...] Entonces a raíz de eso yo me fui como gustándome día por día. Más tarde yo empecé a ir a donde un señor arriba que usted lo distingue, Don Juan Ibarra. Él hacía esas parrandas mejor dicho impresionantes y entonces yo llegaba allá a ayudarlo a tocar charrasca y toda esa joda. Y entonces ahí me fue gustando [...] Ud. sabe que a uno lo que gusta uno se empeña [...] (Entrevista etnográfica, Ramírez, 2013).

Aunque, en realidad, ocurre que la mayoría aprendió combinando cada uno de los aspectos referidos. Algunos intentaron aprender pero no fueron capaces, como comenta Carlos Galvis: “Hay mucha que briega a aprender y no aprende, inclusive yo he enseñado a muchos y no han sido capaz o aprenden poco y después lo olvidan y no le tienen amor” (Entrevista etnográfica, 2013).

Ahora bien, muchos músicos, al conocer a las mujeres que se convirtieron en sus esposas abandonaron esta actividad: “Yo en la vereda ahí toqué como hasta los 22 años [...] Y, en fin, dejé eso porque uno ya organizao, porque uno ya con mujer e hijos coger uno por allá a trasnochar, al fin dejé esa vaina” (Entrevista etnográfica, García, 2014).

Además de lo anterior, la falta de dinero y el trago fue otra de las razones para abandonar la música:

Yo iba a serenatiar, yo era de los que agarraba la guitarra y dele pa'lla y pa' acá, y eso tocábamos corrido y ranchera y eso tocábamos de todo. Yo arrimé todo eso y no le paré más bolas [...] Yo en después de que me puse a pensar que todos esos pobres músicos eran puros jartos ahí, y yo dije: pero es que no consigue uno más con esto. [...] Ya cuando ya me tocó abirme que ya me embarré con la muchacha entonces yo pa' ime por allá a serenatiar y llegar por la mañana allá, no, ¿yo que voy a ponerme a eso? No sirve. Entonces yo arrimé a todos los compañeros. Me decían los compañeros: ¿vamos don Pedro a serenatiar? No, yo no voy más pualla y colgué por allá el palo ése hasta que se lo tragó el comején (Entrevista etnográfica, Quecho, 2014).

En la actualidad no se observan mujeres campesinas músicos. Su ausencia es signo del desconocimiento del género femenino de este tipo de música en relación a la ejecución. Alrededor de la década de los setenta ya se percibía esta ausencia. Mario Sánchez recuerda:

Cuando eso no se veía las mujeres, puros hombres, la mujer menos [...] Salían, vivían como más humildes, tenía menos preparación. Quizá ni les dictaba, mientras que uno no le nazca eso. Y yo le digo a usted, cómo sería de bonito la voz de una mujer cantando pa' uno hacerle una segunda. Porque hay discos que la voz es alta y la voz de la mujer es apropiada porque es una voz clarita (Entrevista etnográfica, 2013a).



Ilustración 17. Foto grupo Amistad como Dueto⁶⁶

Algunas personas recuerdan que antes de la década de los setenta se podía ver a mujeres tocar, pero fueron pocas las que mencionaron esto:

Sé de mujeres que tenían familia en San Vicente que cantaban en otras partes. Sé de una chucureña o no, su familia llegó a San Vicente y cantaba en las ferias, en diferentes ferias de pueblo en pueblo [...] música campesina, ranchera, despecho [...] interpretando su guitarra. Hoy por hoy puede que sí haya mujeres que hayan cantado pero nunca se visibilizaron [...] Pero conozco la mamá de la familia Delgado [...], tocaba guitarra y cantaba sus rancheras y tenía sus canciones en algunas fiestas más de familia, no recuerdo el nombre (Entrevista etnográfica, Amaya, 2014).⁶⁷

⁶⁶ Foto tomada al grupo amistad, el 3 de mayo del 2015, San Vicente de Chucurí.

⁶⁷ En el siguiente capítulo se verá que la mujer, antiguamente, sí participaba como ejecutante de la música campesina.

Aunque no existe una regla que excluya a las mujeres de este tipo de actividad, hoy día es casi imposible que las mujeres adultas toquen.⁶⁸



Ilustración 18. Foto grupo musical el Combo de Don Abel⁶⁹

A continuación, se mostrará una tabla de los grupos musicales que se encontraron durante el trabajo de campo de la presente investigación. En ella se consignan el nombre del grupo o tipo de agrupación, el nombre de los músicos que lo integran, el municipio en el cual nacieron (para saber su procedencia), si tocan con otros grupos diferentes, el instrumento que interpretan en el conjunto, los instrumentos que saben tocar –además de aquél–, los géneros que interpretan (lo cual marca distinciones entre los músicos) y la profesión o actividad laboral que desempeñan (para identificar el grupo socio-económico del que hacen parte). Asimismo, la tabla incorpora a los músicos no campesinos que tocan música campesina, es decir, a los estudiantes y profesores de la escuela Juan de Jesús Ibarra.

⁶⁸ Las niñas y jóvenes, actualmente, sí tocan, pero está en relación con la existencia de la escuela de Iniciación.

⁶⁹ Foto obsequiada por el fotógrafo chucureño Mauricio Suarez.

Nombre del grupo o tipo de agrupación	Géneros que interpretan	Nombre de los músicos	Municipio de nacimiento	Instrumento que tocan en el grupo	Instrumentos que saben tocar	Actividad	Toca con un grupo diferente al suyo
Altos de Morelia ⁷⁰	Los que integran la música parrandera, de despecho y de cantina.	Euclides Ramírez	San Vicente	Guitarra puntera Canto: voz principal	Guacharaca, guitarra acompañante y compositor	Dueño (administrador y trabajador de la tierra) de finca.	---
		Mario Sánchez	San Vicente	Guitarra acompañante Canto: segunda voz	---	Dueño (administrador y trabajador de la tierra) de finca.	---
Los Rubies	Los que integran la música parrandera, de despecho y de cantina.	Raúl Ignacio Morales	San Vicente	Guitarra puntera Canto: voz principal	Guitarra acompañante, Guacharaca y compositor Canto: segunda voz	Jornalero	A veces toca con Manolo o con Abel (integrantes del grupo El combo don Abel) en las ferias y en las cantinas.
		Marceliano Benavidez	Rionegro	Guitarra acompañante Canto: segunda voz	Guacharaca	Jornalero	---
		Alfredo Lizcano	San Vicente	Guacharaca y guitarra marcante	----	Dueño (administrador y trabajador de la tierra) de finca.	Anteriormente tocó guacharaca con Juan Ibarra
El combo de Don Abel ⁷¹	Los que integran la música parrandera, de despecho y de cantina.	Abel Merchán (padre)	San Vicente	<i>El combo de Don Abel</i> Guitarra puntera y guitarra marcante Canto: voz principal y segunda voz	----	Dueño (administrador y trabajador de la tierra) de finca.	---
		Manuel Gómez	San Vicente	<i>El combo de Don Abel</i> Guitarra puntera y guitarra marcante Canto: voz principal y segunda voz <i>El combo de Manolo</i> Guitarra puntera Canto: voz principal	Compositor	Viviente ⁷²	A veces toca con Los Rubies en ferias y cantinas
		Abel Merchán (hijo)	San Vicente	Guitarra acompañante Canto: coros	---	Jornalero y técnico agropecuario	---
		Leonardo Amaya	San Vicente	Tiple Canto: coros	---	Presidente de la emisora comunitaria y técnico agropecuario	A veces toca con el grupo de Gerardo Díaz ⁷³
		Gerson Páez	Llanos Orientales	Guacharaca Canto: coros	---	Constructor	A veces toca con Carlos Galvis y con Los Rubies
Trio los betulianos	Únicamente carranga	Juan Villamizar Rodríguez	Zapatoca	Requinto Canto: voz principal	Compositor	Jornalero	Con mucha frecuencia toca con músicos de Bucaramanga
		Ángel Darío Rodríguez	Betulia	Guacharaca	---	Viviente	---
		Carlos Arturo Rodríguez	Girón	Guitarra marcante Canto: segunda voz	Bajo	Jornalero	Con mucha frecuencia toca con músicos de Bucaramanga (con los que toca el bajo)

Músicos que no tienen grupo.	Los que integran la música parrandera, de despecho y de cantina.	Pablo Elías García	San Vicente	Guitarra marcante	----	Jubilado	---
		Manuel Sánchez	San Vicente	Guacharaca	---	Jubilado	---
		Jairo Pinzón	San Gil	Guitarra puntera, guitarra acompañante y guacharaca	---	Viviente	---
		Carlos Galvis	San Vicente	Guitarra puntera y guitarra marcante	Compositor	Dueño (administrador y trabajador de la tierra) de finca.	A partir de la presente investigación, Galvis tocó con integrantes de otras agrupaciones, entre ellos, Minervino Ramos, Leonardo Amaya y Gerson Páez.
Amistad	Los que integran la música andina colombiana Los que integran la música parrandera, de despecho y de cantina, pero sólo en los espacios en que se las piden	Hernando Serrano	San Vicente	Guitarra puntera Canto: voz principal	----	Mecánico	Toca con el grupo de Gerardo Díaz
		Luis Jesús Bautista	San Vicente	Guitarra acompañante, guitarra marcante Canto: segunda voz	---	Dueño (administrador y trabajador de la tierra) de finca.	Toca con el grupo de Gerardo Díaz
		Pablo Emilio Sarmiento	San Vicente	Tiple Canto: segunda voz	---	Dueño (administrador y trabajador de la tierra) de finca.	Toca con el grupo de Gerardo Díaz
El grupo de Gerardo Díaz	Los que integran la música andina colombiana Los que integran la música parrandera, de despecho y de cantina, pero sólo en los espacios en que se las piden	Gerardo Díaz	San Vicente	Guitarra acompañante	---	Rector del Colegio Camilo Torres	---
		Santiago Rincón	San Vicente	Guitarra puntera Canto: voz principal y segunda voz	----	Dueño (administrador y trabajador de la tierra) de finca.	---
		Minervino Ramos	Amazonas	Guitarra acompañante, guitarra marcante Canto: voz principal y segunda voz	---	Profesor de guitarra (no tiene título profesional) ⁷⁴	Toca con regularidad con el trío Toto López y con cualquiera que tenga disposición.
Trío Toto López	Los que integran la música andina colombiana Los que integran la música parrandera, de despecho y de cantina, pero sólo en los espacios en que se las piden.	Juan C. López	Bucaramanga	Guitarra marcante	---	Licenciado en Música ⁷⁵	A veces toca con Gerardo Díaz
		Juan Sebastián López	Bucaramanga	Violín y tiple	Bandola y requinto	Estudiante de Geología	---
		Santiago López	San Vicente	Bandola, Requinto y tiple	---	Estudiante de bachillerato	---

Tabla 7. Grupos musicales en San Vicente de Chucurí

⁷⁰ Los integrantes de este dueto habían tocado ocasionalmente juntos. Uno de ellos se convirtió a otra religión, lo que ocasionó que se separaran. La presente investigación constituyó un aliciente para volver a reunirse. Con ese motivo denominaron a su dueto Altos de Morelia.

⁷¹ El combo de Don Abel es una agrupación que en ocasiones se divide en dos grupos: El combo de Don Abel y El combo de Manolo. Lo anterior, en virtud de que la agrupación mayor cuenta con dos instrumentistas melódicos: Abel y Manuel (Manolo). Si ambos participan, la agrupación recibe el nombre de El combo de Don Abel. Si Abel no participa, puntea Manolo y el grupo se denomina El combo de Manolo.

⁷² Viviente se denomina a la persona que administra y jornalea una finca pero no es su dueño.

⁷³ Cuando se integra al grupo de Gerardo Díaz toca música andina colombiana, además de música parrandera, de despecho y de cantina.

⁷⁴ Es el maestro a cargo de la escuela de guitarras por parte de la alcaldía.

⁷⁵ Por mucho tiempo fue el director de la banda municipal.

Es importante señalar que se excluye de la tabla al grupo musical Juan Ibarra y los chucureños, pues hoy día ya no residen en San Vicente de Chucurí. Este grupo toca en el municipio cuando es contratado, como lo haría otro foráneo. Además, su dotación instrumental actual es una fusión entre formatos de música campesina y de orquesta: 1 guitarra puntera, requinto, 2 guitarras marcantes, guacharaca, una caja vallenata, timbales y, a veces, bajo y batería.⁷⁶



Ilustración 19. Foto Grupo Juan Ibarra y los Chucureños⁷⁷

⁷⁶ Vease *La canción el Mendigo* del Grupo Juan Ibarra y los Chucureños: <https://www.youtube.com/watch?v=RLyEvXsal24> [Consultado el 29 de abril del 2016].

⁷⁷ Foto obsequiada por Cristian Agudelo.

A partir de lo descrito a lo largo de este capítulo conviene apuntalar algunos aspectos. La observación de la ubicación de las diversas expresiones musicales que tienen lugar en San Vicente de Chucurí permitió identificar la configuración de dos ámbitos generales que las ordenan: institucional y empírico. Como también se pudo ver, el ámbito institucional ha provocado un cierto desplazamiento de los músicos campesinos en varias ocasiones de ejecución, para dar cabida a los niños y jóvenes sobre los que recae la enseñanza musical. Asimismo, otras ocasiones de ejecución, en las que antiguamente tenían presencia los músicos campesinos, están constituyendo también espacios en los que se privilegia la participación de músicos chisgueros.

Otro aspecto a destacar es el desarrollo histórico de los géneros que integran la denominada música campesina. Como se pudo observar, la música andina colombiana tiene una mayor antigüedad que la música de parranda, de despecho y de cantina. Además, se identificaron los procesos de blanqueamiento e intervención que las élites llevaron a cabo en la primera, como parte de lo que actualmente opera en la distinción que algunos músicos hacen entre la música andina colombiana y el resto de géneros que integran la música campesina de San Vicente, donde la primera es vista como más compleja y mejor.

Finalmente, a partir de las enunciaciones que los músicos hacen en torno a las ocasiones de ejecución en las que anteriormente tenía lugar la música campesina y que actualmente o bien han desaparecido o bien están disminuyendo, se observan aspectos que dan cuenta también de cambios en los estilos de vida, derivados de factores diversos: económicos, sociales y culturales. En los siguientes capítulos se abordarán varios de dichos factores, con la finalidad de detectar, de manera más puntual, las transformaciones que la “modernidad” ha traído a San Vicente de Chucurí y el modo como ésta parece estar asociada a la percepción de “olvido” a la que constantemente se refieren los músicos campesinos.

CAPÍTULO II. TERRITORIO Y CAMPESINOS EN SAN VICENTE DE CHUCURÍ: ESBOZO HISTÓRICO DE UN ACTOR SOCIAL INVISIBILIZADO

A mi pueblo chucureño yo lo voy a complacer(bis)/ capital cacaotera orgullo de Santander/que orgulloso está mi pueblo/ al sentirse capital/ que es mucho lo que produce que alcanza pa' transportar/ se pega bien el cacao /o plátano yuca y maíz / que sacan por camionaos a otras partes del país/ nuestra región chucureña es muy linda pa' vivir/ tiene tierras productoras muy buenas pa' producir/tiene una plaza e' mercado y una iglesia colonial hay una buena alcaldía y un parque recreacional/

Ilustración 20. Letra de la canción Orgullo chucureño⁷⁸

El presente capítulo esboza la historia fragmentada de los músicos campesinos. Relatos que emergieron en el trabajo de campo y construyeron una narración que muestra un contexto histórico general y social nacional, regional y local. En el presente capítulo se pretende mostrar que en medio de los relatos emerge un proceso de colonialidad experimentada por los músicos y que tiene que ver también, con los antecedentes históricos del territorio. Lo anterior tiene que ver de igual manera con la conformación del estado nación que ha marginado a las memorias locales, por lo que el olvido surge en este capítulo como prescrito y producto de una problemática estructural profunda y compleja.

De acuerdo con el profesor de estudios ambientales y rurales Manuel Pérez, el territorio invoca un sistema relacional de conjuntos que involucran ya sea una porción o totalidad del espacio territorial o un sujeto o colectivo con sus relaciones de poder, dominio, apropiación y pertenencia que, para el caso de Colombia, supone diversos antagonismos históricos de diversos actores en conflicto por la conformación territorial, sitios que se han ido configurando por la acumulación de capital, la integración social y las relaciones conflictivas (2004, p. 63). Por lo cual, el autor asume que “las múltiples contradicciones que se presentan en el proceso de conformación territorial radican en la incompatibilidad que en ella ha suscitado el uso, la tenencia de la tierra y la violencia política, como constantes en la evolución de la sociedad colombiana” (Pérez, 2004, p. 64).

⁷⁸ Canción interpretada por el grupo Altos de Morelia, compositor José Euclidez Ramírez. Letra tomada de: (Entrevista etnográfica, Ramírez, 2013).

La comprensión de la música campesina local requiere, tomando las palabras del geógrafo Milton Santos (1996), “penetrar en un mar de relaciones”, pues para estudiar cualquier fragmento hay que observar “la totalidad del proceso que la engloba”. En este sentido, el campesino, encarna las diversas relaciones y procesos entre el territorio y las transformaciones históricas de la tierra. En tanto posesión económica ha estado sujeta a disputas políticas y sociales. Las transformaciones históricas permiten observar el fenómeno musical local en la totalidad que le confiere y enmarca. Dada la importante relación material e histórica del campesino con la tierra, el presente capítulo aborda los antecedentes del territorio de San Vicente de Chucurí en articulación con la historia local, regional y nacional. De esta manera, se dará cuenta del proceso de colonización del territorio que dio lugar a una sociedad agrícola. Se abordarán los diversos conflictos armados que han atravesado la localidad y que han tenido como consecuencia redefiniciones de la propiedad y uso de la tierra. Asimismo, se muestra el impacto de las políticas neoliberales y las dinámicas que han ido construyendo una imagen negativa del campesino. Lo anterior, con la finalidad de reflexionar en torno a los mecanismos de construcción social de memoria y de olvido que incumben a la figura del campesino.

1. DEMIURGO CREADOR: LA IMPORTANCIA DEL MAGDALENA MEDIO COMO TERRITORIO



Ilustración 21. Foto Río Sogamoso, constituye uno de los principales afluentes del río Magdalena⁷⁹

⁷⁹ Foto obsequiada para esta tesis del historiador Daniel Alfonso León. Foto Río Sogamoso, 2008.

Quiero que todos escuchen la leyenda/y al mismo tiempo me pongan atención/es algo extraño tal vez muy misterioso/y sé que a muchos les causa admiración/fue en un verano según cuenta la historia/que ya hacía mucho tiempo que no llovía/se habían secado los caños las quebradas/y el pueblo estaba/muriendo de sequía// toda la gente pagaba rogativa/y a Dios pedían con fé y con devoción/muchas promesas mandaban día a día para que pronto tuvieran solución// y una familia que en el campo vivía/tenía una niña y a ella la escogió/fue tomó un chucho lleno de agua bendita/e hizo un hoyo y el agua la sembró/con treinta credos y treinta padre nuestros/ aquella niña a mi Dios le pidió/ para que pronto les hiciera el milagro/y al poco tiempo el agua apareció/toda la gente ha hecho la promesa/para que el agua no se seque jamás/vivir unidos sin odios ni venganza/con mucha fé en libertad y en paz// y desde entonces el agua no ha faltado/y todo el campo se ha vuelto a enverdecer/todas las aves de nuevo han regresado/ y los jardines han vuelto a florecer (bis)//

Ilustración 22. Letra de la canción La siembra del agua⁸⁰

De acuerdo con el político Diego Montaña Cuellar, la nación colombiana ha estado determinada por la configuración de su relieve y su orientación hacia el océano Atlántico. Ambos aspectos han configurado sus características climáticas, demográficas y económicas. En este sentido, afirma que “la historia del río Magdalena ha sido la historia del país” (1963, p. 29).

Este torrente constituye el eje en torno al cual se ha desarrollado la economía y la cultura de Colombia debido a que ha sido, entre otras cosas, el medio natural de unión y comunicación entre las apartadas provincias del país. Ello hace que los colombianos consideren al Magdalena “el demiurgo creador de su nacionalidad” (Montaña, 1963, p. 30).

Desde el siglo XVI, el río Magdalena –ubicado en el corazón de Colombia– fue usado para ocupar y colonizar territorios. En el caso de San Vicente de Chucurí la colonización se realizó, en parte, porque la zona era adecuada para ubicar el centro de comunicación con otras provincias, como explican Vesga y Díaz:

Las autoridades españolas habían visto la necesidad de encontrar una salida más rápida al río Magdalena desde El Socorro, ciudad importantísima en la colonia por su comercio y aun políticamente. El ejército de la reconquista española se había visto precisado a llegar al Socorro desde Cartagena por la vía del río Magdalena, Ocaña, Bucaramanga y San Gil. En cuanto se hubiera acertado el camino si hubieran podido abrir paso por Zapatoca [...] Cayeron en la cuenta de la urgencia de contar en las montañas chucureñas con un sitio poblado que les

⁸⁰ Canción interpretada por Juan Ibarra y los chucureños, compositor Juan Ibarra, escuchar el tema siga el siguiente link: <https://www.youtube.com/watch?v=tUTtElkBaaA>.

serviera como centro, apoyo y lugar de aprovisionamiento para la ejecución del proyecto[...] (1978, p. 42).

Asimismo, a mediados del siglo XIX las tierras donde hoy día se encuentra San Vicente de Chucurí y sus alrededores, fueron consideradas como territorio de “‘montañas desiertas’ para la mano poderosa de la ‘civilización’”, lo que fue configurando a la región como “un punto de encuentro, confrontación y permanencias” (León, 2009, p. 14).

2. EL PROCESO DE COLONIZACIÓN (SIGLO XIX) Y SUS DINÁMICAS SOCIALES, ECONÓMICAS Y POLÍTICAS

Así como el sol alumbra el horizonte/ un día en mi patria brilló la libertad/cuando empezó el despertar del pueblo/por la justicia el respeto y la igualdad/por tanto tiempo viviendo sometidos/se organizaron para poder triunfar// todos los criollos estaban convencidos/la independencia ese día proclamar (bis)// CORO: y así empezó el camino a la gloria/por la conquista de nuestra libertad/ se proclamaron los derechos del hombre/y al fin el pueblo vivió con dignidad/ (bis)//Se formó el ejército libertador/ siempre dispuesto a vencer o morir/contra el imperio luchando con valor/para ser libres y dejar de sufrir/Colombia vive una fecha especial/eso nos llena de orgullo y emoción/(todos cantemos el himno nacional/nuestra bandera izemos con honor) (bis) / (hoy celebramos el triunfo y la victoria/y hoy se refleja la fuerza y la unidad/ por ser el día de nuestra independencia/ viva Colombia y viva la libertad) (bis)/(por los valores y el respeto a la vida/que en todo el mundo reine la libertad) (bis) //

Ilustración 23. Letra de la canción Camino a la libertad⁸¹

Como apunta Diego Montaña, las economías latinoamericanas son el resultado de la “división del trabajo impuesta por el capitalismo industrial a los pueblos atrasados” (1963, p. 73). En este marco, a lo largo del siglo XIX Colombia se construyó como una economía monoprodutora y monoexportadora que satisfacía la demanda de ciertos alimentos y materias primas de los países europeos.⁸² En relación a San Vicente de Chucurí, de acuerdo con el historiador Daniel León, la región se articuló gracias a la explotación de quina y seguidamente con la formación de una sociedad agrícola (2009, p. 119). Lo anterior, requirió la colonización y explotación del territorio, lo cual fue llevado a cabo por inmigrantes tanto extranjeros (alemanes) como provenientes de otras partes del país.

⁸¹ Canción interpretada por el grupo musical Juan Ibarra y los chucureños, para escuchar el tema completo siga el siguiente link: https://www.youtube.com/watch?v=-WTckF8TH_Y.

⁸² “Como azúcar, café, banano, tabaco, cacao, o materias primas como caucho, añil, guano, nitrato, quina” (Montaña, 1963, p. 73).

Rafael Velásquez y Víctor Castillo señalan que las políticas de “civilización, progreso y desarrollo” de los partidos políticos, liberal y conservador, sumadas a la visión que se tenía de los indígenas (los autores utilizan el concepto de “salvajes” para referirse a tal visión) incorporada en los extranjeros que explotaron las tierras santandereanas y asumidas también por muchos habitantes de la región, fueron causales de la reducción de los Yareguíes Opón-Carare en el siglo XIX (2006, p. 291).⁸³ Por su parte, León apunta que, para el siglo XIX, la empresa colonizadora en Santander se llevó a cabo mediante los cabildos territoriales. Organismos conformados desde la época de la colonia y que impusieron su jurisdicción sobre la población indígena allí asentada. En este proceso, fueron repartidas tierras a los colonos sin tener en cuenta a las comunidades originarias, asumiendo dichas tierras como vacías (León, 2009, p. 21). Es por ello que, según Diego Montaña, el origen de los primeros latifundios se encuentra en la desintegración de los resguardos indígenas (1963, p. 54).



Ilustración 24. Imagen fotográfica de George Von Lengerke⁸⁴

Como ha sido adelantado, la colonización del territorio en el siglo XIX fue llevada a cabo por inmigrantes alemanes y de otras regiones del país. En lo que se refiere a la inmigración

⁸³ Acerca de las fuentes existentes sobre los Yareguíes, los autores señalan: “Como únicos testimonios, hasta el momento lo que queda de la cultura Yareguíes son las urnas funerarias que encontró el antropólogo Carlos Eduardo López Castaño en el municipio de Cimitarra-Santander, como resultado de la investigación que realizó a lo largo de los ríos Carare y Minero entre 1987 y 1990, y que fue publicada en el año de 1991 con el título *Investigaciones arqueológicas en el Magdalena Medio en la cuenca del río Carare*. Sobre la lengua de los Yareguíes Opón-Carare sólo se conocen algunas palabras dictadas por el indio Fangans, recogidas en 1878 por el germano Geo Von Lengerke, que se encuentran en el Anexo 2, del libro *Caminos de historia en el Carare-Opón*, de Hernando Ayala Olave y, en 1944, un vocabulario de 639 palabras recogidas por los antropólogos Miguel Fornaguera y Roberto Pineda Giraldo; el primero, tomó los datos del señor Miguel Sánchez Pardo, en La Belleza-Municipio de Jesús María, Santander- y del indígena Roberto Vargas; el segundo, los obtuvo de la indígena carare Mayo o María” (Velásquez & Castillo, 2006, p. 315).

⁸⁴ Foto tomada de: (Ardila, I., 1988, p. 221).

alemana,⁸⁵ destaca el caso de George Von Lengerke,⁸⁶ ya que fue uno de los promotores en la construcción de caminos en San Vicente de Chucurí⁸⁷ y dueño de varios terrenos en esta localidad.⁸⁸

Bajo la política de concesiones de tierras en 1863 le fueron entregadas 12, 000 hectáreas de tierras “baldías” con el fin de abrir camino desde Zapatoca hasta Barrancabermeja, y 10,000 hectáreas para abrir caminos de herradura, siendo éstos causa de conflictos entre empresarios durante décadas. Además de dichos conflictos, Lengerke debió enfrentar la resistencia de los indígenas yaregués, para lo cual solicitó armar un ejército que los exterminara, argumentando que impedían la exportación e importación por la vía del río Magdalena (Velásquez & Castillo, 2006, p. 302). El camino fue construido, según Daniel

⁸⁵ “No debe olvidarse igualmente que personajes alemanes muy distinguidos vinieron antes a Colombia, ya en misiones científicas como Humboldt, [...] como Juan Bernandeo Elbers, el iniciador de la navegación a vapor en el Río Magdalena, a más de muchos otros que ya habíanse establecido aquí y de otros que se vincularon al país con empresas comerciales. El gobierno de los Estados Unidos de Colombia, sin pretenderlo, propició el interés inmigratorio de los alemanes al contratar en 1871 una misión pedagógica de profesores de esa nación para dirigir y orientar nuestra enseñanza normalista [...] Tras los profesores y algunas otras personas que los acompañaban, se inicia en Colombia la inmigración de más de cien hombres jóvenes, casi todos solteros, comerciantes cultos y de buenas familias, entre ellos algunos pertenecientes a la nobleza imperial [...] Prefirieron el Estado Soberano de Santander como lugar de su destino y no otro de la nación colombiana...En breve tiempo muchos de ellos se establecían en Cúcuta, Ocaña, Bucaramanga y el Socorro [...] Pero no todos eran nacidos en territorio alemán; algunos procedían de países nórdicos sometidos a la influencia del Káiser, como Suecia, Polonia y Dinamarca, y no pocos de ellos llevaban en su sangre el aporte semita [...] casi todos contrajeron matrimonio católico o civil con damas santandereanas y son origen de familias de la más alta distinción social y económica en aquellas poblaciones [...] Principiaron por fundar almacenes en Cúcuta, Ocaña, Bucaramanga y Socorro [...] pronto se convirtieron en verdaderas casas de comercio [...] Al mismo tiempo comenzaron a incrementar el comercio de exportación. Ya para 1875 estos comerciantes habían monopolizado las compras de café, cacao, cueros, añil, quina, tagua, tabaco, orquídeas y sombreros [...] productos todos estos que por las vías de Maracaibo y el Río Magdalena comenzaron a exportarse para Hamburgo y Bremen.” (Rodríguez, 1989, pp. 9, 11-15).

⁸⁶ “Geo von Lengerke nació en Alemania el 31 de agosto de 1827 en Dohnsen and Der Weser [...] Corrió su niñez en la suntuosidad de un castillo, herencia y seguridad de nobles que por aquellos tiempos guardaban las cortes de Federico el Grande, a cuyo servicio, orgullo y lealtad hubo de dedicarse Lengerke en las milicias de húsares que dieron a Prusia el prestigio intocable de las armas”. (Rodríguez, 1989, p. 97)

⁸⁷ “El 2 de enero de 1860 el inmigrante alemán Geo von Lengerke celebró un contrato con ayuntamiento de Zapatoca para reparar y rectificar el camino entre ese sitio y el punto del Naranjito, pasando por San Vicente de Chucurí. Allí fundó su hacienda de Montebello. El 31 de diciembre de 1863 se celebró el contrato entre Lengerke y el presidente del Estado de Santander por el cual primero se comprometió a proseguir su obra del camino de herradura que partía de Zapatoca hasta Barrancabermeja en un término de cuatro años, a cambio de lo cual recibió a cambio el privilegio de los peajes por veinticinco años [...]” (Martínez & Rueda, 1996, p. 46).

⁸⁸ “Entre 1870 y 1880 el gobierno de Santander otorgó numerosas concesiones de tierras baldías [...] las que se dieron a Geo von Lengerke en diciembre de 1863, consistentes en doce mil hectáreas de tierras baldías en los distritos de Zapatoca y Betulia; en 1871 a Koppel y Schillos en regiones que hoy son de municipio de San Vicente de Chucurí, lo mismo que a Manuel Cortissoz en las mismas zonas. [...] Su espíritu inquieto, ambicioso de conquistas, oteó el horizonte y se entregó a recorrer las selvas, a buscar riquezas por todos ignoradas. Por montes de San Vicente descubrió la quina, la tagua, el caucho, y a los mercados extranjeros llegaron sus envíos que por acá pagaba con holguras y larguezas” (Rodríguez, 1989, pp. 23, 99).

León, entre los años 1863-1866. Esto otorgó a Lengerke una posición privilegiada, pues la vía le permitió exportar la quina⁸⁹ que, como se apuntó anteriormente, tenía gran demanda. (León, 2009, p. 32).

Ilustración 25. Foto camino de Lengerke⁹⁰

Entre 1860 y 1880 llegó a San Vicente de Chucurí un grupo de colonos provenientes de los municipios de Zapatoca, Barichara, San Gil, Aratoca, Mogotes, Curití, Simacota, Chima y Galán (Vesga & Díaz, 1978, p. 68). Para 1886 San Vicente de Chucurí accede a categoría de municipio por ser una localidad próspera en agricultura, lo cual le otorgaba riqueza y lo constituía como foco de progreso. Por tal motivo, en 1887 se da una apertura a personas que, buscando trabajo y mejores condiciones de vida, llegaron



atraídas por la calidad de las tierras. Aunque el párroco Gil Antonio Serrano se refería a ellas como “forasteros que se inclinan en estos montes huyendo de las autoridades civiles y eclesiásticas, de su domicilio y vecindad” (León, 2009, p. 109).

⁸⁹ “La quina, extraída de la corteza de la Chinchona, surgió como posible exportación de Santander en la década de 1850 y se descubrió su existencia en el cerro de la paz para 1880, una planta que no requirió ser cultivada en plantaciones sino que se conseguía en terrenos baldíos cercanos a Bucaramanga, Socorro y Zapatoca, en igual medida su extracción no requirió asentamientos permanentes, por lo que los recolectores simplemente se adentraban más en los bosques a medida que cortaban los árboles” (León, 2009, p. 42).

⁹⁰ Foto tomada por Hernando Gómez Rueda, 2011, San Vicente de Chucurí.



Ilustración 26. Foto parcelación de tierras⁹¹

⁹¹ Foto facilitada por Hernando Gómez Rueda, del archivo de la familia Gómez Amorocho. ca. 1920, región de Zapatoca-San Vicente de Chucurí.

Los colonos eran viajeros constantes, así que a pesar de instalarse en San Vicente de Chucurí estuvieron en constante movimiento. Virginia Rueda relata cómo fue la llegada de su padre al municipio:

Papá había nacido en Galán. Sus padres, Joaquín Rueda y Santos Bohórquez, ya habían muerto cuando papá y mamá se casaron. Su mamá murió dejándolo a él de tres años de edad. Él nos contaba que estando muy pequeño lo llevó el abuelo a vivir a Chucurí, aunque viajando a Zapatoaca con frecuencia. Poco a poco, al crecer se independizó, pues el abuelo se volvió a casar y ya para papá la vida en la casa no fue igual. Así, con su hermano Pedro, empezaron a desmontar la selva virgen hasta hacer lo que él llamó El Naranjito, y otra finca junto a esta, El Ceibal, que tío Pedro escogió para él (Rueda V., s/f, pp. 9-10).

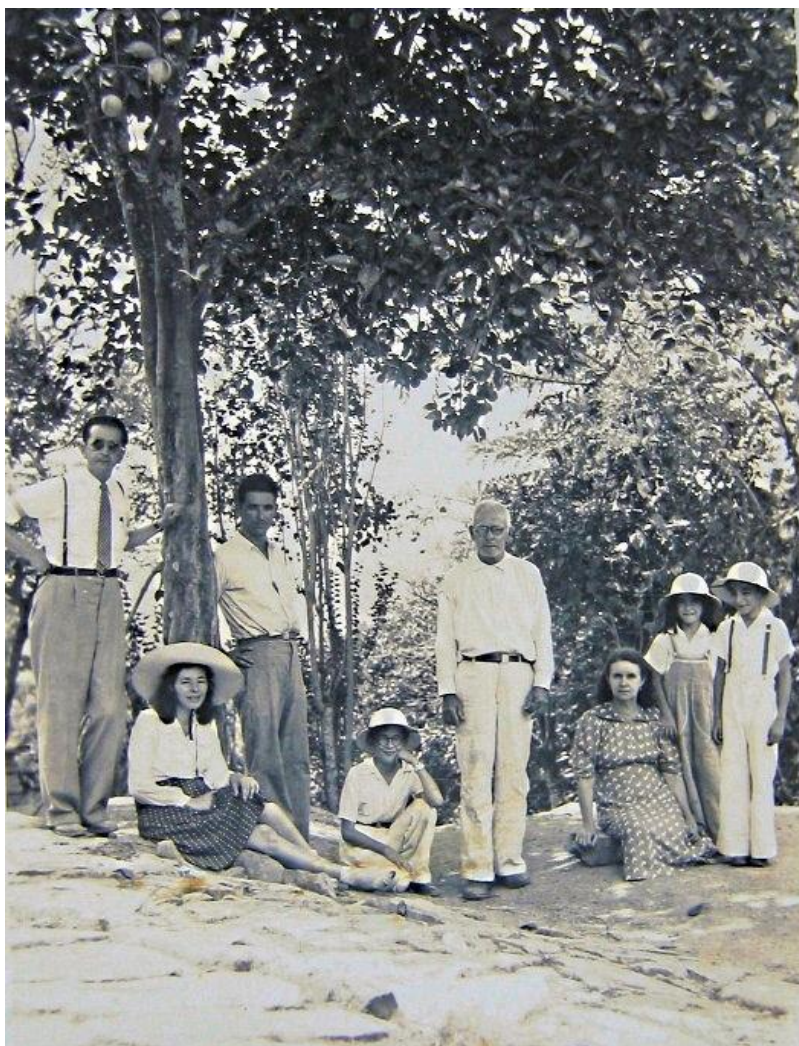


Ilustración 27. Foto Familia de Virginia Rueda, colonos, finca el Naranjito, San Vicente de Chucurí⁹²

⁹² Foto facilitada por Hernando Gómez Rueda, del archivo de la familia Gómez Rueda. ca. 1945, San Vicente de Chucurí. De izquierda a derecha Eugenio Gómez Amorocho (esposo de Virginia Rueda), Virginia Rueda Ardila, Luis Antonio Rueda Ardila, Leonardo Gómez Rueda, Florentino Rueda Bohorquez (papá de Virginia Rueda), Cristina (mamá de Virginia Rueda), Clara Inés y Efraim Gómez Rueda.

Otro factor que impulsó la movilidad fue la inexistencia de escuelas y la necesidad de los colonos por instruirse, lo cual llevaba a que los padres enviaran a sus hijos a los diferentes internados del departamento de Santander. Virginia Rueda recuerda: “Como no había escuelas en la región, debían enviar a los hijos, por turnos, a Zapatoca, a casa de los parientes. Así, por ejemplo, mamá estuvo desde los siete años viviendo en casa de Félix García y Cristina Ardila, abuelos de los García Arenas, para poder asistir a la escuela” (s/f, p. 7).

De acuerdo con Martínez y Rueda, a lo largo del siglo XIX el actual municipio de San Vicente de Chucurí pasó por un proceso de formalización político administrativa del poblamiento urbano.⁹³ Las diversas inmigraciones trajeron como consecuencia un incremento demográfico considerable. El censo nacional de 1851 registró 88 habitantes en San Vicente de Chucurí. El de 1864 muestra un decrecimiento –8 familias con oficios de artesanía y agricultura para un total de 49 habitantes (1996, p. 83). Sin embargo, “para 1887 se estimó una población de 4000 habitantes, para 1893 de 5000 y en el censo de 1896 de 5255.” (León, 2009, p. 109). Por otra parte, entre 1870 y 1905 San Vicente de Chucurí experimenta un proceso de ordenamiento territorial y de clara urbanización (León, 2009, p. 13).

3. SAN VICENTE DE CHUCURÍ: ENTRE LA ABUNDANCIA Y LA VIOLENCIA

Siempre hemos estado divididos, en la colonia éramos criollos y chapetones; al finalizar el siglo XVIII, fuimos comuneros y virreinales; a la hora de la revolución: patriotas y regentistas; en la primera república nos dividimos entre carracos y pateadores, primero, y entre centralistas y federalistas, después; al comenzar la independencia, civilistas y militaristas, para transformarnos en santanderistas y bolivarianos y, un poco después, en casacas (o ministeriales) y antiministeriales, que se transformaron en los actuales liberales y conservadores. (Llano, 2009, pp. 19-20).

La vida política de Colombia, de acuerdo con Esther Torresgrosa y Rodolfo Torresgrosa, está inextricablemente unida a los partidos políticos: el Partido Liberal y el Partido Conservador.⁹⁴

⁹³ “En 1818 se lleva a cabo la primera erección parroquial, en 1847 la segunda erección parroquial, en 1881 la creación del corregimiento o aldea, en 1887 la creación del municipio y en 1898 la erección parroquial definitiva”. (Martínez & Rueda, 1996, p. 61).

⁹⁴ “Ambos [los partidos Liberal y Conservador], durante el siglo XIX y principios del XX dividieron a la población colombiana entre élites y masas, proletarios y burgueses, campesinos y habitantes de la ciudad, etc.

La oposición partidaria y la lucha por el poder fueron la causa de seis guerras civiles⁹⁵ y una no declarada hacia mediados del siglo XX 1948-1957 (período conocido como La Violencia) (Torresgrosa & Torresgrosa, 2013, p. 84). Lo anterior tuvo consecuencias en torno a la posesión de la tierra. Según Diego Montaña, entre 1830 y 1903, el derecho a la propiedad quedaba a merced de los vencedores, ya que éstos decretaban la confiscación de tierras a los vencidos. De este modo, se adquiría o perdía tierra: “fue la violencia, signo de acumulación primitiva del capital” (1963, pp. 84-85).

Que feliz me siento de ser colombiano/viviendo en mi patria orgulloso estoy/quiero a mis paisanos como a mis hermanos/paso muy tranquilo donde quiera voy//CORO: ***aquí yo he vivido bellas experiencias/por eso orgulloso les confieso hoy //(que así haya sufrido por tanta violencia/me quedo en mi tierra/de aquí no me voy) (bis)//Pido a Dios del cielo que ya no permita/ que un país tan bello se desangre más/que por fin se acabe la guerra maldita/para que por siempre vivamos en paz//aquí yo he vivido bellas experiencias***/por eso orgulloso les confieso hoy //CORO// Qué orgullo ser colombiano, que viva esta tierra, que me vio nacer/ Hoy hago un llamado a esos colombianos/ que ayer se marcharon para el exterior/que esta tierra hermosa los está esperando/y como mi patria no hay otra mejor//CORO// A mis compatriotas les doy un consejo/no emigren por siempre para otra nación/son de aquí tus padres, amigos y abuelos/ y ser colombiano es un gran honor//CORO//

Ilustración 28. Letra de la canción Orgullo colombiano⁹⁶

3.1. La Guerra de los Mil Días

Entre los conflictos referidos destaca la llamada Guerra de los Mil Días (1899-1902), por considerarse el origen de la lucha partidista entre conservadores y liberales. Montaña señala que entre 1854-1859 la economía colombiana estuvo marcada por la exportación de tabaco. Para 1873 la quina tuvo un auge, aunque éste fue efímero, ya que en 1884 tiene lugar una quiebra definitiva del producto. Ello trajo consigo los primeros *cracks* financieros y la caída en bancarota de los bancos privados. Como consecuencia, en 1885 estalló una guerra civil a la que le siguió la Guerra de los Mil Días. En ella, el Partido Liberal perdió “todo por el todo

Serían estos dos partidos los que monopolizaron el gobierno colombiano durante el siglo XIX con concepciones divergentes del estado y del papel de la iglesia. El Partido Liberal representaba tendencias reformistas y federalistas mientras que el Partido Conservador apostaba por un Estado fuerte y centralista y por la Iglesia como institución fundamental en la sociedad y política colombianas.” (Torresgrosa & Torresgrosa, 2013, p. 84).

⁹⁵ (1815, 1860, 1876-77, 1885, 1890-1902).

⁹⁶ Tema musical interpretado por Juan Ibarra y los chucureños, para escuchar la canción siga el siguiente link: <https://www.youtube.com/watch?v=6nZ0y5qbCN8>.

en su lucha contra la ‘Regeneración’” (1963, p. 86).⁹⁷ En este período se instauró el centralismo en el país y la iglesia católica se cargó de grandes privilegios. Sumado a lo anterior, los liberales quedaron sin representación en el congreso, un solo parlamentario, nadie en el senado, asambleas y consejos (Llano, 2009, p. 42). El resultado de la guerra fue una nación reducida a escombros, cuya agricultura y comercio estaban en franca agonía y el crédito abatido. Inoculado el germen separatista, en el que los odios, heredados entre liberales y conservadores, se transmitieron de generación en generación (Montaña, 1963, pp. 86-87).

San Vicente de Chucurí tuvo que enfrentar el conflicto entre los partidos liberal y conservador durante la Guerra de los Mil Días (León, 2009, p. 111). Con motivo de ésta, hubo una aglomeración de militares en la localidad.⁹⁸ Virginia Rueda cuenta la historia que le narraron su abuela y sus tíos maternos sobre la vida cotidiana en San Vicente de Chucurí durante la Guerra de los Mil Días:

Al estallar la guerra civil, los trabajos y la pobreza se multiplicaron. No podían salir de San Vicente por miedo a encontrar asaltantes, y sorprendentemente pasaban por la casa gentes de

⁹⁷ “La Regeneración fue el movimiento que sentó las bases para la consolidación de la burguesía colombiana. Rafael Núñez, su ideólogo y conductor, planteaba que ‘la política debe ser como un espejo de la naturaleza’, pero habría que entender, en este caso, que se trataba de la naturaleza de las condiciones económicas. [...] el pensamiento de Núñez expresaba la necesidad de los empresarios de que se les garantizaran sus inversiones con la creación de un aparato político que le pusiera fin a las leyes de los radicales que entorpecían el desarrollo capitalista interno del país. [...] La Regeneración, pragmática en su concepción, le significó a los conservadores una ventaja inicial tanto en lo político como en lo económico y cultural. En lo económico esa ventaja quedaría casi eliminada al terminar el siglo. Y en esto jugó un papel importante el café, una vez se perfiló, cancelado el comercio de la quina y el añil, como un producto agrícola importante. Y aquí a presenta un hecho curioso, conforme lo explica Ospina Vásquez: ‘en los últimos años del siglo pasado, mucho prohombres liberales, cerrada la posibilidad de una carrera pública por los sistemas de la Regeneración, dedicaron a sembrar café’. Podría decirse que el poder perdido en la arena política les fue compensado al manipular uno de los renglones claves de la economía nacional. [...] Era tal la importancia del café al estallar la Guerra de los Mil que Ospina Vásquez apunta que durante ella se gravó al grano por su ‘cultivo estaba en gran parte en manos de liberales a quienes la Regeneración no permitía injerencia en los negocios públicos’ (Ospina Vásquez, ob. cit., llamada marginal de la pág. 346). Esta medida nos plantea la existencia de cierto equilibrio en el poderío económico de capitalistas en uno y otro bando. Si la debilidad de la Regeneración radicó en su incapacidad de unir al país desde la base, su tragedia el sectarismo que le impidió atraer a su seno a los caficultores liberales, desbocándose el movimiento hacia una retórica de la unidad que tenía que encontrar, en la Academia Igualmente retórica, su estilo artístico predilecto. económico de una estabilidad que les permitiría perpetuarse como clases. En lo cultural, la ventaja quedó eliminada con la completa asimilación de la cultura oficial por parte de los liberales y el olvido en que cayeron sus más aguerridos polemistas, todavía ausentes de las versiones académicas de la historia” (Medina Á., 2010, p. s/p).

⁹⁸ Aunque el propio León señala que en este período la población disminuyó no tanto por los combates sino por enfermedades tropicales: “Entre la población de San Vicente [...] se escondió un enemigo mortal, el cual no hacía distinción entre liberales y conservadores, entre vecinos ricos y pobres, entre propietarios y colonos: las enfermedades tropicales”. (León, 2009, p. 115). De modo que durante esta guerra la mayor parte de muertes en el municipio, según supone el historiador, se dieron debido a un brote de disentería y viruela y no tanto por el conflicto armado.

uno u otro bando, liberales unos, conservadores otros, que saqueaban y cometían otros desmanes. Había voluntarios que iban de casa en casa avisando cuando venían las tropas, huyendo o de avanzada, y así podían esconder las cosas como ropas, utensilios de cocina, comida, y también a las jóvenes y los hombres, pues se los llevaban. En el bosque, cerca de la casa, había una cueva natural donde, si alcanzaban, escondían lo que hubiera y lo tapaban con hojas y ramas secas. Los tíos se llevaban a mamá y a la muchacha y se escondían con ellas. Quedaban en la casa los dos abuelos y si los soldados resolvían descansar, la abuela tenía que prepararles los alimentos que ellos llevaban, para que comieran. A veces, en agradecimiento les dejaban algo como grasa, sal, etcétera. Para justificar la escasez en que estaban, la abuelita les decía que antes que ellos ya habían pasado otros que se habían llevado lo que había. Pero había ocasiones en que no alcanzaban a esconder las cosas y los dejaban sin nada, hasta sin sal. Debían entonces comer sólo lo que daba la huerta que tenían los tíos cerca de un aljibe, de donde sacaban el agua para el gasto de la casa (Rueda V., s/f, p. 6).

3.2. La insurrección bolchevique

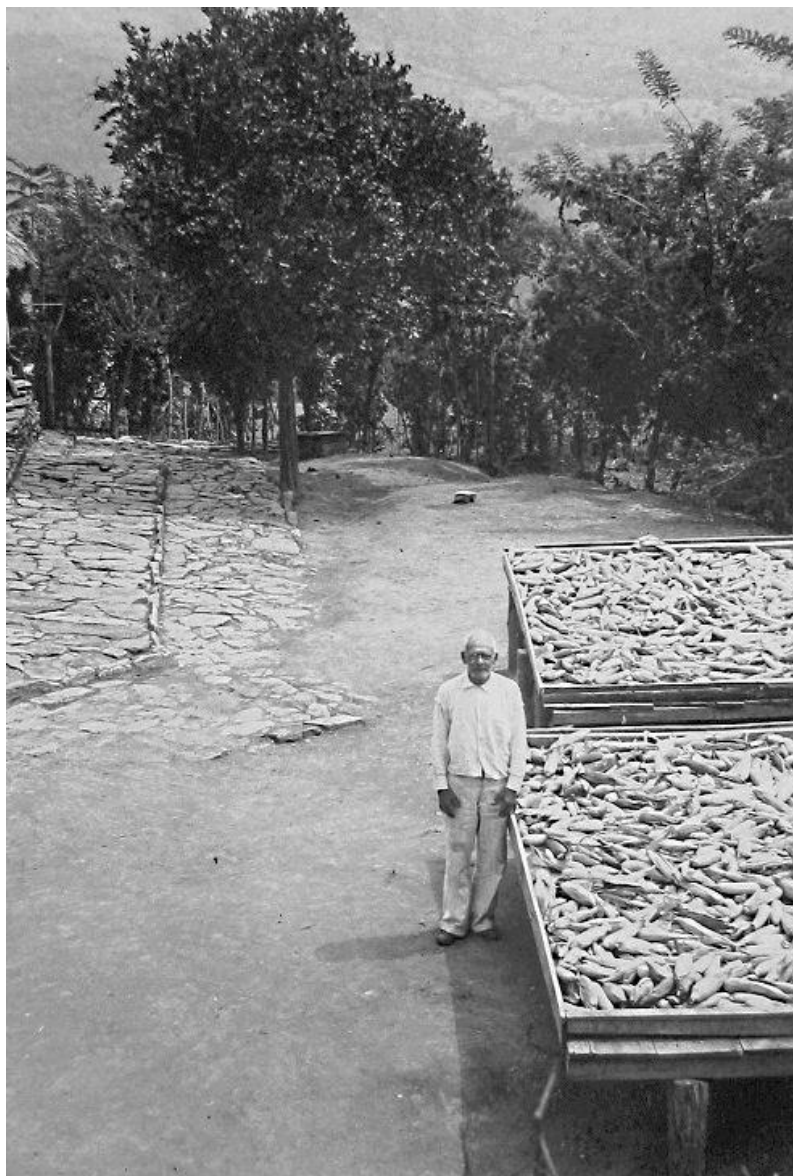
El *Informe General del Centro Nacional de Memoria Histórica* ha permitido conocer hoy día las dimensiones de la violencia letal en el país, las cuales son muestra de uno de los más sangrientos conflictos armados en la historia contemporánea de América Latina. En dicho documento se asienta que: “La violencia es producto de acciones intencionales que se inscriben mayoritariamente en estrategias políticas y militares, y se asientan sobre complejas alianzas y dinámicas sociales” (Reconciliación, 2013, p. 31). El informe invita a preguntarse por los contextos en los cuales surgió la violencia, las motivaciones de sus cambios a través de la historia y las razones de su larga permanencia.

Como se apuntó anteriormente, San Vicente de Chucurí se articuló a la economía monoprodutora y monoexportadora de Colombia gracias a la explotación de quina y después con la formación de una sociedad agrícola. Catherine Legrand (1988) señala que a finales del siglo XIX y principios del XX, la nación llevó a cabo una economía agrícola de exportación que dio por resultado un tipo de propiedad privada ligada a un conflicto por la tierra. Este último ha sido uno de los varios factores que han llevado al avance del conflicto armado en

Colombia,⁹⁹ conflicto “heterogéneo tanto a lo largo del tiempo como en la extensión del territorio” (Reconciliación, 2013, p. 111).

Ilustración 29. Foto Florentino Rueda Bohorquez, finca el naranjito, San Vicente de Chucurí¹⁰⁰

La “formación agrícola” se constituyó en San Vicente de Chucurí debido a la llegada de pobladores de otras localidades tanto nacionales como extranjeras. La compra y venta de terrenos se dio, según Daniel León, como “producto del artificio llevado a cabo por los grandes propietarios quienes dividieron parte de sus propiedades para ser vendidas o cambiadas por trabajo” (2009, p. 119).



Hacia 1910, la producción de café en San Vicente se encontraba en aumento, por lo que surgió la necesidad de transportar el producto al puerto de Barrancabermeja, de donde

⁹⁹ “Sus continuidades y cambios están relacionados con un sin número de factores. Entre ellos se encuentran la persistencia del problema agrario; la irrupción y la propagación del narcotráfico; las limitaciones y posibilidades de la participación política; las influencias y presiones del contexto internacional; la fragmentación institucional y territorial del Estado. Finalmente, también han estado relacionados, con los cambios y transformaciones del conflicto, los resultados parciales y ambiguos de los procesos de paz y las reformas democráticas” (Reconciliación, 2013, p. 111).

¹⁰⁰ Foto facilitada por Hernando Gómez Rueda, del archivo de la familia Rueda Ardila. ca. 1945, finca El Naranjito, San Vicente. La foto ilustra la recolección de maíz, en secador de cacao tipo Elba fabricaciones que se usan hoy día para secar café y cacao en las fincas.

era llevado en buques a Barranquilla por el Río Magdalena, y de allí a Nueva York. Lo anterior hizo surgir la arriería en Santander, la cual aumentó considerablemente a partir de 1915, llegando a ser toda una institución (Vesga & Díaz, 1978, p. 179). La producción de café y el incremento de la arriería para transportarlo, junto a otras mercancías y demás artículos, sugieren una abundante mano de obra externa a la población.¹⁰¹

De acuerdo con Montaña (1963), Colombia resurge a partir de 1912-1914 cuando la exportación de café domina el comercio exterior. El auge cafetero generó, según este autor, la famosa “Danza de los Millones”, lo que a su vez impulsó la industrialización entre 1925 y 1929. Asimismo, se incrementó la red de ferrocarriles para 1922 y 1929. En palabras de Alfredo Molano, “la llamada por López Pumarejo “Prosperidad al debe”” (2015, p. 7).¹⁰² Como consecuencia del desarrollo industrial y de la ampliación de la red ferroviaria hubo grandes migraciones a las urbes, donde el salario de los obreros era veinte veces mayor que el de los campesinos (Molano, 2015, p. 7). De este modo, tuvo lugar un crecimiento poblacional en las ciudades (Montaña, 1963, p. 112) y la creación de un sector obrero (Molano, 2015, p. 7).

Para 1910 el gobierno reconoce cuatro organizaciones obreras, en 1917 ocho y para 1919 se realizó el congreso de 500 trabajadores del Sindicato Central Obrero, según Alfredo Molano. Pero lo anterior también propició el inicio en el país de los primeros ensayos de huelgas: en 1924 y 1927 estallaron los paros contra la Tropical Oil Company en Barrancabermeja, en 1926 la huelga de braceros y ferroviarios del Magdalena en Girardot y en 1920 la huelga bananera en la United Fruit Co (2015, p. 7).

¹⁰¹ Situación que se observa incluso hacia los inicios de la década de los cuarenta, como se colige de un anuncio publicado en el periódico *Vanguardia Liberal*: “Dentro de dos o tres meses estará en toda su fuerza la cosecha de café, cosecha que según se nos ha informado y se aprecia, sobrepasará en abundancia a todas las anteriores. Como casi siempre ha tropezado la recolección y beneficio de café en estas regiones con la falta de brazos, y este año indudablemente se necesitará más personal, nos permitimos solicitar que vengan trabajadores de otras partes. Advertimos eso sí, que sólo queremos y esperamos un personal sano en todo sentido y que no se entiendan con el suscrito corresponsal, que un cafetero sin cafetal.” Tomado de: (Vanguardia, 1941)

¹⁰² Bonanza ficticia basada en el crédito.



Ilustración 30. Foto Huelga contra la Tropical Oil Company en 1924 (1), Infantas, Barrancabermeja¹⁰³

¹⁰³ Foto facilitada por Hernando Gómez Rueda, del archivo de la familia Gómez Amorocho. 1924, Barrancabermeja.

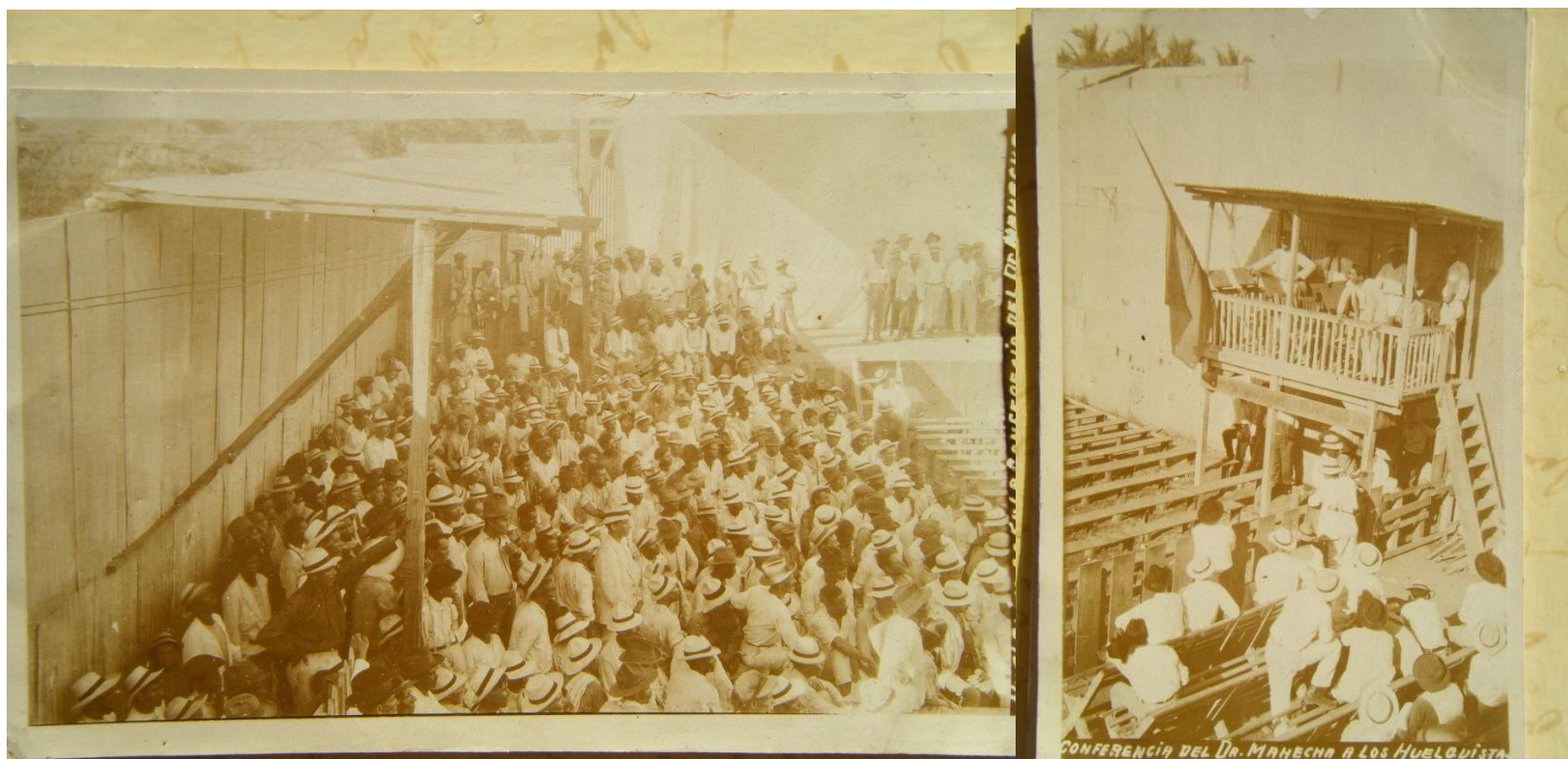


Ilustración 31. Foto Huelga contra la Tropical Oil Company en 1924 (2), Infantas, Barrancabermeja¹⁰⁴

¹⁰⁴ Foto facilitada por Hernando Gómez Rueda, del archivo de la familia Gómez Amorocho. 1924, Barrancabermeja.

En medio del crecimiento económico que experimentaba Colombia, hacia finales de la década de los veinte, el Partido Socialista Revolucionario (antecesor del Partido Comunista) fraguaba una insurrección de alcance nacional que tenía la intención de coincidir con una que también se preparaba en Venezuela contra el dictador Juan Vicente Gómez (Molano, 2015, p. 5). De acuerdo con Alejo Vargas, debido a dificultades de coordinación, la acción se suspendió y no alcanzó a llegar la noticia a todos los involucrados, entre ellos, los pobladores de San Vicente de Chucurí y el Líbano, este último del departamento del Tolima. Es así que en 1929 tiene lugar en San Vicente “la Insurrección Bolchevique”. El exjuez Carlos Humberto Durán, ideólogo del grupo de insurrectos, difundía las ideas socialistas y, junto con Rodolfo Flórez y Heliodoro Ochoa (padre), recibía información del movimiento político obrero encabezado por María Cano y Raúl Eduardo Mahecha, misma que era leída en círculos de estudio para ser discutida aún entre la gente analfabeta. Entre los rebeldes se encontraban el ya referido Heliodoro Ochoa (padre) –quien fuera combatiente de la guerra de los Mil Días- y Pedro Rodríguez, ambos antecesores de Heliodoro Ochoa (hijo) y Nicolás Rodríguez Bautista, respectivamente, quienes participaron en las guerrillas liberales de Rafael Rangel y fueron fundadores del Ejército de Liberación Nacional (ELN) (1989, pp. 36-37).

Sobre los acontecimientos de ese día Hernando Gómez Rueda relata la historia que le contaba su tío Luis Antonio Rueda Ardila,¹⁰⁵ director de la cárcel de San Vicente en esa época:

Esto me lo contaba Luis [...] y es que en Santander hubo un movimiento importante influenciado por el comunismo. El comunismo internacional tomó fuerza en todos los países, en Colombia tuvo su impacto sobre todo en Barranca. En Barranca hubo un famoso líder que se llamaba Teofilo, bueno no se llamaba, su seudónimo era Teófilo Panclasta [...] él fue como el ideólogo atrás de estos movimientos sindicalistas, claramente de orientación comunista y que llegaron a Santander en levantamientos como el de Barranca, y parece que en San Vicente hubo una sonada comunista con buena parte de gente campesina que entraron al pueblo en tumulto. Por cierto, mi abuelo Floro se asomó a la ventana y un hombre le tiró un machetazo, por poco y le da el machetazo en la cabeza [La gente era] de por ahí, de la zona. Levantados por este alzamiento de contenido comunista. Bueno le tiraron el machetazo y al lado de la ventana estaba la marca, hasta hace poquito que le cambiaron la fachada a la casa. Y contaba Luis que esa tarde estaba todo el mundo en el cine [...] El caso es que estaba mucha gente en el cine y venía la turbamulta calle arriba y Luis cuenta que un policía armado con un fusil grass de un tiro, con el único tiro del fusil, le pegó al cabecilla y ahí se acabó la revuelta. Lo

¹⁰⁵ Hijo del colonizador Florentino Rueda Bohorquez y hermano de Virginia Rueda Ardila.

mató de milagro, porque dicen que esos policías tiraban tan mal que le pegaban sólo a los balcones. (Entrevista etnográfica, Gómez, 2016).

Álvaro Frías, médico de San Vicente de Chucurí por muchos años y quien fuera dueño del periódico municipal *Hojas Secas de Chucurí*, cuenta la misma historia en un artículo de 1988 del periódico *El Yariguí Chucureño*:

Rodolfo Flórez, Heliodoro Ochoa, Carlos Humberto Durán y medio centenar más de hombres, aparecieron en la plaza entre tiros y gritos dando la buena nueva que había estallado la Revolución Socialista. Como representante de la autoridad le llegó el final a don Pablo Emilio Oróstegui; a Luis Rueda Ardila, director de la cárcel fue más benévolo el momento, tan sólo lo guardaron en las celdas de su cárcel. Luego se inicia la marcha hacia el cuartel de La Pola, principal objetivo militar para derrotar. El Primero de la Policía, Miguel María Pérez, de un disparo de los que anidan en las cejas, como en las películas del Oeste, dejó tirado en el suelo a El Pintor (Hermógenes Álvarez), destacado jefe de la Vanguardia Revolucionaria [...] Tres muertos, dos heridos es el saldo de esas horas. Tan sorpresivo disparo empieza el final para las fuerzas insurreccionales, quienes inician: la retirada hacia La Colorada trepando hacia la cordillera El Consuelo, donde durante 20 días meditan los nuevos hechos. Don José Vicente Forero entra en el escenario de su hábil papel de negociador de paz. Aparece con todos ellos en Puente Murcia, por la palabra de respeto que había sido empeñada. Son recibidos por el teniente del Ejército Ángel María Cediel, quien inmediatamente precede a su detención, son atados con lazos. A aquellos increíbles quijotes, monumentos exactos a la ingenuidad, les premian con un increíble baile de patadas [...] A alguien no pareció agradaarle mucho aquel baile, una meta de retaliación nació en aquella escena. Pocos días más tarde en la venta de Rosa Peña, en medio de aromas de chicha, de tantos tocinos y de arepas, el tristemente célebre teniente Ángel María Cediel, se gana una puñalada, tan mortal como las que doña Rosa Peña daba a sus porcinos (1998, s/p).

Vargas sugiere que estos primeros levantamientos provocaron resoluciones políticas y socioeconómicas en el país, con la finalidad de aliviar la situación de los sectores populares. Según se observó en el apartado anterior, algunos obreros en Colombia ya habían realizado las primeras manifestaciones públicas –como el caso de la huelga en Infantas en Barrancabermeja–, las cuales evidencian una característica sistemática del modelo de desarrollo colombiano: la relación entre períodos de intensa acumulación y el aumento de los conflictos violentos. En 1929, San Vicente de Chucurí, según el autor, poseía una producción agrícola y pecuaria consolidada. Además, se encontraba en un intenso proceso de colonización hacia los municipios actualmente llamados El Carmen y Barracabermeja, pues sus tierras eran consideradas particularmente buenas. Por lo cual, el municipio coexistió con dos procesos socioeconómicos simultáneos “la consolidación de la economía campesina en la zona montañosa del oriente del municipio –donde se pueden encontrar alturas hasta de

3.500 m.s.n.m.- y la apertura de la frontera agrícola en la zona selvática occidental y más plana” (Vargas, 1989, pp. 36-37, 40-41).

3.3. La Violencia

Se conoce como “La Violencia” a una época de conflicto armado que se extiende aproximadamente desde mediados de los años cuarenta hasta la mitad de la década de los sesenta del siglo XX, en que finalizan las últimas organizaciones armadas vinculadas a los partidos liberal y conservador (Ortiz, s/f, p. 371).¹⁰⁶ El escenario más importante de esta guerra se dio en las zonas rurales de la región central, desarrollándose en un contexto de autoritarismo conservador que empleó el mecanismo represivo del estado de sitio. En toda Colombia, el conflicto, de acuerdo con Lina Steiner, dejó más de 300 mil muertos y aproximadamente 3 millones de campesinos desterrados, siendo la guerra agraria con excusa política más aguda (s/f, pp. 8-9).

De acuerdo con Torresgrosa y Torresgrosa, el período comprendido entre 1930-1947 se caracterizó por pugnas entre el partido liberal y el partido conservador, en el que este último ejerció una oposición al desarrollo de las reformas liberales para, finalmente, bloquearlas en 1947 (2013, p. 86). Desde 1930, el liberalismo había intentado dominar la fuerza pública para tener una mayoría electoral. Fuerza que se oponía a los del partido conservador, toda vez que detentaban el poder tras haber ganado por las armas en la Guerra de los Mil Días. A dicha oposición se sumó la Iglesia católica. El liberalismo, entonces, buscó apoyo político en las luchas agrarias (Molano, 2015, p. 5). Steiner afirma, también, que la modernización liberal no consolidada en 1930 derivó en la guerra civil. Destaca las grandes migraciones de campesinos que se dieron en esta época, en que La Violencia constituyó un factor expulsor de población. Los conflictos de tierras entre campesinos colonos y latifundistas se remontaban, en la región central de Colombia, a finales del siglo XIX (s/f, p. 8). Por su parte, Molano apunta que la reforma de 1936, que incorpora la Ley 200,¹⁰⁷ es el

¹⁰⁶ Ortiz Sarmiento Carlos Miguel hace referencia a que la historia de la violencia, o de lo violento, se prolonga más allá de la época conocida como “La violencia”.

¹⁰⁷ “[...] que en realidad fue una prolongación avanzada de la Ley 83 de 1931” (Molano, 2015, p. 12).

foco de los conflictos agrarios sobre los cuales se construiría la lucha armada: “La función social de la propiedad fue entendida por los campesinos como su derecho a tierras no cultivadas, tuvieran o no título. Para los terratenientes ese derecho se tradujo, en muchas regiones, en una amenaza que se debía rechazar armando a sus peones” (2015, p. 12).

El 9 de abril de 1948 es asesinado el líder liberal y candidato presidencial Jorge Eliécer Gaitán, lo que generó un episodio de violentas protestas y de represión en Bogotá, capital de Colombia. Dicho episodio es conocido como el *bogotazo* y constituye el inicio del período llamado La Violencia. No obstante, para los habitantes de San Vicente de Chucurí, el 27 de noviembre de 1949, día de las elecciones en el municipio, es la fecha que ha quedado fijada en la memoria colectiva.¹⁰⁸ Jaime Ardila y Eduardo Rueda, oriundos de San Vicente de Chucurí, cuentan:

[Jaime]: Cuando hubo el 27 de noviembre en el 49, que fue terrible, los liberales entraron todos por debajo y la defensa grande fue la gente que estaba hacia acá arriba, que eran los conservadores. [...]

[Laura]: ¿Qué fue lo terrible de ese día?

[Jaime]: Porque es que... recuerda que la historia de Colombia en la guerra civil tuvo dos episodios: el 9 de abril en el 48, que fue la muerte de Gaitán, que eso generó un desorden tremendo más que todo en Bogotá. Pero hacia San Vicente, de los municipios pequeños que recuerdo que fueron impactados por la violencia tremendamente fue en el Líbano, Tolima, San Vicente de Chucurí y algo de Barrancabermeja y la Zona Norte del Valle del Cauca. Por eso es que el libro *Cóndores no entierran todos los días*, es más o menos todo lo que es referente a la violencia partidista. Pero en San Vicente lo más grande es el 27 de noviembre, que fue el día de elecciones, que fue cuando se metieron acá y sabotearon las elecciones los liberales, lo que llamaban “la chuzma”, y fue cuando prácticamente el que votara, como les tocaba marcar con el dedo porque era...

[Eduardo]: Con tinta negra...

[Jaime]: Eso generó persecución, ¡ah! ¿usted votó? Entonces usted es liberal, entonces había una violencia. Entonces ese día se metieron a sabotear las elecciones los liberales y hubo combates, hubo muchos muertos ese día. Los muertos yo no sé si fueron más conservadores que liberales en ese momento, pero después vino la persecución y llegó el Cabo Florido y todo ese proceso que vino después. Entonces fue de persecución y acoso hacia las zonas agrarias, que fue cuando nació, episodios que no se supo cuánta gente llevaron muerta al anfiteatro, que

¹⁰⁸ “Día en que se realizaban las elecciones que eligieron a Laureano Gómez como presidente de la República y en las cuales el Partido Liberal se abstuvo de participar por no existir mínimas garantías para los votantes liberales. La acción tuvo dos objetivos: uno político, que era sabotear las elecciones, cosa que se logró en su totalidad, y el otro llevar a cabo una acción de represalia por las masacres que en los liberales de la región estaba cometiendo la Policía Nacional. Según el relato de Roberto Sánchez, la guerrilla entró hasta la plaza del pueblo, luego de fieros combates; unos 400 hombres componían en ese momento la guerrilla.” (Vargas, 1989, p. 45).

los botaron al boquerón o al hoyo malo (Entrevista etnográfica, 2014).

El Cabo Florido es un personaje recordado como “un matón, maluco” por los habitantes chucureños y familiares que vivieron la época de La Violencia. Hernando Gómez cuenta:

[Hernando]: El cabo florido era un tipo [...] un militar que por alguna razón lo eligen para que vaya a San Vicente y organice la represión [...] Y el tipo pues era un matón, maluco [...] y era [...] vivo, que supo cómo ir identificando a la gente y a quién matar.

[Laura]: ¿Él era conservador?

[Hernando]: Sí, del gobierno conservador, lo manda el gobierno no sé con qué cargo oficial, porque ocupó un cargo [...] El caso es que llevan al tipo para que mate gente, eso fue lo que hizo: matar gente (Entrevista etnográfica, 2016).

Sobre la violencia ejercida por el Cabo Florido, Marcial Orduz relata:

[Marcial]: Es que a la gente jamás se le olvidó esa época tan oscura, porque la vivió muy directamente. Entonces todavía recuerdo un personaje siniestro que fue traído por el gobierno para poner orden aquí, que se llamó el Cabo Florido [...] Entonces uno cuenta los estragos de la violencia de ese tiempo y la gente le dice: ¿y no más? Si él mató a mi tío, mató a mi hermano, mató a mi papá [...] Porque la gente ya lo toma de una manera muy personal, entonces la gente a pesar de que no conoció a ese personaje siniestro, en su memoria oral, producto de la tradición familiar, nunca se va a olvidar de eso. Es una herida abierta para la posteridad [...] Pedro Pablo Sánchez que convivió [...] acompañó al Cabo Florido comenta detalles interesantísimos sobre los pormenores de esa búsqueda, de esa persecución por los campos de los liberales. De igual manera los estragos que hicieron los liberales, actos inhumanos, como el de los conservadores. Como asesinar a toda una familia inocente de toda esta vorágine de pasiones políticas y agarrar a un niño y echarlo al fogón en vivo. Entonces hay muchos... el por qué se formó todo este infierno en esta región. Primero, porque los liberales, mediante un gobierno hegemónico, fueron expulsados de todos los rincones del país, los rincones más solventes económicamente de este país, como eran los cafetales de Antioquia, las tierras de la Sabana, y todos se refugiaron en estas selvas del Magdalena Medio. Entonces los pocos conservadores, el clero pues se escandalizó que esto fuese inundado de liberales, entonces se hizo un complot institucional en la cual trajeron al Cabo Florido y al ejército para tratar de poner orden acá, pero sobre todo por lo que significaba esta región, un emporio económico extraordinario por la tierra fértil y los pozos de petróleo recién descubiertos.

[Eduardo]: Pero es que en todo el país sucedió esa violencia, Marcial, no solamente aquí.

[Marcial]: Pero aquí se encrudeció más y por los Llanos, porque es que hubo un desplazamiento. O sea, sí, lo que dice usted debieron desplazarse la minoría o mejor los que no eran del gobierno hegemónico, que eran los liberales, se desplazaron hacia los sitios donde posiblemente podían tener libertad para poder existir que fue los Llanos orientales y fue la selva del Magdalena Medio (Entrevista etnográfica, 2013).

Pese a lo relatado, en los años 40's y 50's, San Vicente de Chucurí continuaba siendo un lugar al que llegaban campesinos desplazados de otras partes del país afectados por el

fenómeno de la violencia. Veamos el testimonio de Isabel Delgado Ramírez, campesina de la vereda Llana Fría, registrado en el libro *Los olvidados Resistencia cultural*:

La venida de nosotros aquí fue por la política. A San Vicente llegué de Simacota en el año 51 porque allá vivíamos en medio de los godos [conservadores] y nosotros éramos liberales. A mi esposo le cogieron odio porque él dijo que no volvía la hoja, que no se cambiaba de partido, que prefería morir más bien. Había mucha violencia contra los que no eran godos. La pobre gente salía huyendo, pasaban toda esa montaña [...] (Betancur, 2004, p. 59).

De acuerdo con René Parra, en 1955 San Vicente renacía tras el período de violencia que tuvo lugar a la sombra del gobierno militar, por lo que tanto las veredas como la zona urbana continuaron recibiendo migrantes que promovieron el comercio y la colonización en el campo (2009, pp. 139-140). En general, los historiadores coinciden en señalar que, en este período de guerra, el país se encontraba en una “segunda edad de oro” en el desarrollo del capitalismo, debido a que había un auge de acumulación generado por el incremento de las reservas internacionales y el alza en los precios internacionales del café (Vargas, 1989, p. 65). La política económica que privilegiaba al capital extranjero generó movilidad tanto de la tierra como de la fuerza de trabajo:

La primera contribuyó al desarrollo del capital en el agro por la vía de la gran propiedad y de la vinculación al campo de nuevos empresarios agrícolas. La movilidad de la fuerza de trabajo con sus corrientes de migrantes hacia las ciudades ayudó a un incremento sustancial del ejército de reserva, el cual, junto con la represión al movimiento obrero organizado, incide en la baja del salario real y en esta forma facilita el proceso de acumulación capitalista en curso (Vargas, 1989, p. 65).

3.4. Las guerrillas

Ahora bien, el asesinato de Gaitán condujo a una guerra civil no declarada. El gobierno conservador se atrincheró en el poder, mientras que el Partido Liberal, sin su líder, intentó defenderse con guerrillas, fluctuando entre las urnas y las armas (Molano, 2015, pp. 5-6). En lo que respecta a San Vicente de Chucurí y en general a la región del Magdalena Medio, Santander, surge la guerrilla de Rafael Rangel –nacido en El Hato (Santander) y con relaciones comerciales y familiares con Barrancabermeja y San Vicente de Chucurí. El

Magdalena Medio era de mayoría liberal, en particular el municipio de Barrancabermeja.¹⁰⁹ San Vicente no estuvo exento de reacciones por el crimen contra Gaitán, que se manifestaron mediante saqueos contra los comercios pertenecientes a ciertos conservadores, el nombramiento de un alcalde liberal que únicamente duró un par de días y el encarcelamiento de algunos conservadores (Vargas, 1989, pp. 42-44). De acuerdo con Alejo Vargas:

Después de la experiencia de poder popular en estos municipios del Magdalena Medio santandereano, en Barranca es nombrado un alcalde militar y a Rafael Rangel lo licenciaron y empezaron a perseguirlo, a "ponerle bombas en la casa", lo cual, junto con el inicio de las represalias expresadas en la convocatoria de los Consejos Verbales de Guerra, forzó a Rangel a tomar el camino de la guerrilla. En San Vicente de Chucurí, por su parte, es nombrado como alcalde un siniestro personaje conservador, Pedro Rueda, quien se encargó de adelantar la campaña de exterminio contra la población liberal, lo cual llevó a numerosos liberales de este municipio a engrosar las guerrillas de Rangel que se fueron expandiendo por toda la región, teniendo como epicentro La Colorada, Puente Murcia, Dos Bocas, El Carmen, Yarima, La Tempestuosa y regiones del Carare Opón (1989, p. 44).

Efectivamente, en las cuadrillas de Rafael Rangel había habitantes de San Vicente de Chucurí.

[...] campesinos como Félix Gómez, José del Carmen Pinilla, Sandalio y Justo Pico, Helio Luque, Luis Fernández, Jorge Toledo -que era del Socorro-, Félix Sánchez -cuyos hijos van a estar relacionados posteriormente con el surgimiento del ELN-, Benigno Ochoa -hijo de Heliodoro Ochoa (padre), partícipe de la insurrección bolchevique de 1929, y hermano de Heliodoro Ochoa (hijo) quien va a ser posteriormente uno de los fundadores del ELN-, Hernán Moreno (Chiquitín), José Solano Sepúlveda -estos dos últimos fundadores del ELN, Pedro Rodríguez -padre de los llamados en San Vicente los "comejenes", uno de ellos fundador del ELN y Nicolás Rodríguez Bautista-. En los cascos urbanos de San Vicente y Barranca, como apoyos políticos y logísticos actuaban, además de Roberto Sánchez y Pedro Julio Galvis, Alfredo Fernández, Manuel Cipagauta, Abel Vargas, Luis Eduardo Reyes, los herreros Flórez y Herrera, conocidos en San Vicente como los "bolcheviques" por su simpatía con el Partido Comunista, junto con Benigno Ochoa (Vargas, 1989, p. 45).

Si bien la estratificación social de la guerrilla de Rangel era heterogénea, predominaban los campesinos –pobres, medios o ricos. El liderazgo urbano lo encarnaba el primero, quien poseía un prestigio político regional (Vargas, 1989, p. 45). En ese momento las guerrillas tenían principalmente un carácter defensivo, de resistencia o de autodefensa, como explica Vargas:

¹⁰⁹ “En Barrancabermeja, como lo ha descrito con lujo de detalles Apolinar Díaz Callejas, se instaura un poder popular que se prolonga por varios días y que se va a expresar organizativamente en la conformación de una Junta Revolucionaria, de un alcalde popular encarnado en Rafael Rangel Gómez y en la constitución de milicias populares para asumir la autodefensa de la población y de las instalaciones petroleras” (Vargas, 1989, p. 42).

San Vicente se dividió en dos sectores, uno del río Chucurí para abajo, no pasaban los conservadores, conservador que pasara era conservador muerto. Y de aquí, de la Ye para acá (hacia Bucaramanga), no pasaban los liberales, liberal que pasara era liberal muerto. Y al ejército lo mandaban a patrullar, pero Rangel nunca permitió que atacaran al ejército; la guerrilla no peleaba con el ejército. Y el ejército no perseguía la guerrilla, es decir, hacían patrullajes de rutina, pero no tenían interés en sacar la guerrilla, porque la guerrilla era liberal. Era una guerrilla puramente política, durante esta guerrilla a ninguna persona le pedían plata forzosamente, lo que la gente daba por su gusto, no hubo ningún atropello, la gente en los campos vivía tranquila, la guerrilla llegaba y si era una casa de gente pobre, Rafael tenía orden expresa, no podían coger ninguna cosa por la fuerza, ni siquiera recibir a las buenas, si veían que era una persona pobre (...) eso fue una resistencia [...]. (1989, p. 46).

A la par de estas guerrillas emergieron contraguerrillas, denominadas hoy como grupos paramilitares, que apoyaban a la policía *chulavita*¹¹⁰ en la represión a la población civil. Estos grupos se asentaron en San Vicente de Chucurí, en El Litoral. Roberto Sánchez, los describe así: “Eso era gente paga, era una especie de trabajadores pagos. [...] ellos sí mataron toda esa gente y corrieron toda la gente de Cantarranas, todas las fincas que compró Urbano (Díaz), la finca de Rafael, [...] las fincas de Ubaldino Castro, todas esas fincas las hicieron desocupar y se las cogieron ellos” (Vargas, 1989, p. 46). Las fincas desocupadas solían ser vendidas a los conservadores, pero los liberales con cierto poder adquisitivo también compraron propiedades, a precios irrisorios, a sus copartidarios amenazados, con el fin de “ayudarles”.

En 1953 la guerrilla de Rangel se acoge a la amnistía ofrecida por el gobierno nacional. Sin embargo, la entrega no fue total, por lo que muchos militantes quedaron sueltos, a partir de lo cual se desarrollaron brotes de bandolerismo de ambos lados, guerrilla y contraguerrilla (Vargas, 1989, p. 51). Con ello, la violencia partidista transitó hacia una violencia subversiva (Reconciliación, 2013, p. 111).

Cabe recordar que desde la ley 200 de 1936 se gestaron movimientos campesinos que tenían como objetivo la recuperación y titulación de terrenos baldíos en propiedad del Estado. Dicha ley poseía una gran falla que consistía en:

[...] que la titulación de baldíos propiciaba la colonización de zonas que carecían de dueños, dando lugar a una ampliación de la frontera agrícola que conduciría a un creciente proceso de territorialización entre los que se destacan las zonas planas de valle del río Magdalena (actual región del Magdalena Medio), la zona sur oriental (comprende los actuales departamentos del Putumayo y del Caquetá) y noroccidental del país (zona del Urabá

¹¹⁰ Como se conoce en Colombia a la policía de los conservadores.

antioqueño y chocoano) [...] Titular implicaba limitar el poder político de la hegemonía conservadora en el ámbito local y nacional, se presumía que de ello muchos liberales se beneficiarían económicamente, lo cual se convertía en una amenaza contra los intereses de la clase terrateniente de la época. La pugna se definiría con la llamada ley de aparcería, Ley 100 de 1944, con la cual se desmontaban los beneficios de la Ley 200 para los aparceros y arrendatarios. Ello llevó a legitimar la aparcería como única posibilidad de acceso a la tierra aun cuando los hacendados controlaban el proceso. Este sería, por tanto, el punto de partida que justificó la expulsión de pequeñas familias arrendatarias y campesinos liberales sin tierra que pretendían la titulación de las antiguas zonas de colonización (Pérez, 2004, p. 71).

Por otra parte, para la década de los cincuenta existía en Colombia “una misión de economistas” que pretendían romper con el crecimiento demográfico en las áreas rurales de los países en vías de desarrollo. Dicha misión consideraba que existía una población excesiva dedicada a la agricultura, por lo cual se hacía necesaria una política que estimulara la migración de las zonas rurales y de zonas estratégicas sin que ésta produjera una conmoción política intolerable. De esta manera, se sugería, deliberadamente, un programa de movilidad para alcanzar la suficiente migración del campo. Estaba contemplado que lo anterior se lograra incluso por la vía represiva (Pérez, 2004, p. 74).

En 1958 se crea el Frente Nacional, vigente hasta 1974. Es una coalición política y electoral en la que liberales y conservadores firman un acuerdo para dividirse de manera alternada el poder del Estado. Además de vincular a miembros del partido opuesto a media parte del gabinete ministerial y, en general, de todo el aparato estatal (Mesa, 2009, p. 159). Pero el fracaso de la reforma agraria y el progreso de la industrialización favorecieron el movimiento campesino y las luchas campesinas, respectivamente. En lo que respecta al campo, el capital intentó refugiarse en la ganadería extensiva y en las plantaciones de banano y palma, al tiempo que declinaba la economía del café. De modo que hubo una concentración de tierra y un fuerte incremento de colonización de tierras baldías. De acuerdo con Molano: “Las fuerzas guerrilleras que habían sido desplazadas hacia esas zonas se convirtieron en poder local. El Estado buscó liquidarlas usando y armando exguerrilleros.” (Molano, 2015, p. 6). Los autores del libro *Basta Ya* identifican dos fenómenos políticos relevantes para este período: 1) la reforma fallida a la estructura de la tenencia de la tierra y 2) la poca capacidad de incidencia de los disidentes que cuestionaban el acuerdo bipartidista (Reconciliación, 2013, p. 112).

La gran cantidad de grupos e individuos armados llevó al presidente Alberto Lleras Camargo a solicitar la asesoría del gobierno norteamericano en 1959, con lo cual se comisionó a un grupo especial de la CIA. Éste presentó un informe al siguiente año en el que caracterizaba la violencia y sus actores, además de ofrecer soluciones que impactaron en la manera en que se encaró el conflicto tanto militarmente como socialmente (Reconciliación, 2013, p. 118). En dicho informe se proponía reducir la violencia, que fue caracterizada como bandolera pero con potencial de transformarse en subversiva, mediante una fuerza móvil contrainsurgente por un lado y reformas sociales, políticas y económicas por otro. De este modo se atacaría la violencia “criminal” y se reduciría el riesgo de una violencia subversiva.¹¹¹

En la década de los sesenta, el triunfo del Movimiento 26 de julio en Cuba, encabezado por Fidel Castro, tuvo un fuerte impacto ideológico en América Latina. Con el fin de enfrentar la amenaza de estallidos revolucionarios en esta región Estados Unidos y las burguesías latinoamericanas concretaron la Alianza para el Progreso. Pero esto no evitó que surgiera en Colombia el Ejército de Liberación Nacional, que encarnó una violencia de tipo revolucionario (Vargas, 1989, p. 52). Esta organización político-militar, surge con la finalidad de liberar al pueblo de la explotación, obtener el poder y crear un sistema social de la mano del desarrollo del país, en este marco la oligarquía y el imperialismo son sus

¹¹¹ “Con respecto a la naturaleza de la violencia colombiana, el informe la describía como de tendencia predominantemente criminal, pero con un potencial importante de transformación en violencia de carácter subversivo. El informe precisó que las fuerzas comunistas no eran una amenaza en el corto plazo, pero advirtió que tenían potencial para explotar las tensiones ya existentes a través de los grupos de autodefensa. En lo que concernía al papel de la Fuerza Pública, el informe señaló la incapacidad de esta entidad para afrontar la situación, y evidenció la desconfianza que generaba entre la población, pues era percibida como un ente politizado, en especial la Policía. También se enfatizó en el recelo y el odio de las comunidades hacia el aparato gubernamental y sus instituciones de justicia, como efecto de la desprotección durante el periodo de La Violencia. Frente a este diagnóstico, el informe sugirió una estrategia dual. En primer lugar, reducir la violencia bandolera por medio de una fuerza móvil contrainsurgente. Tal propósito podría lograrse en un año, dado que los grupos criminales carecían de ideología y capacidad de proyección estratégica. En segundo lugar, emprender reformas sociales, políticas y económicas para enfrentar los riesgos de una violencia de carácter subversivo. La estabilidad interna solo se lograría combinando las actividades militares y el cumplimiento de las leyes con esfuerzos para eliminar la injusticia social, política y económica. Para alcanzar esta meta, el principio cardinal era ‘el desarrollo de un verdadero Gobierno democrático’, que atendiera los graves problemas sociales. Siguiendo esta línea, la política antisubversiva, que fue difundida en todo el continente durante la administración de John F. Kennedy (1961-1963), se centró en el impulso al desarrollo interno y a las reformas democráticas para eliminar las causas estructurales de la violencia. Esta estrategia reformista de Kennedy, que se materializó en América Latina con la Alianza para el Progreso en 1961, competía, en el contexto de la Guerra Fría, con el discurso de apoyo a las guerras de liberación en los países subdesarrollados que había promulgado el líder soviético Nikita Khrushchev en enero de 1961.” (Reconciliación, 2013, p. 119).

enemigos fundamentales. A través de las armas se propone transformar social y políticamente a Colombia.¹¹²

Dicha agrupación fue fundada el 4 de julio de 1964 mediante la unión de la Juventud del Movimiento Revolucionario Liberal (JMRL), sección escindida del Partido Liberal, la Brigada de Liberación de José Antonio Galán, integrada por jóvenes universitarios, y miembros del Movimiento de Obreros, Estudiantes y Campesinos (MOEC) (Torresgrosa & Torresgrosa, 2013, p. 88).

La primera acción del ELN se llevó a cabo el 7 de enero de 1965 en Simacota, Santander. San Vicente se constituyó como uno de los centros de su actividad debido a su tradición guerrera, a la lucha histórica que había sostenido desde la insurrección bolchevique hasta el posicionamiento que Rafael Rangel había tenido entre los liberales y los conservadores:

El grupo llegó a la vereda La Fortunata en San Vicente de Chucurí y contactó campesinos organizados a través de miembros que habían tenido relación con las guerrillas de Rangel y aun con el levantamiento de La Gómez, como Heliodoro Ochoa y Nicolás Rodríguez, padre del actual jefe del ELN. José Ayala, dirigente sindical de Barranca, hizo parte del nuevo grupo. La guerrilla se asentó en la región de Simacota, Santa Helena del Opón y San Vicente de Chucurí (Molano, 2015, p. 40).¹¹³

¹¹² Entre los ideales de su programa estaban: En primer lugar, [...] a la toma del poder por las clases populares como requisito básico para la formación de un gobierno democrático y popular que libere al país de los monopolios internacionales y de la oligarquía criolla, [...]. En segundo lugar, se plantea una revolución agraria que elimine el latifundio, el minifundio y el monocultivo; [...] En tercer lugar, se plantea el desarrollo económico e industrial mediante una política proteccionista de la industria nacional, el impulso de la industria semipesada y la confiscación de los intereses extranjeros y de las oligarquías nacionales. [...] En cuarto lugar, el ELN define como uno de los fundamentos de su programa la realización de una reforma urbana y un plan de vivienda que garantice un hogar higiénico y adecuado a los trabajadores de la ciudad y del campo y elimine las prácticas de arrendamiento de los casa tenientes. [...] Como quinto punto propone la creación de un sistema popular de crédito que elimine a los usureros y a los agiotistas, y fomente el desarrollo económico, industrial agropecuario y comercial de tal manera que favorezca el nivel de vida de los colombianos. El sexto punto toma en consideración la organización de un plan nacional de salud pública que haga posible la asistencia médica, farmacéutica y hospitalaria a todos los sectores de la población sin gravar su economía; el desarrollo de la medicina preventiva y la lucha contra las enfermedades endémicas. [...] Como séptimo punto, fija la elaboración de un plan vial que sirva para articular a la economía nacional y preste un servicio eficiente a las regiones densamente pobladas o con posibilidades de desarrollo económico [...]. Al referirse a la educación, en su punto octavo, propone una reforma que elimine el analfabetismo, promueva la construcción de instituciones escolares rurales y urbanas y la formación de maestros competentes. Concibe la educación obligatoria y gratuita; plantea una reforma a los programas de estudio para adecuarlos a las necesidades del país y en consonancia con la ciencia moderna (Medina C., s/f, pp. 78-81).

¹¹³ “Rafael Ortiz, miembro del Comando Central de la UCELN, en entrevista concedida a Martha Harnecker, al referirse a este tema, señala que se decidió la región de Santander en el municipio de San Vicente de Chucurí, para implantar el proyecto revolucionario por razones de orden histórico y político; en los años veinte del presente siglo, la región fue escenario de importantes luchas de artesanos y campesinos, con ideas socialistas, que se insurreccionaron en 1928, en San Vicente de Chucurí, Puerto Wilches, Barrancabermeja, con los idearios

Para diciembre de ese mismo año, varios triunfos militares llevaron al ELN a ganarse el respaldo del pueblo e incorporar en sus filas al sacerdote revolucionario Camilo Torres (Torresgrosa & Torresgrosa, 2013, p. 88).¹¹⁴

Buena parte del Magdalena Medio, entre la que se encuentra San Vicente de Chucurí, ha sido ocupada por grupos insurgentes y contrainsurgentes a lo largo de su historia. Grupos que en sus inicios lograron compenetrarse con los habitantes de la región de un modo tal que se convirtieron en parte importante de su cotidianidad, al igual que en otras regiones del país.¹¹⁵ La presencia guerrillera y la aparente aceptación de la comunidad generó la imagen

del movimiento de los Bolcheviques del Líbano. Otra razón histórica señalada, más próxima al surgimiento del ELN, fue la experiencia de la guerrilla liberal de Rafael Rangel en la zona. Estas razones de tipo histórico se sumaron a las de orden social y político que tenían que ver con las contradicciones en la lucha por la tierra, la presencia de las transnacionales del petróleo en la región, el desarrollo de la conciencia política de los sectores populares, obreros y campesinos en esa zona del Magdalena Medio, tanto por la experiencia de la guerrilla liberal como por el trabajo del Partido Comunista. También influyeron los nexos políticos y la solidaridad entre los campesinos y los obreros petroleros de Barranca y el empuje revolucionario del movimiento estudiantil de Bucaramanga y Bogotá. La región de San Vicente de Chucurí, donde finalmente se instaló el primer grupo, contaba, en el concepto de quienes debían tomar la determinación, con excelentes condiciones para la implantación del proyecto” (Medina C., s/f, p. 54)

¹¹⁴ “Camilo duró cuatro meses en el monte. El 7 de enero de 1966 el ELN distribuyó la «Proclama de Camilo», que invitaba a los colombianos a vincularse a la lucha armada, y el 15 de febrero cayó en Patio Cemento”. (Molano, 2015, pág. 41). “En el caso colombiano fue notable el papel protagónico del cura Camilo Torres dentro de la movilización social en el país urbano con el Frente Unido del Pueblo en los primeros Gobiernos del Frente Nacional, pues no sólo recogía a los estudiantes y sindicalistas radicalizados en torno a sus tesis, sino también a los sectores urbanos marginados. A esto se sumaba la introducción de un cambio internacional en la Iglesia Católica respecto a su labor pastoral y un viraje hacia una doctrina social con opción preferencial por los pobres en los papados de Juan XXIII y Pablo VI, embrión de la teología de la liberación que irrumpiría con fuerza en América Latina entre la segunda mitad de los sesenta y comienzos de los setenta, y que tendría un impacto directo sobre el ELN con la creciente ascendencia de curas guerrilleros como Domingo Laín y Manuel Pérez.” (Reconciliación, 2013, p. 124).

¹¹⁵ “La ocupación del territorio del Magdalena Medio nunca ha sido seguida por la presencia del Estado y, por esto, sus instituciones han incumplido su función de balance territorial, regulación y cohesión sociales (Katz, 2004: 31). Por el contrario, la presencia del Estado ha sido primordialmente militar y altamente represiva. Por consiguiente, gran parte de ese espacio político dejado por el Estado ha sido llenado por grupos insurgentes y contrainsurgentes. Tanto el Ejército de Liberación Nacional (ELN) como las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC) nacieron en el Magdalena Medio. El hecho de ser una zona disputada por las guerrillas y los paramilitares indica la importancia de la región. Se considera una ‘zona roja’, de alto conflicto. Todos los actores armados están presentes allí: El ELN, las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia Ejército del Pueblo (FARC-EP), el Ejército Popular de Liberación (EPL) y seis batallones del Ejército Nacional (De Roux, 2001). Históricamente, fue una zona de influencia del ELN (Bergquist et al, 1992), pero también testigo del surgimiento y dominación políticos y militares del paramilitarismo en los noventa y, especialmente, después del año 2000, lo cual disminuyó la influencia de las guerrillas hasta hoy. Las AUC lograron controlar todos los municipios destacados del Magdalena Medio y forzaron al ELN a concentrarse en zonas de retaguardia y difícil acceso en la Serranía de San Lucas y a las FARC en el Magdalena Centro (Saavedra y Ojeda, 2006: 14). La entrada de los grupos paramilitares incrementó la violencia en la región e instauró una nueva era de terror con asesinatos selectivos, desplazamiento forzado interno y consecuencias humanitarias negativas (Katz, 2003: 31). Todo esto configura un escenario de alta intensidad de violencia. La tasa de homicidio político en el Magdalena Medio es muy alta comparada con otras regiones de Colombia y con el promedio nacional (Opi, 2006: 19). El proceso de desmovilización de los paramilitares no ha disminuido considerablemente tampoco la violencia en

de ser una región subversiva, ante las instituciones del Estado. Imagen que condujo a una estigmatización de la población por considerarla auxiliadora de los guerrilleros (Galvis, 2005, p. 174).

Para los años 60's y 70's, los movimientos que reclamaban tierra, créditos y servicios, mediante paros cívicos, se extendieron hacia zonas de latifundio ganadero. En el caso de San Vicente, de economía parcelaria, las protestas se llevaban a cabo contra la expansión de la agricultura comercial que limitaba la reproducción campesina y la viabilidad del campesino libre. Las leyes 135 (1961) y la 1ª (1968) afectaron los predios explotados inadecuadamente, además de promover la entrega de tierra a aparceros, dirigir la colonización y abrir el mercado de tierras por parte del INCORA.¹¹⁶ Lo anterior alentó la resistencia a los terratenientes, dando origen a la Asociación Nacional de Usuarios Campesinos (ANUC) que constituyó un elemento de presión para canalizar las aspiraciones de este sector y dirigir la acción estatal (Pérez, 2004, p. 78).

La Comisión Nacional de Memoria Histórica observa que para estos primeros momentos la guerrilla puede ser considerada de anclaje originario o endógeno en los territorios, en virtud de la constante presencia que tuvo entre la población civil desde que ocupó por primera vez un territorio, por lo general periférico o marginal. También por los movimientos guerrilleros que surgían en las propias comunidades como forma de organización que asumió funciones de regulación en zonas de colonización armada. Pese a ello, los autores de dicho documento también señalan que la población civil de estos territorios siempre ha resultado victimizada. (Reconciliación, 2013, p. 38).

Diana Novoa y Carlos Pardo señalan que a partir de 1962, durante el gobierno de Guillermo León Valencia, la orientación oficial respecto a la violencia replantea el modelo de diálogo y reinserción, atendiendo a una “versión criolla de la ideología de la seguridad nacional” que veía ahora a los insurrectos ya no como simples bandoleros, sino como el enemigo interno que respondía a un poder extranjero” (Novoa & Pardo, 2010, p. 288). Bajo esta lógica y en medio del conflicto, los campesinos de San Vicente de Chucurí, sufrieron

la región. El control paramilitar ha permanecido en varias áreas y una nueva generación de grupos, tales como las Águilas Negras, ha emergido (Opi, 2006: 24)” (Restrepo & Aponte, 2009, pp. 504-505).

¹¹⁶ Instituto Nacional Colombiano de la Reforma Agraria.

procesos de desplazamiento y fueron obligados a identificarse con un salvoconducto emitido por el ejército para movilizarse en situaciones cotidianas. Además, el estado caracterizó a toda la región como zona roja, lo que habilitaba al ejército a perseguir y capturar a los insurgentes. Con ello se afectó particularmente a los campesinos, que fueron acusados de ser posibles guerrilleros. De esta manera se instauraron formas de control basadas en el miedo y el terror, que tenían entre sus principales objetivos a los campesinos, sector social que fue victimizado mediante una ideología contrainsurgente. Así, en la década de los setenta tuvieron lugar detenciones, allanamientos y procesos judiciales contra los campesinos, además de robos y crímenes sexuales. Sumado a lo anterior, la problemática de la tierra condujo a que los líderes campesinos fueran sistemáticamente asesinados y reprendidos, con o sin mecanismos legales (Crímenes de lesa humanidad en la zona V, 1966-1988).

En el contexto descrito, el Ejército Nacional pasó de ser un actor parcial en la violencia bipartidista a “un componente fundamental de la lucha contrainsurgente desatada por el Estado colombiano de la mano de las estrategias anticomunistas planteadas desde Washington” (Novoa & Pardo, 2010, p. 289). Hasta el año de 1978 la acción del Ejército Nacional se desarrolló dentro del marco de la legalidad, para cambiar, en el gobierno de Julio Cesar Turbay, hacia un modelo de represión caracterizado, de acuerdo con Novoa y Pardo, por:

- 1) El manejo represivo y exclusivamente militar que se da al conflicto armado, 2) la criminalización que se hace de todo tipo de protesta o de organización social, y 3) la conversión del ejército de un actor neutral en el conflicto regional en un actor con un proyecto político y social claramente definido. (Novoa & Pardo, 2010, p. 289).

La Comisión Nacional de Memoria Histórica señala que desde 1949 hasta 1991 el país vivió bajo estado de sitio. De 1970 a 1991 (206 meses) estuvo bajo estado de excepción. La excepción convertida en regla durante este periodo impactó de manera negativa en la justicia, el estado de derecho y la democracia. Una importante consecuencia de las recomendaciones de Estados Unidos, en relación a la política de seguridad nacional, fue la legalización y organización –mediante la Ley 48 de 1968– de los fundamentos para la Defensa Civil y la promoción de las autodefensas. Que no eran otra cosa que grupos paramilitares. (Reconciliación, 2013, p. 38).

Los retos para el paramilitarismo fueron grandes en zonas de anclaje originario de la guerrilla, toda vez que éstas se caracterizaban por ser regiones montañosas y selváticas. La imposibilidad de mantener un control duradero sobre los territorios, condujo a ejercer de manera importante la modalidad de tierra arrasada o exterminio mediante incursiones temporales o expedicionarias. Dichas acciones provocaron desplazamientos masivos y grandes masacres contra la población civil. (Reconciliación, 2013).

En los años 80's se instaló en San Vicente de Chucurí el batallón No. 37 Luciano D'lhuyer. Su presencia produjo enfrentamientos violentos entre el ejército y las guerrillas asentadas en la localidad (FARC Y ELN). Sin embargo, lo que realmente caracterizó el periodo del conflicto en la zona comprendida entre los 80's y 90's, fue la instauración de los grupos paramilitares que tenían como propósito reforzar el proyecto de región anticomunista (Novoa & Pardo, 2010, p. 290).

Voy a contarles la historia / de lo que aquí sucedió/ que un veintinueve de mayo/ una tragedia ocurrió/
cuando iban los campesinos/ pa' una manifestación al viajar de madrugada/los hicieron detener/ de la
marcha que llevaban/a la ciudad Santander/porque allí se presentaba/una base del cuartel/los
campesinos pedían/ que los dejaran seguir/ porque ellos también querían/ lo que ellos querían pedir/
pero no hubo orden ninguna/ ahí tuvieron que asistir/ la marcha del campesino/ que iba a la
gobernación/ de camino fracasaron/viendo muertos por montón/los campesinos quedaron/ heridos del
corazón/ninguno se imaginaba/de lo que iba a suceder/ los soldados disparaban/ abriendo fuego muy
cruel/ al calmar la balacera/vieron muerto al coronel / así ocurrió la tragedia/ de la marcha campesina/
en que un domingo de mayo/ tragedia que no se olvida/ que al pasar por ahí recuerdan/ lo que se sufrió
ese día/

Ilustración 32. Letra de un corrido¹¹⁷

En las listas de crímenes del CINEP¹¹⁸ las referencias a San Vicente y El Carmen de Chucurí no sólo son frecuentes sino numerosas en comparación con los demás municipios (Novoa & Pardo, 2010, p. 291). De hecho, según el *Informe de la Comisión Intercongregacional de Justicia y Paz*, publicado en 1992, la situación llega a tal punto que los crímenes que se cometen son identificados como de “Lesía Humanidad” (Comisión Intercongregacional de Justicia y Paz, 1992). En la actualidad el municipio continúa con focos de violencia y la

¹¹⁷ Canción interpretada por el grupo Altos de Morelia, sin nombre, letra tomada de: (Entrevista etnográfica, Ramírez, 2013).

¹¹⁸ Centro de Investigación y Educación Popular, CINEP/Programa por la paz.

población sigue en medio del conflicto. Sumado a lo anterior, el narcotráfico también ha llegado y con ello la delincuencia común, la drogadicción y la pobreza.

En la década de los 50's, con el fin de apoyar las propuestas de reformas y políticas hacia ciertos sectores, además de realizar cálculos sobre producción, rendimientos y extensión de tierras agrícolas, el Ministerio de Agricultura recogió algunos datos del sector agropecuario del país. Las muestras daban cuenta de una distribución inequitativa de la propiedad de la tierra, pues aproximadamente el 55% de los propietarios poseían menos de 10 hectáreas, ocupando apenas cerca del 7% de la superficie. Las diferencias en las estadísticas realizadas durante casi tres décadas son mínimas. Dichas estadísticas arrojan una distribución similar entre tamaños de explotación (Gómez I., 2012, pp. 47, 56).¹¹⁹ Esta realidad no es ajena a San Vicente de Chucurí, territorio en el que, como hemos visto, se gestaron importantes conflictos entre terratenientes y campesinos.

En la década de los setenta, San Vicente de Chucurí era un municipio que poseía un amplio patrimonio forestal, agrícola y ganadero. Se posicionaba en primer lugar de los municipios de Santander con una economía cuyo factor primordial estaba basado en el cultivo de café y cacao. También se cultivaba maíz y yuca, con la particularidad de ser siembras anuales, y, en menos proporción, el arroz y el plátano (En segundo rango económico, el municipio solventa su economía en la ganadería, ubicándose ésta en mayor proporción en la parte occidental de San Vicente. También es importante resaltar que para esta época San Vicente de Chucurí sobresale por tener algunos minerales como la hulla, ámbar, el carbón mineral, siendo el más importante el petróleo, con minas situadas en la parte occidental de la localidad. La primera concesión para la explotación petrolera se da en 1916, y ya para la década de 1970 el pozo pertenece al municipio de Barrancabermeja. En cuanto a las industrias, sobresalen las manufactureras trilladoras de café, poladoras de café, cacao, fábrica de jabones, panaderías, chocolaterías, tabaco, mueblerías, zapaterías, confecciones, aserríos,

¹¹⁹“[...] el estudio concluye que la estructura de la propiedad en Colombia era rígida, con pocos cambios en la distribución de la tierra explicados por subdivisión de las propiedades por herencia o por venta, por migración campo - ciudad (que se dio, principalmente, durante los años cincuenta), o migración hacia las fronteras agrícolas y por la expulsión de campesinos por parte de los grandes propietarios. El estudio además consideró que la concentración de la tierra se había acentuado a raíz de la expulsión de miles de propietarios por efectos de la violencia política que sacudió al país en esa época.” (Gómez I., 2012, p. 57).

fabricación objetos de arcilla) (Rosas, Jaimes, & Tarazona, 1979, pp. 90, 97, 110, 111, 112-113, 115-117).

No obstante lo anterior, a lo largo de las últimas décadas ha habido un decrecimiento importante de la población chucureña campesina. Las políticas nacionales de reducción agrícola y rural tuvieron consecuencias en San Vicente. Ya desde los años 30's se puede trazar una línea de comparación que explica por qué hoy día el municipio expresa, como una preocupación, la marcada reducción de su población campesina (Macías L., 2012-2015, p. 32). La siguiente tabla muestra el porcentaje de la población urbana-rural de San Vicente de Chucurí desde 1938 hasta 1980. Los datos revelan no sólo la disminución de la población rural sino el aumento progresivo de los habitantes en la zona urbana. El Departamento Administrativo Nacional de Estadística (Barrancabermeja) identifica como causas de este fenómeno la migración por falta de centros de salud, la ausencia de centros educativos, los cambios en el clima, la escasez de estímulos gubernamentales, la violencia y la carencia de vías (Rosas, Jaimes, & Tarazona, 1979, pp. 51-52).

Porcentaje de la población total de San Vicente de Chucurí área rural y urbana			
Año	Urbana	Rural	Total
1938	19.2%	80.8%	100
1951	26.3%	73.7%	100
1964	24.8%	75.4%	100
1970	24.1%	75.9%	100
1971	32.5%	67.5%	100
1972	33.8%	66.2%	100
1973	35.3%	64.7%	100
1974	36.8%	63.2%	100
1975	38.4%	61.6%	100
1976	40.0%	60.0%	100

1977	41.7%	58.3%	100
1978	43.5%	56.5%	100
1979	45.4%	54.6%	100
1980	47.3%	52.7%	100

Tabla 8. Porcentaje de la población total de San Vicente de Chucurí área rural y urbana¹²⁰

El fenómeno de crecimiento de la población urbana se ve reflejado también en la apariencia reformada que para los años 60's presenta el casco urbano. Parra apunta que en el año de 1956 se derribaron casas viejas y se remodelaron y construyeron nuevas; las calles fueron encementadas y el atrio de la parroquia fue derribado también en función de los cambios urbanos. De ser un pueblo colonial y empedrado, el casco adquirió otra cara. Según el referido autor, la economía chucureña se fortaleció gracias a “la explotación intensiva de la ganadería y la producción agrícola que las haciendas, mediana y pequeña propiedad, hacia la margen oriental y occidental del río Chucurí”, a la par el municipio contaba con una “movida y variada actividad comercial sustentada en graneros, farmacias, compra-ventas de café y cacao, almacenes de electrodomésticos, ropa, calzado y productos importados, ferreterías, estudios fotográficos, depósitos, funerarias, heladerías, cafés, tiendas, barberías” (Parra, 2009, p. 139). La economía se estabilizó y con ello los clubes sociales fundados tiempo atrás se hicieron notorios también: el club Yarima Campestre, propiedad de destacadas personalidades del lugar, hacendados y dirigentes políticos; el club Yariguies (1952); el club Montebello (1962), perteneciente al gremio de transportadores. Todos ellos daban la apariencia de prosperidad de la población en general.¹²¹

¹²⁰ (Rosas, Jaimés & Tarazona, 1979, p. 50).

¹²¹ “Estos clubes sociales prestaban servicios de entretenimiento y diversión a cada uno de sus miembros: piscina (naturales algunas), deportes de mesa, música, baile, bebidas y comidas; ocupándose de las inquietudes que en cuestiones de reunión o esparcimiento social necesitaran sus socios, convirtiéndose en un aparente reflejo de prosperidad de la población en general.” (Parra, 2009, pp. 139, 140, 141). Como se verá en el siguiente capítulo, estos clubes fueron espacios importantes en relación a las transformaciones culturales y musicales de la localidad.

4. “A PARTIR DE QUE SE INICIA TODO ESTE PROCESO NEOLIBERAL EMPIEZA A OLVIDARSE EL SECTOR CAMPESINO”: EL TERRITORIO DE SAN VICENTE DE CHUCURÍ EN LA DISPUTA NEOLIBERAL

No sé qué le está pasando/ y está queriendo esta sociedad/que por vivir a la moda están causando hoy tanto mal/inventan sus cosas raras adjudicando a la humanidad/ y no sé el día e mañana con sus inventos va a llegar// Se ponen los piercings topos y candongas/ y con tatuajes se manchan el cuero/ se hacen cirugía y la liposucción/ se aumentan la cola/ se agrandan los senos/ CORO: Esa es la moda y eso es normal (bis 3 veces)// se hacen los cambios extremos/ cambian de sexo y forma de hablar/ mujer con mujer se casan/ y hombre con hombre forman hogar/ usan juguetes sexuales para tener más satisfacción/ pastillas y retardantes pa' durar más pa' que no es labor//Siguen sumergidos en drogas y vicios/ se ponen los cachos se acaba el hogar/ practican orgía y hacen striptease y ahora ya llegó la ruleta sexual// CORO// Se creen los dueños del mundo/ y ya no sienten temor de Dios/ y quieren ser reelegidos ya dominados por la ambición/ se la pasan dialogando y compran armas pa' hacer la paz/le suben a los impuestos/ y aquí nadie puede ni protestar/ viven de la guerra y la corrupción/ y se ve más ruina más hambre y dolor/ el rico pa' arriba y el pobre pa' abajo/ y día tras día vivimos peor// CORO// y unos hacen y des hacen y la ley es pal de ruana // CORO//.

Ilustración 33. Letra de la canción Esa es la moda¹²²

En la década de 1980 y 1990 la violencia se concentra en zonas de movilidad estratégica o bien en regiones de importante interés económico (Rosas, Jaimes & Tarazona, 1979, p. 293). Renan Vega argumenta que en Colombia se lleva a cabo la “expropiación masiva” de diferentes sujetos sociales, entre ellos los campesinos. Ello ha llevado al saqueo de sus tierras, que han pasado a manos de empresarios capitalistas, narco-paramilitares y multinacionales. La expropiación por parte de las clases dominantes ha estado basada en diversos procedimientos violentos de despojo. No es de extrañar, por tanto, que en las cifras mundiales de desplazados internos Colombia ocupe el primer lugar, con 5,5 millones de personas, la mayoría de las cuales son campesinos e indígenas. El proceso de desplazamiento fue apoyado, financiado y legalizado por el Estado colombiano. También Vega señala que el destino de las tierras expropiadas a los campesinos ha sido convertirlas en tierras para ganadería, para sembrar cultivos de exportación y agrocombustibles, para la explotación de riquezas minerales, para la construcción de represas, y para ser cedidas a las multinacionales (Vega, 2012, s/p). San Vicente de Chucurí posee tierras para todos los anteriores propósitos.

¹²² Tema musical interpretado por Juan Ibarra y los chucureños, compositor Reynaldo Ibarra, para escuchar el tema musical siga el siguiente link: <https://www.youtube.com/watch?v=bZzCQzMH-J8>.

De acuerdo con Vega, desde el siglo XIX los terratenientes colombianos han tenido una especial debilidad por las vacas y los caballos. El fomento de esta inclinación ha requerido de grandes extensiones de tierra. En el caso de San Vicente, para el año de 1940 se festejaba la feria-exposición de ganados más importante en Santander. Eduardo Rueda, un habitante de San Vicente, recuerda aquellos tiempos:

Que yo recuerde, sí, claro, hacían exposiciones agrícolas, o sea, la gente del campo hacía una exposición agrícola. En esas épocas muy interesantes sacaban productos a mostrarlos a vender. Lo mismo la feria ganadera, salía ganado muy fino porque aquí había muy buenos toros, muy buenos animales, muy buena genética; entonces sacaban y era una feria a nivel nacional muy importante, o sea, tenía mucho renombre y venía gente de afuera, casi como algunas fiestas del retorno que hicieron después (Entrevista etnográfica, Rueda E., 2013).

El poder de los ganaderos en la sociedad colombiana se revela mediante el hecho de que ocupan 36 millones de hectáreas destinadas a 19 millones de vacas. Esto es, que a cada una le corresponde casi 2 hectáreas del suelo. Lo anterior presenta un fuerte contraste con los millones de campesinos que no cuentan con tierra. En el caso del Magdalena Medio, los latifundios ocupados por hatos ganaderos pueden ser observados a lo largo de la carretera, en franca discrepancia con la “notable ausencia de los ranchos de los campesinos, que han desaparecido tras la expulsión o asesinato de sus dueños” (Vega, 2012, s/p).

Vega destaca la aceptación que las clases dominantes colombianas manifiestan hacia proyectos impulsados por empresas transnacionales para la producción de materias primas. Dichos proyectos requieren tierras para sembrar cultivos de exportación y para la explotación de agrocombustibles. Su operación ha ocasionado la expropiación de las tierras. Uno de los ejemplos más prominentes lo constituye el cultivo de palma africana que, como ninguno otro, “simboliza mejor los nexos entre violencia, despojo, apropiación de tierras y paramilitarismo” (2012, s/p), y el cual cobró fuerza durante el gobierno de Álvaro Uribe (2002-2008). Las consecuencias para los campesinos, en términos de su desalojo de los territorios que habían ocupado desde antaño a favor de los empresarios, explica la denominación de “palma de la muerte” asignada a este producto. La empresa Asopalvi, asentada en el corregimiento de Yarima,¹²³ inserta a San Vicente de Chucurí en las “alianzas productivas estratégicas de palma de aceite” en Colombia (González, 2015).

¹²³ “El proyecto Cerrando Brechas de Productividad se ha venido trabajando en la finca Las Palmas, cuyo núcleo asociativo es la Extractora San Fernando, la cual cuenta con cuatro asociaciones: Asopalsat, Asobenpro,

Por otra parte, la expropiación y expulsión de campesinos también ha obedecido al proyecto de explotación de riquezas minerales, así como al del actual monopolio del agua: “El monopolio de la tierra no puede existir si al mismo tiempo no se monopoliza el agua, porque la tierra sin agua es un desierto” (Vega, 2012, s/p). Por tanto, en la actualidad se han implementado políticas públicas nacionales en torno a normas de tipo ambiental que desfavorecen totalmente al campesino. “Nos quedamos sin dónde trabajar, sin dónde comer, qué vamos a hacer si toda mi vida he trabajado allá y estamos pensando, de qué vamos a vivir porque no nos han dicho en dónde nos van a reubicar, solamente que tenemos que salir” (Hoyos, 2009, p. 2).

La hidroeléctrica de Sogamoso, también llamada Hidrosogamoso, es uno de los megaproyectos que han venido operando en el Magdalena Medio (Hoyos, 2009, p. 2), proyectos que borraron la existencia de zonas arqueológicas trabajadas desde 1977, 1993, 1996 y 1997 por los antropólogos Gonzalo Correal, Silvia Botero, Pablo Pérez y Leonardo Moren (Gómez M., 2009). Además, afectó drásticamente la cultura alimentaria¹²⁴ de las personas que habitaban la zona. También aumentó el peligro de “sismisidad inducida por embalses” (Ardila, 2009, p. 5), afectó el ecosistema, reubicó a más de 900 personas que vivían en el área de dominio e introdujo kilómetros de vías de acceso. En datos reales, la represa utilizó 10.422 hectáreas de tierras de las cuales inundó 7000, con un impacto ambiental sin precedentes (Hoyos, 2009).¹²⁵ Hoy día (2016) fue vendido el 57.6% de dicha hidroeléctrica ISAGEN¹²⁶ al fondo canadiense Brookfield, una venta “sospechosa”, como la

Asopalba y Asopalvi, esta última con una siembra de 500 hectáreas y con un total de 50 socios en la primera etapa, 46 socios en la segunda etapa con el mismo número de hectáreas. La finca se encuentra ubicada en la vereda kilómetro 11, en el municipio de San Vicente de Chucurí, departamento de Santander.” (Ardila F., 2014).

¹²⁴ “La cultura alimentaria es un elemento fundamental de protección de las personas ya que funciona como una guía para la toma de decisiones alimentarias cotidianas. Con base en esta cultura la persona y la familia desarrollan los hábitos que les posibilitarán mantener su vitalidad. De hecho, los estudios demuestran que las dificultades por las que pasan muchos migrantes y el desconocimiento de los productos que se encuentran en sus nuevos contextos llevan a estos colectivos a sustituir hábitos saludables de sus lugares de origen por conductas menos sanas y que provocan obesidad. En ese sentido, [...] subraya que ‘los hábitos alimentarios constituyen parte fundamental de la cultura y la gastronomía es lo último que se pierde en un proceso de integración.’” (Mendieta, 2009, p. 4).

¹²⁵ Véase el documental Zona Despojo. En: <https://www.youtube.com/watch?v=LMDisB2tiK8> Consultado el 8 de febrero del 2016.

¹²⁶ Empresa estatal colombiana de energía.

llamaron algunos periódicos,¹²⁷ debido a que fue realizada en una subasta de un sólo postor sin importar las diversas manifestaciones en contra. Omar Acevedo opina:

En el país han surgido una serie de normas de tipo ambiental y que nos ponen a los campesinos a que tenemos que cumplirlas y suenan muy bonitas; es decir, cuidar una cuenca hidrográfica, eso ¿a quién le incomoda? suena muy bonito. El problema es que eso va a costa del pobre campesino. Se han puesto a construir parques nacionales, eso es muy bonito, no estamos en contra de eso, pero el que lleva del bulto son los pobres campesinos organizados en esa zona del parque. Entonces, por ejemplo, cuidar las cuencas hidrográficas [...] implica que 30 metros a lado y lado de una cuenca no se puede cultivar, hay que cuidarla y en eso estamos de acuerdo. Pero si no le dan ninguna compensación al campesino, sobre todo al pequeño que tiene 1, 2 o 3 hectáreas y si le cruza una quebrada o un caño por el centro pues se queda sin la mitad de la finca. Entonces vemos cómo esas normas a pesar de ser buenas aparentemente son injustas para este pequeño que es el que más está sufriendo (Entrevista etnográfica, 2014).

Sumado a lo anterior, hoy el municipio enfrenta un posible cambio drástico en la economía familiar, pasando de ser una localidad agricultora a una minera, ya que en sus suelos ha sido encontrado carbón, de manera particular en las veredas el Marcito, Taguales y Llana Caliente (Tavera & Bolaños, 2010, p. 50):

La minería es mucho más terrible. Ya el Carmen vivió eso, entonces eso ¿qué trae?: entre otras cosas rompe un tejido social muy grande, porque por un lado el campesino no es minero, entonces llega y lo desplaza el minero; segundo, el precio que va a ganar ese minero es mucho mayor en plata que el que gana un campesino, genera una iliquidez grande económica. Entonces el día de mañana el jornalero que le trabajaba allá a don Eduardo con el jornal a 10.000 pesos se va, yo más bien voy a ver si aprendo minería y allá me pagan a 50.000 mil pesos, entonces el pobre Eduardo se queda sin gente, y bueno, todo eso genera iliquididad. Entonces la tierra cacautera comarca de la abundancia que aquí prácticamente todo silvestre, poco a poco está pasando a la historia. Porque si no hay estímulos agrícolas, por lo menos denle buenas vías, pero es que ni siquiera vías. Porque todo el mundo vive del campesino, el transportador es el que le cobra doble, el que le baja los bultos, entonces el pobre campesino cada vez está mucho más victimizado (Entrevista etnográfica, Ardila & Rueda, 2014).

Novoa y Pardo señalan que entre 1980 y 2000 San Vicente de Chucurí era apreciado como una de las regiones más prósperas del país, ya que: 1) estaba considerada como la despensa agrícola del departamento y 2) sus grandes haciendas se destacaban en los eventos y exposiciones ganaderas (2010, p. 301). Lo anterior se ha ido transformando. Para el 2016 la desestructuración de la vida campesina en el municipio se observa como consecuencia, entre

¹²⁷ Véase: <http://www.elespectador.com/opinion/isagen-y-el-sospechoso-silencio-del-consejo-de-estado> ; <http://www.eltiempo.com/economia/empresas/venta-de-isagen/16479719>; <http://www.capacitaweb.com/todo-lo-que-hay-detras-de-la-venta-de-isagen/> ; entre otras.

los varios factores de los que hemos venido hablando, del cambio del precio en la producción mundial del cacao¹²⁸ y las malas políticas públicas en el agro.¹²⁹ Se sabe hoy día que desde 1985 han salido desplazadas de la localidad 9,415 personas, lo que representa más de 150 casos por año, la mayoría campesinos. (San Vicente de Chucurí, 2015).

5. “LA VIDA DE NOSOTROS ES COMPLETAMENTE INDIGNA”: EL CAMPESINO, UN ACTOR SOCIAL INVISIBILIZADO

Nací entre valles, montañas y cultivos/ en un rancho querido y en un humilde hogar/ pase la infancia con mis taitas queridos/ y hoy hasta aquí he venido a traerles mi cantar/ soy de una raza que canta, lucha y sueña/ que vive de labranza soy hijo del folclor/ y en esta fiesta hoy yo vengo a cantarles/ con música a explicarles como soy en la región// CORO: Vivo cantando por pueblos y ciudades/ pero a mi tierra no la puedo olvidar/ y no me pierdo fiesta ni festivales/ y en las parrandas yo los hago gozar/ y la cultura yo la llevo en mi sangre/ y en toda fiesta yo los hago bailar// Muy orgulloso yo honrado me he sentido/ que el campo onde he nacido sea mi tierra natal/ he trabajado he gozado y he sufrido/ y con todos mis amigos hoy vengo a parrandear/ soy campesino alegre y parrandero/ y siempre a donde llevo la paso muy feliz/ hago el folclor y llevo aquí en el alma/ cantándole a mi patria así quiero morir //CORO// y con carranga yo los hago gozar

Ilustración 34. Letra de la canción El hijo del folclor¹³⁰

En cuanto al uso de la palabra campesino en esta tesis, se debe decir que es una denominación *emic* de los habitantes de San Vicente de Chucurí. Sin embargo, la categoría reviste una discusión profunda en el campo de las ciencias sociales.¹³¹ Actualmente existe una necesidad antropológica por analizar el campesinado como objeto de estudio, lo cual exige, de cierto modo, una discusión disciplinaria sobre este sector (Contreras, 2015). Dicho sector social se

¹²⁸ “El bajonazo en el precio obedece a varios factores como la súper producción mundial del grano, la compra de cacao de contrabando a bajo costo proveniente de Perú y Ecuador, la intermediación, la priorización y exceso de importaciones por parte de los grandes comercializadores e industriales del cacao, quienes en últimas están haciendo su agosto importando el grano a muy bajo precio y pagándolo muy barato en el mercado interno; de igual forma, hay responsabilidad del gobierno nacional que no le ha puesto coto al contrabando y ha favorecido a los comercializadores con sus políticas de apertura económica en detrimento de la protección nacional. Los campesinos cacao cultores se sienten hoy a la deriva y en total abandono por parte del gobierno, quien fuese de los más acérrimos promotores del cultivo de cacao como alternativa de sustitución al cultivo de coca, y que hoy no ha sido capaz de establecer los controles suficientes al contrabando, además que ha facilitado la importación del grano y sus subproductos sin ningún tipo de gravamen arancelario y sí de forma incoherente ha tasado con un 35% las exportaciones.” (Macías, L., 2012-2015, p. 118).

¹²⁹ Véase el documental La Voz del Cacao. En: https://www.youtube.com/watch?v=Vch6__3UOx4 Consultado el 8 de febrero del 2016.

¹³⁰ Tema interpretado por Juan Ibarra y los chucureños, para escuchar el tema siga el siguiente link: <https://www.youtube.com/watch?v=6YID5iBRpW4>.

¹³¹ Véase el artículo (Esteve, 1978, pp. 679-713).

ha ido considerado como “la clase incómoda”.¹³² Desde la fundación de la antropología como ciencia, los campesinos presentaron complicaciones para ser definidos.¹³³ Ahora bien, el interés por estudiar las sociedades campesinas se relacionó con el proceso de apertura de las relaciones capitalistas y con el desvanecimiento de las comunidades indígenas en la Segunda Guerra Mundial. En dicho contexto, los estudiosos se enfocaron en las poblaciones rurales campesinas. Lo anterior condujo a la disciplina al estudio de sociedades complejas (Contreras, 2015, p. 13). Así, es importante señalar que lo campesino, históricamente, ha sido de carácter complicado debido a la dificultad para ser revelado en su carácter distintivo y definitorio, sobre todo en un contexto globalizado y neoliberal. Por tanto, hoy día muchas organizaciones han empezado a entender lo campesino desde aspectos más globales y estructurales, teniendo en cuenta como base la diversidad y las dimensiones identitarias de dicha denominación.¹³⁴ Destaca la organización Vía Campesina, que ha realizado un gran trabajo para definir quiénes son los campesinos y a su vez plantear la capacidad organizativa y política como “movimiento transnacional para pensar” (Contreras, 2015, p. 36). Vía Campesina define a los campesinos y campesinas como: personas de la tierra que están vinculadas directa y de manera especial con la naturaleza por medio de la producción de alimentos y diversos productos agrícolas. También como personas que trabajan por sí mismos y dependen del trabajo familiar y organizaciones de trabajo en pequeña escala y están integrados a las localidades cuidando del entorno natural local y los agro-ecológicos. (Vía campesina, 2009, pp. 7-8):

El término de campesino o campesina puede aplicarse a cualquier persona que se ocupa de la agricultura, ganadería, la transhumancia, las artesanías relacionadas con la agricultura u otras ocupaciones similares. Esto incluye a las personas indígenas que trabajan la tierra. El término campesino también se aplica a las personas sin tierra. De acuerdo con la definición de la Organización para la Alimentación y la Agricultura de la ONU (FAO1984), las siguientes categorías de personas pueden considerarse sin tierra, y es probable que se enfrenten a

¹³² (Shanin, 1972).

¹³³ Contreras menciona: “Resultaba que ese inmenso sector social, que luego se denominó campesinado, no vivía en aldeas, sino en países o continentes completos y que su comportamiento —en especial el político— pese a tener una firme conexión con el pasado, era el vehículo de entrada de esos países y continentes a la historia moderna, a la escena mundial” (Contreras, 2015, p. 12).

¹³⁴ “La diversidad intrínseca del campesinado, tanto en términos socioculturales como socioeconómicos, hace difícil la tarea de pensarle desde las clásicas definiciones antropológicas de cultura e identidad que le conceptualizan como sistema o de las posmodernas que le entienden en constantes procesos de hibridación. Pareciera más pertinente un abordaje gramsciano que le entienda como parte integrante de lo que es ser campesino, una mezcla de elementos, discursos, prácticas e ideas que adquieren sentido en las relaciones de poder y en la experiencia de un grupo de personas con condiciones materiales similares y en contextos históricos determinados.” (Contreras, 2015, p. 37).

dificultades para asegurar sus medios de vida: 1. Familias de agricultores con poca tierra o sin tierra. 2. -Familias no-agrícolas en áreas rurales, con poca tierra o sin tierra, cuyos miembros se dedican a diversas actividades como la pesca, la artesanía para el mercado local o la proporción servicios; 3. Otras familias detrashumantes, nómadas, campesinos que practican cultivos cambiantes, cazadores y recolectores y personas con medios de subsistencia parecidos. (Vía campesina, 2009, pp. 7-8)

Los campesinos de San Vicente de Chucurí serán definidos en esta dualidad entre la unicidad y la diversidad que implica el campesinado y que obliga a pensar en los sujetos desde su autodefinition. Así, las categorías superen los significados. Lo anterior, plantea la necesidad de pensar quiénes componen el campesinado en determinado lugar para entender su diversidad, reproducción y transformación.

El presente subapartado se inspira en el artículo *Los campesinos imaginados* del economista Carlos Araméndez Salgado. En dicho texto el autor inicia con una serie de preguntas sobre los imaginarios que el lector tiene sobre el campesino, cómo en qué actitudes y roles, acciones y entornos lo imagina (Araméndez, s/f, p. 4). El propósito de su reflexión sobre este “imaginario campesino” es hacer llegar a la mente ideas, conscientes o inconscientes, sobre el actor social en cuestión; para el autor, los imaginarios, ideas, representaciones son un reflejo de la realidad social colombiana. Pensar en el imaginario es un ejercicio que permite observar cómo han sido construidas las diversas prácticas políticas en función del “desarrollo”, “la pobreza”, “lo rural”, la formación de profesionales, la reorganización institucional, entre otras, y cómo ellas a su vez participan de la construcción del imaginario sobre lo campesino. (Araméndez, s/f, p. 30).

De tal manera que, para ser un poco gráficos con la especulación de “lo campesino”, se tomarán como ejemplo algunas imágenes publicadas hoy día por las redes sociales en torno al campesino colombiano.¹³⁵ El ejercicio advierte sobre la complejidad de pensar en la figura del campesino. En ningún momento procura abarcar de manera completa los sentidos y las voces que interpelan las anteriores imágenes, pues se es consciente de que la interpretación debe estar mediada por las diferentes condiciones de enunciación y producción y puede resultar de múltiples factores que intervienen en el proceso.

¹³⁵ Se recomienda ver el libro *Historia Gráfica de la Lucha por la Tierra*, un excelente libro gráfico que compila ilustraciones que hacen parte del período comprendido entre 1972-1974, época de apogeo en las luchas campesinas por la tierra y de manera particular en la Costa Atlántica colombiana. (Charlarka, 1985).



Ilustración 35. Imagen del campesino 1¹³⁶



Ilustración 36. Imagen del campesino 2¹³⁷



Ilustración 37. Imagen del campesino 3¹³⁸



Ilustración 38. Imagen del campesino 4¹³⁹

¹³⁶ Imagen tomada de: (Enoterritorios).

¹³⁷ Imagen tomada de: (Cordoba, s/f).

¹³⁸ Imagen tomada de: (Sierra, 2013).

¹³⁹ Imagen tomada de: (Twitter, 2016).



Ilustración 39. Imagen del campesino 5¹⁴⁰



Ilustración 40. Imagen del campesino 6¹⁴¹



Ilustración 41. Imagen del campesino 7¹⁴²



Ilustración 42. Imagen del campesino 8¹⁴³



Ilustración 43. Imagen del campesino 9¹⁴⁴



Ilustración 44. Imagen del campesino 10¹⁴⁵



Ilustración 45. Imagen del campesino 11¹⁴⁶

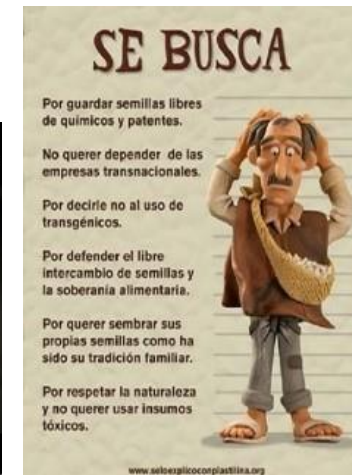


Ilustración 46. Imagen del campesino 12¹⁴⁷

¹⁴⁰ Imagen tomada de: (Lamo, 2013).

¹⁴¹ Imagen tomada de: (S/Aa).

¹⁴² Imagen tomada de: (S/Ad).

¹⁴³ Imagen tomada de: (Quick meme).

¹⁴⁴ Imagen tomada de: (S/Ac).

¹⁴⁵ Imagen tomada de: (S/Ab).

¹⁴⁶ Imagen tomada de: (Noticiero Armagedon, 2013).

¹⁴⁷ Imagen tomada de: (Quick meme).

Dicho lo anterior, las imágenes mostradas dejan ver a grandes rasgos la crítica hacia los problemas sociales del campesinado, la crisis económica que vive y, por supuesto, el desempleo, la violencia física y simbólica a la cual son sometidos los campesinos colombianos en el país. Sujetos que experimentan constantemente un estado de vulnerabilidad. Así, la imagen se vuelve una herramienta para mostrar aquella realidad que es incomprensible ante nuestros ojos. Imágenes que dejan ver la estigmatización, desigualdad, rezago, displicencia, exclusión, discriminación, maltrato, desventaja y depreciación de un actor social, el abandono, el sufrimiento, la opresión y la explotación, pero que a su vez son críticas que vislumbran la injusticia y las relaciones de poder asimétricas de las que surge dicha estigmatización. Retratos que narran visualmente la condición de ser campesino en Colombia. Según el ingeniero agrónomo Horacio Martins de Carvalho, el tratamiento hacia lo campesino se ha revestido históricamente de desdén y humillación (2012). Pero, ¿qué es lo imaginario?

Lo imaginario, o más precisamente, un imaginario, es un conjunto real y complejo de imágenes mentales, independientes de los criterios científicos de verdad y producidas en una sociedad a partir de herencias, creaciones y transferencias relativamente conscientes; conjunto que funciona de diversas maneras en una época determinada y que se transforma en una multiplicidad de ritmos. Conjunto de imágenes mentales que se sirve de producciones estéticas, literarias y morales, pero también políticas, científicas y otras, como de diferentes formas de memoria colectiva y de prácticas sociales para sobrevivir y ser transmitido (Escobar, 2000a, p. 113).

Salgado identifica los diferentes imaginarios del campesino en los planes gubernamentales. Desde el presidente Belisario Betancur (1982) hasta Pastrana (1998-2002), pasando también por el gobierno de Barco, Gaviria y Samper. Lo anterior para señalar que lo político y lo económico, en la situación colombiana, son “ecos de la visión propia” de teorías sobre el desarrollo, la modernidad, la pobreza y la globalización. Estas representaciones dieron inicio alrededor de la década de 1940-1950, donde empezaron a surgir las primeras “políticas para el desarrollo”. Copias de la supuesta “modernidad”, emergidas de análisis hegemónicos que diferenciaban de manera particular dos tipos de países: “aquellos con procesos históricos de crecimiento económico y consolidación de los Estados y de la sociedad [...] y aquellos países rezagados, con profundos problemas de consolidación social y política interna y niveles de vida menores”. Colombia está ubicada en este último (Araméndez, s/f, p. 12).

Carlos Araméndez señala que a partir de la “copia de la matriz de modernidad” se instauran ciertos imaginarios, uno de los más importantes la diferencia entre “lo moderno y lo atrasado”.¹⁴⁸ Esto condujo a que lo relativo al mundo rural y, de manera muy específica, lo campesino se convirtiera en el estigma, lo atrasado, lo invisible. De tal manera que con el “subdesarrollo” surgieron peligrosas interpretaciones que llevaron a políticas públicas que desconocieron un sinnúmero de realidades (s/f, pp. 12, 13, 14).¹⁴⁹

Es así como los planes gubernamentales a partir de Betancur (1982-1986) y Barco (1986-1990) comienzan a establecer ciertos imaginarios que asocian al campesino a la pobreza, la incapacidad de movilizar recursos para la formación del mercado y de movilizarse para la participación. De esta manera, se castiga al sujeto prescindiendo del análisis del entorno (Araméndez, s/f, pp. 15, 16). En el gobierno de Gaviria (1990-1994), lo campesino se vuelve cada vez más “borroso”, el plan usa conceptos generales,¹⁵⁰ no hay sujetos definidos y no se trata el concepto en sí. El gobierno de Samper (1994-1998), en pocas palabras, no explica espacios, sujetos o relaciones, deduce apresuradamente que los campesinos pueden fácilmente llegar a convertirse en delincuentes, amenazando a la sociedad entera, al ver deterioradas sus condiciones de vida. Finalmente, con Pastrana (1998-2002), el campesino es depreciado como capital humano (Araméndez, s/f, p. 16).

Ahora bien, lo anterior no ha cambiado mucho en los dos últimos gobiernos. El ex presidente Álvaro Uribe (2002-2006) (2006-2010) ha sido considerado como “una pesadilla para el campo colombiano” (Prensa colectivo, 2010), ya que bajo el pretexto de que su objetivo principal era brindar “seguridad democrática” a la sociedad colombiana, ejerció una “política de guerra” que afectó drásticamente al campesinado colombiano (Gerardo, 2006,

¹⁴⁸ “Lo moderno se ligó a la industrialización y al desarrollo de actitudes culturales propias de la civilización occidental. En contraposición, lo atrasado se leyó como las dinámicas productivas no ligadas ni a tecnologías de punta ni a actividades de transformación que generaran valor agregado, y a unas supuestas actitudes culturales estáticas que no permitían construcciones institucionales modernas.” (Araméndez, s/f, págs. 12, 13).

¹⁴⁹ “La Cepal fue caja de resonancia de estos enfoques del desarrollo. Su Informe de 1963 definió las formas de producción agrícola campesina como precapitalistas o semicapitalistas y señaló al campesinado como “el punto de estrangulamiento interno más pertinaz en el desarrollo latinoamericano” [Ortega 1988, 21]. Virgilio Barco recogió esta versión para Colombia. Consideró necesaria “la erradicación de los sistemas empíricos y antieconómicos de explotación rural”, [Barco 1963, 233], léase el campesinado, opinión que contrastó con la política reformista e incluyente del gobierno de Lleras Restrepo (1966-1970), a su vez, opuesta a la contrarreformista y excluyente de Pastrana Borrero (1970-1974).” (Araméndez, s/f, p. 13).

¹⁵⁰ “El plan habla en forma genérica de población rural, zonas rurales, bachillerato agrícola, la comunidad, grupos más pobres, usuarios. En general, sus conceptos son neutros y universales, como el de ‘ciudadanos’, a los que considera actores centrales del proceso de cambio y crecimiento.” (Araméndez, s/f, p. 16).

s/p). En su gobierno se registraron miles de masacres campesinas, entre muchas otras calamidades. Y para terminar, baste señalar que el actual presidente de Colombia, Juan Manuel Santos (2010-2018), se atrevió a decir públicamente en una de las movilizaciones campesinas más fuertes que ha vivido el país: “El tal paro nacional agrario no existe”.¹⁵¹

Lo que destaca de los planes gubernamentales de los gobiernos referidos es que no hay un concepto claro sobre el campesino como sujeto, inclusive no hay claridad sobre el concepto de lo rural, excepto por una oposición desventajosa con lo urbano y lo occidental globalizado. Así:

El imaginario del campesinado pobre y atrasado se enfrenta al del agente rural moderno y de espíritu empresarial, de modo que se opone la cultura campesina a la cultura moderna, la identidad campesina a la identidad occidental globalizada, como si la primera no fuera fruto de los procesos de desarrollo y como si la segunda hubiese borrado todos los ámbitos de la vida. Un imaginario contra otro y poco de procesos de construcción. De esta manera, desde diversos ámbitos se toman decisiones sobre el sujeto campesino, decisiones apoyadas en ideas, imágenes, representaciones, es decir, apoyadas en imaginarios, que ejercen poderes que sitúan al campesinado en una posición de desventaja frente a la sociedad (Araméndez, s/f, p. 10).

En San Vicente de Chucurí se puede observar la problemática campesina en distintos niveles que van desde lo nacional, lo departamental, lo regional hasta lo municipal. Así, el discurso del olvido es inherente a la condición de ser campesino en Colombia:

A partir de que se inicia todo este proceso neoliberal empieza a olvidarse el sector campesino, la economía campesina, lo que es los pequeños y los medianos productores de alimentos de este país. Empieza a achicarse el estado para los campesinos, empiezan a suprimir una cantidad de instituciones del estado, empiezan a reestructurarse estas instituciones que estaban al servicio del sector agropecuario, empieza a importarse desde esta fecha y es como en estos momentos se han acabado muchos sectores como el trigo, la cebada, como la misma producción de maíz, como la producción de yuca que se han ido perdiendo en el país. (Entrevista, etnográfica, Acevedo, 2014).

151

Véase: <https://www.youtube.com/watch?v=ZYX7T1dH72o>; <https://www.youtube.com/watch?v=fSp2R8fbR3g> ; <https://www.youtube.com/watch?v=JPsmveRrY1U> ; <https://www.youtube.com/watch?v=QnlYvLbeZZM> consultado el 8 de febrero del 2016.

“ADIÓS ME VOY LLORANDO...”¹⁵²

Voy a cantarles con orgullo y alegría/con todo el alma y con todo mi corazón/a esta tierra tan hermosa y tan querida/para que todos se acuerden de mi canción/pues yo le canto a sus campos y veredas/y a sus mujeres tan hermosas y tan bellas/que son más lindas que un rosal en primavera/en noches claras cuando brillan las estrellas/es muy bonito recorrer esos caminos/donde hay potreros y hermosos cacaotales/y por las tardes ver salir los campesinos/de sus labranzas y sus verdes cafetales/y cuando el sol despunta allá en las lomas/las aves cantan alegrando el nuevo día/de sus laderas van volando las palomas/y de los loros se escucha su algarabía/de sus cañadas, sus montañas, sus praderas/hacen sus aguas tan frescas y cristalinas/ que van cantando y recorriendo la rivera/bañando el campo de estas tierras tan divinas/(todas sus gentes son amables y sinceras/esto lo digo con respeto y con orgullo/soy chucureño no lo niego donde quiera/viva mi pueblo y que viva mi terruño) (bis)/

Ilustración 47. Letra de la canción Soy chucureño¹⁵³

A lo largo del capítulo se mostró que el territorio es un elemento fundamental en la constitución de los individuos que lo habitan y el sistema relacional significativo que lo articula. En dicho espacio, los sujetos y colectivos van constituyendo su historia y van creando relaciones diversas que se configuran a partir de la economía, las relaciones sociales, políticas, así como de las actividades simbólicas culturales siendo el territorio un lugar de inscripción que sustenta y conforta las identidades. Dicha relación entre identidades, sujetos y territorios también articula la construcción de sentimientos¹⁵⁴ y recuerdos que se generan en las experiencias individuales y grupales a través de la historia y en los espacios que el individuo habita. El territorio constituye y refuerza las identidades, sean individuales o colectivas, pero que a su vez puede diluirlas y transformarlas. El territorio, entonces, se constituye en un espacio de memoria que contiene aquellos indicios que permiten el proceso de rememoración.

En el caso particular de San Vicente de Chucurí la revisión histórica de la construcción y consolidación del territorio puso de manifiesto las constantes luchas de poder por la tierra, debido a su ubicación estratégica y su fertilidad. El recorrido histórico de dicho territorio fue mostrando: 1) las diversas relaciones de sus habitantes con la tierra 2) la configuración del sujeto campesino, 3) el impacto de los diversos factores (económicos, políticos y sociales) que han transformado el territorio: marginación del campesino, pérdida de memoria del

¹⁵² Fragmento de la canción Tierra chucureña, autor Carlos Galvis.

¹⁵³ Tema interpretado por Juan Ibarra y los chucureños, para escuchar la canción siga el siguiente link: <http://www.sanvicentede-chucuri.com/descarga-soy-chucureno-de-juan-ibarra-y-los-chucurenos/>.

¹⁵⁴ (Williams, 2000).

campesino como actor social, la estigmatización del campesino, entre otras. Se observa entonces la historia territorial de un grupo social explotado que en diversos períodos ha afrontado injusticias distributivas y de reconocimiento. Los campesinos chucureños en este recorrido se constituyen como un grupo bidimensionalmente subordinado. Se observa que el trabajo del campesino ha sido injustamente explotado, marginado económicamente y privado de los beneficios de la sociedad capitalista, siendo una parte fundamental en la estructura económica. Sin embargo, y como se observó en el capítulo, esto sólo es una parte de la problemática, ya que el hecho de ser campesino engloba la codificación de patrones culturales que también han ido constituyendo a dicho grupo social. Incluyendo formas específicas de subordinación de estatus, que encierran agresiones simbólicas y físicas, exclusión de la esfera pública y representaciones estereotipadas que producen daños y que son injusticias de reconocimiento. Dicho proceso complejo y contradictorio también mostró cómo el uso y la tenencia de la tierra ha sido un proceso acompañado de diversas violencias, relaciones que han oscilado entre el poder, los dominos ejercidos y las manipulaciones de diversos actores y que han construido el territorio chucureño.

Dicho lo anterior, la memoria y el olvido han sido objeto del uso y el abuso Estatal, lo que ha llevado a la afectación de las identidades en la localidad y en particular de los campesinos, quienes han sido construidos en un relato histórico preso de la mala redistribución y reconocimiento. Historia que para el caso campesino, como se vio al final de este capítulo, clausura con la condición histórica de un sujeto social invisible, política y económicamente en el país y por ende en la localidad. Así, el imaginario que se ha ido construyendo sobre el campesino no es un fenómeno aislado de los procesos de modernidad y capitalismo, sino un resultado de todo ese trayecto histórico que desde la época de la Colonia impactó en los pueblos americanos y que, como señala Walter D. Mignolo, se generó desde la formación del sistema mundo moderno/colonial. De tal manera que se instituyó una colonialidad del poder que es vivida hoy día, invisible, pero que fue eje fundamental de la organización de la diferencia y la periferia como algo natural. De hecho, se podría decir que, la historia actual del campesino chucureño y su narración de olvido, es una historia que se forja por la colonialidad del poder. Un ejercicio que se dio desde la formación y conformación del territorio chucureño y que fue forjando el imaginario actual del campesino. Sujeto social que está inmerso en la complejidad de historias, memorias y olvidos.

Narraciones que se cuentan de un solo lado suprimiendo memorias e historias, en donde el uso y el abuso de la memoria en el transcurso de la historia local ha llevado a que hoy día los campesinos sean sujetos sociales invisibles desde una historia oficial construida:

En el mundo que hoy habitamos, ya no se trata de una cuestión de decadencia de la memoria colectiva y de declinación de la conciencia del pasado, sino de la violación brutal de lo que la memoria puede todavía conservar, de la mentira deliberada por deformación de fuentes y archivos, de la invención de pasados recompuestos y míticos al servicio de los poderes de las tinieblas. (Yerusalmi, 1989, p. 25).

En San Vicente, la historia oral y escrita ha sido objeto del uso y abuso histórico de diversos poderes políticos y económicos que han ido constituyendo una historia local, departamental y nacional. Una historia oficial donde se desconoce la memoria colectiva local y se mantiene una idea mítica que ha ignorado la participación histórica, económica, política, y democrática de los campesinos en la constitución institucional y de reforma política del país. En este sentido, las anteriores negaciones han privado a los campesinos chucureños de participar igualitariamente en la vida social, económica y política, ya que han estado representados por unos patrones institucionalizados de valor que no los reconoce. Porque, como bien lo señala Elizabeth Jelin (2002), la memoria es un espacio de lucha política. Una lucha entre diversos actores que disputan el poder. De tal forma que la historia nacional y la memoria oficial están construidas en estos procesos complejos y que, de manera particular en Colombia, presentan un panorama de desplazamiento forzado, exilio, abandono, experiencias de pérdida, sufrimiento, muerte, entre otras. Situaciones y experiencias que cuentan la violencia y humillación de diversos grupos sociales, pero en particular, de los sectores indígenas, afrocolombianos y campesinos.

Finalmente, la cultura y en particular la música campesina no han estado exentas de dichas negaciones y desventajas, pues como se verá en los siguientes capítulos, el olvido de la música campesina está configurado por las anteriores relaciones complejas y la enunciación del mismo por parte de los campesinos tiene que ver con una búsqueda reivindicacional de reconocimiento en la esfera pública aural.

CAPÍTULO III. LA MÚSICA CAMPESINA

Hoy día en San Vicente de Chucurí, como se apuntó en primer capítulo, la designación de música campesina agrupa a un conjunto de géneros musicales reunidos en las categorías de música andina colombiana, de despecho, cantina y parranda. En el trabajo de campo se observó que una de las principales características de la música campesina es su asociación inmediata a los “instrumentos de cuerdas”. Estos últimos, a su vez, fuertemente relacionados con la figura del campesino. Por consiguiente, se puede decir que la música campesina en la localidad es sinónimo de “música de cuerdas”. El presente capítulo muestra el papel que los medios de comunicación –radio, cine, textos e industria discográfica– tuvieron en la configuración y difusión de la música campesina. Dicho recorrido mostrará el proceso histórico a nivel nacional, regional y local, que ubica una temporalidad compleja. El capítulo narra no sólo una historia nacional sino la experiencia en la historia de los habitantes de San Vicente de Chucurí en este relato-nación. Además, se presentará en este apartado un panorama general de dichos medios en la vida y prácticas sociales de San Vicente de Chucurí. Finalmente se ubicarán en este recorrido los géneros musicales que integran la música campesina y su conformación mediante los procesos de transculturación que implicaron los medios de comunicación.

1. EL PAPEL DE LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN EN LA CONSTITUCIÓN DE LA MÚSICA CAMPESINA

Los medios que dieron introducción, surgimiento y difusión, a la música campesina de San Vicente de Chucurí de hoy, fueron elementos que llegaron de manera masiva al pueblo colombiano, constituyéndose en medios formadores de identidades y memorias colectivas. (Silva, 2000, p. 4). Los medios de comunicación que han intervenido en el proceso histórico de transformación y consolidación de la música de cuerda son: a) la radio, medio de gran influencia en la vida campesina que transformó los gustos musicales; b) el cine, que siendo de menor relevancia que la radio –en relación a su presencia–, igualmente tuvo gran importancia en la apropiación y asimilación de las músicas foráneas en el municipio, de manera muy especial la mexicana; c) las publicaciones de los periódicos que traían las

noticias de la región, el país y el extranjero; y finalmente d) la industria disquera, elemento fundamental en la dinámica de constitución de los gustos y prácticas musicales campesinas.¹⁵⁵

1.1 La Radio

La radio en Colombia tuvo su despegue entre 1929 – 1930,¹⁵⁶ y en sus inicios fue considerada como un medio para la educación y la integración de la nación. El Estado colombiano, a través de la radio, llevó a cabo programas enfocados a la labor educativa (Romero & Navarro, 2007, p. 24), influyendo en el comportamiento y los hábitos de las comunidades, de manera muy especial en el campo (Muñoz, 1990, pp. 29-30).

En el sector rural la radio se constituyó en un medio para establecer conexiones con el mundo, incorporar conocimiento y mantenerse informado; de tal manera que este medio se estableció como parte fundamental de la vida cotidiana del campesino. En este sentido, las regiones rurales fueron influenciadas culturalmente por diversas partes del país y el extranjero, destacando de manera relevante la música de México con las rancheras, corridos y de la Costa Atlántica con los merengues y los paseos (Muñoz, 1990, pp. 29-30).

Radio Sutatenza fue una de las emisoras más importantes en la región andina colombiana, por lo cual es una de las más mencionadas en San Vicente de Chucurí en la actualidad.¹⁵⁷ Sin embargo, a nivel regional se registran las primeras radiodifusiones de

¹⁵⁵ La pedagoga musical Elizabeth Muñoz observa para el caso específico del *merengue cundiboyacense*, ritmo que hace parte hoy día de las mencionadas músicas campesinas de la región andina, tres factores que fueron fundamentales para su surgimiento y difusión: 1) la radio, ya que fue y es un elemento de gran influencia en el sector campesino; 2) la industria disquera, pues dominó en gran parte los gustos y las prácticas campesinas a través de los nuevos medios de comunicación; y 3) la violencia de los años 40's y 50's, que llevó al incremento de la movilidad campesina. (Muñoz, 1990, pp. 29-30).

¹⁵⁶ La radio en Colombia, según el filósofo Luis López Forero se consolidó en varias etapas, destacando las siguientes: el despegue (1929-1930), la indagación de producción y financiación; la consolidación comercial (1934-1940), la compra de estaciones y promoción de los medios para consolidar las empresas; la politización y búsqueda de audiencia (1940–1950), la creación de estrategias para conquistar público; la consolidación de cadenas radiales (1950-1960) y el vislumbre de los grandes monopolios. (López, 1992).

¹⁵⁷ “Aparece en 1947 con Monseñor Salcedo en el Valle de Tenza (Boyacá), se preocupa por realizar programas radiofónicos para los sectores rurales. Según él ‘se esfuerza en remediar el atraso con programas radiales que difunde en esa época 19 horas entre semana y 16 los domingos, por las 4 estaciones de Radio Sutatenza (Bernal, 1978, 22). Salcedo puso en manos de los campesinos cerca de 325 mil receptores de radio que les vendía a plazos módicos (Idem. 25). Es así como el campesino de Boyacá empieza a reunirse alrededor del radio transistor con los programas de Acción Cultural Popular de Radio Sutatenza, donde empiezan a ser escuchados programas musicales y educativos. Los programas radiales se reforzaban con discos fonográficos didácticos, cursos por correspondencia, libros, etc. De esta forma se introducen en las regiones campesinas una serie de

aficionados y el primer club de radio en el año de 1928. Estas primeras prácticas se desarrollaron sin ánimo de lucro y su fin era comunicarse con otros radioaficionados dentro y fuera del país. Para 1935 se inaugura la primera Radio en la ciudad de Bucaramanga en el municipio de Santander, la H. J.2.A.B.D. Para 1936 se abre la segunda estación de radio en Santander, la HJ.2.A.B.E *Broadcasting Santander* (Romero & Navarro, 2007, pp. 13, 27, 32). A continuación, se ofrece un listado de los repertorios de dichas emisoras en su inauguración.

H. J.2.A.B.D:

- Himno nacional
- Similia Similibus. Obertura y coro de la zarzuela del maestro Temístocles Carreño, dedicada a las Provincias de Guanentá y Zapatoca.
- Guabina Santandereana, pieza oficial de la estación y que está dedicada a la provincia de Vélez.
- Pequeña sinfonía en sol mayor del maestro Alejandro Villalobos, gentilmente dedicada por su autor a los municipios de Soto
- Marcha 'Adelante' de Luis Ignacio Osorio, dedicada a los municipios de Barrancabermeja y Puerto Wilches
- La joven Turquía, Marcha triunfal, señora Delia Cala de Moreno, dedicada al Excelentísimo señor Presidente de la República
- El chocorazo, Bambuco del señor Honorio Lamus, dedicado a la ciudad de Pamplona
- Carmen, habanera de Bizet. Piano y flauta, señorita Enriqueta Ordoñez y señor Alberto Ordoñez
- Rayito de sol, canto por los señores Carlos H. Agudelo y Juan Moreno
- Música y músicos santandereanos: Gabriel Carreño
- Marcha Palonegro del maestro T. Carreño, dedicada la ciudad del Socorro
- Minuet in G, piano y violín por los niños Enrique y Lucila Paillié Ordoñez
- Obertura Norma de Bellini, orquesta que dirige el maestro Gamboa.
- La Borrachita, dúo de las señoritas Julia y Paulina Sarmiento Peralta
- Bambuco el trapiche, dúo señoritas Julia y Paulina Sarmiento, dedicado a la ciudad de Ocaña.
- Intermezzo Lluvia de oro. O. coger Orquesta
- Rumba Enamorada, Orquesta
- Serenata La Virgen de los Alpes, piano y violín por la señorita Elvira Inmediato y el señor Luis F. Gamboa.
- Fantasía Pastoral, violín y piano señores Gamboa y Peña
- La Leyenda del Beso, piano y flauta, Graciela y Alberto Ordoñez Montero.
- Cabecita Loca, Pasillo señores Agudelo y Moreno

influencias culturales de otras partes del país y del extranjero como México (rancheras de Pedro Infante y Antonio Aguilar), como la Costa Atlántica (suenan entonces Rafael Escalona con sus merengues y paseos vallenatos), Bogotá, Medellín y Cali (bambucos y pasillos). Aparece un programa llamado 'Por las veredas y los campos de Colombia', en el que trasmitían música colombiana, especialmente vallenatos. También grababan y transmitían los conjuntos musicales campesinos. Esto motivó a la gente para que organizara conjuntos. El programa se transmitía los sábados y domingos de 3 a 5 pm y se escuchaba en todo Boyacá. Así empieza Radio Sutatenza por medio de transmisores de onda larga y corta a cubrir el área total de Colombia y más concretamente en Boyacá, con un enfoque tradicionalmente rural" (Muñoz, 1990, pp. 29, 39).

- Gavota. Piano y violín por los niños Enrique y Lucila Paillie O.
- Música especial del Sindicato Departamental de Automovilistas
- Cantando. Dúo pro la señorita Marina Otálora y señor Agudelo
- Música y canto Dr. Alberto Acosta Ortega
- Programa musical y artístico a cargo de las distinguidas damas de nuestra sociedad, señora doña Matilde J. de Sorzano, señoritas doña Marina Otalora Reyes, doña Elvira Inmediato y señores Agudelo y Moreno (Romero & Navarro, 2007, pp. 28-31).

HJ.2.A.B.E:

- Obertura con la pieza de fondo
- Canto, por la señorita Blanca Lemus Cáceres
- R. Schuman. Solo de violín con acompañamiento de piano por el señor Enrique Paillie O, acompañado por su hermana Lucilita
- Canto por la señora Cecilia Nuñez. Valse de la película Una noche de amor. La acompaña en el piano Emma Puyana de Olarte
- Minuet en sol mayor Solo de violín ejecutado por el señor Enrique Paillie O. acompañado al piano por su hermana
- Canto, por el señor José Valdivieso, acompañado por la señorita Blanca Lemus Cáceres (Romero & Navarro, 2007, pp. 33-34).

Lo que se observa en los listados anteriores es una selección de repertorio que va desde la música andina colombiana hasta la música clásica europea. Ana María Ochoa menciona que a partir de la primera mitad del siglo XX la música andina colombiana se hace popular a través de los medios. Sin embargo, muchas de las expresiones llamadas hoy día populares se fueron constituyendo desde el siglo XIX, por lo que es importante señalar que dichos procesos de transformación fueron complejos. Es de resaltar también que, si bien los medios en el siglo XX reafirmaron ciertos patrones de popularidad cambiando las dinámicas de producción y escucha, ya dichas músicas eran populares. Lo anterior, contribuirá a la formación de un canon sonoro para dicha música. Como se señaló en el capítulo I, la música andina colombiana tuvo un proceso de blanqueamiento para llegar a constituirse en el símbolo nacional a través del bambuco y el tiple. La radio reforzaría estos discursos nacionalistas y validaría dichos repertorios (1997, pp. 39-40). En concordancia, la radiodifusora, en estos primeros años, será el espacio cultural para los personajes distinguidos siendo el lugar para mostrar los talentos de la alta de la sociedad (Romero & Navarro, 2007, p. 32). Lo anterior deja ver cómo estas primeras manifestaciones musicales en la radio definen valores estéticos a través de la adopción de prácticas interpretativas europeas, incorporando estilos de la sala de concierto y repertorios de los aires andinos.

Por otra parte, los medios más adelante también serán los encargados de poner en competencia los géneros andinos con otros transnacionales y colombianos, por lo que para los años 60's y 70's la música andina colombiana será relegada (Ochoa, 1997, pp. 39-40), generándose para estas últimas décadas una transformación profunda de las estéticas musicales que trastocará las prácticas de la música campesina.

En San Vicente de Chucurí la radio fue de difícil cobertura y durante muchos años se utilizó como “autoparlante”,¹⁵⁸ lo que implicaba la aglomeración de gentes alrededor de dicho medio. El primer aparato de radio se registra en la localidad en el año 1916.¹⁵⁹ Sin embargo, Virginia Rueda, habitante del municipio, menciona en sus relatos que para 1934 no conocía la radio: “Por la noche, casi siempre, venían amigas y se charlaba hasta las 9 o 10 o se oía música; en esa época no conocíamos el radio, pero ya casi en todas las casas había victrola u ortofónica para poner discos” (s/f, p. 52). Sobre el inicio de la radio en San Vicente de Chucurí Jaime Ardila cuenta:

Jaime: Lo que tengo de información me lo dio don Roberto Sánchez, que en paz descansa. Cuando yo le estaba haciendo una entrevista a él, que fue de los primeros que montó una antena para una emisora y, prácticamente, las noticias se escuchaban con el radio de él, que lo tenía en el hotel. Entonces él se iba para el hotel a enterarse de las noticias con el radio de él, hasta la guerra mundial, entonces más o menos eso puede ser, más o menos, del año 45 lo del radio (Entrevista etnográfica, 2014).

Para 1959-1960 Eduardo Rueda recuerda que ya había radios en las casas de familia del casco urbano, pero aún seguían siendo escasos:

Eduardo: Recuerdo a la abuela. La abuela si tenía un radio Philips de esos antiguos, pero en la casa quizá no había radio, no sé si había. Pero no recuerdo que allá se escuchara radio
Laura: ¿recuerda qué tipos de programas se escuchaban por la radio?
Eduardo: se escuchaba Radio Sutatenza, era como de esa época y es muy probable que las poquitas, es que a este sector no entraba muy bien la radio, por las antenas que había en esa época, no eran tan buenas (Entrevista etnográfica, 2014).

¹⁵⁸ “Una noche de estas se formó una tremolina entre algunas de las personas que con ánimo de oír las noticias sobre la guerra, acuden en las primeras horas de la noche al sitio en donde está instalado el potente autoparlante municipal, debido a que los radio- escuchas en su numerosa mayoría amigos de la causa inglesa recibían frenéticamente las buenas noticias de la Gran Bretaña, en tanto que los otros se mostraban quizá fastidiados por el entusiasmo demasiado ostensible de sus compañeros. Afortunadamente esto no pasó de una acalorada discusión de parte y parte” (Alegopla, 1941).

¹⁵⁹ “El primer radio que funcionó en San Vicente, lo llevó don Abelardo Serrano, padre del doctor Hugo Serrano Gómez, esto ocurrió en el año de 1916 y el radio trabajaba con un motor.” (Vesga & Díaz, 1978, p. 115).

Como se señaló al inicio de este apartado, la radio para los campesinos fue de gran importancia en su vida cotidiana, pero también para la década de 1970 en San Vicente de Chucurí se usa como medio para la difusión y promoción de las músicas campesinas. La agrupación “Juan Ibarra y los chucureños”, en este período exponente de la música campesina, fue pionera en este tipo de impulso. Juan Ibarra es un músico campesino que nació en Rionegro, Santander, Colombia, el 15 de abril de 1958, pero ha sido tan reconocido por representar a San Vicente de Chucurí con su música que la comunidad lo reconoce como chucureño.

El nombre Los Chucureños surgió de una presentación en Radio Atalaya, de Bucaramanga, emisora que todos los días, de 4 a 6 de la mañana, pasaba el programa Alegría de mi rancho, dedicado a la audiencia rural. A partir de ahí los fueron conociendo y los empezaron a llamar de Floridablanca, Piedecuesta y otros municipios cercanos al área metropolitana de la capital departamental. También participaron en el programa Atardecer gigante, los sábados, donde compitieron contra 32 conjuntos de todo Santander en jornadas de eliminación. El premio prometía bastante: la grabación de un disco sencillo. Los chucureños llegaron a la final. La noticia del resultado cogió a Juan jornaleando: ‘Estaba oyendo radio cuando el locutor pidió el favor que Juan Ibarra se comunicara con la emisora al otro día ¡Nos habían grabado dos temas!: A mi morenita y Jamás la perdono’. A los meses el sello fonográfico quebró en Bogotá, los dueños se fueron para Ecuador y a estos músicos no les dieron ni un peso de regalías por las ventas, que en este momento no se sabe siquiera si las hubo. Fue en el año 1977 y Juan dice que no les importó no haber recibido dinero ya que aquel fue un éxito personal para ellos como campesinos. (Betancur, 2004, p. 59).

Como se señaló en el capítulo I, en San Vicente de Chucurí las emisoras fueron las precursoras de los festivales musicales. Al respecto recuerda Jaime Ardila:

Yo recuerdo el primer festival que hubo en San Vicente se llamaba La Voz de Oro que se hacía en el teatro Cervantes que es el teatro hoy día municipal. Eso lo organizó la misma emisora y se llamaba La Voz de Oro, eran solistas pero acompañados con músicos [...] Después nació Alma de artistas era un programa que hacían los sábados en el atrio de San Vicente con la emisora Ecos de San Vicente [...] Eso eran festivales donde cantaban músicos que tocaban y cantaban en el parque ahí [...] Eso era transmitido en directo por la radio, habían luces en el atrio y bueno cuando eso no había televisión [...] (Entrevista etnográfica, 2014).

La emisora comunitaria intervino para llevar a cabo el Festival Coplero. Dicha emisora cumple un papel muy importante en la revitalización de la música tradicional campesina. En palabras de su actual director Leonardo Amaya: “la administración pública municipal [...] en búsqueda de nuevos talentos [...] [olvida] los que ya estaban; aparte, no se visibilizaban los que ya estaban durante muchos años trabajando, participando mostrándose. Entonces de

ahí es el oficio de la emisora.”¹⁶⁰ Hoy día este medio sigue siendo relevante para los músicos campesinos en la localidad, los cuales se han ido integrando y dando a conocer por medio de la radio comunitaria:

El padre Floresmiro inicia con su proceso de la emisora comunitaria. Entonces le dijo a Lucas Naranjo “mano, yo le presto música”, me dijo “no mano, más bien yo lo invito y Ud. participa, empecemos los sábados en la mañana”, entonces los sábados a las 6 de la mañana. Yo llegaba muy puntualito con mi grupito de cds [...] yo llevaba mi libreto, entonces él me entrevistaba y yo le contestaba y colocábamos música, qué es un bambuco, dónde nació el bambuco, quién era Jorge Villamil [...] preguntas como ésas y colocábamos las canciones. Era una horita los sábados en la mañana, lo cierto es que al mes ya iban siendo lunes, miércoles y sábados; a los 2 meses ya era de lunes a viernes, a los 3 meses yo ya estaba haciendo el primer taller de radio. Era agente de tránsito en ese momento [...] y a la gente le va gustando a medida que iba avanzando el programa, pues me fui capacitando en la emisora y me fui quedando en la emisora. Y “¡hombre yo toco guitarra!”, que “allí un señor toca”, que “otro grupo allí”. Ya habían grupos musicales, pero detrás de estos grupos musicales habían otras personas que independientemente le gustaban estos géneros musicales, la música campesina la interpretaban pero que nunca eran vistos, nunca se visibilizaban, entonces de ahí nace el interés de empezar a llamar a la gente, de colocar otras músicas diferentes a la música colombiana, música tradicional campesina, empoderando un poco más lo que se hacía en San Vicente a partir de Los Ceibaleños, Los Rubíes y otros grupos del municipio; ya existían, pero ya se empiezan a visibilizar a través de la radio. Había algunos encuentros, algunas tertulias, los invitábamos a la emisora en la fiesta de la madre [...]. (Entrevista etnográfica, Amaya, 2013).¹⁶¹

1.2 El Cine

Para el año 1929, según Angie Agudelo, llegan a Colombia diferentes empresas de la industria cinematográfica. Para dicho período el país se encontraba en déficit económico, por lo cual la nueva República liberal busca tomar fuerza a través de la inversión extranjera,¹⁶² momento en el que llegan al país las películas argentinas y mexicanas. Estas últimas con un éxito sin precedentes en el país gracias a sus historias y el idioma, lo que promovió la identificación de la población colombiana con dichas películas. La necesidad que tuvieron las empresas cinematográficas de llegar al mercado latinoamericano favoreció la contratación de diversos actores extranjeros mexicanos, cubanos y españoles. Lo anterior, transformó el

¹⁶⁰ (Entrevista etnográfica, Amaya, 2013).

¹⁶¹ “Lo que hace la emisora comunitaria el Festival Coplero, el día de las madres u otras actividades que se logren realizar en el parque o en otros escenarios” (Entrevista etnográfica, Amaya, 2013).

¹⁶² “Las agencias extranjeras se instalaron gradualmente en el país siendo las principales: Metro Goldwyn Mayer [1932], Artistas Unidos [1934], Paramount [1936], Columbia Pictures [1940], Clasa Films [1944] y Pelmex [1946]. Con la creciente distribución que las casas abrieron en el país se impulsó la creación de nuevos escenarios para las proyecciones de cine.” (Agudelo, 2013, p. 109).

espectáculo del cine. Fue en esta época que las orquestas quedan fuera de la ambientación musical y el sonido pasa a ser el elemento integral de la narración en el cine. Es importante resaltar que el cine colombiano era escaso, por lo cual el país era dependiente de la importación cinematográfica (2013, pp. 96, 98-99, 103-105, 107).¹⁶³

El incremento del cine en Latinoamérica se da después de la Primera Guerra Mundial. Las producciones cinematográficas mexicanas entraron al continente en 1936 con la película mexicana “Allá en el Rancho Grande”. En este mismo momento se suma la popularidad de Carlos Gardel y con estos éxitos se abren las puertas comerciales a las diversas productoras latinoamericanas. Las condiciones de la Segunda Guerra mundial le dieron a México más visibilidad en su industria cinematográfica debido a la coalición con Estados Unidos, lo cual le permitió difundir mediante productoras norteamericanas. También la caída de la industria Argentina a causa de su neutralidad durante la guerra fue un factor que contribuyó a dicho incremento (Agudelo, 2013, pp. 133-134, 157). Las películas mexicanas mostraron la identidad latinoamericana por medio del espíritu de alianza panamericanista en la cual la música fue de gran relevancia:

Las cintas mexicanas pretendieron reflejar la identidad latinoamericana a través de un mensaje panamericanista, intención que se evidenció desde 1941 con la cinta La liga de las canciones que fomentaba un espíritu de alianza hemisférica mediante la música popular. Del mismo estilo se produjo la película Canto a las Américas [1943], pero la integración cultural promovida durante la guerra apeló no solo a las características folclóricas sino además al pasado común de los países latinoamericanos, siendo el más claro ejemplo la película Simón Bolívar producida en 1942. (Agudelo, 2013, pp. 160-161).

El cine y la radio ayudaron a la apropiación de la música ranchera en el territorio colombiano. La popularidad de dicho género musical perdura hasta hoy día:

Al tiempo que el cine mexicano se abría camino en Colombia, la música ranchera ganaba aceptación en las recién creadas emisoras radiales del país. [...] Con el transcurso del tiempo el contenido de la radio fue popularizándose, convirtiéndose en una vía de acceso para la

¹⁶³ Acerca del cine Colombiano la historiadora señala: “[...] Además de las limitaciones técnicas, los cineastas colombianos se mostraron incapaces de producir con original argumental. Las cintas sonoras nacionales imitaron las formulas usadas por cine extranjero de éxito; si durante el periodo silente la ruta fue marcada por las películas francesas e italianas, esta vez el modelo a seguir fue el ambiente popular del cine mexicano.[...] En febrero de 1925 publicó en el periódico El Colombiano el artículo Mejicanicemos nuestro cine, en el que señalaba críticamente la débil copia que el cine colombiano estaba haciendo del cine mexicano, mediante los ambientes folclóricos y los amoríos ambientados con música de guitarras.[...] El país terminó la década del cuarenta con apenas once producciones sonoras, todas conservadas en fragmentos que demuestran la obsolescencia de sus imágenes y el precario valor artístico de su contenido.”(Agudelo, 2013, pp. 103-105).

cultura popular mexicana.^[164] Este mismo proceso se vivió en la ciudad mediante las pantallas cinematográficas que se abrieron a las comedias rancheras que se importaban al país. Exactamente desde julio de 1935 los espectadores de la ciudad comenzaron a exigir la presencia de películas en español en las funciones de cine, estas primeras cintas latinas estaban por lo general cargadas de situaciones coloquiales y escenas de músicas folclóricas, que ayudaron a la consolidación de una cultura común que se apartaba de los retratos norteamericanos antes difundidos. (Agudelo, 2013, pp. 134-136).

En 1910 llega a Bucaramanga el Cinematógrafo Lewis de marca Pathé. Tiempo después los viajeros Ferrari y Richardi se encargaron de distribuir las cintas francesas por América Latina, de tal manera que para abril de este año y durante su temporada se mostraron en la ciudad cintas a color que combinaban el cinematógrafo y el fonógrafo.¹⁶⁵ En sus inicios, el cine en Bucaramanga se usaba con fines instructivos y con el tiempo se fue convirtiendo en el espacio para la exhibición y la distinción de clases (Agudelo, 2013, pp. 39-40, 44-46).¹⁶⁶

Para 1913 el cine en Bucaramanga promovió y llevó en aumento a la cultura musical. Los salones de cine originaron noches tipo bazar en los cuales se contrataban diversas orquestas y grupos musicales que acompañaron las cintas de la naciente industria cinematográfica.¹⁶⁷ A partir de la inauguración de los salones de cine la ciudad comienza una vida nocturna (clubes, tabernas) de tal manera que el cine se convierte para la iglesia en una

¹⁶⁴ “La rápida asimilación de esa cultura popular presentada en la pantalla se debió, según McKee, a que había algo general en este folclore, claramente mexicano, que se vinculaba con la idea de tradiciones, costumbres, valores, caracteres, gustos más ampliamente latinoamericanos. Ese algo era seguramente una mínima noción de identidad que se transmitía por el lenguaje coloquial de las comedias rancheras, por su ambientación con temas, vestuarios, paisajes y utensilios comunes, así como por la música popular que las caracterizaba. Este género, genuinamente mexicano, divulgó la imagen del mariachi como símbolo de una cultura musical y del bigote renegrado como parte inherente de la virilidad. Actores como Jorge Negrete y Pedro Infante fueron los principales exponentes de esta figura típica del charro mexicano que se consagró en la década del cuarenta.” (Agudelo, 2013, pp. 134-136).

¹⁶⁵ “Las películas musicalizadas con el Sincrónico Pathé, denominadas vistas cantantes, reavivaron el interés que se había perdido con las anteriores temporadas de cine. La novedad de la musicalización, que tenía visibles fallas de sincronización con el movimiento y problemas de amplificación, no tenía punto de comparación con aparatos antes vistos por los bumangueses, lo que le permitió tener amplia acogida en la ciudad, llegando incluso a lograr que las mujeres asistieran de nuevo a las funciones nocturnas. Las películas sonorizadas del sello Pathé presentadas con el Sincrónico fueron: Carusso, La Carcajada, Marie de L’isse, Moyli, Luisa Arana, Cuadros Disolventes y La Tempestad.” (Agudelo, 2013, pp. 44-46).

¹⁶⁶ “[...] el nuevo ritual social para exhibirse, a lo que contribuyó claramente la estructura de la sala que permitía una distinción interna de los asistentes. Las familias más adineradas se sentaban en los improvisados palcos, que probablemente estaban contruidos con tablas como las demás secciones del salón; las familias de estratos medios se ubicaban en la luneta, y los públicos populares, que se caracterizaban por iniciar las rechiflas y alborotos, veían las películas desde la galería.” (Agudelo, 2013, p. 52).

¹⁶⁷ “En América Latina los primeros salones permanentes fueron escenarios adaptados para la exhibición. En lugares como patios abiertos, terrazas, grandes casonas, lotes baldíos, plazas públicas, carpas y teatros antiguos se improvisaron estructuras de madera para las bancas, la orquesta musical y la caseta del proyector.” (Agudelo, 2013, p. 49).

amenaza contra los valores de la población. Por tanto, los jefes de la Iglesia junto con los conservadores radicales iniciaron campañas de censura y condena de tales espectáculos. Es importante destacar que el cine en la región generó encuentros de diversas clases sociales, además de integrarse a los espacios de socialización de la época como lo fueron la iglesia, la taberna y la plaza. La historiadora Angie Agudelo señala la década del 20 como el año en el que se construyen los “primeros templos del cine” en Colombia. Así, en Bucaramanga para 1923 se da la apertura al Teatro Circo Garnica, espacio que sirvió de sala de cine, cuadrilátero, plaza de toros, actos de concierto y recitales para la música y los circos. (2013, pp. 10, 49, 51, 60, 62, 72, 76, 79).

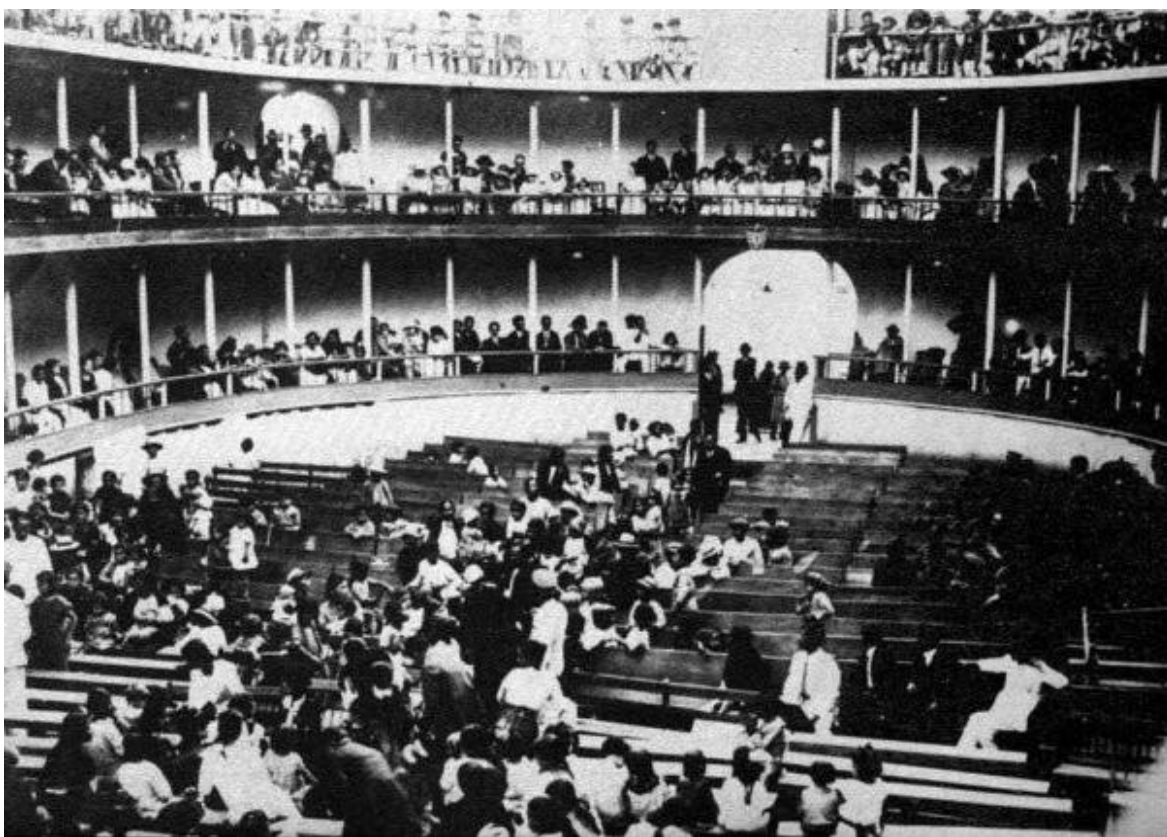


Ilustración 48. Imagen del Teatro Garnica, primer cine parlante, Bucaramanga, Santander, 1931¹⁶⁸

El cine en Bucaramanga para 1950 era el entretenimiento número uno, un ritual social, un espacio para salirse de los problemas sociales del momento. Este mismo año, gracias al comerciante santandereano Saúl Díaz, se da comienzo a una red de cine extendida por todo el departamento de Santander hasta el Norte del mismo. A finales de esta década, en

¹⁶⁸ Foto tomada de: (Historia abierta).

Bucaramanga se observan teatros con proyecciones de cine para públicos populares y sin ningún tipo de distinción social, entre ellos el Teatro Libertador. (Agudelo, 2013, pp. 174-177, 185).

Como se señaló en el capítulo II, San Vicente de Chucurí ha sido de gran relevancia debido a su cercanía con el río Magdalena. Dicho caudal figura como una de las rutas posibles para el traslado de los aparatos que dieron las primeras funciones en el país. La ausencia de registros y documentos imposibilitan, desafortunadamente, definir toda la ruta de los diferentes proyectores de cine en Colombia, como fue el caso del vitascopio.¹⁶⁹ Sin embargo, por algunas notas de prensa y la ruta del empresario colombiano de espectáculos, Ernesto Vieco,¹⁷⁰ se puede deducir que su trayectoria lo debió llevar al departamento de Santander.

Para el caso específico de San Vicente, se puede sugerir, gracias al relato de Virginia Rueda sobre sus primeros años de infancia (5-9 años), que en los años de 1919-1923 se desconocía el cine en el ámbito rural. Sin embargo, Virginia relata que Luis,¹⁷¹ su hermano mayor, quien estudiaba en el municipio de Zapatoca y donde existía uno de los mejores internados de la época, posiblemente tuvo alguna experiencia con el cine ya que les enseñó a sus hermanos a jugar con una especie de pantalla casera:

Mamá nos enseñaba a hacer figuras con las manos, que al proyectarse en la pared semejaban diferentes animales, esto nos entretenía por las noches. No recuerdo si fue invención nuestra o que Luis nos enseñó a hacer una especie de cine: poniendo una sábana colgada de una lado a otro, nos colocábamos en la parte donde estaba la luz, mientras de la otra parte, que estaba oscura, se veía todo lo que hacíamos reflejado en la sábana, la cual servía de pantalla. Bailábamos, hacíamos comedia, payasadas, etcétera. Papá y mamá asistían como

¹⁶⁹ “[...] El Vitascope nos ha venido a proporcionar ratos de solaz y a probarnos hasta dónde pueden llegar la inteligencia, la ilustración y la tenacidad de un hombre. Obtenidas varias fotografías instantáneas sobre un rollo de cinta de celuloide transparente que gira regularmente debido a un motor eléctrico, esta cinta, desarrollada como cualquier placa fotográfica ordinaria, viene a servir después para el Vitascope, girando con la misma velocidad, delante de un lente de gran poder que refleja las imágenes sobre un lienzo blanco siguiendo el mismo procedimiento de las linternas mágicas y valiéndose del foco eléctrico de gran potencia. Casi un año después, en octubre de 1898 el vitascopio fue presentado en la ciudad de Medellín con el nombre de proyectoscopio de Edison.” (Agudelo, 2013, pp. 24-25).

¹⁷⁰ “Cuando la *Compañía de Variedades*, representada por el samario Ernesto Vieco, lo exhibió en el Teatro Emiliano. Vieco provenía de Panamá donde estableció un contrato con el alemán Arturo Müller para la explotación de un *cinematógrafo* durante seis meses en el territorio colombiano. [...] el investigador José Nieto, quien además rastreó la ruta de Ernesto Vieco por Colombia: *Es lógico, entonces, pensar que, si el 29 de julio [de 1897] dio su segunda función en Barranquilla, el 22 de agosto lo hizo en Cartagena y el 1° de septiembre en Bogotá*. Según Nieto, la ruta de Vieco por el río Magdalena lo llevó también al departamento de Santander.” (Agudelo, 2013, pp. 19-20).

¹⁷¹ Luis Antonio Rueda Ardila nació en 1907.

espectadores, y esto nos complacía. [...] En el campo no teníamos noción de que el cine existiera. Nadie nos había hablado de ello. (Rueda V., s/f, p. 27).

El primer dato sobre el cine en San Vicente de Chucurí lo relata Virginia para el año de 1923. Es importante destacar que estas primeras manifestaciones cinematográficas locales fueron en su gran mayoría cine mudo. Como se verá en la cita, las primeras proyecciones se dieron con fines instructivos y de salubridad:

Una vez llegaron los representantes de la lucha contra la malaria y los parásitos intestinales. Llevaban películas explicativas sobre los cuidados que se debía tener y la manera de combatir el zancudo. En la plaza pusieron la pantalla portátil y las gentes acudieron curiosas a ver la función. Fue la primera vez que yo vi un cine. Repitieron la película varias noches y a la semana siguiente citaron a todos, chicos y grandes, a los patios de la alcaldía, para administrarles un purgante para los parásitos. (Rueda V., S/F, pp. 34-35).

Para el año de 1940 se encuentra en el periódico regional Vanguardia Liberal, una invitación abierta para participar en los espectáculos de cine en San Vicente de Chucurí. En este artículo se menciona que en el municipio ya habían existido espacios para la proyección de películas. Lo que sugiere que la localidad inició los espectáculos de cine con mucha anterioridad:

Se iniciará pronto la temporada de espectáculos públicos, San Vicente.

A la ciudad han llegado estos días algunos empresarios de Cine, con el objetivo de estudiar la plaza, para iniciar luego la temporada de espectáculos. Seguramente nuestros visitantes encontrarán en la localidad un ambiente favorable al fin que se proponen, pues en épocas pasadas funcionó en la ciudad una empresa similar, la cual hubo de liquidarse no por factores de orden económico, sino debido tal vez a una mala organización de última hora. En la ciudad existen desde algún tiempo, locales amplios y técnicamente adaptados a esta clase de espectáculos y en uno de ellos fue donde funcionó por largo tiempo la empresa extinguida a que hemos hecho referencia. (Alegopla, 1940).

Los relatos del cine para la década del 50 en San Vicente de Chucurí coinciden con prácticas familiares y de diversión en las cuales el cine mexicano estuvo siempre presente. Guillermina de Rueda recuerda que siendo niña, y más adelante junto con su esposo, vio cine en la plaza pública y casas de familia:

Laura: ¿Cuándo recuerda haber visto aquí cine y qué películas traían?

Mina: Uuuhhh yo no recuerdo las películas, pero yo iba mucho a cine con Juancho Empezando en el teatro donde es la casa de doña Edilia de Cipagauta allá era donde yo Iba a cine con Juancho, antes yo no me acuerdo si yo iría a cine, tal vez era cuando lo traían a la plaza y que había cine como en esos telones y uno venía a mirar

Laura: ¿Pero era público?

Mina: Público, traían... que decían, llegó cine. Lo mismo que cuando llegó el circo y uno corría por allá a eso (Entrevista, etnográfica, 2014).

También está el testimonio de Jaime Ardila, quien hizo averiguaciones sobre el cine en San Vicente:

Laura: ¿En qué año entra el cine a San Vicente?

Jaime: El año no me acuerdo. Lo que puedo decirle, porque yo no lo conocí, es que el primer cine de salón fue abajo, en la casa de doña Edilia de Cipagauta, la casa esa que hay cuando Ud. termina de subir la calle alta, por la mano derecha subiendo o aquí bajando a mano izquierda, lo que era el Colegio Divino Niño. Antes ahí fue el primer cine que hubo en San Vicente, yo no sé si antes de eso hubo cine.

Laura: ¿Ahí se pagaba la entrada?

Jaime: Se pagaba

Laura: ¿Y qué tipo de películas pasaban?

Jaime: Eso era casi todo cine mexicano, puro mexicano

Laura: ¿La boleta era cara? ¿Podía entrar cualquier persona?

Jaime: Ese dato... eso era barato, y es más, la entrada era por el portón. Cuando tú vas, ¿ya ubicaste cuál es la casa que te digo cierto? Aquí, en la esquina abajo, si tú coges prácticamente por la calle alta y volteas a la izquierda, es coger casi hacia La Copa, a media cuadra está el portón de la entrada del parqueadero. Ése era el portón de la entrada del teatro y el teatro era descubierto, era sin techo. O sea lo que es el patio, si llovía la gente se mojaba. Se proyectaba en una pared del fondo, que la pared si tenía techo. Así era el cine y la mayoría era cine mexicano

Laura: ¿De qué año estamos hablando?

Jaime: ¿Qué año del cine es? eso tiene que haber sido por ahí del año 55 al 62. (Entrevista etnográfica, 2014).

El cine en la localidad tenía una función integradora y se constituía en un espectáculo comunal que bien podía integrarse a los espacios y lugares donde se acostumbrara organizar ocasiones festivas. Al respecto cuenta Jaime Ardila:

Jaime: Eso sí, voy a lo que yo me acuerdo, porque digo [del año] 62 del cine del teatro, antes de pasar al del parque. Porque yo, cuando nosotros vivíamos en la Pola, yo recuerdo que en mi casa mi hermano Orlando hacía cine. ¿Cómo hacía cine mi hermano? Eso es un comercial ahí de la entrevista. El mundo era tan bonito, tan ingenuo, tan inteligente y a la vez como tan chévere, que cuando se reventaban los rollos de las películas, eso los botaban atrás del teatro, que es aquí mismo. Tenía una puerta atrás y eso daba hacia la puerta cantarrana. Nosotros vivíamos ahí en la Pola, nos íbamos por detrás de la quebrada y subíamos un poco de barranco, ahí a la puerta del teatro por atrás a buscar rollos de cine. Entonces estaban las cintas reventadas, se reventaban cada ratico, entonces uno con eso era feliz. Orlando llegaba, “esta noche tenemos cine”. ¿Qué era eso?, cogía el rollo por ahí de un metro, cogía una caja de cartón y le hacía un cuadradito y como el cartón Ud. le abre y por ahí pasaba la lámina. Entonces llegaba, “esta noche cine” y nos invitaba a los de la casa y los amiguitos ahí, entonces yo le tenía la caja así (señala con las manos). Y entonces comenzaba Orlando y esa

película era anunciada, entonces con una linterna alumbraba la caja, apagaba la luz. Todo oscuro. Entonces usted alumbraba y se veía el huequito que se proyectaba en la pared de cuadritos y ahí después se veía algo de vaqueros, entonces empezaba a mover la cinta hacia arriba y nosotros felices. Oye, eso era cine para uno, eso era lo máximo. Y eso nunca se le olvida a uno y estoy hablando del año 63. Según eso, el teatro ya estaba arriba y el teatro de abajo

Laura: ¿Y el teatro de arriba tenía algún nombre?

Jaime: Sí, el Teatro Cervantes. Ahora, el Cine Calle que yo recuerdo. Lo vi muchas veces en dos sitios, por el año 65, 66. Lo proyectaban con un proyector de 16 mm, que yo no sé de dónde conectaban, porque eso llegaba sobre un carro o una mesa, tenían la máquina, los carretes y lo conectaban hacia la pared de la alcaldía. Cuando eso, era una casona grande, no un edificio como es hoy sino una casona con pared. Era una pared blanca y nosotros sentados ahí viendo películas [...]

Laura: ¿No había que pagar?

Jaime: No, eso era gratis

Laura: ¿Y qué tipo de cine veían ahí?

Jaime: Mexicano y romano. Yo me vi la historia de Pele, que salió una película de Pele que la sacaron en el año 65, la vi en la esquina de los barados. Entonces el otro sitio donde proyectaban películas era hacia la cacharrería la nuestra, que hoy es un edificio que tumbaron y ahí la proyectaban igualitico que acá. Eso era el cine y eso era frecuente. Eso anunciaban y se llenaba el parque y eso se veía a 20 metros, porque eso era grande [...] eso era de noche, [...] Era una tradición muy chévere. Yo me acuerdo de esas películas de esas de Memin, eso era una aventura de esos monitos, ahí de aventuras la vi en ese programa. Y películas, había cine mexicano, por ejemplo de Cantinflas, cine de Viruta y Capulina, que eran unos personajes. (Entrevista etnográfica, 2014).

Es importante aclarar que los relatos sobre el cine en San Vicente no mencionan directamente la participación de los campesinos en los espectáculos, pero dichas proyecciones se hacían en el parque principal, de manera gratuita, en casas de familia y a costo moderado. Por lo tanto, se sugiere que a pesar de los horarios nocturnos, existe la posibilidad de que tuvieran contacto con las proyecciones, ya que desde principios de siglo muchos campesinos iban de sus fincas a visitar a sus parientes en el pueblo, a veces se quedaban para trámites médicos, etcétera, como aún lo hacen hoy día. Con respecto a las músicas campesinas y la relación con el cine los pobladores vinculan el fenómeno resaltando la ranchera como el género musical más importante en esta relación música/cine. Eduardo Rueda menciona:

Laura: ¿Qué tipo de música tocaban los músicos de cuerda?

Eduardo: [En el año 70,80] de cuerda, era música... bambucos y aquí hubo mucha influencia tal vez de música mexicana por el mismo cine y la misma ... entonces la ranchera era muy normal aquí.

Laura: ¿Y la gente bailaba con esa música o no?

Eduardo: Es normal que la gente baile con música siempre ha habido quienes les guste bailar con música de cuerda (Entrevista etnográfica, 2014).

Como se señaló anteriormente, los teatros también eran espacios que servían para espectáculos de diversos artistas. En los municipios y en particular en San Vicente de Chucurí los circos también cumplían esta función de teatros, ya que fueron espacios para compañías itinerantes y el cinematógrafo (Agudelo, 2013, p. 35). Los espectáculos nómadas eran muy frecuentes, a través de ellos llegaban desde los curanderos hasta los artistas del momento. Virginia Rueda provee un panorama de los visitantes que llegaban a la localidad a través de los circos para 1914-1923:

Al pueblo llegaban con frecuencia vendedores ambulantes de pomadas y menjunjes para curar toda clase de enfermedades, según decían, y algunos hasta se atrevían a sacar muelas sin dolor, decían. Los llamaban culebreros, pues unos que otros llevaban una culebra viva colgada al cuello, reptil que manejaban a su antojo mientras ofrecían el remedio para las picaduras de serpientes venenosas. Éste era un espectáculo al que no faltaba la concurrencia de toda la muchachada y de los campesinos ingenuos que dejaban ahí sus centavos y llevaban felices los remedios comprados al culebrero para curar todos los males. También llegaban de vez en vez compañías de comediantes o circos, funciones a las cuales siempre nos llevaba papá a chicos y grandes. Estas diversiones rompían la monotonía de la vida pueblerina. Cuando llegaba algún circo, todos comentaban: “llegaron los maromeros”, y acudían a verlo (s/f, p. 34).

1.3 De los textos: Los periódicos

Según Jonathan Brown, el periódico colombiano funcionó en sus inicios como vehículo de difusión cultural en favor de las clases altas. De igual manera, que como se dio en los inicios de la radio y el cine, la literatura colombiana en el XIX era dependiente de las influencias extranjeras (1980, p. 7). A nivel regional el cine y las emisoras reforzaron su publicidad a través de los periódicos, de tal manera que era muy común ver imágenes de difusión de películas, en especial las mexicanas y de los nuevos éxitos musicales de las emisiones radiales en los periódicos. Veamos una breve revisión de algunas imágenes del periódico regional *Vanguardia Liberal* de la ciudad de Bucaramanga durante 1940-1949:



Ilustración 49. Imagen del periódico Tentación Los Huastecos¹⁷²



Ilustración 50. Imagen del periódico Teatro Rosedal¹⁷³



Ilustración 51. Imagen del periódico "Los panchos," Un Trío de Cancionero Romántico¹⁷⁴



Ilustración 52. Imagen del periódico La ruana... al pecho de todo hombre honrado¹⁷⁵

¹⁷² Imagen tomada de: (Vanguardia Liberal, 1946).

¹⁷³ Imagen tomada de: (Vanguardia Liberal, 1946).

¹⁷⁴ Imagen tomada de: (Vanguardia Liberal, 1946).

¹⁷⁵ Imagen tomada de: (Vanguardia Liberal, 1945).



Ilustración 53. Imagen del periódico *Duetto mexicano tuvo gran éxito*¹⁷⁶

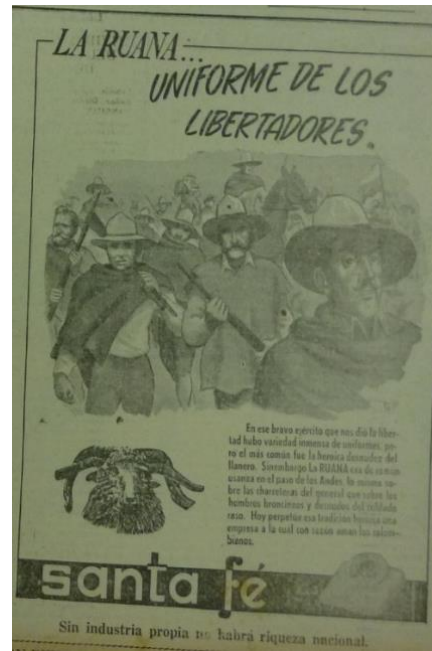


Ilustración 54. Imagen tomada del periódico *La ruana... uniforme de los libertadores*¹⁷⁷



Ilustración 55. Imagen del periódico *Teatro Santander, Teatro Garnica, Teatro Libertador*¹⁷⁸



Ilustración 56. Imagen del periódico *Estampas internacionales*¹⁷⁹

¹⁷⁶ Imagen tomada de: (Vanguardia Liberal, 1946).

¹⁷⁷ Imagen tomada de: (Vanguardia Liberal, 1945).

¹⁷⁸ Imagen tomada de: (Vanguardia Liberal, 1947).

¹⁷⁹ Imagen tomada de: (Vanguardia Liberal, 1947).

TEATRO ROSEDAL

MARTES 27 DE MAYO, a las 8 y 9 p. m.
En la noche del 27. - Del teatro y de la Harmonica Asociada.
UNICO teatro del Llanero Mayor, Caracas

« **ALDO R. C. A. VICTOR** »
Pianista CHARLES STRICHMAY

Clarinete y contrabajo de HARMONICA y notable músico del mundo entero.
El TRUQUILINO, instrumento en clarinetes y clarinetes.
Presenta la Orquesta Sinfónica Departamental Director Prof. Rafael Gualberto Torres

PRECIOS
LUNETA Abierta 2.00
LUNETA Cerrada 1.50
Compras con descuento para 1944 al suscribirse en la Tarjeta

Programa
Armonica Concert
1-BOWERY
2-CASA LARBA
3-HERNANDEZ DE ALBA
4-BOVENIO
5-SANTOVAL
6-CARDAS (Donna Roberts)
7-SINFONIA HARMONICA SYMBOLIA
8-FANTASIA ACTEUR CELESTES (Lange)

Theremin Concert
1-BACAROLE "LOS CUERPOS DE ROFFMAN"
2-REPERTO DE SUCIA "LA VON HUNARA"
3-SWATH CLASH DE LINDA
4-LA TENTATA PRELUDIO ACTE 2
5-REPERTO DE SUCIA Y SUCIA
6-LAYE SUCIA
7-FANTASIA CAVALLERIA PORTUCANA
8-REPERTO DE SUCIA Y SUCIA

Presos para Ud. hoy martes 27 de mayo

Ilustración 57. Imagen del periódico Teatro rosedal¹⁸⁰

CONJUNTO "LOS COMUNEROS"

LOS COMUNEROS, VIAJARAN A LA PANAMERICANA

Ilustración 58. Imagen del periódico Conjunto los comuneros¹⁸¹

INTERPRETES DEL FOLKLORE NAL.

De paso para la capital de la república se encuentra entre nosotros los señores José Abaión Ríos, Carlos A. Giraldo y Manuel A. Fierro, quienes componen el trío 'Los Granadinos', con junto de fama internacional que vienen de la vecina república de Venezuela, donde actuó en las principales emisoras y teatros dando a conocer el folkllore colombiano.

El propósito de estos distinguidos artistas es presentarse ante el público de la ciudad en uno de los teatros y actuar en las emisoras. Van de paso para Bogotá, con el objeto de cumplir un contrato con el ministerio de educación nacional, para luego seguir en gira artística por Panamá y demás naciones centroamericanas.

Desearnos a los cantantes que componen el célebre trío "Los Granadinos" muchos éxitos en sus actuaciones en Bucaramanga.

Ilustración 59. Imagen del periódico Intérpretes del folclor nacional¹⁸²

CERVEZA NUTRITIVA Y SALUDABLE

CABRITO

DE BAVARIA

15 centavos

Ilustración 60. Imagen del periódico Cerveza nutritiva y saludable¹⁸³

¹⁸⁰ Imagen tomada de: (Vanguardia Liberal, 1947).

¹⁸¹ Imagen tomada de: (Vanguardia Liberal, 1949).

¹⁸² Imagen tomada de: (Vanguardia Liberal, 1947).

¹⁸³ Imagen tomada de: (Vanguardia Liberal, 1949).



Ilustración 61. Imagen del periódico Intérpretes del folklore costeño¹⁸⁴

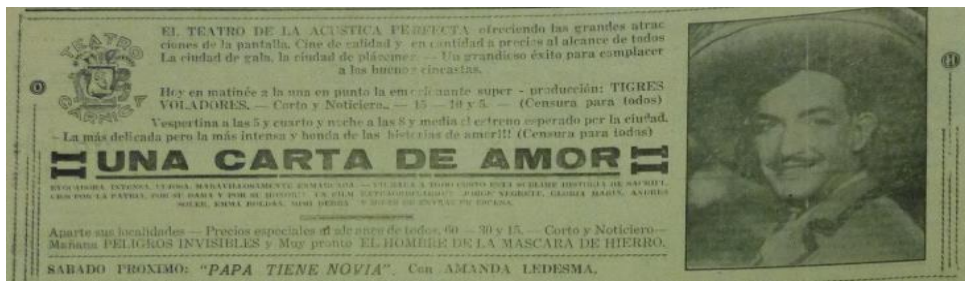


Ilustración 62. Imagen de periódico Una carta de amor¹⁸⁵



Ilustración 63. Imagen de periódico Los Huastecos de México¹⁸⁶

¹⁸⁴ Imagen tomada de: (Vanguardia Liberal, 1948).

¹⁸⁵ Imagen tomada de: (Vanguardia, 1944).

¹⁸⁶ Imagen tomada de: (Vanguardia Liberal, 1946).



Ilustración 64. Imagen del periódico Como el tiple para la serenata¹⁸⁷



Ilustración 65. Imagen del periódico Fiesta campesina¹⁸⁸



Ilustración 66. Imagen del periódico Teatro Garnica¹⁸⁹

Como se señaló con anterioridad, se observa en las imágenes publicitarias relación entre los contenidos del cine y la radio, reforzando la propaganda de conciertos de grupos nacionales y extranjeros. Cine extranjero en donde resalta de manera muy sobresaliente las películas mexicanas. Finalmente, también se observan avisos que marcan los símbolos campesinos como la ruana, el sombrero, el azadón, como elementos que resaltan en la publicidad de ciertos productos.

¹⁸⁷ Imagen tomada de: (Vanguardia Liberal, 1949).

¹⁸⁸ Imagen tomada de: (Vanguardia Liberal, 1949).

¹⁸⁹ Imagen tomada de: (Vanguardia Liberal, 1940).

Ahora bien, para el año de 1940 se encuentra un artículo que muestra la importancia de la lectura de periódicos en San Vicente de Chucurí. Lo anterior demuestra que también fue un medio de comunicación fundamental para la apropiación y difusión de algunos de los géneros que hoy son parte de la llamada música campesina:

San Vicente, agosto 22. [...] *Aumentó el entusiasmo por la lectura*. Es motivo de enorme satisfacción, la manera tan notoria como en esta ciudad, se ve aumentar día a día el hábito por la lectura. Diariamente se está leyendo aquí “El Tiempo”, “El Liberal”, “El Siglo”, VANGUARDIA LIBERAL Y “El Deber”, estos dos últimos el mismo día de su salida y los anteriores con un día de retraso. Son no menos de cincuenta números de cada uno de estos periódicos los que aquí se leen, aparte de algunos semanarios y algunas revistas nacionales y extranjeras. Francamente es este un hecho que satisface y alienta, porque tan marcada y sana afición, puede contarse como un jalón más en el progreso espiritual de San Vicente (Vanguardia Liberal, 1940).

1.4 La industria discográfica

Para los años 1940 en Colombia ya estaba el mundo del disco, la radio y el cine, una época de gran dialogismo cultural (Arias, 2011, p. 17). En esta década también se observan con más claridad las migraciones de campesinos por todo el país, destacando al departamento de Santander como uno de los que tuvo mayor demanda, ya que ofrecía empleos estables. Estos factores –la emigración y la incursión del disco– transformaron los géneros musicales y las formas culturales en general dando como resultado un nuevo producto cultural (Muñoz, 1990, p. 31).

Para los años de 1960 se observa en las diversas ciudades de Colombia el impacto internacional en la música. Como se señaló en los apartados anteriores, las influencias más predominantes fueron la mexicana y la argentina. En estos países ya existía una gran influencia de rock and roll y la llamada “nueva ola”. Así, en Medellín nacen grupos musicales como “Los Teen Agers (que posteriormente se llamarían Los Ocho de Colombia), Los Hispanos, Los Graduados, Los Black Stars, Los Golden Boys”.¹⁹⁰ La novedad de estos grupos

¹⁹⁰ Bermúdez menciona sobre estos grupos musicales: “que nacieron como grupos de jóvenes aficionados en los barrios de clase media de la ciudad y que seguían en su actitud y aspecto general a los grupos de rock internacional y a los ya mencionados de la “nueva ola”. El bagaje musical de estos músicos era muy variado, pues había quienes tenían conocimientos musicales en solfeo, piano o la práctica coral y quienes, como aficionados, habían pasado de la bandola, el tiple y la guitarra a instrumentos que consideraban más “modernos” como el piano-acordeón, la guitarra eléctrica o el saxofón (Burgos Herrera 2001: 24-6, 78, 94, 176).” (Bermúdez, 2006, p. 94).

era “su ‘nuevo sonido’, es decir la presencia de micrófonos, instrumentos electrificados y amplificadores” (Bermúdez, 2006, p. 94). De tal manera que los conjuntos fueron insertándose en la industria musical. También destaca el aumento de músicaailable, lo que llevó a intercalar la grabación junto con actos en vivo. Asimismo, la situación citadina y el cambio generacional produjeron, sobre todo en los jóvenes a nivel mundial, una música que se consideraba “música de jóvenes”, que en Colombia se dio con la músicaailable de la Costa. Las juventudes descubrieron un sonido moderno modelado entre la *big band* y las orquestas cubanas (Bermúdez, 2006, p. 94-95).

A nivel regional, Medellín fue la ciudad donde la industria discográfica se fortaleció. Para 1930-1950 dicha ciudad toma relevancia en el país debido a la industrialización, el mercado, la infraestructura urbana y el desarrollo publicitario; factores que favorecieron y promovieron los cambios culturales. Como se mencionó en el capítulo I, Medellín fue la ciudad donde surgió la industria fonográfica (Bermúdez, 2006, p. 86) (Arias, 2011, p. 86).

En el caso particular de Medellín, los productores fueron las propias estaciones de radio, en conjunto con la industria fonográfica, cine sonoro y musical que conformaban todo un proceso de consumo y distribución (Arias, 2011, p. 17)

En los inicios de la década de 1940, en Medellín, la publicidad aportó el impulso inicial para el establecimiento de una sólida industria radiofónica, al tiempo que propició las alianzas comerciales necesarias para convertir a esta ciudad en el principal centro de producción fonográfica del país. El consumo de música en este período, las transformaciones en la escucha musical, y el uso que se hace de ella en un momento histórico en el que el imaginario de las élites se configura alrededor de la idea de progreso y civilización, en contraste con la manera en que la ciudad se veía todos los días invadida por migrantes y forasteros venidos casi siempre de los campos, y que por ende no habían atravesado por el proceso civilizatorio emprendido por ellas (Arias, 2011, pp. 19-20).

El año de 1949 es de gran importancia para lo que hoy se conoce como la música campesina en San Vicente de Chucurí, pues es en este período que se consolidan los estilos más reconocidos de la música popular en Colombia: la música de baile costeña –con sus porros, gaitas y cumbia– y la música de la región andina colombiana –con los pasillos, bambucos y danzas (Bermúdez, 2006, p. 88).¹⁹¹

¹⁹¹ “El ambiente musical de la ciudad se vio notablemente afectado por el traslado de Discos Fuentes, pues se convirtió en el centro de gravitación de los dos estilos centrales de la música popular colombiana del momento, como ya se dijo, la música “nacional” del interior del país, considerada como “la música” local y en segundo lugar la que vino con los recién llegados, la música de baile costeña. En los mismos años los músicos

En el caso particular de San Vicente de Chucurí, se registra la primera victrola¹⁹² en 1909.¹⁹³ Dicho aparato tuvo un uso extendido en la localidad y funcionó hasta antes de 1940 de manera abundante. Como se mencionó, Virginia Rueda relata que para 1935, en el municipio las reuniones se amenizaban con victrola u ortofónica. Aparato que estuvo vigente entre 1959 y 1960 en los clubes de la clase media alta y en el río. Este último fue un lugar público y popular donde no había que pagar entrada, como se verá más adelante en el apartado de ocasiones musicales. La chucureña Guillermina de Rueda comenta:

Guillermina: Con Juancho [su esposo] aprendí a montar bien, fui buena jineta, porque él me enseñó. Y ya después de eso empezaron los bailes aquí en el pueblo, porque yo de recién casada también bailé mucho.

Laura: ¿Y los bailes aquí en el pueblo cómo eran?

Guillermina: Eran en los clubes, en el Club Yariguies, Club Montebello

Laura: ¿Con orquesta?

Guillermina: Con orquesta no, con victrolas y pianos íbamos al río. En el río se formaban esos bailes. En el río iban esos pianos que uno llegaba y le espichaba una tecla y salía el disco y bailábamos y formábamos parrandas en el río

Laura: ¿Y qué música se escuchaba?

Guillermina: De todo, porque a mí me gustaba mucho los boleros y las rancheras también y de todo eso lo oíamos porque a mí me gustó mucho eso. Bailábamos mucho después de recién casada porque teníamos un grupo de señoras y como yo fui una demasiado alegreona [...] Nosotras nos dedicábamos a bailar toda la santa noche y éramos las que no dejábamos a nadie sentado

Laura: ¿Cuáles clubes recuerda?

Guillermina: El Montebello, que quedaba por donde se sube para La Alemana, por ahí en eso y el Yariguies donde queda el Tibolí hoy.

Laura: ¿Había que ser socio?

Guillermina: Creo que tenían que ser socios, Juancho era socio por allá de todo eso, del Club de Leones también fuimos, es que ese no tenía sede. Hacían reuniones en el Yariguies o en el Montebello. (Entrevista etnográfica, 2014).

Finalmente, cabe resaltar nuevamente que los medios estuvieron en constante relación con la industria fonográfica. De tal manera que las emisoras de radio en Bucaramanga utilizaron los

profesionales de la calle, bares y cafés (los llamados merenderos) muy rápidamente consolidarían una llamativa terminología: música fría (la del interior) y caliente (la de baile de la costa)” (Bermúdez, 2006, p. 89).

¹⁹² Según Bermúdez: “Las victrolas fueron fabricadas desde 1906 y las grafonolas entre 1911 y 1925.” (2006, p. 91).

¹⁹³ “En enero de 1909 llegó a San Vicente José María (Chepe) Serrano con una victrola, y revolucionó al vecindario, visitaba las casas con el raro y novedoso aparato y la gente se reunía a oír canciones y música y no acertaban a comprender quién tocaba y cantaba dentro de la mágica caja. Por cada disco que tocaba cobraba dos centavos y don Chepe no alcanzaba a cumplir todos los compromisos y citas que tenía en todas las casas, que principiaba desde las 8 de la mañana hasta las 10 de la noche. En las casas que visitaba le obsequiaban el almuerzo y la comida, y lo miraban como persona que tenía parte con el diablo, por cargar tan raro como sorprendente aparato” (Vesga & Díaz, 1978, p. 115).

discos de resina vinílica de 78 revoluciones por minuto. Sin olvidar que también tuvieron artistas en vivo (Romero & Navarro, 2007, p. 32). Como se ha mostrado a lo largo del capítulo, los repertorios que hoy día se conocen en San Vicente de Chucurí y otras regiones del país como propios fueron construidos a través de todo el proceso histórico de cambio estético, resaltando de manera particular las simbiosis con las culturas musicales internacionales de sustrato panhispánico y de diversos países en el siglo XIX (Bermúdez, 2006, p. 100). La industria discográfica estuvo permeada entonces por los diversos artistas extranjeros, gracias a la radio y el cine:

La radiodifusión florecía en Medellín, en especial con los programas en vivo que contaron con artistas visitantes como Daniel Santos, Benny Moré, Celia Cruz, Isolina Carrillo, Xavier Cugat, Bola de Nieve, Miguelito Valdés, Tito Rodríguez, Bienvenido Granda, Bobby Capó, María Félix, Los Panchos, Andy Russell, Alfredo Sadel, Carlos Julio Ramírez, Carlos Argentino Torres, Leo Marini, Los Trovadores de Cuyo, Juan Arvizú y Alberto Podestá entre otros. Esta tradición que había comenzado en las décadas anteriores con figuras como Brindis de Salas a finales del siglo XIX y, más tarde, en los años treinta y cuarenta Miguel Matamoros, Rafael Hernández y su visitante más ilustre, Carlos Gardel [...] muchos extranjeros se encargaron de consolidar los repertorios de base del desarrollo de nuestros dos estilos. La residencia en la ciudad de cantantes como el cubano Orlando Contreras, o de los ecuatorianos Julio Jaramillo y Olimpo Cárdenas, Lucho Bowen, Plutarco Uquillas y Julio Cesar Villafuerte ayuda a consolidar el estilo de despecho en sus principales géneros, el bolero, el vals y el pasillo ecuatoriano. Por su parte, los duetos de Peronet e Izurieta y los argentinos Valente y Cáceres introducen el repertorio de zambas, tonadas y valeses popularizado en grabaciones por los Trovadores de Cuyo. El tango por su parte, contó con el argentino Joaquín Mauricio Mora y el intérprete local Oscar Agudelo (Bermúdez, 2006, p. 90).

De igual manera, los artistas colombianos que fueron incorporando y adaptando repertorios también deambularon entre eventuales grabaciones locales, algunos de ellos campesinos. Bermúdez menciona este fenómeno de manera particular en la llamada música de parranda y de despecho:

La música de parranda se presenta en estos mismos años como un fenómeno estrictamente local, nacido de la adaptación del repertorio de la música de baile costeña (merengues, paseos y porros) a la tradición musical de esta región. Casi todos los fundadores de esta tradición, eran inmigrantes de pueblos de la región que una vez iniciados en la música conformaron agrupaciones que alternaban su trabajo de músicos ambulantes con el de eventuales grabaciones para la industria fonográfica local. Otros, también de extracción campesina, (José Muñoz, Germán Rengifo, los hermanos José, Agustín y Joaquín Bedoya, Miguel Montoya) vinieron a Medellín a trabajar como empleados en Fabricato, la segunda industria de textiles del país. Con sus duetos y tríos, muchos de estos músicos también contribuyeron a la consolidación del repertorio de despecho (2006, p. 90).

Como se pudo detallar durante todo el apartado, los medios de comunicación establecieron en San Vicente de Chucurí conexiones con el mundo que llevaron conocimiento e información actualizada. Los medios se fueron constituyendo en parte fundamental de la vida cotidiana de los habitantes de la localidad. Las influencias culturales de diversas partes del país y del extranjero llevaron a la apropiación de géneros musicales que hoy día hacen parte de la denominada música campesina. En este proceso se fueron reforzando ciertos estilos musicales y desplazando otros, como el caso de la música andina colombiana. En un inicio, la música andina colombiana fue el símbolo nacional. Con el tiempo y la llegada de la industria fonográfica, se verá en disminución su popularidad, a diferencia de la fama que tendrá la ranchera, la música de parranda y de despecho en el territorio colombiano a través de los diversos medios. Cabe resaltar que, en los inicios de la presencia de los diversos medios masivos de comunicación, se mantiene una función integradora de la comunidad que de una u otra manera replicaba el performance comunal de los espectáculos antiguos. Finalmente, tanto la industria discográfica, el cine, la radio y los periódicos establecieron un gran dialogismo cultural que llevó a la transformación de los géneros musicales y las formas culturales en general.

2. VIDA MUSICAL Y OCASIONES PERFORMATIVAS

2.1. Finales del siglo XIX y principios del XX

La música andina colombiana está íntimamente relacionada con un proceso histórico que, a través del discurso “romántico-nacionalista”, en el siglo XIX erigió al bambuco como el primer género nacional colombiano (Ochoa, 1997, pp. 36-38) (Hernández, 2007, p. 250). Así, bajo la concepción de “purificación” este género se fue criollizando (Ochoa, 1997, pp. 36-38). En este mismo sentido, Oscar Hernández enfatiza en el “ideal de pureza de sangre”, imaginario que se fue construyendo a partir de los siglos XVI al XVIII en Colombia. Limpieza que concernía al grado de “blancura” (2007, p. 249).

Lo importante es que esta clasificación no dependía de la raza en un sentido fenotípico, sino de la raza en un sentido epistémico y social: “El capital simbólico de la blancura se hacía patente mediante la ostentación de signos exteriores que debían ser exhibidos públicamente y que ‘demostraban’ públicamente la categoría social y étnica de quien los llevaba” (Castro-

Gómez 2005b: 84). Es claro que la música debía ser uno de estos signos (Hernández, 2007, p. 250).

Los discursos que caracterizaron “las músicas de raza” crearon un imaginario geográfico y constituyeron a los géneros de la región andina como los predilectos para simbolizar la música nacional, en especial el bambuco y el pasillo (Hernández, 2007, p. 249). San Vicente de Chucurí no fue la excepción, esta música formó parte de las expresiones predilectas de los colonos.



Ilustración 67. Foto Hijas de colonos, San Vicente de Chucurí¹⁹⁴

2.1.1. Instrucción musical, instrumentos y repertorios

Como se ha venido subrayando, en San Vicente de Chucurí ha habido un constante intercambio de culturas pertenecientes a diversos territorios (regionales, nacional e

¹⁹⁴ Foto facilitada por Hernando Gómez Rueda, del archivo de la familia Rueda Ardila. ca. 1924, San Vicente. Hermanas mayores de Virginia Rueda, de izquierda a derecha Pola Rueda Ardila, Luisa Rueda Ardila y Betsy Rueda Ardila. Colonos de Clase media.

internacional), mediante la movilidad de personas y objetos que traían o llevaban, entre ellos la música. Clara Gómez Rueda, hija de Virginia Rueda, chucureña, comenta que sus tías, tanto paternas como maternas, en particular Luisa (pianista) y Ofelia (tiplista), oriundas de San Vicente de Chucurí, aprendieron la música gracias a la importancia que las familias veían en la educación musical y artística de las mujeres de la localidad. Clara también menciona a sus dos tías paternas nacidas en el municipio de Zapatoca, quienes tocaban la bandola. Es sabido que en esta época las mujeres, sobre todo de clase media y alta, eran cultivadas en la música. En particular en los instrumentos de cuerda y el piano como parte del modelo educativo que estipulaba la necesidad de acceder al capital simbólico.

Para el año de 1935 Virginia Rueda menciona la compra de su primer piano y la llegada de estos instrumentos a San Vicente de Chucurí y a la región. La narración data alrededor de 1860, lo cual también confirma el intercambio musical con culturas foráneas desde la fundación del municipio:

Por esa época Eugenio le compró un piano a Gustavo Gómez Ardila, quien se fue para Zapatoca. Éste era, en realidad, una pianola vieja que Pedro Leonardo García Ardila, papá de los García Arenas (Raúl y hermanos), tenía abandonada en la pesebrera de la casa que él tenía como depósito de mercancía y donde vivía cuando bajaba a San Vicente. [...] El piano tenía el arpa y las cuerdas en buen estado, pero le faltaban martinetes, fieltros y otras piezas que Gustavo le fabricó, haciéndolo sonar de nuevo, no ya como pianola porque el mecanismo de ésta estaba dañado, pero sí como piano, que era lo que él necesitaba para estudiar. Al casarme yo, el piano alquilado que teníamos en mi casa se entregó a su propietario, Luis Emilio Gómez, dueño de una cantina (café-bar), quien lo tocaba allí de oído. Estos pianos y otros que llevaron a San Vicente y Zapatoca fueron traídos a hombro de hombres, muchos años antes, desde Barrancabermeja, a donde llegaban en barco. Contaba papá que, cuando iba a Zapatoca con mi abuelo, robaba tiempo a sus mandados para pararse a oír el piano tocado por doña Isidora de Acevedo, quien estaba entonces aun soltera y jovencita. Ese piano debió ser uno de los primeros que trajeron a estas tierras de Santander, tal vez en el año de 1860 o antes, pues papá tenía ocho años (él nació en 1870) y doña Isidora era ya de quince. Perlegar (Pedro Leonardo García), así le decíamos, le regaló el piano a Gustavo cuando este lo arregló y, ahora, al irse él para Zapatoca, nos lo vendió en doscientos cincuenta pesos. Yo continué practicando sola, repasando lo que había aprendido con Facundo y con Gustavo. El amigo José María (Pepe), que había estudiado en el Conservatorio de Bogotá, cuando venía del campamento nos deleitaba tocando, y me regaló algunas partituras y un método de técnica pianística, y él mismo me enseñó ejercicios para mejorar la posición de la mano: esto me ayudó mucho, pues mis dos maestros anteriores no sabían técnica (s/f, p. 55).

Clara Gómez, hija de Virginia Rueda, compiló varias partituras y libros de estudio de esta última, que dan cuenta del repertorio musical para piano que interpretaba. A continuación,

se presenta una tabla que muestra el nombre del tema, el género (cuando está consignado) y el autor.

PARTITURAS		
NOMBRE	GÉNERO	AUTOR
Te quiero dijiste	Rumba- Fox	María Grever
Cu cu	Valse	Rafael Vélez
Tú ya no soplas	Corrido Mexicano	Lorenzo Barcelata
Fiesta	Fox-Trot	---
Nocturne E-flat Mayor	---	Chopin
Serenade	---	Schubert
Turkish March	---	Mozart
Traumerei	---	Schumann
Fur Elise	---	Beethoven
La paloma	---	S.Yradier
Barcarolle	---	Offenbach
Aragonaise	---	Massenet
Dance of the Hours	---	Ponchielli
Pizzicato	---	Delibes
Intermezzo No.1	---	Luis A. Calvo
Guabina Santandereana No. 1	---	Lelio Olarte
Victoria	Canción Colombiana	Rosso Contreras
Momento Indígena	Temas de Torbellino y Bambuco	Leonardo Gómez Silva
Guabina Santandereana No. 2	---	Lelio Olarte
LIBROS DE ESTUDIO		
Mi primer Bach (Los grandes clásicos para los pequeños pianistas)		
Perlas Musicales		
Beyer		
C. Stamaty (el ritmo de los dedos)		
A. Schmoll (Nuevo método para piano)		
Schmitt (Preparatory Exercises for the Piano)		

Tabla 9. Temas musicales

Al parecer, la instrucción femenina en la música de cuerdas se llevó a cabo en diversos municipios de la región. Lo anterior se puede inferir por algunos relatos de personas mayores oriundas de San Vicente de Chucurí y por la evidencia fotográfica del municipio de Zapatoca que permite observar cómo los instrumentos de cuerda –posiblemente requintos, bandolas, tiples y guitarras¹⁹⁵–fueron implementados en los colegios femeninos. Sin embargo, es

¹⁹⁵ Es difícil precisar los instrumentos de cuerda que aparecen en la fotografía ya que su calidad no permite observar el clavijero para determinar el número de cuerdas que poseen los instrumentos. Por las formas y la relación de tamaños entre unos y otros se presume que sean los mencionados.

importante señalar que haría falta una investigación sobre este objeto de estudio para llegar a deducir algún análisis profundo sobre dicho tema. La foto que se muestra a continuación data del año 1908 en el Instituto Sagrado Corazón de Jesús.



Ilustración 68. Niñas y mujeres tocando instrumentos de cuerdas¹⁹⁶

2.1.2. Ocasiones musicales: tertulias, paseos, fiestas cívicas

Entre 1870-1905 las actividades musicales en San Vicente de Chucurí fueron más bien encuentros de orden familiar, ya que las condiciones públicas y de salubridad no permitían eventos numerosos.¹⁹⁷ La chucureña Virginia Rueda, hija del colonizador Florentino Rueda

¹⁹⁶ Imagen tomada de: (Ardila I., 1988, p. 425).

¹⁹⁷ “Fueron momentos críticos, se expidieron decretos donde se prohibían reuniones numerosas, espectáculos públicos, la venta de guarapo, arrojar inmundicias a las fuentes de agua, contra el tránsito de animales domésticos, pero en especial para que la gente del caserío, mantuvieran la parte de la calle que le corresponde empedrada y limpia.” (León, 2008, pp. 116-117).

Bohorquez, recuerda en sus primeros años de infancia, aproximadamente en los años 1917 y 1919, la música como elemento de esparcimiento familiar a través de las tertulias:¹⁹⁸

El tío Francisco tocaba el tiple y la bandola y cantaba muy lindo. Además, él me enseñaba canciones. Las noches eran muy agradables: todos reunidos en la sala de la casa, cantando o contando historias, mientras a la luz del candil la abuelita tejía su sombrero. Ella ocupaba el tiempo que le dejaban los quehaceres de la casa en tejer sombreros de paja fina, los cuales vendía en San Vicente. [...] A pesar de la vida austera que llevaban, la abuelita y los tíos eran alegres y allí se respiraba un aire de paz y de dulzura indefinibles. Las horas de descanso, después del anochecer y antes de ir a la cama, eran primeramente para rezar (en todas las casas se rezaba el rosario por las noches) y luego para tocar, cantar, reír o contar cuentos de aparecidos, leyendas, recuento de los sucesos anteriores y posteriores a la Guerra de los Mil días, etcétera. [...] El tío Francisco pasaba temporadas en nuestra casa. Tal vez le ayudaba a papá en los trabajos, cuando en el campo de la abuela no había mucho que hacer. El tocaba muy lindo la bandola y el tiple, y por la noche cantaba canciones, a veces con mamá. Entonces no había cuentos de papá ni juegos. (Entrevista etnográfica, s/f, p. 9).

El chucureño Jaime Ardila también narra las ocasiones musicales en las que departían con sus abuelos y familia:

Yo me voy a lo que mi papá me cuenta de la época del abuelo y todo eso [...] Ellos tocaban mucho en la casa porque el abuelo llegaba de trabajar de la labranza y su descanso era coger el requinto. Entonces Luis, mi tío, [...] y Carlos que era músico, entonces se le pegaban y mi papá decía: yo aprendí de escuchar a mi papá y le aprendí fue el golpe a Carlos y aprendió. Pero papá no fue un músico de parrandas, sino un músico de tertulias en la casa, que tocaban ahí como en familia. (Entrevista etnográfica, 2014).

De esta época no se encontraron registros fotográficos de las ocasiones musicales en San Vicente. Sin embargo, la familia Gómez Amorocho tiene en su archivo varias fotografías de ocasiones musicales con instrumentos de cuerdas en el municipio de Zapatoca, localidad muy cercana a San Vicente de Chucurí. En la siguiente fotografía se observa al centro, vestidos de blanco, posiblemente 4 músicos, aunque sólo se distinguen con claridad dos instrumentos de cuerda. De izquierda a derecha un músico que puede estar tocando guitarra o tiple por la forma del instrumento, seguido de un músico que probablemente esté tocando bandola por la forma ovalada del instrumento.

¹⁹⁸ Florentino Bohorquez nació en enero 10 de 1870.



Ilustración 69. Foto con músicos del municipio de Zapatoca, 1918¹⁹⁹

¹⁹⁹ Foto facilitada por Hernando Gómez Rueda.

Otra fotografía muestra en la izquierda a un guitarrista y, a mano derecha dos tiplistas y al parecer un requintista. La foto fue tomada en un paseo familiar.



Ilustración 70. Foto Paseo con músicos, 1918²⁰⁰

²⁰⁰ Foto facilitada por Hernando Gómez Rueda.

En las fotografías se pueden observar paseos y fiestas que son acompañados por músicos de cuerda y que ilustran muy bien lo que señalan Virginia y otros para el caso de San Vicente de Chucurí.

El registro fotográfico muestra que la música de cuerdas estaba presente no sólo en las festividades de tipo familiar, sino en aquellas de importancia local y civil. Con respecto a esto último, un pequeño grupo de seis fotos más o menos completas muestra una celebración municipal en Zapatoca que remite probablemente al festejo del Bicentenario de la Revolución. En las fotografías se observa la presencia del ejército nacional en la plaza principal, se izan las banderas y se realiza un *performance* en el cual hay un grupo de danzantes, al parecer de clase alta, por los trajes de paño tipo europeo que visten. La formación simula un baile de salón. En el centro, un hombre y una mujer, quienes están rodeados por una fila de mujeres y una de hombres. Al fondo a la derecha se encuentran ubicados los músicos, al parecer cinco u ocho; sin embargo, se distinguen bien 4 músicos: 3 de cuerda y un percusionista con redoblante. Los otros tres podrían ser músicos, bailarines o espectadores, aunque esta última opción es poco viable por la ubicación de los sujetos dentro del escenario, bordeada y marcada por el público. El público presente observa atento la presentación dancística y musical y forma un cuadrado que encierra tanto a músicos como a bailarines. Es muy probable que estén interpretando alguna contradanza, ya que desde la independencia se usaban para celebrar las fiestas patrias.²⁰¹ Sin embargo, es imposible afirmarlo, ya que no se tiene certeza de la ocasión musical festejada y sólo se deduce por algunos elementos que pueden sugerir la celebración del Bicentenario de la Revolución. De ese mismo día, se encuentra una fotografía de la formación militar.

²⁰¹ Véase: (Salamanca, 2010); (Martínez, 2009).



Ilustración 71. Ocasión musical Zapatoca, 1910²⁰²

²⁰² Foto facilitada por Hernando Gómez Rueda.



Ilustración 72. Foto Posible acto protocolario Zapatoca, 1910²⁰³

²⁰³ Foto facilitada por Hernando Gómez Rueda.



Ilustración 73. Foto Los asistentes al evento posan para la foto municipal Zapatoca 1910²⁰⁴

²⁰⁴ Foto facilitada por Hernando Gómez Rueda.



Ilustración 74. Foto Los asistentes al evento posan para la foto municipal Zapotoca 1910²⁰⁵

²⁰⁵ Foto facilitada por Hernando Gómez Rueda.



Ilustración 75. Foto Formación militar Zapotoca, 1910²⁰⁶

²⁰⁶ Foto facilitada por Hernando Gómez Rueda.



Ilustración 76. Foto Desfile militar Zapotoca, 1910²⁰⁷

2.2 “La época de la juventud”²⁰⁸: Los años 1940, 1960 y 1970.

Se puede señalar que desde la década del 1940, aproximadamente, comienzan a generarse una serie de transformaciones en las prácticas culturales, vinculadas a varios factores como el crecimiento económico de algunas familias, el desarrollo urbanístico, la mayor presencia de aparatos de reproducción sonora en la localidad –no sólo la victrola sino la grabadora de cassettes-, una importante influencia de la radio y la industria fonográfica y el nacimiento de clubes en el casco urbano. El músico campesino Mario Sánchez, quien nace el 18 de agosto de 1948, relata la influencia de los temas musicales de la industria fonográfica en sus interpretaciones y una cierta coexistencia que se dio entre los músicos de cuerda y la victrola y, tiempo después, la grabadora, que eran utilizadas en fiestas rurales.

Mario: Nací en San Vicente de Chucurí en la vereda el Chaparral [...] Nosotros fuimos 2 músicos, pero mi hermano ya murió. Luis María Sánchez era mayor de yo 5 años. Yo nací en 1948, tengo 64 años, el 18 de agosto. Yo acompaño y toco guitarra. Nosotros desde pequeñitos nos dictaba la música, nosotros íbamos y escuchábamos tocar. Nos hacíamos al lado a mirar e inventamos tocar en unos canequitos,²⁰⁹ cuando eso era la vida muy pobre y no había guitarra y no había posibilidad de comprar ni nada y tocábamos en unos canequitos y mis hermanas bailaban a la bulla de nosotros. Cuando [eso] estaba de moda el disco *Cabeza de hacha* y nosotros si cantábamos ese disco. Y de pronto mi hermano, el mayor, que él ya era un hombre hecho y derecho ganaba su jornal y compró una guitarra quesque pa’ aprender él.

Laura: ¿Cuánto costaba una guitarra?

Mario: Yo me imagino que una guitarra costaba como 5000 pesos.

Laura: ¿Y el jornal a cómo lo pagaban?

Mario: A 600 pesos, tocaba ahorrar bastante [...] Y él no fue capaz de aprender, le pudo. Pero como él era el hermano mayor y nosotros éramos muy pequeñitos... él mandaba en la casa, no nos la dejaba. Pero como a él le tocaba ir a trabajar y a nosotros no, él se iba y nosotros la bajábamos. Y lo que podíamos medio hacer. Lo que le digo, cuando veíamos músicos nosotros nos parábamos al frente a mirar los dedos: cómo los movían y a dónde tocaba. Nosotros contábamos hasta los trastes de la guitarra, en tal traste, tal dedo le hace así, la cuerda tal, y aprendimos. Mi hermano se dio cuenta, el dueño de la guitarra, y nos la dejó. Y ahí comenzamos. De pronto nosotros ya fuimos saliendo a trabajar y compramos los instrumentos y comenzamos a tocar. Mi hermano punteaba y yo le acompañaba, cantábamos. [...] Y salíamos a dar serenatas y mi papá no era músico, pero le gustaba mucho. Nosotros también íbamos donde los vecinos, cuando eso se hacían unas fiestas de dos, tres días, la gente era mucho bailar la música. Cuando eso las fiestas eran superiores, aunque la vida era tan barata. Como que se vivía mejor. A nosotros nos invitaban a los noviazgos, cuando había matrimonios, cuando alguien se cuadraba una novia y le daba serenata y a nosotros nos buscaban, cuando eran las despedidas de soltero también nos buscaban. Cuando eso era la música del tiempo [...]

²⁰⁸ (Entrevista etnográfica, Ardila J., 2014).

²⁰⁹ Canequito es un balde.

Laura: ¿Y tocaban también en el casco urbano o sólo en las veredas?

Mario: En las veredas, nosotros no cobrábamos, la diversión de nosotros era tocar por la comida, nos pagaban el transporte y el trago. Cuando eso se tomaba mucho la chicha de puro maíz y aguardiente de ése que le decían barsalero, que lo hacían en el mismo campo, que lo sacan yo no sé de güarapo y anís. [...] Eso cuando llegaba diciembre todo el mundo, tal día en mi casa, tal otro día en la otra casa. Cuando eso, las cuerdas no las había de nailon como hay ahora, eran de acero. Había veces que se cortaba los dedos.

Laura: ¿O sea que ustedes duraban hasta los 3 días tocando?

Mario: Sí

Laura: ¿De continuo?

Mario: Sí, claro. Se descansaba uno por ahí una hora, que hubiera uno que lo acompañara a tocar una hora, se divertía uno por ahí bailando y vuelva y agarre.

Laura: Don Mario ¿cómo eran los grupos que usted veía a la edad de 10 años [1958]? ¿Qué instrumentos tocaban?

Mario: Veá, cuando eso llegó una familia a Santa Inés, a una finca de don Marcos Serrano, de Zapatoca. Ellos traían guitarra, tiple y bandola, ahí no le apegamos nosotros pa' aprender más. [...] Ellos tocaban muy bonito pero entonces ellos no cantaban, entonces nosotros llevábamos ese puesto más adelantico, entonces nos reuníamos todos.

Laura: ¿En San Vicente vendían las guitarras? ¿En dónde las vendían?

Mario: En un negocito, aquí donde don Guillermo Jaimes, aquí bajando por la calle de la pesa, bien antigua, ahí en toda la esquina. Ahí abajito él tenía un negocio de guitarra, tiple e inclusive llegaba el músico de aquí del pueblo a tocar ahí su buen rato. Eso fue en el año 1955 y alquilaba los instrumentos pa' que uno fuera y tocara allá y se acabó. [...] Nosotros en ese tiempo nos aprendíamos los discos y nosotros los cantábamos, no teníamos composiciones, la composición vino ahora poquito. [...] Antes se tocaba mucho ranchera, corrido, el merengue y el joropo, se bailaba. O sea que la gente se divertía y salían a bailar. [...] Mire, eso, cuando lo invitaban a uno a una fiesta [...] desde las diez de la mañana, cuando uno amanecía hasta las cuatro de la mañana.

Laura: ¿Y cuánto descansaban?

Mario: En eso de descanso era muy poquito, eran puay unas 2, 3 horas. A veces, cuando llegaron las grabadoras ya había más descanso, porque ponían un cassett en una grabadora, ponían música y uno descansaba. Había unos aparatos que se llamaban victrolas. El disco era una arepita ahí, con aguja dale cuerda ahí con un manubrio, ahí dale cuerda a ese aparato. [...] Mucha gallina y pollo criollo y pisco en sopa y luego aparte con tomate y cebolla o asaban las presas y era la comida. [...] (Entrevista etnográfica, 2013a).

La narración de Mario también hace evidente el contacto de los músicos campesinos con los músicos del casco urbano, quienes se reunían en un negocio comercial donde vendían instrumentos de cuerda. Además, cuenta cómo al inicio de su vida musical, los obreros (ellos) se juntaban con los dueños de finca alrededor de la música de cuerdas. Por tanto, él y su hermano lograron vincularse a las parrandas gracias a su capacidad vocal, la cual no poseían los propietarios de finca, quienes eran dueños de los instrumentos de cuerda, de tal manera que los unos complementaban a los otros.

A pesar de la presencia de aparatos de reproducción sonora, la ejecución de música de cuerdas continuaba teniendo una muy importante presencia. Guillermina de Rueda²¹⁰ recuerda los relatos de su hermana mayor Irene, nacida en 1935. Ella le contaba de su padre arriero, agricultor y músico, pues quedaron huérfanas a muy temprana edad.²¹¹ En cuanto a la música de cuerdas que tocaba su padre en el campo, relata:

Guillermina: La música ha existido siempre. Mi papá, sí. Mi papá tocaba maracas y mi papá se hacía siempre por ahí con los que tocaban tiple y guitarra. Él tocaba maracas en todas las fiestas. Se reunían por ahí, que tomaban, que bailaban, mi papá tocaba maracas.

Laura: ¿Dónde se reunían?

Guillermina: En las fincas.

Laura: ¿Y recuerda qué música tocaban ellos?

Guillermina: Eso era como [...] como sungu surrungo decían cuando eso, sungu surrungo [hace como si tocara guitarra], no sé qué.

Laura: Entonces su papá era músico también

Guillermina: Pero maracas, él no tocaba guitarra, ni tiple, ni nada. Pero él las maracas sí [...]

Laura: ¿Pero qué instrumentos eran?

Guillermina: Guitarra, tiple y las maracas. Eso se acostumbraba y nada más.

Laura: ¿Recuerda si cantaban o era instrumental?

Guillermina: No recuerdo, pero debían de cantar eso. Porque la gente ha sido guarachuda (Entrevista etnográfica, 2014).



Ilustración 77. Foto de los bailes en el río San Vicente de Chucurí, s/f²¹²

²¹⁰ Nace en el año 1941 en San Vicente de Chucurí.

²¹¹ Guillermina: “Mi papá vivía de la agricultura, él fue agricultor. Ya después de casado con mi mamá porque de la historia de él nos dicen que fue arriero. Pero después de casado con mi mamá, con sus fincas. Porque él tenía como 2 fincitas y tenía su casa, vivía para esa época, creo que vivía cómodamente. Según cuentan mis hermanas” (Entrevista etnográfica, 2014).

²¹² Foto facilitada por la familia Rueda Ardila.

De 1948 se encuentra la foto anterior, de la familia chucureña Rueda Ardila, en donde celebran el matrimonio de Luisa Ardila Pinilla y Luis Antonio Rueda Ardila en el río conocido hoy día como Villa Río. También está el testimonio de Eduardo Rueda, nacido en el año de 1953 y quien vive en San Vicente de Chucurí hasta el año 1964, en el que recuerda haber visto de niño a sus tíos músicos amenizando las fiestas familiares. El relato deja ver que la generación mayor a él, es decir de 1900, al igual que los otros relatos antes mencionados, utilizaba la música de cuerdas para las ocasiones familiares, práctica que seguía vigente por los años de 1960, ya que Eduardo menciona tener su primer recuerdo a los 7 años:

Eduardo: Sí, era normal, en las épocas navideñas o vacacionales para uno, pues como estudiante, reunirse con sus amigos y se organizaban paseos comunales, eran paseos de olla, que los llaman, donde 4 o 5 familias se reunían. En la finca nuestra se reunieron muchas veces 8 o 10 familias. Iban allá y hacían francachelas y sabroso ¿no? Todos integrados en la finca
Laura: ¿Qué comían en esas reuniones?

Eduardo: Echaban carnes asadas o cerdo. Alguna vez recuerdo que nos dieron, siendo muy niño, nos dieron cerdo. A nosotros nos dieron tal vez las orejas del marrano, porque eran muy duras. Pa' que no comiéramos tanto.

Laura: ¿Y había músicos en esas reuniones?

Eduardo: Sí claro, había mucha música de cuerda.

Laura: ¿Recuerda cómo estaba conformado el grupo?

Eduardo: No, la verdad que uno no le paraba muchas bolas a eso, pero los mismos tíos nuestros tocaban. Digamos hermanos de mi mamá, tocaban mi tío Alfonso y el tío Alejandro. Creo que tocaban ambos, ambos eran músicos.

Laura: ¿Y qué tocaban ellos?

Eduardo: El tío Alfonso creo que tocaba no sé si bandola y guitarra. Lo recuerdo a él tocando y cantando.

Laura: ¿Recuerda qué tipo de música cantaba?

Eduardo: Eran bambucos y torbellinos, música de la época. Pero sí, ellos eran músicos, no eran músicos estudiados, sino surgidos del ámbito regional, del natural.

Laura: ¿Y esas fiestas podían durar días?

Eduardo: Pues sí, lógicamente.

(Entrevista etnográfica, Rueda E., 2014).

Uno de los aspectos que pueden observarse en los relatos es la distinción entre los individuos dueños de finca y aquéllos que no poseían tierra, llamados indistintamente jornaleros, “obreros” o vivientes. Aunque los dueños de finca tenían una relación fuerte con la tierra y lo rural, estaban, asimismo, muy vinculados al espacio urbano, sea porque vivían en él o porque realizaban gran parte de sus actividades allí. En este sentido, es interesante hacer notar que en esta época parece haber comenzado a generarse una cierta distinción de clase social y

de espacio –rural/urbano– de acuerdo con los géneros musicales que se interpretaban, si bien no debe entenderse esto como algo radical.

El campesino en su mayoría era un poco más guasca, [...] como escuchar a don Juan Ibarra que [...] no es ni pasillo, sino una guasquita rápida, casi tirando a un corrido. Eso que llama uno música campesina. En cambio, los grupitos que habían en el pueblo musicales, se sentaban a tocar un pasillo o [...] hasta una polka, de pronto una guabinita, era como más armonizados [...] Pero había una diferencia, yo lo digo por el caso de Manuel Jaimes, yo tenía por ahí unos 10 años y uno bajaba por aquí y uno pasaba de noche y estaba don Manuel Jaimes con su tiple, Gilberto Luengas, un grupito de 5 o 6 tocando, que uno todavía lo ve en algunos pueblos como Zapatoca o Barichara, que se reúnen a tocar. En cambio, en el campo era más de parranda, era vamos a tocar acá en un momento de parrandita entonces la gente comenzaba a tocar porque tenía una fiestecita, un encuentro, era un poquito más de... o sea la fiesta con orquesta en el campo era una tocata (Entrevista etnográfica, Ardila J., 2014).

Hacia los años 1940 y 1950, la ejecución de música campesina comenzó a tener un valor de cambio monetario en San Vicente de Chucurí. Algunos músicos recuerdan que sus patrones o dueños de finca los contrataban para amenizar fiestas, siendo para los campesinos un aliciente:

[Pedro]: Ahí había un tal Kiko Corso, que él era ahí, de la hacienda, muy consentido del patrón. Y ése sí era cantante y músico, y cuando eso los chicos se enlocaban cuando él salía, y por eso fue que se dedicaron también a aprender. Entonces se llevaban a Kiko para abajo y por allá le metían sus guarapos y ellos le sacaban clases a ese señor y ahí comenzaron a formar los músicos ... Inclusive don Calisto, él se le pegó allá porque a don Calisto le gustaba mucho la joda de la música y entonces don Calisto no lo dejaba venir. No, eso que cuento, le daba plata y era el patrón don Calisto, era el dueño de la finca y le daba muy buena comida y eso era muy amistosos le daba posada. Entonces vivía ahí al gorrito, entonces qué más... Por ahí en esos días yo sí le jalaba por ahí a la música, pero ahí en el cerro, fue donde había unos muchachos ahí, unos chuecos ahí de los vivientes, unos tales Vargas.

[Laura]: ¿Ud. recuerda cómo se llamaban los que le pegaban a la tocata?

[Pedro]: Sí, uno se llamaba Arnulfo y otro Elí, eran Vargas.

[Laura]: ¿Qué tocaban?

[Pedro]: Tiple y guitarra, aprendiendo puai [...] Sí ellos aprendieron y entonces yo también agarré y me compré un palo de esos, un tiple.

[Laura]: ¿En dónde lo compró?

[Pedro]: Ahí eso puai salían. Había una familia que era por allá de Zapatoca y ahí dejaban a guardar muchos palos en la hacienda.

[Laura]: ¿Recuerda el nombre de la familia?

[Pedro]: Casi que ya ni me acuerdo, eran amigos, era del patrón. [...] Ahí entonces ya cuando vino yo le dije [...] yo quiero comprar un tiple de éstos. Dijo Calisto deje que venga el viejo de Zapatoca, dígame que se lo compra, él lo vende, porque él pasa por allá en Zapatoca. Tienen muchos pa' vender y él trae los que le hagan falta. Entonces yo compré uno de esos (Entrevista etnográfica, Quecho, 2014).

Una transformación notoria en la segunda mitad del siglo XX tiene que ver con la ausencia de las mujeres campesinas adultas en la interpretación de música campesina en San Vicente de Chucurí. Los últimos registros fotográficos encontrados al respecto datan de los años 1940-1948. Lo que permite suponer que alrededor de ese período y con los cambios sociales antes mencionados, la mujer fue transformando su función social en la estructura de la comunidad. Entre las fotografías está una de la familia Rueda Ardila de San Vicente de Chucurí, en la que cuatro mujeres tienen un instrumento de cuerda en sus manos. De izquierda a derecha: guitarra, bandola y dos tiples. Por falta de memoria en la familia, no se pudo determinar si todas las mujeres de la foto tocaban los instrumentos. Lo que sí se puede señalar es que de la tercera mujer de izquierda a derecha, Luisa Ardila, sus hijos y nietos no recuerdan que tocara ningún instrumento de cuerda, aunque un hermano suyo llamado Alfonso, sí. Dado que hoy día, Luisa tiene alzheimer y todos sus hermanos ya murieron, es difícil saber si en su juventud tomó clases de tiple. Sobre las otras tres mujeres, en particular la segunda y última de la foto, parecen saber del instrumento que tienen por la postura de sus manos izquierda y derecha. Pero igual son conjeturas, ya que es posible que todas hubieran posado para la foto con dichos instrumentos y no los interpretaran en realidad (Véase Ilustración 85).

Otra foto de dicha familia, que puede ser de la misma época por la edad que presenta en la fotografía Luisa Ardila, muestra otro festejo en el río. Esta vez con cinco músicos: dos bandolas, dos tiples y unas maracas, además de una mujer tocando el tiple. En los testimonios actuales en San Vicente, sólo uno referenció a una mujer que tocara este tipo de música, los demás insistieron en que antiguamente las mujeres no tocaban. Sin embargo, como se pudo observar al inicio de este capítulo, la instrucción femenina se realizaba a partir de la inculcación de las artes, ya fuera la música, la pintura, la costura, entre otras. Clara Gómez Rueda, hija de Virginia Rueda, recuerda que su tía Ofelia, hermana de Luis Antonio Rueda, aprendió a tocar tiple y además cantaba (Véase Ilustración 86).



Ilustración 78. Foto Mujeres con instrumentos de cuerda en San Vicente de Chucurí, 1948²¹³

²¹³ Foto facilitada por la familia Rueda Ardila.



Ilustración 79. Foto Festejo familiar en el río, San Vicente de Chucurí, ac. 1940²¹⁴

²¹⁴ Foto facilitada por la familia Rueda Ardila.



Ilustración 80. Foto Festejo matrimonial en el río, 1948²¹⁵

²¹⁵ Foto facilitada por Luisa Ardila de Rueda y su familia.

Alrededor de los años 1960, se observa en San Vicente de Chucurí un fenómeno de transición entre lo “antiguo” y lo “moderno”, es decir, entre las músicas de cuerda y orquesta. Dicho fenómeno coincide con lo apuntado previamente acerca del señalamiento que Bermúdez hace sobre el impacto internacional en la música y el surgimiento de grupos musicales influidos por la llamada “nueva ola” –Los Teen Agers (Los Ocho de Colombia), Los Hispanos, Los Graduados, Los Black Stars, Los Golden Boys.

El bagaje musical de estos músicos era muy variado, pues había quienes tenían conocimientos musicales en solfeo, piano o la práctica coral y quienes, como aficionados, habían pasado de la bandola, el tiple y la guitarra a instrumentos que consideraban más “modernos” como el piano-acordeón, la guitarra eléctrica o el saxofón (Burgos Herrera 2001: 24-6, 78, 94, 176). (Bermúdez, 2006, p. 94).

Como también ya ha sido referido, la vida en las urbes y el cambio generacional produjeron una música que se consideraba “de jóvenes”, y que en el país se vinculó sobre todo con la músicaailable de la Costa. Las juventudes descubrieron un sonido moderno modelado entre la big band y las orquestas cubanas. (Bermúdez, 2006, pp. 94-95).

En el caso de San Vicente, como se ha apuntado, se observa una probable transición que posiblemente estuviera asociada a la necesidad de los jóvenes de imitar las nuevas sonoridades. En el archivo de la familia Rueda Ardila se encuentra una fotografía donde aparecen en un festejo varios músicos:



Ilustración 81. Foto Festejo en San Vicente de Chucurí²¹⁶

²¹⁶ Foto facilitada por la familia Rueda Ardila.

En la foto se observan de izquierda a derecha una guitarra, dos tiples, un saxofón y una flauta traversa, es decir que, al lado de un instrumento de cuerda se ve ya la presencia de alientos. La siguiente foto pertenece al archivo de la familia Ardila Enciso y data del año 1962. De las personas que aparecen en la fotografía comenta Gloria Enciso Gómez:

Los guitarristas no sé sus nombres. Sentado, es Hilebrando León; el Señor Pedro Silva, él tocaba la trompeta, y Rafael Guitiérrez está atrás con su señora esposa. Quien tiene el clarinete es Pedro Zambrano. El clarinete es de mi padre Rafael Enciso; no está, porque fue quien tomó la foto. (Entrevista etnográfica, 2016).



Ilustración 82. Foto de la familia Ardila Enciso²¹⁷

Las fotos dejan observar un cambio musical paulatino, iniciando tal vez con la combinación de cuerdas e instrumentos de viento, y sin amplificación, como se muestra en la foto, para luego diferenciarse claramente los formatos de cuerdas y el de orquesta.

Cabe señalar que algunos de los instrumentos que componen la orquesta ya llevaban tiempo en la localidad a través de las bandas de músicos. Gabriela Rueda, en el artículo del historiador Rene Parra, comenta que para el año 1956 aproximadamente, con los cambios en

²¹⁷ Foto facilitada por Ramón Ardila.

la arquitectura del municipio, entre ellos el atrio de la iglesia, también se rompe con las ocasiones musicales que se hacían en el espacio de las medialunas. En dicho artículo habla de retretas, que por lo general las realizaban las bandas, pero también hay testimonios de los músicos campesinos quienes recuerdan tocar en el atrio de la iglesia. Veamos lo que comenta Gabriela:

Era una belleza de atrio donde habían como unas medialunas, donde en las épocas de fiestas –no se celebraban sino fiestas religiosas–, había retretas por la noche. Eso eran dos atrios: en el uno se hacían los hombres, en el otro las mujeres. Lo bonito de uno salir a la retreta era: pues desde acá uno miraba para allá donde estaban los señores. Los muchachos coqueteaban y dábamos la vuelta y se oía la retreta. Se celebraban bazares en un ambiente tan lindo que ahora uno tanto... (Parra, 2009, pp. 139-140).

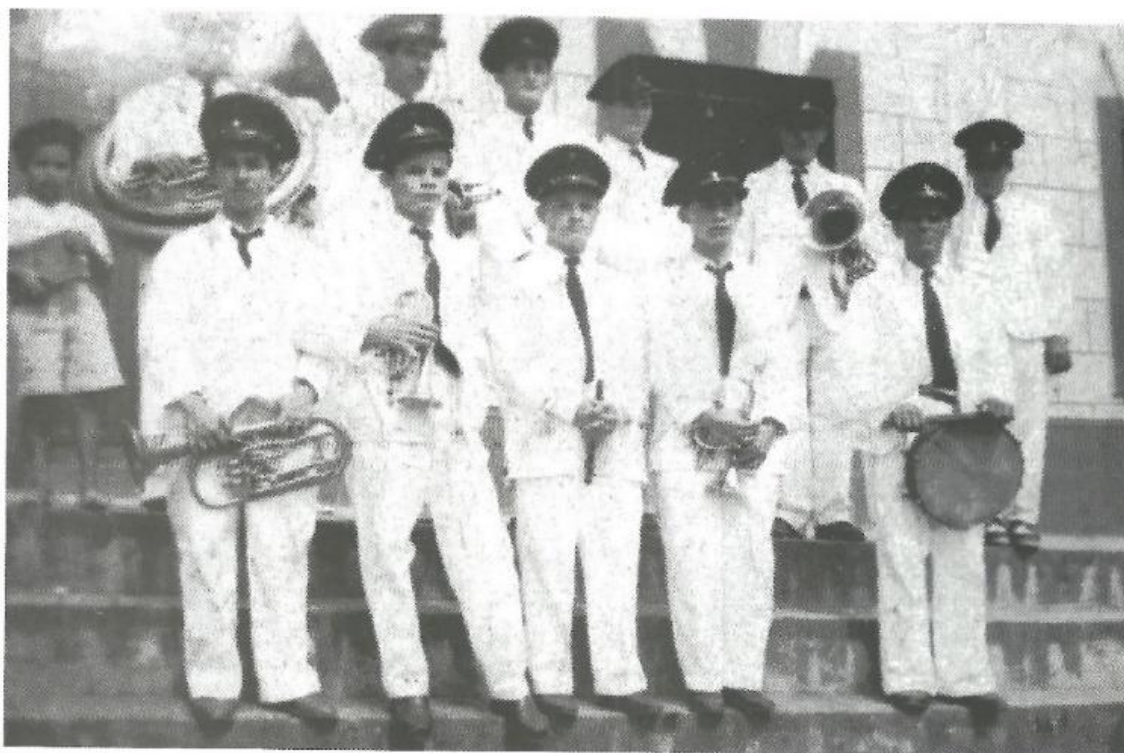


Ilustración 83. Imagen Banda de músicos, San Vicente, 1942²¹⁸

²¹⁸ “[...] Primera Fila: Luis Lozada, Tito Ruíz, Helí Acevedo, Hildebrando León, Lisandro Acosta, Segunda Fila: Saúl López, Mario Pradilla, Rafael Enciso, Gonzalo Oróstegüi, Heladio Lozada.” (Enciso M., 2015, p.53).

La sonoridad de las orquestas llegó a San Vicente de Chucurí a través de los discos de acetato o los músicos en vivo. Estas nuevas músicas amenizaban las noches de novenas en los clubes de la localidad: el club Yarima Campestre (1944), el club Yariquíes (1952) y el club Montebello (1962) (Parra, 2009, pp. 140-141). Las llamadas nuevas generaciones de la época y las que pertenecían a las clases pudiente empezaron a transformar también sus gustos musicales. Eduardo Rueda relata cómo en su adolescencia –15-16 años, es decir entre 1968 y 1969– los bailes con orquesta eran la sensación del momento.

Eduardo: Yo recuerdo mucho [...] las novenas. Las novenas que eran los 9 días que hay antes de la navidad y era muy tradicional. Claro que eso fue mucho más adelante cuando ya tenía los 15-16 años, pero era muy sabroso para nosotros. Porque uno empezaba a ir a las novenas a bailar.

Laura: ¿Y dónde eran las novenas?

Eduardo: Se hacían en el Club Campestre, entonces allá se reunían todas las familias las que eran socios y era muy agradable, imagínese, eran 9 días de parranda prácticamente.

Laura: ¿Y la música cual era?

Eduardo: La música de Los Graduados, la música de este Gutiérrez.

Laura: ¿Ya era con equipo de sonido?

Eduardo: Sí, había música de disco 78, tal vez la época del tocadisco y de los acetatos (Entrevista etnográfica, 2014).

Las nuevas sonoridades también trastocaron a los músicos locales. Así, de los setenta en adelante surgen en San Vicente grupos musicales tipo orquesta y hasta vallenatos. Como dato de este último formato están dos fotografías de 1978 y 1985, aproximadamente. En la primera están tocando en la Tienda El Trébol. Recordemos que las cantinas eran y son espacios de ocasión performativa para los músicos campesinos, por lo cual se da una coexistencia de estos últimos con las victrolas, radios, grabadoras y también con nuevas agrupaciones.



Ilustración 84. Imagen La fiesta Moisés Velásquez, Moises Silva, San Vicente, 1985, ac.²¹⁹



Ilustración 85. Imagen Tienda el Trébol, San Vicente, 1978²²⁰

²¹⁹ Imagen tomada de: (Enciso, 2015, p. 76).

²²⁰ “[...] despedida de soltero de Adolfo Agudelo Amaya (tocando la caja). La fiesta duró tres días y entre los invitados estaban (de izquierda a derecha) Mario Enciso, Miguel Ramírez (sale en el espejo), Jorge Aselas (sentado con sombrero) Edgar Ordúz, Fabio Agudelo (sentado de espalda) Jamonia, Rinaldo Hernández y Adolfo Agudelo Amaya. [...]” (Enciso, 2015, p. 78).

Entre las orquestas más recordadas en San Vicente de Chucurí estaba la llamada Orquesta Fórmula 5. Jaime Ardila, nacido en el año de 1957, relata cómo entre los años 1970 y 1975 existe una ruptura musical entre los grupos de cuerda y las llamadas orquestas:

Jaime: El primer grupo que yo recuerdo que rompió como ese elemento de pasar de música de cuerda a orquesta fue el grupo de la Fórmula 5, fue el grupo de orquesta que nació con la discoteca de don Chepe que tocaba ahí, me acuerdo tanto. El bajo lo tocaba Rodrigo Martínez, el papá de Ricardo el de la panadería, don Chepe. Él tocaba era la batería, Juanino tocaba la guacharaca [...] Orlando Rincón era el cantante [...] y el otro [...] porque había una parte que era de viento.

Eduardo: En ese grupo estuvo Chejo.

Jaime: ¿Sí estuvo Chejo?

Eduardo: Me parece que sí.

Jaime: Estoy hablando del año 74, 76, 77 del grupo de Fórmula 5 que fue en la época del año 70, toda esa fiebre y era una orquestica de San Vicente porque aquí venían orquestas, venían Los Master, Los Golden Star, venían Los Graduados.

Laura: ¿Venían para la alcaldía?

Jaime: No, para los clubes, eso era a nivel de clubes [...] Los clubes eran 3: era el Club Montebello, que es donde queda hoy el almacén La Alemana, una parte eso era el Club Montebello que hasta eso era como un grupo de socios, eran como más conservadores.²²¹ Encima del Tibolí, donde es hoy los billares, era el Club Yariguíes. Eran los dos grandes clubes, claro que antes de eso en el año 50 funcionó abajo en la piscina que era como el Club Campestre, abajo, cerca de donde está la zona de tolerancia [...] Al frente de la apiladora, y nació el Yarima Campestre que fue arriba. Creo que el Yarima Campestre era como al que más llegaban, o sea eran socios de ambos clubes. Entonces los bailes con orquesta eran en los clubes, básicamente en Yariguíes y Montebello. Yo recuerdo que el baile de disfraz, que eso era tradición acá el 5 de enero [...], eso era un baile como de aniversario del club [...] y se hacía [...] una fiesta de disfraz. Entonces, eso no siempre se disfrazaban pero hubo uno que otro año, yo recuerdo el baile que se disfrazaron de las tres Marías y ahí están las fotos. [...] Musicalmente, volviendo otra vez al tema del los clubes, entonces venían las orquestas, que eso eran muy populares. Lo que pasa es que el baile con orquesta era de cierta exclusividad porque era en los clubes. [...] Yo apenas era un pelao adolescente. Uno veía que los clubes tenían cierta exclusividad porque los socios, y no todo el mundo iba a ser socio de un club de ese tipo, pero de pronto había cierta como...

Eduardo: Élites...

Jaime: Élites pa' los clubes (Entrevista etnográfica, 2014).

²²¹ Se refiere a los que simpatizaban con el partido Conservador que, en general, pertenecían a la clase alta.



Ilustración 86. Imagen Fiesta en el club Monte Bello, San Vicente, 1964²²²

---o---

El recorrido por las diversas prácticas sociales en San Vicente de Chucurí mostró que parte de la actual música campesina en la localidad corresponde al auge de los géneros musicales que se fueron conformando en los años 1940 y 1950 con la industria discográfica nacional y mediante procesos de transculturación generados por los medios. Se observó que para el siglo XIX y principios del XX los géneros que son considerados hoy día como parte de la música andina colombiana fueron los más representativos en las ocasiones musicales, pero que con la llegada de los aparatos de reproducción, las orquestas y los nuevos géneros asociados a estas nuevas sonoridades se fueron diferenciando tanto en espacios de ejecución como en un proceso de diferenciación que estaba íntimamente relacionado con la transformación de las dinámicas sociales y que repercutieron también en las ocasiones musicales de la localidad.

²²² “De izquierda a derecha: Valdemar Ortiz, Jaime Ramírez, Gabriel Rueda Gómez, Lupe Ortiz, Roberto Zambrano y Hernando Mujica. Archivo Gabriela Rueda” (Enciso, 2015, p. 58).

También, después de recorrer históricamente la construcción conceptual de la música campesina a nivel nacional, regional y local, se puede señalar como aspecto relevante la articulación que en su momento tuvo la música campesina con la historia nacional. Una música que estuvo ligada a los procesos de modernidad y que responde a la dinámica de la historia nacional. Dicho lugar en la modernidad, como relato, fue posible también debido al papel de importancia que los medios otorgaron a la música campesina en cuanto a su configuración y difusión. Sin embargo, las transformaciones y cambios que se dieron en los medios de comunicación y las ideas de progreso en la nación asociadas al desarrollo, la industria, las fisuras entre lo rural y lo urbano, el trabajo, la producción y la devaluación de la tierra llevaron a que la música campesina y, de manera relevante los campesinos que la interpretan, se distanciaran del relato-nación. Lo anterior dio como resultado un imaginario social sobre el campesino y su cultura que lo desplaza y al mismo tiempo lo construye como sujeto anacrónico y fuera de la historia nación.

En este marco, el capítulo pretendió dar elementos historiográficos que permitieran de manera somera observar los usos de la música campesina, en algunos momentos utilizada como refuerzo simbólico de la nación y en otros desplazada. Con lo anterior, se fortalecieron estructuras de sentimiento que fueron reforzadas y dirigidas por los medios de comunicación y que configuraron un orden sistémico acorde al capital, donde los sujetos campesinos y su memoria-historia se fueron transformando en tradiciones y arcaísmos que no son parte ya del destino nacional. Dicha narración, que ubica a las lógicas campesinas en el lugar del pasado, también será reforzada por la relación de los medios con la apertura y las ideas de modernidad, lo que llevará a cambiar el modo de ver y sentir el mundo.

Es interesante observar que la música campesina en sus inicios, considerada “música de cuerda”, atesoradora de los géneros que pertenecen a la música andina colombiana, fue utilizada como símbolo nacional, lo que ayudó al fortalecimiento de la nación. Dicho lo anterior, la música de cuerdas en la época colonial y de manera particular en la localidad, se constituyó en una de las expresiones preferidas no sólo en los espacios rurales sino en el casco urbano. Esta expresión musical cohabitó en las diferentes ocasiones performativas de los diferentes sectores sociales y que con el tiempo se verá desplazada de los ámbitos urbanos para anidarse en contextos más rurales, configurando e influenciando a la música de cuerdas.

Es relevante señalar que, dicho proceso muestra también una continuidad y vitalidad de dicha música en los diferentes períodos a pesar de la circularidad musical y las transformaciones, por lo que nunca desapareció de la localidad.

Es así que, los procesos de transición dados en los diferentes períodos de cambio en la música campesina estuvieron en una constante tensión entre el *continuum* de lo pasado y lo moderno. Lógica que configuró un tejido de representaciones y alteró el *sensorium* de la percepción sonora producto de la hibridación de varios universos mediáticos, institucionales, estatales, entre otros, que influyeron en los comportamientos y pensamientos de la comunidad. Como se vio en el transcurso del capítulo, hacen referencia también a una historia ligada al papel de los cambios tecnológicos. Para Ana María Ochoa las variantes tecnológicas han jugado un papel trascendental a lo largo de la historia de la música influyendo en los cambios de los modos de transmisión, invenciones que han alterado la relación entre producción, almacenamiento - distribución y consumo de la música. En suma, procesos históricos que han alterado la relación entre música, lugar y memoria (2003, pp. 23-24).

Debido a estas nuevas imágenes, sonidos, experiencias y vivencias que se dieron por las conexiones mundiales que permitieron los medios de comunicación, en San Vicente de Chucurí los sujetos fueron estableciendo a los medios como parte relevante de su vida, lo que llevó a que la cultura y, en particular la música campesina chucureña, fuera influenciada por diversas culturas que llevaron a la apropiación de distintos géneros. Como se señaló este recorrido reforzó y desplazó algunos estilos musicales.

En suma, el recorrido histórico sobre buena parte de la música campesina mostró que ésta, en algún momento de la historia, fue considerada moderna. Sin embargo, hoy día ha pasado a ser narrada como tradicional y arcaica. Nociones que corresponden también con la concepción actual del campesino como “tradicional” y que, como señala Rufer, está fuera de la contemporaneidad y la acción política que ello implica en la historia nacional.

CAPÍTULO IV. TRANSCULTURACIÓN SÓNICA: COMPLICACIÓN DE LA RELACIÓN ENTRE LA INCLUSIÓN ESTÉTICA Y LA INCLUSIÓN SOCIAL EN LA ESFERA PÚBLICA

En el capítulo I se apuntó que el sistema musical de San Vicente de Chucurí está organizado a partir de dos ámbitos generales que fueron denominados *institucional* y *empírico*. El primero está conformado principalmente por las expresiones musicales que forman parte de la Escuela de Formación Artística y Cultural Juan de Jesús Ibarra. El segundo, por las prácticas musicales interpretadas por músicos campesinos. En este punto cabe señalar que, efectivamente, es el quehacer musical de los músicos campesinos el que conforma el ámbito empírico, no así la música campesina, que tiene una cierta presencia tanto en el ámbito institucional como en varias de las ocasiones performativas donde anteriormente la música corría a cargo de ellos. Ahora bien, la conformación y dinámica del ámbito institucional está muy vinculada al desarrollo de ciertos proyectos, algunos de los cuales, a su vez, se ligan a las lógicas de las políticas en torno a la cultura y al desarrollo a nivel departamental, nacional e internacional.

En virtud de lo anterior, se consideró importante indagar en los procesos y las dinámicas que han constituido el ámbito institucional y lo han diferenciado del empírico. En este camino, también emergió el impacto que ha tenido la industria musical en la reconfiguración de las expresiones musicales locales. La lectura que aquí se hace de ambos aspectos toma como referente conceptual algunos de los planteamientos que la etnomusicóloga Ana María Ochoa hace en su ensayo “Social Transculturation, Epistemologies of Purification and The Aural Public Sphere in Latin America” (2012). A partir de ello, se argumenta que lejos de estar ante la desaparición o el olvido de la música campesina, el escenario que se nos presenta muestra una proliferación de textualidades producto de transculturaciones sónicas que parecen mantenerla con una cierta vitalidad. No obstante, también se verá que las enunciaciones de los músicos campesinos acerca del olvido tienen fundamentos: los verdaderamente olvidados son ellos, los sujetos. Este olvido se manifiesta, principalmente, a partir de dos aspectos: 1) su exclusión de los proyectos que han

configurado el ámbito institucional y 2) la desventaja que sus interpretaciones tienen frente a modelos de sonoridad promovidos desde los espacios académicos y de la industria musical. Pese a ello, hacia el final del capítulo se argumenta que el *olvido* referido por los músicos campesinos se constituye como un dispositivo discursivo que moviliza una serie de aspectos con la finalidad de acceder a una *esfera pública aural*.

1. PROYECTOS INSTITUCIONALES EN SAN VICENTE DE CHUCURÍ

Los procesos que han configurado el ámbito *institucional* del sistema musical en San Vicente de Chucurí no están totalmente desprendidos de las políticas internacionales y nacionales en torno a la cultura. En el marco internacional resulta fundamental la directriz que desde la UNESCO se ha dictado. Esta organización fue creada en 1945 con el interés de propiciar el diálogo intercultural como principal estrategia para edificar la paz, de modo que asumió el liderazgo de las políticas culturales del mundo (Pecha, 2006). Para el año de 1952, la UNESCO convocó a respetar los valores culturales en función del progreso social, con lo que se reivindicó el derecho de los países para favorecer el “desarrollo de un Estado moderno desde sus propias tradiciones culturales”. Así, la cultura quedaría vinculada al “discurso del desarrollo mundial” (Pecha, 2006, p. 17). Para la década de los setenta, el enfoque cuantitativo sobre lo cultural cambia a lo cualitativo, pues en la conferencia de Helsinki (1972) se establece que “el desarrollo de las sociedades debería tender cada vez más al mejoramiento cualitativo de la vida” (Pecha, 2006, pp. 18-19).

En lo que respecta al nivel nacional, en 1966 se celebra el Primer Congreso Nacional de la Cultura en Colombia. Como resultado del mismo, los participantes acordaron presentar al gobierno nacional la propuesta de que los planes de desarrollo tuvieran en cuenta no sólo los conceptos económicos, sino los culturales también, bajo la consideración de que estos últimos son “los que con mayor significación y trascendencia determinan el grado de adelanto de un pueblo” (Ruiz & Marulanda, 1976, pp. 54-55). Así, la cultura empieza a ser planificada y administrada en un inicio por una dependencia secundaria del Ministerio de Educación Nacional, para luego, en 1968, crearse el Instituto Colombiano de Cultura (COLCULTURA), el cual tenía a su cargo, entre otros aspectos, “la elaboración, el desarrollo y la ejecución de

los planes de estudio y fomento de las artes y las letras [y] el cultivo del folklor nacional” (Ruiz & Marulanda, 1976, p. 32, 55).

En concordancia con la conferencia de Helsinki de la UNESCO, en 1976

se abrió paso al concepto de cultura como un componente básico de las acciones encaminadas a ‘cambiar la calidad de crecimiento (economía), para asegurar que éste transforme el estilo de vida...’ del cincuenta por ciento más pobre de la sociedad colombiana y para lograr ‘un desarrollo regionalmente más equilibrado que tendrá profundas repercusiones sobre la calidad de vida de las futuras generaciones’ (Ruiz & Marulanda, 1976, p. 54).

Esto fue reiterado en 1978, en el marco de la Conferencia Intergubernamental sobre Políticas Culturales en América Latina y el Caribe, convocada por la UNESCO y realizada en Bogotá: “En esta conferencia, se insistió en el mejoramiento global de la vida del hombre y del pueblo a partir de la promoción de una identidad cultural nacional” (Pecha, 2006, p. 19).

Un aspecto de importancia crucial fue la transformación de la constitución en 1991, que reconoce la diversidad étnica y cultural de la nación colombiana. El artículo 70 señala a la cultura como fundamento de la nacionalidad, y especifica que: “El Estado promoverá la investigación, la ciencia, el desarrollo y la difusión de los valores culturales de la Nación” (Linares, 2001).

Para 1999 la UNESCO enfatiza el papel de la cultura para alcanzar la paz. En el texto *Declaración sobre una cultura de paz* se exponen los lineamientos normativos que guiarán las ideas de pacificación y que se aplicarán en diversos proyectos culturales a nivel nacional-local en Colombia: el plan Cultura en busca de paz (2001) y el Plan Nacional de Música para la Convivencia (2002) (Moreno, 2007, pp. 7, 8). Este último se creó con el objetivo de: “fomentar la formación y la práctica musical por medio de la creación o fortalecimiento de escuelas de música (bandas de viento, coros, orquestas y música popular tradicional)” (Moreno, 2007, p. 8). Dirigido a beneficiar a niños y jóvenes de todas las regiones de Colombia, el plan se enfoca predominantemente en municipios con características políticas y sociales violentas, como es el caso de San Vicente de Chucurí.²²³

²²³ “2003 Plan Nacional de Cultura y Convivencia. El Ministerio de Cultura se propuso impulsar la creación de espacios y prácticas culturales de convivencia que incorporen formas de mirar las diferencias y de abordar los conflictos de una manera no violenta, enriquecedora y creativa. [...] De esta manera el Plan ha beneficiado a

En San Vicente de Chucurí se dan los primeros pasos hacia la configuración de espacios de formación musical en los años 90's, principalmente. Las primeras iniciativas de organización cultural no están del todo desprendidas, como se apuntó previamente, de las lógicas de las políticas culturales a nivel regional, nacional e internacional. Dichas iniciativas serían de carácter individual, y con el tiempo –y debido a la institucionalización de la cultura en la localidad– se adscribirían a la administración municipal (alcaldía). Una coyuntura social que hacía posible las asociaciones y agrupaciones civiles en torno a la cultura.²²⁴



Ilustración 87. Foto Coro Guatí, ac.1990²²⁵

jóvenes, niños, mujeres, población en situación de desplazamiento, grupos étnicos, población rural y con diferencias ideológicas de toda Colombia.” (Moreno, 2007, p. 10).

²²⁴ “Una de las primeras asociaciones culturales que se registran en San Vicente de Chucurí es el llamado *Club Sporting*, en el año de 1960. Dicha organización se centró en dar cabida en mayor medida a los eventos deportivos; sin embargo y a pesar de no involucrar directamente a la música esta entidad gestionó espacios y actores sociales que estimularon actividades en diversos ámbitos culturales. El club sporting fue entonces: “[...] una asociación de carácter cívico e incidencia rural, que motivó cambios en relación a la participación social y política, la resolución de los conflictos, la construcción de identidad, la representación política y el surgimiento de nuevos actores sociales en el municipio Así como incidió en la promoción y el desarrollo de variadas actividades de aspecto cultural, social o político dentro del municipio, construyendo espacios de participación y consenso, orientados por valores como la solidaridad y el respeto. Estimuló a su vez, el sentido de pertenencia hacia el municipio, pero también valores como el trabajo, el compromiso y apoyo generalizado a las necesidades de los chucureños o entorno a los problemas que se volvían de interés común. En conjunto, asociaciones como el Club Sporting, promoverían y mediarían en decisiones públicas referentes ante la carencia de espacios e infraestructura deportiva, asumiendo un espacio de representatividad social y política. [...]” (Parra, 2009, p. 47).

²²⁵ Foto del archivo personal de Mireya Rueda Ardila.

Una de las primeras agrupaciones musicales en el casco urbano fue el Coro Infantil Güatí, creado como proyecto de grado para la titulación de la licenciada en música Sonia Pico Díaz. También entre los primeros intentos de agrupación musical se encuentra la conformación de la Banda Municipal Yarigués, apoyada por la alcaldía municipal y dirigida poco tiempo por el maestro Mario Gamboa, quien fue reemplazado por el licenciado en música Juan C. López Saavedra. En sus inicios, este proyecto trabajó con los músicos “antiguos”, adultos que habían participado en las bandas militares, para luego incorporar a las nuevas generaciones. Este proyecto fue gestionado desde la alcaldía y más adelante adscrito al *Plan Nacional de Bandas*, creado en 1993 por el Instituto Colombiano de Cultura y consolidado en 1998 con la creación del Ministerio de Cultura.²²⁶



Ilustración 88. Foto Banda Yarigués, ac.1990²²⁷

²²⁶ El objetivo del *Plan Nacional de Bandas* es: “Promover la creación y fortalecimiento de bandas de música en todo el territorio nacional, mediante procesos integrales de gestión, formación, divulgación, organización local, investigación y dotación, con el fin de garantizar una amplia participación social en el disfrute de bienes y servicios culturales y un aporte a la construcción de la convivencia pacífica, las identidades locales y el desarrollo integral de las comunidades.” (Programa Nacional de Bandas, s/f)

²²⁷ Foto del archivo personal de Mireya Rueda Ardila.

Para 1982 Floresmiro López Jiménez es nombrado párroco de San Vicente de Chucurí,²²⁸ llegando a convertirse en un personaje importante y referente para las comunidades rurales. Entre los proyectos más sobresalientes que el padre Floresmiro llevó adelante se encuentran:



Ilustración 89. Imagen Pbro. Floresmiro López Jiménez y Monseñor Nel Beltrán²²⁹

- 1985: Creación del Instituto Cristiano de Promoción Campesina, ICPROC
- 1986: Creación del Instituto Cristiano de Servicios Docentes, ICSED
- 1987: Creación, con ayuda de diversas personas de San Vicente, del Centro Comunitario Familiar, CENCOFAM

²²⁸ “Floresmiro José López Jiménez nació el 06 de diciembre de 1939 en la Vega (Cundinamarca) en el seno de una familia numerosa que sumaba once hijos de la pareja conformada por don Antonio López Roza y doña María Elena Jiménez. De sus estudios primarios se sabe que los realizó en la capital del país y por diversas cosas de la vida, cursó parte de su bachillerato en tierras santandereanas. En el Seminario San Pedro Claver de Barrancabermeja estuvo de sexto a noveno de bachillerato. El grado décimo lo adelantó en la ciudad de Pamplona en el Seminario Santo Tomás de Aquino, mientras que se recibió como bachiller de vuelta en Barrancabermeja, en el Colegio Departamental Diego Hernández de Gallego. A principios de la década del sesenta iniciaría en firme su formación como humanista con principios religiosos, estudiando Filosofía en el Seminario Mayor Santo Tomás de Aquino de la misma ciudad de Pamplona entre 1960 y 1962. Dos años después ingresó a la Universidad Javeriana de Bogotá para cursar un Magister en Licenciatura en Teología, que culminaría hacia 1967. El proceso de formación de Floresmiro no se detuvo, muestra de ello fue la formación recibida en el Instituto de Estudios Sociales dirigido por Jesuitas, en el área de Promoción y Desarrollo Social en el año de 1969. Mientras realizó sus estudios en la Universidad Javeriana, alcanzó a ordenarse como Diácono (1966) y un año más tarde, se recibió como Sacerdote, un 18 de junio. El último título académico obtenido por Floresmiro fue en el extranjero. La Universidad Gregoriana de Roma le otorgó el título de Licenciado en Ciencias Sociales (Sociología) en 1981 a la edad de 42 años.” (ICPRO, s/f).

²²⁹ Imagen tomada de: (Enciso M., 2015, p. 74).

-1989: Conformación, también en colaboración con habitantes de San Vicente, de la asociación La Despulpadora de Frutas la Chucureña

-s/f: Colegio cooperativo San Pedro Claver

Cabe resaltar que dicho párroco gestionó un taller de guitarras con los músicos campesinos en el ICPROC. Es en este marco que, gracias a la invitación del padre Floresmiro, llega al municipio Minervino Ramos con la finalidad de colaborar con el trabajo que la parroquia realizaba en las comunidades cristianas campesinas. Debido a que Minervino interpretaba muy bien la guitarra surgió la idea de iniciar, en 1995, los talleres de este instrumento con los músicos y personas del campo.



Ilustración 90. Imagen Comunidades Cristianas Campesinas, San Vicente, ac.1983²³⁰

Sumado a lo anterior, el padre Floresmiro como rector del colegio privado cooperativo San Pedro Claver abre la asignatura de música y vincula al licenciado Juan C. López y a Minervino Ramos para impartir dicha clase. De tal manera que estos docentes inician un

²³⁰ Imagen tomada de: (Enciso M., 2015, p. 73).

trabajo conjunto con jóvenes y niños, los cuales se irían incorporando con el tiempo a los procesos musicales instaurados en la alcaldía municipal.



Ilustración 91. Foto Minervino Ramos a la izquierda²³¹

Para 1990 llega al municipio Carlos Alberto Vásquez, comunicador social que abandera la dirección de la cultura a nivel institucional y entra a administrar las políticas culturales en el municipio a través de la Secretaría de Cultura y Turismo DECA. A partir de este momento, en San Vicente de Chucurí se empiezan a seguir de una manera institucional los lineamientos y programas demandados a nivel nacional y apoyados económicamente desde el Estado. Vásquez trabajó como funcionario entre los años 1990 y 2006. Durante este período San Vicente de Chucurí logra un auge cultural y un reconocimiento a nivel nacional en diferentes concursos y festivales.

²³¹ En la fotografía de izquierda a derecha Minervino Ramos con el músico campesino Jairo Pinzón. Foto tomada el lunes 21 de enero del 2013, San Vicente de Chucurí.

Cabe resaltar que Carlos Vásquez, además de ser funcionario, es coreógrafo y bailarín, por lo que a su llegada organizó el grupo de danzas Cañabrava. En entrevista con Nalley Licceth, Vásquez recuerda que a su llegada a San Vicente había algunas danzas que no eran de la región, como la del Ciempiés, un Seré se sé y un Mapalé. Según señala, dichas danzas no daban cuenta de la identidad de los chucureños, por lo que las personas consideraban que había que crear algo que las identificara. Comenzaron a indagar en las historias y las leyendas propias del lugar y así fue que crearon la *Danza del cacao*, un montaje que vinculó música campesina y aspectos que eran considerados como propios de la identidad cultural de San Vicente de Chucurí. En ella, distintos elementos de labranza como los rastrillos, los sacos, las canastas, los colines, las cajas para el agua, así como el vestuario y la parafernalia, fueron incorporados para que la coreografía relatara una historia cultural del municipio. Además, se recurrió a Juan Ibarra, quien compuso un merengue, pues según un diagnóstico que se había realizado previamente este género identificaba a los campesinos de San Vicente de Chucurí.



Ilustración 92. Foto Carlos Alberto Vásquez, ac. 2013²³²

232

Foto tomada de <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10151520189856435&set=t.575988809&type=3&theater> [Consultado el 25 de junio del 2016].

Además, Carlos Vásquez conformó al grupo de gaitas y tambores Chuana para acompañar sus danzas. La compañía por él creada comenzó a viajar dentro y fuera del país, promoviendo a la vez en sus espectáculos tanto la música de Juan Ibarra como la de gaitas y tambores, y gestionando también procesos de divulgación y gestión cultural. Sumado a lo anterior, cumplió un papel fundamental en los cambios institucionales que involucraron a los jóvenes y niños de la comunidad chucureña a través de las artes. La periodista Ismenia Ardila relata:

Carlos Vásquez llegó con su danza y magia y encantó al pueblo. Eran tiempos de violencia y muerte, miedo y dolor. Gracias a su gestión las calles acogieron de nuevo a los artistas con sus bailes, músicas, cuentos y exposiciones. La palabra y el arte se hicieron líderes, contagiaron de alegría y construyeron confianza, estima, orgullo, sueños. El hijo adoptivo devolvió con creces el afecto y respaldo a su apuesta. Encontró cómplices, descubrió nuevos talentos y maestros, que continúan su obra cultural y cambiaron el rumbo de la historia misma (2010, p. 39).



Ilustración 93. Foto Presentación en el teatro municipal, Área infantil del proyecto musical A vivir en armonía la música Sentida, ac. 2003²³³

²³³ Fotografía del archivo de Mireya Rueda Ardila.

San Vicente de Chucurí se vincula entonces a la estrategia de situar la cultura “en un primer plano de las políticas públicas” (Moreno, 2007, p. 7). Para el año 2003 se instaura en la localidad el proyecto de Cultura para la vida y Cultura para la paz, este último con el plan derivado A vivir en armonía la música sentida. Este plan musical abarcó a gran parte de la comunidad urbana, con mayor énfasis en los niños, promoviendo talleres musicales semanales a los docentes de los colegios del municipio, los cuales reproducían en las aulas y con los niños los conocimientos que allí se transmitían. El proyecto se enfocó en cinco áreas artísticas a cargo de diferentes docentes especialistas, entre ellos: Jorge Correa, literatura; Mercedes Suarez, pintura; Nalley Licceth, danza; Paola Carrillo, teatro; y Laura Fernández, música. Esta última a cargo del proyecto A vivir en armonía la música sentida. La finalidad de este último era abarcar la mayor cantidad de población posible para conducirla en el aprendizaje e interpretación de un repertorio enfocado hacia la paz, lo que le otorgó dimensiones masivas.



Ilustración 94. Foto Guillermo Gordillo Galán, ac.2016²³⁴

²³⁴ Foto de Germán Chautá. Tomada de: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10152459588968316&set=pb.688133315.-2207520000.1466833974.&type=3&theater> [consultado el 25 de junio del 2016].

También para ese año, el gobierno nacional institucionaliza el *Plan Nacional de Música para la Convivencia 2001-2010*, abriendo espacios y dando recursos para la creación de escuelas en los municipios colombianos. San Vicente se incorpora en la nueva dinámica dando como resultado lo que hoy se conoce como la Escuela Juan de Jesús Ibarra. Para su organización se tomó como antecedente la conformación de las cinco áreas artísticas (danza, música, pintura, teatro, literatura) desarrolladas en el proyecto *Cultura para la vida y cultura para la paz*, antes mencionado. Pero en esta escuela el área de música se subdividió a su vez en grupos según los formatos: guitarra, violines, banda, coro/iniciación musical y tambores. Para el año 2003 llega al municipio el licenciado en música Guillermo Gordillo Galán, quien entra en un inicio a dirigir la banda municipal en la localidad. Alrededor del 2005 asume la dirección de toda el área de música, para quedarse, en los últimos años, a cargo de la dirección de todas las áreas de la escuela. En este período la Secretaría de Desarrollo y Turismo cambia de funcionarios, entre ellos Manolo Hernández, sucesor de Carlos Vásquez, Leonel Gómez, quien lidera hoy la Secretaría general, y Juan C. López, coordinador general de las cinco áreas de la Escuela Juan de Jesús Ibarra, quien llega en reemplazo de Guillermo Gordillo.

Como el lector habrá podido observar, en las iniciativas descritas destaca el hecho de que los distintos actores provienen del ámbito musical académico. Su concepción acerca del fortalecimiento de la cultura musical estuvo y está atravesada por esta característica.

1.1. Impacto en los jóvenes

Las iniciativas arriba referidas han tenido un importante impacto en los niños y jóvenes. No obstante, en lo que se refiere a la música campesina hasta hace poco tiempo sólo figuraba en el repertorio de algunas agrupaciones la denominada música andina colombiana –bambucos, pasillos y guabinas eran ejecutadas por la banda y el coro, principalmente. El lector recordará que en el capítulo 1 se señaló la distinción que suele hacerse entre la música andina colombiana, por un lado, y la música parrandera, de despecho y de cantina, por el otro. Este último grupo sólo estuvo representado, aunque de manera reelaborada –fusionando varios subgéneros y dotaciones instrumentales-, mediante la colaboración que se llevó a cabo entre el grupo Juan Ibarra y los chucureños y el grupo de danzas Caña Brava, en función de la

creación de la Danza del cacao. Por otra parte, en esta iniciativa los jóvenes y niños participaban únicamente en las danzas y no ejecutando música.

La escasa incorporación de la música campesina en los proyectos que involucran a niños y jóvenes, junto con su preferencia por la música “de moda”,²³⁵ puede ser parte de lo que genera la percepción en algunas personas de que éstos no están interesados en dicha expresión. Es interesante notar que esta falta de interés, a su vez, se vincula a una sensación de “pérdida de identidad”. Así, por ejemplo, es común encontrar enunciaciones que se refieren al olvido de la música campesina por parte de los jóvenes, como: “Creo que es la pérdida de nuestra identidad, adoptar otras costumbres que no son propias, incluso denigrando nuestras costumbres. [...] La globalización, la cultura del chucureño pedante, el poblador que denigra y se avergüenza de sus raíces” (Entrevista etnográfica, Rueda, 2014).

No obstante, en los últimos años –desde la primera década del siglo XXI- se observa un creciente interés de los jóvenes por la música campesina. Esto está muy relacionado con el papel que ha desempeñado Minervino Ramos a partir de su vinculación con la Escuela de Música Juan de Jesús Ibarra, específicamente en el área de guitarras, espacio en el que comenzó a incorporar la música campesina. Para Minervino, una de las formas de garantizar que esta música prevalezca es enseñarla a las nuevas generaciones:

Yo también he sido un soñador, he soñado con que la cultura prevalezca y se mantenga, y sólo se puede mantener con ellos, con los pequeños, con los jóvenes, con ellos que vienen. Porque unos ya vamos de salida y otros definitivamente ya están entregando las maletas, y pienso que son ellos. [...] Ahorita tengo niños de entre los 9 y 11 añitos que ya tocan bambuco, que tocan como rumbitas, y bien, ninguna resistencia con ellos, nada, les gusta y cantan (Entrevista etnográfica, Ramos, 2015).

Hay que decir que lo anterior implicó desarrollar estrategias para captar la atención y el gusto de los jóvenes y niños, como la incorporación de instrumentos que no hacen parte de la dotación “tradicional” –bajo, batería, güiro, entre otros–, la integración de voces femeninas y el montaje de piezas que, siendo reconocidas como parte de la música campesina, han sido producto de fusiones y reelaboraciones –como la carranga de Jorge Velosa.

²³⁵ “Lo que provoca el olvido en la música campesina son los nuevos ritmos modernos” (Entrevista etnográfica, Anónimo, 2014), “[...] principiando con la juventud hoy en día, porque hoy en día no les gusta esta música [campesina] para nada [...]. La música de hoy en día ya es puro reggaetón y cosas puallá. Uno llega a una parte donde hay bastante juventud y pone música de éstas y lo sacan a piedra a uno [se ríe]” (Entrevista etnográfica, Benavidez, 2013).

Yo creí que nunca iba poder. [Los muchachos] llegaron con el ánimo de tocar balada rock, pero cuando tuvieron el primer encuentro conmigo yo les expliqué: ‘aquí es música colombiana, vamos a hablar sobre Juan Ibarra’. Tiempo después me comentaron que ellos salieron y pensaron no volver más, sino que entre ellos. Después me lo comentaron, sí. Decidieron darse una oportunidad, a ver qué pasaba. Entonces dijeron: vamos a ver qué pasa. A la siguiente vez que volvieron, yo dije: ‘les voy a enseñar una melodía, un punteo que llama uno’, y yo creo que por ahí los cogí. ‘Entonces, usted hace la primera voz, usted puntea, hace la segunda y Ud. acompaña y Ud. va a hacer el bajo’. Y por ese lado ellos se fueron enamorando y ahora donde se presentan sólo quieren tocar música campesina. A ellos les gusta mucho. El merengue sobre todo, el merengue y la carranga (Entrevista etnográfica, Ramos, 2015).



Ilustración 95. Foto Grupo musical Interandino²³⁶

Como resultado de esta iniciativa surgió el grupo Interandino, conformado por jóvenes. Uno de sus integrantes cuenta: “Pues la mayoría de los que estamos acá iniciamos con [...] el profesor Miner. [...] comenzamos ya a profundizar más en la música campesina y nos fue gustando, y así fue como después se armó el grupo Interandino” (Entrevista etnográfica,

²³⁶ Foto tomada el 3 de mayo del 2013, San Vicente de Chucurí.

2013). Algo que retroalimenta el gusto de estos jóvenes por tocar música campesina es el reconocimiento que obtienen por ello y que se manifiesta, entre otros aspectos, por las invitaciones que reciben para tocar en canales de televisión de ámbito regional y local y por la posibilidad de salir del pueblo para tocar en otros lugares. De modo que:

Ha habido una explosión de gusto por esa música. Tú vieras, este año llegaron las mamás: ‘sí pero es que yo quiero que mi hijo toque requinto’, ‘sí yo quiero tocar requinto’, ‘yo quiero tocar tiple’ y ‘yo quiero’... Ninguno me ha vuelto a preguntar por baladas, por rock. (Entrevista etnográfica, Ramos, 2015).

El proceso descrito relativiza la idea, apuntada arriba, de que la música “de moda” es un obstáculo para vincular a los jóvenes y niños con la música campesina. Al menos, en lo que respecta a los muchachos que se han integrado a la sección de guitarras de la escuela Juan de Jesús Ibarra, se observa que la integración de distintas expresiones musicales en sus gustos no constituye un aspecto problemático ni conflictivo. Por otra parte, lo anterior ha coadyuvado a generar una cierta vinculación intergeneracional, como se puede observar en los comentarios que hacen los muchachos:

[Laura]: ¿Uds. escuchan normalmente la música campesina o solamente con el grupo?

[Luis Miguel]: Yo por lo general escucho en el canal 22, que es el canal de acá del pueblo. [...] pasan bastante música campesina y música de acá.

[Freddy]: Pues yo por las mañanas, siempre. Mi papá prende el radio y yo le pongo atención al radio, porque me gusta cómo tocan.

[Giselle Ramos]: A mí me pasa un poquito lo que le pasa a Brayan. Mi nonito prende la radio en la mañana y en la tarde.

[Giselle Tatiana]: Mi mamá pone el 22, canal *Asogalaxia*, ¡y que suene esa mezcla! (Entrevista etnográfica, Interandino, 2013).

Varias personas reconocen y aceptan la dinámica de este proceso porque ven en él, al igual que Minervino, una forma de preservar ciertos valores vinculados a la cultura chucureña. Jaime Ardila comenta: “Ellos combinan la música de ambas cosas, entonces tienen su música moderna pero también viven y se apasionan por la música con sus papás, porque al fin y al cabo pensar que el hijo sea igual que el papá...pero por lo menos algunos valores que no se pierdan” (Entrevista etnográfica, 2014).

Ahora bien, a pesar de lo descrito, es importante hacer notar dos aspectos: 1) El proceso de enseñanza de la música campesina a los jóvenes no ha promovido su interacción

con los músicos campesinos,²³⁷ 2) los niños y jóvenes del campo no se han beneficiado de lo anterior, con lo cual se observa su exclusión. Ambos aspectos entran en contradicción con lo propugnado en el *Plan de Desarrollo Municipal de San Vicente de Chucurí*. En él se habla de abarcar a “niños, niñas y jóvenes, y en general [a] cada uno de nuestros habitantes”; de recuperar “la memoria colectiva y tradicional a través de los adultos mayores”; y de dar “cabida a los músicos populares campesinos” (Macías L., 2012-2015). Las razones por las que los jóvenes del campo no se ven beneficiados están relacionadas, de acuerdo con lo observado y con las explicaciones de varias personas, con el hecho de que sus familias no tienen los recursos para costear los pasajes de traslado al casco urbano, donde se encuentra la escuela Juan de Jesús Ibarra. Asimismo, varios jóvenes y niños deben trabajar, algunos incluso fuera del municipio, para aportar recursos a sus familias. De modo que la situación económica constituye un importante factor de exclusión. Cabe señalar que recientemente se ha venido dando un fenómeno que anteriormente no se observaba. Los pocos casos de población del campo que sí acuden al taller del área de guitarra corresponden con jovencitas y niñas, pues no se espera de las mujeres que contribuyan del mismo modo que los varones a la economía familiar.

Hablando del campo, los papás no cogen y les dan 20.000 para que vengan al pueblo y aprendan, porque mire, tocó el caso de la escuela del Rubí, que es a donde yo voy, un muchacho muy bueno tiene una oreja, un oído muy bueno. La semana pasada que fui no lo dejaron volver que porque no los ayudaba a trabajar a ellos, algo así eso me dijeron los niños cuando volví. Y ya no lo dejaron volver más por eso y se perdió ese talento, ahí se perdió esa persona, y él si quería. Entonces todo va ligado con el dinero en el campo (Entrevista etnográfica, Ramos, 2015).

Como puede ser observado, la percepción de que a los jóvenes no les gusta la música campesina debe ser matizada pues, en realidad, la disposición de ellos hacia la misma tiene matices. No obstante, lo que sí emerge de la indagación de los procesos de institucionalización de la enseñanza musical es el hecho de que los músicos campesinos e incluso los jóvenes del campo han quedado excluidos de dichos procesos. A continuación se abordan tres aspectos que, paradójicamente, contribuyen a la vitalidad de la música

²³⁷ [Laura]: ¿Han tocado con los señores mayores? [Tatiana]: No hemos tocado, siempre aparte. [Laura]: ¿Y no conocen grupos de los señores mayores? [Melissa]: No, no hemos interactuado (Entrevista etnográfica, Interandino, 2013).

campesina al mismo tiempo que coadyuvan en la exclusión de los músicos campesinos: la música andina colombiana, la preferencia por sonoridades electroacústicas y el fenómeno en torno a la figura de Juan Ibarra.

2. ELEMENTOS DE CONSTRUCCIÓN DE UNA ESCUCHA MOLDEADA Y DE SONORIDADES LEGÍTIMAS

En el capítulo 1 se explicó que la música andina colombiana está vinculada al discurso “romántico-nacionalista” que implicó la “purificación” de los géneros que la integran, para alcanzar el estatus de música nacional. Lo anterior se dio de la mano de transformaciones que se venían operando en relación a la música en el ámbito académico, a partir de las cuales se elaboraron parámetros de distinción y supremacía del dominio de lo escrito sobre lo oral para construir una tradición acorde a las prácticas y gustos de la clase alta. De esta manera, se dio un proceso de canonización estética que privilegiaba una sonoridad en la que cierta complejidad armónica y modelo de afinación imperaron. Esto, a su vez, tuvo una gran difusión gracias al papel que desempeñaron los medios de comunicación. Asimismo, configuró el modelo que es enseñado en los ámbitos académicos de enseñanza musical. El lector recordará que también se sugirió que en la distinción que opera entre algunos músicos campesinos de San Vicente de Chucurí, donde la música andina colombiana es vista como más compleja y superior que la parrandera, de despecho y de cantina –denominada en ocasiones como *bola bola*, en virtud de su “simplicidad”-, se puede ver el efecto de los procesos de purificación referidos. A este respecto, Leonardo Amaya señala:

La música andina colombiana tiene muchas tonalidades [...] Entonces, a veces estamos tocando por la menor y cuando resultamos por do menor o un fa menor, por este cuento del manejo de las voces de las tonalidades que tienen las canciones, entonces requiere de una habilidad y de un mayor conocimiento en las notas. La música parrandera, carranguita, se manejan un sólo tono, lo que llamamos nosotros un Re, quinta de Re o Re séptima y La, Sol; entonces es fácil de cantar. [...] Eso es lo que yo entiendo como *Bola bola*: aquellas melodías que son fáciles de tocar o se tocan con una sola nota (Entrevista etnográfica, 2014).

Asimismo, Pablo Emilio Sarmiento comenta: “Es que la música colombiana, como tal, es... tiene más...exige más y es más complicada, bastante más complicada, requiere de más ensayo. En cambio, así, el *bola bola* ése es sencilla.” (Entrevista etnográfica, 2013). Y Luis

Bautista completa: “O sea, como de más categoría, pa’ decirle” (Entrevista etnográfica, 2013).

A partir de lo anterior, se sugiere aquí que la canonización de una estética sonora de la música andina colombiana y su reproducción en espacios académicos y de la industria musical, así como su difusión en medios de comunicación, también genera disposiciones de escucha que reconocen dicha estética como válida y superior. En este sentido, los músicos campesinos que no han tenido acceso al aprendizaje e incorporación de los parámetros que legitiman esta música y modo de ejecución no entran en la dinámica de reconocimiento y valoración que dichos parámetros garantizan.

A lo anterior se suma también, actualmente, una disposición de escucha –o modelamiento de la escucha– que valora de manera particular sonidos electroacústicos, amplificados y/o sintetizados. Como se mencionó arriba, Minervino Ramos ha recurrido a la incorporación de instrumentos que no corresponden con el formato instrumental “tradicional” de la música campesina, con la finalidad de atraer a los jóvenes. Éstos suelen preferir la sonoridad que resulta de los instrumentos amplificados. Al respecto, el propio Minervino comenta:

Yo creo que a raíz de que ha evolucionado lo de los equipos electrónicos todo tiende hacia eso, uno se acostumbra al ruido, a la bulla. [...] Y como ellos piensan es en la fiesta, ellos piensan es en tocar ¿no?, que suene duro, y compran su planta ¿sí? [...] Pero sí la mayoría de los que tocan uno ve que tienen, no un micrófono de alta calidad, pero tienen donde conectar, y eso también le llama la atención a los muchachos, que tengan con qué conectar, no les gusta tocar acústico. [...] Ellos ven es que lo voy a conectar en una planta y voy a sonar por toda la cuadra ¿sí? Entonces quieren es de alta gama, entonces es como la tendencia de instrumentos como éstos. (Entrevista etnográfica, Ramos, 2015).

Esta predilección por los sonidos electroacústicos y la amplificación no se extiende a todos los habitantes de San Vicente de Chucurí. Está muy vinculada al gusto de los jóvenes, aunque no exclusivamente. Algunas personas opinan: “Ya los jóvenes [...] tocan otros instrumentos de música metálicos, digamos así, pero no hay como la música de cuerda. Pa’ nosotros, antiguos como yo que tengo 75 años cumplidos, la música de cuerda mi preferencia” (Entrevista etnográfica, Anónimo, 2014). Los músicos campesinos han intentado hacerse de herramientas para amplificar la sonoridad de sus instrumentos, sin embargo, esto no alcanza a cubrir la expectativa sonora generada por los electroacústicos.



Ilustración 96. Foto Juan Ibarra y Los Chucureños²³⁸

Juan Ibarra es considerado como el mayor representante de la música campesina en San Vicente de Chucurí. Inicialmente tocaba únicamente el repertorio común de esta música en su formato tradicional. Sin embargo, pronto comenzó a destacar también como compositor. Estas cualidades fueron parte de lo que condujo a que Carlos Vázquez pensara en él para hacer la música de la Danza del cacao referida anteriormente. Como fue anotado, dicha danza fue creada para dar cuenta de la identidad de los chucureños. De acuerdo con Carlos Vázquez, no se deseaba usar música de otras partes, de modo que se experimentó y buscó lo propio del lugar con la finalidad de “dignificar al campesino” y “construir la música de las obras”. (Tavera, 2007, s/p). De esta manera, Juan Ibarra compuso el merengue El Montañero.²³⁹ La Danza del cacao se fue instituyendo como un símbolo de identificación local, lo cual, junto con su carácter escénico, posibilitó su exhibición no sólo en el municipio sino a nivel departamental, nacional e internacional. Esto redundó en un reconocimiento y exaltación de

²³⁸ Foto tomada por Mauricio Suárez, San Vicente de Chucurí. Tomada de: https://www.google.com.mx/search?q=juan+ibarra+y+los+chucure%C3%B1os&espv=2&biw=1821&bih=817&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKEwji-Y6bk7jQAhUSzGMKHbEgA-YQ_AUIBygC&dpr=0.75#imgc=5I-hiPXRnrAvZM%3A consultado el 20 de noviembre del 2016.

²³⁹ Escúchese: <https://www.youtube.com/watch?v=vyYEmU5KXAw>

la figura de Juan Ibarra, lo que a su vez lo llevó a tocar en escenarios que trascendían las fronteras de San Vicente.

Nosotros tenemos un ícono muy grande acá en San Vicente que se llama el señor Juan Ibarra, incluso nuestras escuelas de formación se llaman Escuelas de Formación Cultural Artística Juan de Jesús Ibarra. Digamos que él es el músico tradicional como más importante de San Vicente de Chucurí [...] Juan Ibarra ha sido el músico como más representativo, ha salido de San Vicente y no conozco el trabajo musical de otros músicos campesinos. [...] Él es compositor, es un muy buen compositor de música campesina y ha llegado a otras fronteras, ha salido de Colombia, se ha mostrado. Y no solamente las danzas de San Vicente de Chucurí han bailado su música, sino de muchas otras partes del país. Entonces es como el más representativo, es la persona que ha llegado con su música... hay un tema que se llama El Montañero que ya sonó en Europa con las danzas de la UIS,²⁴⁰ con las danzas del maestro Guillermo Laguna. (Entrevista etnográfica, Gordillo, 2013).

El contacto con otras músicas, así como la necesidad creativa de experimentar, hicieron que Juan Ibarra comenzara a fusionar géneros e instrumentos musicales, creando nuevas piezas que, no obstante, continúan siendo reconocidas como música campesina. Al respecto, Minervino Ramos comenta:

Yo digo lo mismo con Juan Ibarra, ya la visión de ingreso económico obliga a mejorar en ciertos aspectos, obliga a ampliar el repertorio, a pensar en qué le gusta a la gente y a tener un repertorio para cada ocasión. [...] Él se ha puesto en la tarea de hacer esos como...esos ensambles, hacer esas fusiones. Coge salsa y la adapta para la carranga, coge vallenato y lo adapta. Y por más que sea, la gente disfruta con esa música (Entrevista etnográfica, 2015).

La fusión de géneros e instrumentos musicales le ha permitido a Juan Ibarra integrar músicas que trascienden el ámbito de lo local pero, al mismo tiempo, sus creaciones articulan significados vinculados a la localidad. Sus composiciones han sido grabadas en cd's y difundidas ampliamente. Algunos músicos han realizado arreglos de las mismas; así, por ejemplo, han sido adaptadas a formatos de banda sinfónica y de cuerdas. Asimismo, las fusiones que hace y las adaptaciones a otros formatos han propiciado la percepción de que su música, para ser empírica –es decir, no del ámbito escolarizado–, está muy bien elaborada,²⁴¹ y han tenido una buena acogida en el gusto de los jóvenes.

Con la Banda Sinfónica hemos hecho música de Juan Ibarra, hemos hecho varios temas adaptados para el formato de Banda Sinfónica. La recepción es muy positiva. Los muchachos les gusta la música, no es que haya apatía ninguna, a ellos les gusta. Cuando uno ve acá a los

²⁴⁰ Universidad Industrial de Santander.

²⁴¹ “Esa música se la gozan porque es una música muy alegre, empíricamente muy bien elaborada. La música de Juan Ibarra es muy bien elaborada” (Entrevista etnográfica, Gordillo, 2013).

muchachos que tocan requinto, guitarra, esa música se la gozan (Entrevista etnográfica, Gordillo, 2013).

No obstante, hay personas que sin demeritar lo que Juan Ibarra ha hecho –y a pesar de que para algunos su música representa a la localidad– consideran que ya no corresponde realmente con lo que la música campesina ha sido tradicionalmente:

Él se ha vuelto muy comercial, por así decirlo [...] Yo vi la gente bailando con música de Juan Ibarra, sí, lo único que he comentado y que estoy de acuerdo con algunos pues es que él ya perdió como la esencia de la música campesina como tal ¿no? Pienso que al hacer esa clase de fusiones como que se salió del esquema de la música campesina (Entrevista etnográfica, Ramos, 2015).

A lo que se ha descrito aquí en torno a la música andina colombiana, a la incorporación de instrumentos electroacústicos y al fenómeno musical de Juan Ibarra, habría que añadir el hecho de que los cd's, la radio y los programas de televisión difunden grupos musicales que integran en su repertorio música campesina con diversos grados de elaboración y transformación, generando modelos que luego son imitados por los músicos de San Vicente. A dichos modelos se les adjudica cierta legitimación debido al prestigio que otorga el ser difundidos por los medios referidos, lo cual genera un espacio de disputa para la validación de las distintas interpretaciones.

Siento que son cosas humanas, cierto tipo de envidia musical, por así decirlo, no con respecto a la persona. Por ejemplo, que yo toco el tema de Campesina santandereana, el tema, pero entonces la otra persona dice 'no, así no es, yo la toco mejor' o 'yo la ví por la televisión y tal grupo y tal persona la tocó de esta forma, entonces no es así, es así'. Entonces eso crea ciertas barreras, dificultades como celos profesionales, por así decirlo. Eso sí he visto entre los músicos. (Entrevista etnográfica, Ramos, 2015).

Pero lo anterior, al mismo tiempo, alienta nuevas intervenciones y fusiones, así como la idea de mejorar la técnica instrumental, con la finalidad de alcanzar ciertos parámetros que hagan posible acceder a la grabación de cd's y en general al circuito de la música promovida por la industria musical, conservando el carácter de identidad local:

Si nosotros logramos que un profesor de esa clase de música venga y nos enseñe a mejorar ciertas técnicas, inclusive las voces, a aprender... hay muchas equivocaciones que uno toca. [...] En el momento que se logre, se llegue a grabar un cd, hay mucha exigencia para la grabación de un cd, entonces que ya estén preparados para eso sin que se salgan de lo cultural, de lo nato (Entrevista etnográfica, Amaya, 2014).

Yo le digo a usted cómo sería de bonito la voz de una mujer cantando pa' uno hacerle una segunda. Porque hay discos que la voz es alta y la voz de la mujer es apropiada porque es una voz clarita (Entrevista etnográfica, Sánchez M., 2013).

En suma, los programas institucionales de cultura, la inserción de la lógica de la música académica, los patrones difundidos por la industria musical, generan una serie de modelos de creación e interpretación, así como de escucha, que se validan mutuamente. Al respecto de los primeros –es decir, de los programas institucionales– pero también de las iniciativas de actores concretos descritas previamente, el señor Eduardo Rueda comenta:

El mismo trabajo que han hecho aquí desde hace unos 20 años, que han venido trabajando desde la época de Sonia Pico, el mismo profesor Juan C, que vinieron e hicieron un cambio cultural aquí. Creo que se metieron mucho en el cuento de la cultura, de cambiar un poquito la mentalidad de la gente para cambiar. Y uno lo nota ahorita, hoy día se nota un cambio aquí, o sea ya la gente piensa mejor culturalmente (Entrevista etnográfica, 2014).

3. TRANSCULTURACIÓN SÓNICA

Ana María Ochoa explora el modo en que las prácticas de *recontextualización sónica* promulgadas tanto por los folcloristas como por la industria musical han sido cruciales para la constitución de una modernidad aural. Lo anterior, está mediado, de manera simultánea por las prácticas contradictorias de *epistemologías de purificación* y *epistemologías de transculturación*. Las primeras buscan provincializar los sonidos para adscribirles un lugar en la ecúmene moderna, mientras que las segundas pueden ya sea promulgar o irrumpir dichas prácticas de purificación. Este planteamiento la lleva a argumentar que lo aural ha sido una esfera de constitución crucial de la modernidad altamente desigual de América Latina.

De acuerdo con esta autora, actualmente asistimos a una intensificación de lo aural. Esto es, una importancia creciente de lo sónico para una modernidad descentrada, ya no más definida exclusivamente por la primacía del mundo letrado, producto de la transformación tecnológica, económica y estructural de los modos de circulación del sonido. Y ve, como una de las razones para dicha intensificación en América Latina, la revaloración, resignificación y creciente circulación de lo que han sido consideradas históricamente músicas “tradicionales”.

No obstante, la recontextualización de músicas latinoamericanas o la globalización de sonidos locales, señala la etnomusicóloga, no es algo nuevo en la región, por lo que, de

hecho, se podría construir una historia de la importancia de la auralidad de América Latina atendiendo a las particularidades de los múltiples momentos históricos en los que los sonidos han sido recontextualizados y resignificados. En este sentido, la recontextualización y la esquizofonía resultan esenciales para entender las genealogías del conocimiento sobre la música no-Occidental, toda vez que la entextualización –es decir, el acto de enmarcar un objeto musical para ser estudiado de modos variados que lo capturan– constituye uno de los primeros pasos metodológicos. Es por ello que la construcción de conocimiento acerca de las músicas tradicionales comparte con la industria musical, como se mencionó arriba, el acto de entextualización y recontextualización.

De modo sorprendente, en la recontextualización de los sonidos actuales permanecen ideas que originalmente estuvieron vinculadas al folklore musical, como la política de pertenencia, donde los géneros musicales, sean tradicionales o populares, se despliegan para articular vínculos con el lugar; ideales de espontaneidad y afecto asociados a una estética de la oralidad; y un sentido de profunda identificación. Estos aspectos son parte importante de la historia de los nacionalismos musicales en América Latina. Hoy día, debido a la circulación intensificada de las músicas locales, la disgregación de los elementos de éstas en rasgos sónicos que pueden ser sampleados e intercalados en y con otros tipos de música se ha convertido en algo estándar en los diferentes géneros. De modo que lo que se nos presenta es un proceso reiterado de entextualización y recontextualización, uno que se intensificó con la invención, en el siglo XIX, de la reproducción, y mediante el cual la música se convirtió en un rasgo fundamental de las modernidades del siglo XX. Es por esta razón que Ochoa considera que los tipos locales de música no sólo no están muriendo, sino que, de hecho, están siempre disponibles para ser re-descubiertos y reconstituidos.

Los procesos de recontextualización, por otra parte, siempre van acompañados de un debate intenso sobre el significado del localismo sónico y su lugar en la modernidad de América Latina, es decir, son constitutivos de lo que denomina una *esfera pública aural*. Para la autora, la esfera pública actualmente está crecientemente mediada por lo aural, dados los procesos de globalización y regionalización que van emparejados con las transformaciones en las tecnologías del sonido. Lo anterior, desplaza la relación entre lo sónico y el mundo letrado. Así, la esfera pública está siendo redefinida para incluir formas de participación en

las que la intermedialidad de la esfera sónica –desde la comunicación cara a cara, hasta la radio, el cine, la televisión, la autoproducción de grabaciones, el internet y la comunicación por celular –se configura como un sitio privilegiado de constitución de una esfera pública disputada. Así, la alta modernidad se nos presenta imbuida por lo sónico como una esfera crecientemente consciente y manipulable de comunicabilidad.

Ochoa argumenta que, a diferencia del desarrollo de la etnomusicología en los países centrales, en el caso de América Latina la relación epistemológica determinante para la estructuración del conocimiento se da entre la política cultural, las diversas metodologías para estudiar dichas músicas y las múltiples textualidades que emergen de distintas prácticas de escritura acerca de la música. En lo que respecta a la política cultural, apunta que es crucial la relación entre: 1) los folcloristas y la etnomusicología, es decir, entre *epistemologías de purificación* y los estudios de música tradicional y popular y 2) el surgimiento de la industria musical. Los folcloristas compartían el interés por identificar y visibilizar músicas locales, como parte de un proyecto de valoración del localismo sónico que fue crucial a los proyectos postcoloniales nacionalistas. Esto involucró ciertos tipos de prácticas de reconocimiento y/o colección de objetos sónicos. Además de documentar y escribir acerca de las músicas locales, varios de ellos ocuparon posiciones en puestos públicos en las que su papel fue movilizar el folklore con fines políticos y estéticos específicos. Es decir, que su práctica estuvo profundamente inserta en una política de intervención mediante la cual se intentaba reorganizar las prácticas y la significación de lo sónico.

La colección de sonidos y su descripción en varias disciplinas, así como las prácticas culturales a través de las cuales estos sonidos son insertados en políticas de recontextualización y las textualidades y entextualidades creativas en las que también son insertados, hacen parte de lo que Ochoa denomina *transculturación sónica*, es decir, una:

reestructuración general [...] de las prácticas, modos de significación y circulación de lo sónico [que] rearticula la relación entre lo local, lo nacional y lo global a través de múltiples prácticas que imbuyen a los sonidos con nociones de originalidad y representatividad basadas en el lugar, en una esfera intensamente transnacional (2012, p. 396).²⁴²

²⁴² Traducción del texto original: “[...] a ‘general restructuring’ (Rama, 1982, p.39) of the practices, modes of signification and circulation of the Sonic. This ‘general restructuring’ rearticulates the relation between the local, the national and the global through multiple practices that imbue sounds with notions of place-based originality and representativeness in an intensely transnational sphere.”

De modo que la esfera pública aural latinoamericana está constituida por las mediaciones y disyunciones entre estas diferentes prácticas promulgadas por los transculturadores sónicos, esto es, por aquellos involucrados en esta reorganización. Desde 1880 hasta finales de 1970, Ochoa ubica la constitución y emergencia de la práctica folklorista y de los estudios sobre el folclore en latinoamérica. En dicho período los transculturadores mantenían una relación con un centro metropolitano que proporcionaba los modelos estéticos y de construcción disciplinaria, aunque dicho centro requería ser trascendidos para alcanzar diferenciación y reconfigurar el lugar de lo local a través de prácticas heterogéneas de entextualización y recontextualización. Su tarea mostró una relación paradójica y contradictoria con lo local, ya que sus descripciones de la música de este tipo y el rol de las mismas en el Estado-nación requerían un estatus de perpetuación del texto folclórico en su mismidad. De modo que mientras la transculturación creativa podía ser encarnada por ciertas figuras, dependía de otros transculturadores cuyo rol apropiado era representar lo local sin desviarse de él. Asimismo, varios de estos transculturadores eran críticos con la “comercialización” de la música folclórica, pero, al mismo tiempo, participaban activamente de su popularización. Ochoa ve en ello un campo discursivo de exclusión sónica, toda vez que la transculturación sónica, para ser canónicamente válida, sólo puede ser promulgada por ciertas figuras y mediante ciertos procedimientos musicales que aseguren una estética “apropiada”. Lo paradójico es que estas músicas frecuentemente obtuvieron validación una vez que su popularización estuvo mediada por diversos valores y mediaciones de canonización, incluyendo la que otorga diferentes modos de comercialización. Es por ello que al volverse símbolos nacionales o expresiones valoradas por la industria del entretenimiento, la relación entre la inclusión estética y la inclusión social se vuelve más complicada. Así, la modernidad sónica se presenta como un campo altamente disputado y caracterizado por múltiples mediaciones que articulan de maneras contradictorias la política de la validación sónica y/o la exclusión.

Ahora bien, a diferencia de Briggs y Bauman que consideran que el acto de purificación epistemológica de los sonidos sólo puede ser usado para construir desigualdad social, Ochoa sugiere lo opuesto. Es decir, que dicho acto está, de hecho, entretejido con innumerables posibilidades de articulación política e interpretación que, a menudo, van más allá de aquéllos que entextualizan el objeto sónico mismo. Desde este punto de vista, la

invisibilización que produce la política de la purificación es re-editada no sólo para producir desigualdad social sino también por diversos movimientos cuya intención es, precisamente, impugnar tales desigualdades. En América Latina nos encontramos, así, ante prácticas y discursos de recontextualización de músicas locales (epistemologías de purificación) y prácticas y discursos de transculturación sónica (que validan lo híbrido y se localizan en “el medio” como una esfera de intervención).²⁴³ Estas prácticas se alimentan y constituyen entre sí de formas contradictorias y complejas, por lo que la modernidad sónica siempre se presenta como un proyecto inacabado, ya que la propia existencia de lo colonial/moderno y de lo tradicional/moderno está basada en las relaciones cíclicas de estas articulaciones. Las múltiples y simultáneas formas de recontextualización complican la borradura, es decir la exclusión e invisibilización, que promulgan las prácticas de purificación y su validación canónica.

Como se apuntó previamente, en el planteamiento que Ochoa hace en torno a la constitución de la modernidad aural las prácticas de recontextualización sónica han sido cruciales. En esta dinámica, las epistemologías de la purificación desempeñan un papel singular, al apelar a sonidos que son articulados a nociones de lugar. Sin embargo, la propia recontextualización sónica genera transculturaciones que o bien promueven o bien irrumpen las prácticas de purificación. La intensificación actual de los procesos de recontextualización musical ha puesto de manifiesto el retorno de “intereses, discursos y prácticas de lo que históricamente han sido consideradas músicas tradicionales...” (2012, p. 390).

Con base en los planteamientos de Ochoa, se quiere sugerir aquí que varios de los actores que fueron referidos al inicio de este capítulo podrían ser caracterizados como “transculturadores”, en el sentido de que, como fue apuntado arriba, han intervenido en la discusión y significado de lo sónico. Han compartido un interés por visibilizar expresiones musicales locales, interviniendo directamente en acciones destinadas a su valoración. Si bien estos actores no forzosamente pueden ser identificados como folcloristas, cada uno de ellos ha contado con capacidades y oportunidades específicas que les han permitido emprender tales acciones. La relación de los transculturadores con las políticas culturales de Colombia –con mayor o menor grado de conciencia–, queda de manifiesto al examinar el lugar que las

²⁴³ El concepto de “lo híbrido” se detallará al cierre de este capítulo.

prácticas “tradicionales” han tenido en la constante definición de lo nacional y la concepción en torno al desarrollo.

El papel de Carlos Vázquez y Juan Ibarra como transculturadores es destacable. Como se apuntó previamente, el primero llega al municipio para hacerse cargo de la dirección de la cultura en la Secretaría de Cultura y Turismo DECA. En este marco, diagnostica la ausencia de danzas “representativas” de San Vicente y se propone crear una que de cuenta de la identidad chucureña. El montaje de la *Danza del cacao* aspiraba a obtener el capital simbólico que distinguiera al municipio. Lo anterior nos permite vincular lo señalado por Ochoa acerca del retorno del interés por prácticas que articulen nociones de lugar con la necesidad de construir una identidad local o regional. Como señala Giménez, los individuos moldean la imagen de una región en relación con otras regiones con base en un patrimonio cultural pasado o presente, y, podríamos añadir, inventado. Esta identidad regional es negociada con actores externos a la región y estimula el sentimiento de orgullo y adhesión (2005, p. 72). Recuérdese que, de acuerdo con Vázquez, la intención de la danza era “dignificar al campesino”. Según se puede observar, la *Danza del cacao*, como una expresión que intenta dar cuenta de la tradición del lugar, corresponde con lo que Hobsbawm denomina “tradición inventada” (1983, p. 4),²⁴⁴ pues el montaje destaca una serie de elementos y valores que suponen una vinculación con el pasado y el ser campesino.

La composición del merengue *El Montañero*, a cargo de Juan Ibarra, recontextualiza la música campesina en dos formas: 1) si bien corresponde con uno de los géneros que integran esta música, constituye una nueva creación; 2) su llevada al escenario y su articulación con los elementos propios del ballet folclórico transforman el contexto de ejecución “tradicional”, así como las formas de recepción. De tal forma que nos encontramos ante un fenómeno de recontextualización sónica y transculturación mediado por una epistemología de pureza. La provincialización de los sonidos permitió, al mismo tiempo, inscribirlos en un orden nacional e incluso global moderno, como se desprende de las múltiples representaciones de la danza en los escenarios nacional e internacional. Su difusión

²⁴⁴ Hobsbawm define *tradición inventada* como: “un conjunto de prácticas, normalmente gobernadas por unas reglas abiertas o tácitamente aceptadas y de una naturaleza ritual o simbólica, el cual busca inculcar ciertos valores y normas de conducta por repetición, que automáticamente implica continuidad con el pasado”. (2002, p. 4).

y popularización implicó una intervención que hiciera canónicamente válida la expresión recién creada: el formato del ballet folclórico aseguraba la estética apropiada.

El éxito de un proceso de transculturación sónica mediada por una epistemología de la pureza que articula una identidad local se muestra evidente en gran parte de las apreciaciones en torno a la figura de Juan Ibarra. Para muchas personas este compositor es “el músico más tradicional” de San Vicente de Chucurí, el más “representativo”. Si bien, como también fue señalado, algunos músicos y habitantes más consideran que “ya se salió del esquema de la música campesina”, con lo cual podemos observar que los procesos de transculturación sónica tanto promueven como disrumpen las prácticas de purificación – como apunta Ochoa. Mejor dicho, en este caso se configura un campo relativamente conflictivo para negociar los sentidos de lo “tradicional”.

El fenómeno de esquizofonía pone al alcance de los habitantes de San Vicente de Chucurí una enorme cantidad de expresiones musicales que, a la vez, son recontextualizadas mediante procesos de fusión con la música campesina. La disgregación de los elementos de estas músicas ha llevado a Juan Ibarra a fusionar la música campesina con géneros e instrumentos musicales de otras geografías, participando activamente como transculturador. Recuérdese, por otro lado, que parte de la música campesina es ya producto tanto de la circulación de música considerada local en otras latitudes como de su fusión, y que este proceso está plenamente vinculado a la industria fonográfica y musical en general. Asimismo, géneros que no forzosamente eran considerados históricamente como folklore entraron en estos procesos. Al mismo tiempo, al germinar en la práctica y gusto de la gente de San Vicente de Chucurí, se fueron constituyendo como expresiones que establecieron puentes con el lugar, llegando a consolidarse como medio de identificación y pertenencia. La grabación de las composiciones de Juan Ibarra entextualiza su música y la populariza, generando nuevos procesos de recontextualización, aún si éstos ocurren sobre todo en el ámbito local, como su adaptación a otros formatos instrumentales y su enseñanza en las escuelas.

Como apunta Ochoa, la diferencia aquí no es tanto entre los sonidos “tradicionales” y los “populares”, pues la música de Ibarra genera apreciaciones en uno y otro sentido. Lo que las diferentes percepciones acerca de su figura ponen de manifiesto, siguiendo a la autora,

es más bien una diferenciación entre los sonidos considerados apropiadamente folclóricos y los sonidos populares (comerciales).

Minervino Ramos también puede ser considerado como un transculturador, debido al papel que ha desempeñado sobre todo recientemente con el taller de guitarras de la Escuela Juan de Jesús Ibarra. Sin embargo, parte de su actividad no puede entenderse prescindiendo de la influencia y el apoyo del Padre Floresmiro Bohórquez. Este último era particularmente sensible a las problemáticas y los diversos asuntos de los campesinos. De aquí que emprendiera la conformación del ICPROC, el ICSED y el CENCOFAM. Es en el trabajo que realizaba en el ICPROC donde invita a Minervino a echar a andar los talleres de guitarra para los campesinos, y más tarde en el colegio privado cooperativo San Pedro Claver para hacerse cargo de la asignatura de música junto con Juan C. López. Cabe señalar que inicialmente la tarea de Minervino consistía en enseñar a tocar en la guitarra música de eucaristía. Proveniente de la Amazonía colombiana, desconocía la música del interior del país. Muy pronto, Minervino detectó que entre los campesinos que asistían al taller se encontraban músicos, como Jairo Pinzón, a los que comenzó a preguntarles por la música que ejecutaban. Así, comprendió que más que enseñarles a los músicos campesinos debía aprender de ellos. Lo aprendido en ese entorno y con dichos músicos constituye aquello que recientemente enseña a los niños y jóvenes del taller de guitarras de la escuela Juan de Jesús Ibarra. No obstante, debe apuntarse que su capacidad para comprender los gustos de los niños y jóvenes lo llevó a incorporar instrumentos que no hacen parte del formato tradicional de la música campesina. De este modo, su enseñanza genera interpretaciones que, si bien respetan en términos generales la estructura de la música campesina, adquieren, en ocasiones, otros tintes sonoros que, de alguna manera, la “modernizan”.

Por otra parte, Leonardo Amaya, también apoyado por el padre Floresmiro, ha tenido un papel activo sobre todo en lo referido a la difusión y popularización de la música campesina. En esta labor, la captura de dicha música en soportes diversos y su transmisión por radio ha sido fundamental. Lo anterior constituye un aspecto que hace posible no sólo la difusión de la música campesina, sino su potencial recontextualización. Leonardo comenta:

Empiezo a coleccionar música en acetato y en casetes, y cuando aparece el cd más me interesa. Entonces me da el interés de empezar a comprar, coleccionar. En un momento dado tenía ya 200 cd's de música colombiana, de artistas [...] de todo el país que interpretaban música colombiana. [...] Entonces, bueno, en esos momentos el padre Floresmiro inicia con su proceso de la emisora comunitaria. Entonces le dijo a Lucas Naranjo ‘mano, yo le presto

música'. Me dijo 'no mano, más bien yo lo invito y usted participa, empecemos los sábados en la mañana', entonces los sábados a las 6 de la mañana. Yo llegaba muy puntualito con mi grupito de cd's. Yo llevaba mi libreto, entonces él me entrevistaba y yo le contestaba y colocábamos música, qué es un bambuco, dónde nació el bambuco, quién era Jorge Villamil, preguntas como esas, y colocábamos las canciones. Era una horita los sábados en la mañana. Lo cierto es que al mes ya iban siendo lunes, miércoles y sábados, a los 2 meses ya era de lunes a viernes, a los 3 meses yo ya estaba haciendo el primer taller de radio. Era agente de tránsito en ese momento [...] y a la gente le va gustando. A medida que iba avanzando el programa pues me fui capacitando en la emisora y me fui quedando en la emisor, y aparecen personas, que '¡hombre yo toco guitarra!', que 'allí un señor toca', que 'otro grupo allí'. Ya habían grupos musicales, pero detrás de estos grupos musicales habían otras personas que independientemente le gustaban estos géneros musicales; la música campesina la interpretaban, pero que nunca eran vistos, nunca se visibilizaban. Entonces de ahí nace el interés de empezar a llamar a la gente de colocar otras músicas diferentes a la música colombiana, música tradicional campesina, empoderando un poco más lo que se hacía en San Vicente a partir de Los Ceibaleños, Los Rubíes y otros grupos del municipio. Ya existían, pero ya se empiezan a visibilizar a través de la radio. Habían algunos encuentros, algunas tertulias, los invitábamos a la emisora en la Fiesta de la madre (Entrevista etnográfica, Amaya, 2014).

A lo anterior debe sumarse la labor de personas como Sonia Pico, Juan C. López y Guillermo Gordillo quienes, al provenir del ámbito de la música académica, se dieron a la tarea de incorporar la música campesina –sobre todo la música andina colombiana– en su trabajo vinculado con la alcaldía. A partir de dicha incorporación hicieron adaptaciones de esta música a diversos formatos instrumentales, que respondían a la aplicación de metodologías de la enseñanza musical formal. Y, finalmente, la reproducción de esta lógica en el espacio de la Escuela Juan de Jesús Ibarra, que continúa en la actualidad.

De una u otra forma estos transculturadores, ocupando posiciones particulares y aprovechando coyunturas específicas, movilizaron la música campesina con fines diversos: estéticos, de construcción de relatos y símbolos identitarios, de cohesión social y de visibilización de los campesinos, entre otros.

La música andina colombiana es producto de prácticas heterogéneas de entextualización y recontextualización, en las que los centros académicos proporcionaron el modelo estético y al mismo tiempo reconfiguraron el lugar de lo local. En cierto modo, se podría señalar que la música andina colombiana, como señala González para la "música latinoamericana"²⁴⁵ en general, se ha desenvuelto bajo sistemas económicos, administrativos y políticos modelados en los países centrales y aplicados en nuestra región. Configurando

²⁴⁵ Entendiendo que lo "latinoamericano" y, por supuesto su música, es una construcción más ficticia que real.

imaginarios sonoros locales que coadyuvan a modelar formas de escucha a partir de las cuales se legitiman no sólo ciertas músicas sino ciertos modos de interpretarla, lo cual, a su vez, construye modelos de escucha (2011).

Algo similar puede decirse respecto del caso de Juan Ibarra y su participación con la composición de la música de la *Danza del cacao* y sus subsecuentes creaciones. En el primer caso, como se ha señalado, la música se sumó a todo un montaje que respondía a los parámetros validados del formato del ballet folclórico. En el segundo, el papel de la industria musical en los procesos de transculturación sónica es más sobresaliente. Como hemos apuntado, la música de despecho, parrandera y de cantina está integrada por géneros provenientes de diferentes latitudes que fueron incorporados y/o fusionados. Tales expresiones obtuvieron validación gracias a su popularización. Las fusiones de Juan Ibarra constituyen nuevas textualidades que, al poner en juego diversos géneros e instrumentos difundidos por la industria musical –validados a través de canonizaciones de ciertas sonoridades y formas-, obtienen legitimación y prestigio y configuran disposiciones de escucha orientadas por dicha legitimación.

Asimismo, los sonidos sintetizados, amplificados y fuertemente asociados con la música popular y mediatizada, instalan expectativas y formas de escucha que orientan las predilecciones estéticas de las personas, particularmente de los jóvenes. De modo que, si bien éstos aprenden y disfrutan de la música campesina, ello, en gran medida, está mediado por las intervenciones que la atraviesan y que modifican, hasta cierto punto, la sonoridad resultante de este proceso.

Las creaciones y fusiones de Juan Ibarra, la inserción de la música campesina en el ámbito escolarizado, los arreglos para diversos formatos instrumentales que de ella se hacen y el gusto de buena parte de los jóvenes por tocarla, escucharla y bailarla, parecen contradecir la idea de que está cayendo en el olvido. Por lo contrario, el escenario que se nos presenta sugiere un cierto re-descubrimiento y reconstitución de esta música. En este sentido, se suscribe aquí lo planteado por Ochoa acerca de que “La práctica de re-localización y re-temporalización de la música [...] parece proporcionar una fuente inagotable de juventud o novedad musical para ser descubierta nuevamente en expediciones en diferentes formas de

localizaciones sónicas (entextualizaciones, recontextualizaciones, repeticiones) por cada generación.” (2012, p. 391).²⁴⁶

La valoración de la música campesina, como símbolo de lugar, por los relatos de lo nacional y por la industria del entretenimiento complica la política de la relación entre la inclusión estética y la inclusión social. A partir de lo que se ha venido describiendo puede ser observado que la transculturación sónica generalmente debe ser realizada mediante ciertos procedimientos musicales que aseguren una estética apropiada y, por lo tanto, su validación canónica. Ochoa señala que la periferia, en este caso, se define no tanto por lo folclórico idealizado sino por las transculturaciones que desde los parámetros del canon son consideradas “vulgares”.

Las exclusiones de raza, etnicidad, género, sexualidad y clase están, a menudo, mediadas por este término: la oposición binaria que subyace a estas exclusiones no es entre lo tradicional y lo popular sino más bien entre transculturaciones epistemológicamente validadas a través de prácticas de purificación y aquellas que no lo son (2012, p. 398).²⁴⁷

Es importante enfatizar que, a pesar de que un imaginario de lo campesino como ícono de identidad local, atraviesa los discursos y las prácticas de las transculturaciones de la música campesina, se quiere sugerir aquí que, efectivamente, la política de la relación entre la inclusión estética y la inclusión social es problemática. Todo parece poner de manifiesto que lo excluido aquí es el sujeto campesino como actor social. Como fue descrito previamente, el campesino no se ha visto beneficiado de los diversos proyectos culturales que se han llevado a cabo en San Vicente de Chucurí en relación a la música, pues éstos han estado orientados principalmente a los niños y los jóvenes. Entre otras razones, lo anterior tiene consecuencia en el hecho de que tampoco han accedido a las lógicas del saber musical que canoniza, legitima y valida ciertos modos de ejecución y ciertas sonoridades. Asimismo, sus interpretaciones no han sido objeto de interés de la industria fonográfica. Desde este punto de vista, pareciera ser que, parte de lo que deja fuera al sujeto campesino es una escucha colonizante. De acuerdo con González, esta escucha colonizante se realizaría “desde los marcos de referencia y esquemas colectivos contruidos por el poder mediante discursos y

²⁴⁶ Traducción del texto original.

²⁴⁷ Traducción del texto original: “Exclusions of race, ethnicity, gender, sexuality and class are often mediated by this term: the binary opposition that underlies these exclusions is not between the traditional and the popular but rather between transculturations epistemologically validated through practices of purification and those that are not.”

prácticas que intervienen, sin ser percibidos, en la construcción de sentidos de realidad o imaginarios sociales.” (2011, p. 87).

La epistemología de la pureza opera en las fusiones y reconfiguraciones de la música campesina al articular nociones de localidad y en el hecho de relegar al sujeto campesino a la condición de conservar su “mismidad”. Esto se puede observar en las apreciaciones de algunas personas sobre lo inadecuado de “academizar” las lógicas de transmisión de saber musical de los campesinos, como justificación de su falta de inclusión en los proyectos. También en las comparaciones entre lo que hace Juan Ibarra y lo que constituye el “esquema de la música campesina” en la nostalgia expresada por algunos, pero también en las interpretaciones que los músicos campesinos hacen sobre su propio quehacer. Ya sea que otros adjudiquen un cierto carácter de pureza a los campesinos y su música o que ellos mismos se representen de este modo. La parcial inclusión de la estética que acompaña sus interpretaciones, su exclusión de los proyectos culturales y su falta de acceso a los diversos medios que podrían promover su música, pone de manifiesto su carácter periférico en una esfera pública en la que el localismo sónico aparece como algo altamente disputado, y donde se articulan de formas contradictorias las múltiples mediaciones de validación y/o exclusión sónica (Ochoa, 2012). En suma, lo que parece relegar a los campesinos y su música al olvido es la asimetría de los recursos con los que cuentan para acceder a la esfera pública aural.

--- O ---

A partir de lo examinado en este capítulo, se argumenta aquí que la música campesina, considerada como un tipo local de música, no sólo no está realmente siendo olvidada, sino que, de hecho, es re-constituida mediante prácticas de transculturación sónica que emergen de diversas formas de intervención en las que lo híbrido es validado. Se observa, como señala Ana María Ochoa, que las epistemologías de la purificación y las prácticas de transculturación sónica se alimentan y constituyen entre sí en formas complejas y contradictorias. Ahora bien, conviene considerar que para esta etnomusicóloga: 1) Lo híbrido “es menos una transformación de la tradición [...] que una reificación, a través de múltiples prácticas de transculturación, de lo tradicional/moderno para construirlo como permanentemente inagotable”; 2) a diferencia de lo que plantean Bauman y Briggs acerca de

que el acto de purificación epistemológica de los sonidos sólo puede ser usado para construir desigualdad social, Ochoa considera que ocurre lo opuesto, es decir, que está entretejido con innumerables posibilidades de articulación política e interpretación que a menudo van más allá de aquéllas que entextualizan el objeto sónico en sí mismo. Es importante destacar que, para el caso de San Vicente de Chucurí, la discusión teórica sobre los efectos del acto de purificación epistemológica de los sonidos se da tanto en la postura teórica de Bauman y Briggs como en el planteamiento de Ochoa. Pues como se observó, dichos sonidos pueden ser usados tanto para construir desigualdad social como para abrir posibilidades de articulación política e interpretación.

En este sentido, hemos visto que también las interpretaciones musicales de los campesinos no alcanzan, en general, la validación estética que legitima ciertos procesos de hibridación producto de la transculturación sónica. Lo cual coloca a los campesinos en un espacio periférico de la esfera pública aural, acentuando la desigualdad social y la ilegitimidad estética. Esto, por otra parte, se corresponde con el deterioro del que ha sido objeto la figura del sujeto campesino en Colombia, como se intentó mostrar en el capítulo II. No obstante, es necesario decir que los músicos campesinos leen con mucha claridad esta situación. Ellos constantemente señalan la necesidad de ser grabados y difundidos en medios como la radio y la televisión.²⁴⁸ Comprenden la importancia que estas formas de entextualización pueden tener no sólo para su popularización y la vitalidad de su música sino como conformadoras de un archivo sonoro que asegure la preservación de sus interpretaciones en la memoria de los chucureños. Desde luego, una memoria que no sólo articula el pasado, sino que apunta, desde el presente, al futuro. En esta lectura, los músicos campesinos hacen operar, en ocasiones, lo que se ha denominado epistemología de la pureza, al constituirse como aquellos que mejor encarnan el sentido de lugar, el amor por el territorio, etcétera. También, en oportunidades, refieren la necesidad de acceder a los medios que les permitan “modernizar” sus interpretaciones. Tal parece que el *olvido* referido sistemáticamente se constituye como un dispositivo discursivo que complica la borradura de

²⁴⁸ “Pero entonces no habíamos tenido la oportunidad de grabar. O sea la oportunidad, o sea de pronto un apoyito una ayudita porque uno es del campo y es muy pobre y entonces uno no alcanza para pagar” (Entrevista etnográfica, Morales, 2013); “[...] es mi consideración siempre, si nosotros logramos que se logre, se llegue a grabar un CD, hay mucha exigencia para la grabación” (Entrevista etnográfica, Amaya, 2014); “[...] a la mayoría le gusta que uno toque esto y a uno cuando lo ven por la televisión, por el canal, ¡hay yo lo vi!, que no sé que, bacano [...]” (Entrevista etnográfica, Ramos, 2015).

la que son objeto los músicos campesinos en la constante relación entre las prácticas de purificación y transculturación sónica validadas. Un dispositivo que contesta y visibiliza la desigualdad, y al hacerlo, mantiene vivo un debate sobre el significado del localismo sónico, que constituye el medio para acceder a la esfera pública aural. Dicha esfera se antoja como el espacio de lucha política por excelencia para que los paradigmas existenciales de los que forma parte la música campesina obtengan reconocimiento y validación, en un contexto que, cada vez más, borra al campesino.

CONSIDERACIONES FINALES

La investigación sobre la música campesina de San Vicente de Chucurí surgió debido a las enunciaciones del olvido, “es que se ha olvidado muchísimo... se ha acabado bastante la agrupación musical”, decían los músicos y habitantes de la localidad. Dicha percepción está ligada, de acuerdo con lo que se ha intentado argumentar en esta tesis, principalmente a dos causas fundamentales: 1) a un proceso histórico constante de exclusión social del campesino y 2) a una descripción de la nación que construye su historia mediante una operación política que le asigna al campesino una dimensión temporal ligada al pasado. Sin embargo la música, lejos de desaparecer, está en una proliferación de textualidades producto de transculturaciones sónicas que la han dinamizado.

Las sonoridades electroacústicas, el fenómeno musical de Juan Ibarra y el actual modelamiento de la escucha, ponen de manifiesto que realmente lo que está olvidado no es la música como sonido. A diferencia de lo que en un primer momento dejaban ver las enunciaciones, ésta se encuentra en una dinámica vital de multiplicación textual. Debido a la difusión musical por parte de los diversos medios de comunicación y grupos musicales con variados grados de elaboración y transformación de la música campesina –aspectos que recontextualizan la música campesina de la localidad. Dicho proceso complejo resalta la articulación entre identidad local, tradición y representatividad de la música campesina. En definitiva nos encontramos con un proceso de transculturación sónica mediado por una epistemología de la pureza que, como bien señala Ochoa, se conforma como un campo conflictivo que puede promover o disrumpir dichas prácticas puras para negociar los sentidos de lo ‘tradicional’.

Si bien la música campesina no está olvidada, las enunciaciones de los músicos y los habitantes de San Vicente de Chucurí sobre su olvido ciertamente muestran que hay un borramiento de los campesinos. Borramiento debido a su exclusión de los proyectos institucionales y la desventaja de sus interpretaciones frente a los modelos de sonoridad promovidos por los medios y la industria, sonidos que se han ido legitimando. Por lo que las enunciaciones de olvido tienen su fundamento; como fue avanzado en el capítulo IV, referir las palabras que constituyen el campo semántico del olvido parece constituir un dispositivo

discursivo que intenta contestar y visibilizar la desigualdad de la que son objeto los campesinos.

Como se apuntó en el capítulo II, el sujeto campesino se configura material e históricamente en su estrecha relación con la tierra. Dicha relación mostró la importancia que tiene la configuración histórica del territorio local en correspondencia con la historia regional y nacional. En el caso particular de San Vicente de Chucurí, la revisión de una serie de procesos históricos puso de manifiesto que la localidad ha estado atravesada por constantes luchas de poder por la tierra, debido a su ubicación estratégica y a la fertilidad de sus suelos. Este proceso complejo de uso y tenencia de tierras fue configurando al territorio como zona roja, un lugar que ha sido acompañado de diversas violencias. Historia que, para el caso campesino, fue condicionando la imagen que se ha construido de dichos sujetos, adjudicándoles un carácter social devaluado y estigmatizante. Así, los campesinos han debido atravesar procesos complejos de desplazamiento forzado, exilio, abandono, experiencias de pérdida, sufrimiento, muerte y humillación, entre otras. En estas diversas relaciones, los campesinos han quedado marginados y estigmatizados por una historia nacional que los fue construyendo como sujetos anacrónicos e invisibles.

En este sentido, la historia nacional ha desconocido la historia de los sujetos campesinos, ubicándolos en un espacio social imaginario que los vincula con un pasado “tradicional”, arcaico, “pre-moderno”. Así, las historias “otras” han sido borradas como estrategia política que oculta la condición violenta de producción y reproducción de las identidades. Los campesinos, dependientes de dichos procesos de negación simbólica, quedan olvidados en su carácter contemporáneo. Dicha “continuidad en los procesos de pérdida” es que se hace posible, mediante el ocultamiento del tiempo en las representaciones sobre el pasado, un tiempo que no es afectado por los acontecimientos y que homogeneizó al sujeto campesino y lo universalizó en el relato de la historia nación. De esta manera, le ha negado el derecho a inscribir su relato en la historia nacional. La privación de su temporalidad y contemporaneidad, lo ubica en un orden antropológico, imaginado, como distante en el tiempo.

Por tanto, la problemática entre música campesina (en tanto ‘cultura’) y el sujeto campesino (en tanto sujeto subalterno), hace parte del proyecto de la modernidad que trae

consigo el carácter violento original del proyecto nación. En este sentido, los modos en que se construyen las expresiones musicales y las formas de vida que giran en torno a ellas, son reconocidas en el dominio de la cultura. Pero, de manera paradójica, a su vez son consideradas como “tradición atávica”. Es decir, retrasos en la construcción de una historia nacional moderna.

No asombra, entonces, que la música vista como parte de la cultura, esté inmersa en el juego de los tiempos históricos. Se puede decir que, a la música campesina se le asignan sentidos de pureza para referir al origen, lugar y representatividad (ya sea por la adjudicación de otros o porque los propios campesinos se representen como “puros”). La leyenda de una historia local que habla de la cultura subordinada, de la cultura campesina, no puede salirse de ‘la jerarquía panóptica’. Inmersa la música en las etiquetas exhibicionistas que subyacen a las nociones de ‘rescate’, puede entrar en procesos de transculturación que apelan, como se dijo anteriormente, a las nociones de pureza, lugar y tiempo. Aún así, se niega a los campesinos competencia para calificar en los parámetros de una estética sónica moderna. Dicha distancia entre historia y cultura, como se observó en el capítulo IV, hace parte de la constitución crucial de la modernidad colombiana altamente desigual. Aspecto fundamental también en la configuración de lo aural. En este sentido, puede apuntarse que las epistemologías de pureza reproducen una desigualdad social que, en el caso particular chucureño, se expresa claramente en la falta de inclusión social del campesino en algunos contextos. Esto da cuenta del carácter periférico que tiene hoy día dicho sujeto en la esfera pública. Un espacio altamente disputado en el que el localismo sónico también es relevante como lugar político de enunciación que valida y/o excluye sujetos y, en el que actualmente, los músicos campesinos de San Vicente de Chucurí no están siendo cabalmente reconocidos. Por el contrario, son relegados a un olvido. A partir de la examinación de diversas dimensiones vinculadas a la música campesina, se ha podido ver que la parcial inclusión de la estética de las interpretaciones musicales de los campesinos hoy día, su exclusión de los proyectos culturales institucionales, y su falta de acceso a diversos medios de promoción musical, son factores que exhiben la asimetría de los recursos con los que los campesinos cuentan para acceder a la esfera pública aural.

Ciertamente, el panorama es complejo y en él los campesinos leen una realidad que los impulsa a entrar en las lógicas de transculturación para poder tener acceso a la modernidad. Con ello a una contemporaneidad que los vincule al relato nación. En esta operación, el olvido como enunciación parece estar mostrando la resistencia del sujeto campesino ante estos borramientos, constituyéndose como un dispositivo discursivo que, como se apuntó antes, le permite entrar en la disputa por el reconocimiento de su particularidad en la esfera pública aural.

Se justifica entonces la razón de situar al olvido en una teoría de la cultura o de los actores sociales, sean individuos o colectividades, ya que el olvido se ubica, como la identidad, en el lado subjetivo de la cultura. Así, al estudiar el olvido en los sujetos, el lugar que se investiga es la cultura –ya que articula y desarrolla prácticas– en su historicidad. En el caso particular de la música y el olvido, éstos se juntan, renuevan y transforman en las experiencias o sentimientos que involucra el conocer, reconocer y experimentar recuerdos que son parte de vivencias inscritas en el cuerpo. Dicha conciencia de la experiencia permite también advertir la presencia de los otros, aquellos que comparten nuestro mundo y que permiten observar los correlatos complejos de la marca humana. En este sentido, la música, como marca de la acción humana, muestra la interacción social, política, económica, territorial, histórica. El sentirse en cuerpo con otros cuerpos, está en sintonía con el *ser en el mundo*. Por tanto, el recordar-olvidar expresiones musicales en su complejidad también remite al recuerdo-olvido de la conexión entre cuerpos y emociones que se han constituido a través de las historias individuales y colectivas.

Por otro lado, los testimonios que en esta tesis se relatan, son parte también de la necesidad de hacer historia. Como seres humanos hacemos la historia porque formamos parte de ella. Nuestra vida está inmersa en una complejidad de historias y acontecimientos que nos aquejan y tienen que ver con nuestra vida privada y pública. En esta línea, los músicos campesinos utilizan el olvido para vivir el tiempo como una historia y un acto de reflexión oral²⁴⁹ que a su vez les concede posibilidades de agencia histórica, de acciones de resistencia y de reconocimiento. Así, los relatos narrados por los músicos y otros pobladores de San

²⁴⁹ “La reflexión oral sobre las vivencias no sólo constituye una de las formas de socialización más antiguas entre los seres humanos, sino también un mecanismo de constitución de la memoria de los individuos como parte de una colectividad”. (Velasco, 2004, p. 75).

Vicente de Chucurí, no sólo activaron recuerdos en ellos. También tuvieron influencia en quien suscribe estas líneas, como individuo y como ser social, pues dichas narraciones hacían parte tanto del tiempo como de la historia de todos. Relatos que fueron mostraron una relación histórica con la colonialidad, la dominación, la explotación, la exclusión y el conflicto que han llevado a la incorporación y naturalización de ciertos discursos con respecto a las músicas y al ser campesino en San Vicente de Chucurí.

El olvido es importante en la memoria y la historia. Dicho esto, los músicos, como dispositivo de reserva, como encarnación del olvido de reserva, pero no solamente ellos sino todos los que de una u otra manera participaron en la investigación de esta tesis, han dejado abierta la posibilidad de re-escribir la historia de los campesinos chucureños. De reconocerlos en su particularidad, de verlos como contemporáneos en su diferencia y de vincularlos de una u otra manera al relato escrito y aural de la historia nación.

Tal y como se muestra a lo largo de la tesis, los sistemas musicales no son estáticos. En este sentido, la presencia de los medios masivos y las políticas culturales, a lo largo de la historia, renovaron las prácticas musicales en la localidad y han generado elementos nuevos que fueron transformando el sistema. Dichas modificaciones sistémicas se fueron dando a partir de nuevas sonoridades. Nuevas formas de escuchar que, inclusive, se han ido legitimando en la esfera pública aural. Por lo cual, la oposición fundamental que está instituyendo la organización del sistema musical en San Vicente de Chucurí es la relación dialógica y tensional entre el ámbito empírico y el institucional. Dialógica en tanto implica el intercambio de elementos de un lado al otro, incluso con la generación de nuevas expresiones musicales. Tensional, ya que estas dos unidades dialógicas, resultan del conflicto y contradicción de un proceso histórico y social que se vive en la localidad. Siendo el ámbito institucional el principal elemento transformador de la auralidad del sistema junto con los medios. En esta misma línea, el desdibujamiento del campesino también ha favorecido en la impronta de la nueva auralidad lo que permite decir que, a su vez, se ha dado una invisibilización de la práctica musical campesina. Dicho proceso ha ido construyendo y constituyendo a lo institucional como la entidad dialógica nueva y potente que abarca las dos fuerzas ejes del proceso de transformación sistémica: los medios y las políticas culturales con los procesos de formación educativa.

El análisis llevado a cabo en esta investigación, también deja abiertas líneas de construcción histórica local. El trabajo realizado en campo visibilizó las prácticas y los sujetos, por lo cual, la investigación misma es un elemento transformador del sistema. Finalmente, el estudio etnomusicológico genera un impacto social en las comunidades con las que trabajamos. En este caso en particular, deja plasmada una historia escrita local de la memoria oral de los músicos campesinos. A futuro ya veremos si producirá efectos, y de qué tipo, en la comunidad...

BIBLIOGRAFÍA

- Acevedo, Omar. (2014). *Entrevista etnográfica*. San Vicente de Chucurí, Colombia: 12 de abril.
- Agudelo, Angie. (2013). *Bucaramanga en la penumbra. La exhibición cinematográfica 1897-1959*. Bucaramanga, Colombia: Universidad Industrial de Santander.
- Alcaldía de San Vicente de Chucurí-Santander. (s.f.). *Sitio oficial de San Vicente de Chucurí en Santander*. Recuperado el 12 de mayo de 2013, de http://www.sanvicentedechucuri-santander.gov.co/mapas_municipio.shtml?apc=bcxx-1-&x=1365701
- Alegopla. (domingo 2 de abril de 1940). Se iniciará pronto la temporada de espectáculos públicos. *Vanguardia liberal*, página cuarta.
- Alegre, Lizette. (2004). *El vinuete : musica de muertos: estudio etnomusicologico en una comunidad nahua de la huasteca potosina*. Tesis de licenciatura en etnomusicología. Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- _____. (2008). *Viento arremolinado: El toro Encalado y la flauta de Mirlitón entre los nahuas de la Huasteca Hidalguense*. Tesis de maestría en etnomusicología. Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- _____. (2015). *Etnomusicología y decolonialidad. Saber hablar: El caso de la danza de inditas de la Huasteca*. Tesis de doctorado en etnomusicología. Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- Amaya, Leonardo. (2013). *Entrevista etnográfica*. San Vicente de Chucurí, Colombia: 18 de abril.
- _____. (2014). *Entrevista etnográfica*. San Vicente de Chucurí, Colombia: 18 de abril.
- Anónimo. (2014). *Entrevista Etnográfica*. San Vicente de Chucurí, Colombia: 20 de mayo.
- Araméndez, Carlos. (s/f). Los campesinos imaginados. *Cuadernos Tierra y Justicia*(6), pp. 1-41.
- Arcos , Andrea. (2008). *Industria Musical en Colombia: una aproximación desde los artistas, las disqueras, los medios de comunicación y las organizaciones*. Trabajo de grado para optar por el título de comunicadora social. Pontificia Universidad Javeriana, Colombia.

- Ardila, F. (2014). El caso de Félix Ardila Silva, productor del núcleo Extractora San Fernando. *Revista Palmas*, 35(4), pp.148-150.
- Ardila, Isaías. (1988). *Zapatoca*, Bogotá, Colombia: Ariel Ltda.
- Ardila, Ismenia. (2010). *Desde el atrio Microcuentos a la memoria de mi pueblo*. Popayán, Colombia: S/E.
- Ardila, Jaime, & Rueda, Eduardo. (2014). *Entrevista etnográfica*. San Vicente de Chucurí, Colombia:26 de abril.
- Ardila, Jaime. (2014). *Entrevista etnográfica*.San Vicente de Chucurí,Colombia:26 de abril.
- _____. (2009). Sismicidad otro riesgo de las hidroeléctricas. *Revista La Telaraña*, (13), p. 5.
- Areiza, Lorena, & García, Juan. (2013). Los nuevos bambucos, entre la tradición y la modernidad. *X Congreso Nacional de sociología, Mesa 13, Arte y Cultura*. Recuperado el 12 de mayo de 2013, de https://www.icesi.edu.co/congreso_sociologia/mesas_de_trabajo_y_ponencias/mesa_13_art_e_y_cultura.php.
- Arias, Juan. (2011). *La industria musical en Medellín 1940-1960: cambio cultural, circulación de repertorios y experiencias de escucha*. Tesis presentada como requisito parcial para optar al título de Magister en Historia.Universidad Nacional de Colombia Sede Medellín, Colombia.
- Arom, Simha. (2001). Modelización y modelos en las músicas de tradición oral, En: F. Cruces. (Ed), *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología* (pp. 203-232). Madrid, España: Trota.
- Baez, Adriana. (2004). *La alianza nacional popular (ANAPO) en Santander, 1962-1976*. Trabajo de grado para optar al título de Magister en Historia. Universidad Industrial de Santander, Colombia.
- Bautista, Luis. (2013). *Entrevista etnográfica*. San Vicente de Chucurí, Colombia: 5 de febrero.
- Béhague, Gerard. (1997). Enfoque etnográfico en el estudio de la ejecución musical. En A. Chamorro. (Ed), *Sabiduría Popular* (pp. 93-100). México: Colegio de Michoacán.

- Benavidez, Marceliano. (2013). *Entrevista etnográfica*. San Vicente de Chucurí, Colombia:23 de enero.
- Benjamin, Walter. (1989). *Discursos interrumpidos I*. Argentina: Taurus.
- Bermúdez , Egberto. (2009). Cien años de grabaciones comerciales de música colombiana. Los discos de “Pelón y Marín” (1908) y su contexto. (U. N. Colombia, Ed.) *Ensayos de Historia y teoría del arte*(17), pp. 87-134.
- _____. (1990a). La tradición musical en Santander. *Gaceta* (5), pp. 7-14.
- _____. (2004). Del tequila al aguardiente, Horas. *Tiempo cultural*(3), pp. 38-42.
- _____. (2006). Del humor al amor: Música de parranda y música de despecho en Colombia (I). *Catédra de Artes*, pp. 81-108.
- _____. (2006). Del humor y del amor: Música de parranda y música de despecho en Colombia. *Revista Cátedra de Artes*, pp. 81-108.
- _____. (2008). Colombian “National” song to “colombian song”: 1860-1960. *Lied und populäre Kultur/Songs and Popular Culture: Jahrbuch des Deutschen Volkskiedarchivs*, (53), pp.167-261.
- _____. (2010). La música colombiana: pasado y presente. En A. Recacens, & C. Spencer. (Ed), *Tres bandas. Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*(pp.247-255). Madrid: Seacex & Akal.
- _____. (2011a). Music and Society in 19th-Century Nueva Granada and Colombia. The bandola and its history Through Iconographic Sources (1850-1900). *Ensayos. Historia y teoría del arte*(21), pp.151-180.
- _____. (2011b). Panamericanismo a contratiempo: Musicología en Colombia, 1950-70. En A. Coriún. (Ed), *Música/Musicología y colonialismo* (pp.101-158), Montevideo, Uruguay:Centro Nacional de documentación Musical Lauro Ayestarán.
- _____. (2014). Un siglo de tango en Colombia: 1913-2013, En: A. Coriun. (Ed), *El tango ayer y hoy* (pp.243-326). Montevideo:CNDM Lauro Ayestarán.
- _____. (enero-febrero de 1990b). La música tradicional. *Gaceta*. (5), pp.39-40.

- Bernal, Manuel. (2004). De el bambuco a los bambucos. *Ponencia para el V Congreso Latinoamericano de músicas populares IASPM*. Río de Janeiro.
- Betancur, Juan. (2004). *Los olvidados Resistencia cultural*. Bucaramanga, Colombia: Universidad autónoma de Bucaramanga.
- Blanco , Dario. (2009). De melancólicos ... de los Andes a la costa. La identidad colombiana y la música caribeña. *Boletín de Antropología*, (23), pp. 102-128.
- Brown, Jonathan. (abril de 1980). La tradición cortes en la cultura colombiana del siglo XIX. (T. e. Olier, Ed.) *The Americas*, XXXVI(4), pp.445-464.
- Burgos, Alberto. (2000). *La música parrandera paisa*. Medellín, Colombia: Editorial Lealon.
- Camacho, Gonzalo. (1996). El sistema musical de la Huasteca hidalguense. El caso de Tepexititla. En: J. Jáuregui; M. Olavarría & V. Franco. (Ed), *Cultura y Educación*. México: UAM-Ediciones de la Casa Chata.
- _____. (2007a). La cumbia de los ancestros. Música ritual y mass media en la Huasteca. En A. Pérez. (Ed), *Equilibrio, intercambio y reciprocidad: principios de vida y sentidos de muerte en la Huasteca* (págs. 166-180). México: Consejo Veracruzano de Arte Popular.
- _____. (2007b). La música en las fronteras de la interdisciplina y del saber transcultural en prensa, México, ENM-UNAM, p.14.
- _____. (2009). Las culturas musicales de México: un patrimonio germinal. En F. Híjar. (Ed), *Cunas, ramas y encuentros sonoros. Doce ensayos sobre patrimonio musical de México* (pp.25-38). México: Editorial Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/DGCP.
- Cárdenas, Felipe. (2012). *Espíritu y materia carranguera, Introducción sociopolítica y ambiental*. Bogotá, Colombia: Universidad de la Sabana.
- Cárdenas, Felipe, & Montes, Monica. (Mayo-Agosto de 2009). Narrativas del paisaje Andino colombiano: Visión ecológica en la música carranguera de Jorge Velosa. *Revista de Antropología Iberoamericana*, 4(2), pp.269-293.
- Castro-Gómez, Santiago. (2007). Decolonizar la universidad. La hybris del punto cero y el diálogo de saberes. En S. Castro-Gómez, & R. Grosfoguel. *El giro decolonial. Reflexiones para una*

diversidad epistémica más allá del capitalismo global (págs. 79-91). Bogotá, Colombia: Iesco, Instituto Pensar, Siglo del Hombre Editores.

Cervio, Ana. (abril de 2010). Recuerdos, silencios y olvidos sobre 'lo colectivo que supimos conseguir'. Memoria (s) y olvido(s) como mecanismos de soportabilidad. *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*(2), pp.71-83.

Chalarka, Ulianov. (1985). *Historia Gráfica de la Lucha por la Tierra en la Costa Atlántica*. Montería, Colombia: Fundación del Sinú.

Chakrabarty, Dipesh. (2000). *Provincializing Europe. Postcolonial Thought and Historical Difference*. Princeton, United States: Princeton University Press.

_____. (2010). Una pequeña historia de los estudios subalternos. En P. Sandoval. (Ed), *Repensando la subalternidad. Miradas críticas desde/sobre Latinoamérica* (págs. 25-52). Perú: Envion Editores, Instituto de Estudios Peruanos.

Cobo, Hernando. (2010). *Configuración del género música andina colombiana en el festival 'Mono Nuñez'*. Trabajo de tesis para optar al título de magister en artes. Universidad de Chile, Facultad de Artes, Chile.

Cogollo, Carlos, & Navarro, Francisco. (2007). *Historia de la Radiodifusora en Bucaramanga 1929-2005*. Bucaramanga, Colombia: Universidad Industrial de Santander.

Colombia-SA. (23 de octubre de 2009). *COLOMBIA-SA*. Recuperado el 12 de mayo de 2013, de <http://www.colombia-sa.com/departamentos/santander/santander.html>

Comisión Intercongregacional de Justicia y Paz. (1992). *El proyecto paramilitar en la región Chucurí*. Recuperado el 18 de Marzo de 2015, de <http://www.justiciaypazcolombia.com/El-proyecto-paramilitar-en-la?date=2010-01>

Contreras, Raúl. (2015, diciembre). Antropología y campesinado: la pertinencia de lo persistente. Reflexiones antropológicas en torno al internacionalismo campesino, *Revista CUHSO. Cultura-hombre-sociedad*, Vol.25, No 2, pp. 9-45.

Cordoba, Manuela. (s/f). *La triste realidad de la agricultura Colombiana*. Recuperado el 2 de febrero de 2016, de <https://storify.com/manuela11124/p>

- Connerton, Paul. (2008). Seven types of forgetting. *Memory Studies*, Vol 1, No1, pp.59-71.
- Crímenes de lesa humanidad en la zona V. (1966-1988). *Movimiento de Víctimas.org*. Recuperado el 18 de Marzo de 2015, de <http://www.movimientodevictimas.org/~nuncamas/images/stories/zona5/analisis.pdf>
- Cruz, Miguel. (2002). Folclore Música y Nación: El papel del bambuco en la construcción de lo colombiano. *Nomadas*(17), pp.219-231.
- De Rueda, G. (2014). *Entrevista etnográfica*. San Vicente de Chucurí, Colombia: s/f.
- Dussel, Enrique. (1994). *1492 El encubrimiento del Otro: Hacia el origen del "mito de la modernidad"*. La Paz, Bolivia: UMSA, Facultad de Humanidades y Ciencias de la educación, Plural Editores.
- _____. (2000). Europa, modernidad y eurocentrismo. En E. Lander. (Ed), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas* (págs. 41-53). Buenos Aires: CLACSO.
- Enciso, Gloria. (2016). *Entrevista etnográfica*. San Vicente de Chucurí, Colombia: s/f.
- Enciso, Mario. (2015). *Memoria fotográfica y personajes de San Vicente de Chucurí*. Colombia: Nelson Cárdenas Editorial.
- Escobar, Arturo. (2000). El lugar de la naturaleza y la naturaleza del lugar. ¿Globalización o postdesarrollo? En E. Lander. (Ed), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas* (págs. 115-152). Caracas, Venezuela: Unesco, Ediciones Faces/UCV.
- Escobar, Juan. (2000a). *Lo imaginario. Entre las ciencias sociales y la historia*. Medellín, Colombia: Fondo editorial Universidad Eafit.
- Esteva Gustavo. (1978). ¿Y si los campesinos existen?, *Revista Comercio Exterior*, vol. 28, (6), pp.679-713.
- Etnoterritorios. (s.f.). *Observatorio de territorios étnicos y campesinos*. Recuperado el 2 de febrero de 2016, de <http://www.etnoterritorios.org/CentroDocumentacion.shtml?apc=x-xx-1-&x=783>

- Fedepalma,. (s.f.). *Fedepalma*. Recuperado el 7 de febrero del 2016, de http://www.sharp-partnership.org/sharp-programmes/Fedepalma_Desempeo_delsector_palmero_Colombia.pdf
- Fernández, Laura. (2012). *El sistema de la gaita antigua del litoral atlántico colombiano y su interpretación a través de los gaiteros de San Jacinto: diálogos con la modernidad*. Tesis de maestría en música-etnomusicología. Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- Franco, Luis. (2005). *Música Andina Occidental entre pasillos y bambucos: Cartilla de iniciación musical*. Bogotá, Colombia: Ministerio de Cultura.
- Fraser Nancy, & Honneth Axel, (2003). *¿Redistribución o reconocimiento? Un debate político-filosófico*. Madrid: Ediciones Morata.
- Frías, Álvaro. (1988). Los bolcheviques de 1929. *Períodico Hojas Secas de Chucurí (III)*, suplemento del periódico Yariguí chucureño.
- Galvis, Santiago. (2005). El carare y el espacio social. Una aproximación al proceso histórico de la construcción del territorio. *Revista Maguaré* (19), pp.167-183.
- Galvis, Carlos. (2013). *Entrevista etnográfica*. San Vicente de Chucurí, Colombia: 3 de mayo.
- _____. (2014). *Entrevista etnográfica*. San Vicente de Chucurí, Colombia: 3 de mayo.
- García, Pablo. (2014). *Entrevista etnográfica*. San Vicente de Chucurí, Colombia: 3 de mayo.
- Gaulejac, Vicent; Silva, Hydeé. (2002). Memoria e historicidad. *Revista Mexicana de Sociología*, pp.31-46.
- Gerardo, Sergio. (2006). Razones para no votar por Álvaro Uribe Vélez. *Revista Semana*.
- Giménez, G. (junio de 1999). Territorio, Cultura e Identidades. La región socio-cultural. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, V(9), pp. 25-57.
- _____. (2005). *Teoría y Análisis de la cultura*. Volúmen 2, México: Conaculta.
- Gómez, Hernando. (2016). *Entrevista etnográfica*. Distrito Federal, México: 6 de noviembre.
- Gómez, Iván. (2012). *Atlas de la Distribución de la Propiedad Rural en Colombia*. Colombia: Instituto Geográfico Agustín Codazzi.

- Gómez, Manuel. (2009). Un patrimonio lejos del olvido. *Revista La telaraña*, (13), p.3.
- González, A. (2015). *La actividad palmera en Colombia*. Recuperado el 7 de Febrero de 2016, de http://www.sharp-partnership.org/sharp-programmes/Fedepalma_Desempeo_delsector_palmero_Colombia.pdf
- González, Jesús. (2006). *"No doy por todos ellos el aire de mi lugar" La construcción de una identidad colombiana a través del bambuco en el Siglo XIX*. Tesis para Optar al título de Doctor en Musicología. Universidad Autónoma de Barcelona, España.
- González, Juan. (2011). Colonialidad y poscolonialidad en la escucha. América Latina en el cuarto centenario. En A. Coriún. (Ed), *Música musicología y colonialismo* (págs. 81-99). Montevideo, Uruguay: Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán.
- Gordillo, Guillermo. (2013). *Entrevista etnográfica*. San Vicente de Chucurí, Colombia: 27 de abril.
- Grosfoguel, Ramón. (2006). *La descolonización de la economía política y los estudios postcoloniales. Transmodernidad, pensamiento fronterizo y colonialidad global*. Tabula Rasa (4), pp.17-48.
- _____. (2009). *Izquierdas e izquierdas Otras: entre el proyecto de la izquierda eurocéntrica y el proyecto transmoderno de las nuevas izquierdas decoloniales*. Tabula Rasa (11), pp.9-29.
- _____. (2014). De la crítica poscolonial a la crítica decolonial: similitudes y diferencias entre las dos perspectivas. *Conferencia pronunciada en el marco del Seminario Internacional de Pensamiento Contemporáneo*, organizado por la VRI de la Universidad del Cauca y la Maestría en Estudios Interdisciplinarios de Desarrollo, Colombia. [Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=IpIfyoLE_ek]
- Guber, R. (2001). *La etnografía, método, campo y reflexividad*. Bogotá, Colombia: Norma.
- Hernández, Oscar. (2014). *Los mitos de la música nacional. Poder y emoción en las músicas populares colombianas 1930-1960*. Tesis para optar al doctorado en ciencias sociales y humanas. Pontificia Universidad Javeriana, Colombia.

- _____. (2007). Colonialidad y poscolonialidad musical en Colombia. *Revista Latin American Music Review*, 28(2), pp.242-270.
- Historia abierta. (s.f.). *En 1931 se instaló en el Teatro Garnica el primer cine parlante*. Recuperado el 18 de Junio de 2016, de <http://historiaabierta.org/mapa/files/show/27>
- Hobsbawn, Eric. (2002). *La invención de la tradición*. Barcelona, España: Editorial crítica.
- Hoyos, Julio. (2009). Hidrosogamoso más allá del proyecto económico. *Revista La telaraña*, (13), pp.1-2.
- ICPRO. (s.f.). *Fundación Instituto Cristiano de Formación Campesina*. Recuperado el 12 de octubre de 2016, de <http://www.icproc.org.co/>
- Instituto Geográfico Agustín Codazzi. (s.f.). Recuperado el 5 de junio de 2013, de <http://www.igac.gov.co:10040/wps/wcm/connect/Web+-+Areas+Estrategicas/Areas+Estrategicas/Areas+Estrategicas/Subdireccion+de+Geografia+y+Cartografia/Division+Politico+Administrativa/DivisionPoliticoAdministrativa>
- Interandino, I. g. (2013). *Entrevista etnográfica*. San Vicente de Chucurí, Colombia: 3 de mayo.
- Jáuregui, Jesús. (1986). El mariachi como elemento de un sistema folklórico. En: Jesús Jáuregui. *Palabras devueltas: homenaje a Claude Lévi-Strauss* (pp.93-121). México: Editorial INI/FAL/CEMCA.
- Jelin, Elizabeth. (2002). *Los trabajos de la memoria*. España: Siglo XXI.
- Lamo, Mario. (5 de diciembre de 2013). *Villa viva vive*. Recuperado el 2 de febrero de 2016, de <http://www.escriitoresyperiodistas.com/NUMERO08/VillaVivaViveNo.8.html>
- Lander, Edgardo. (1999). Eurocentrismo y colonialismo en el pensamiento social latinoamericano. En S. Castro-Gómez, O. Guardiola, & C. Millán. (Ed), *Pensar (en) los intersticios. Teoría y práctica de la crítica poscolonial* (págs. 45-54). Bogotá: CEJA, Instituto Pensar.
- Latour, Bruno. (2007). *Nunca fuimos modernos*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.
- Legrand, Catherine. (1988). *Colonización y protesta campesina en Colombia (1850-1950)*. Bogotá, Colombia: Universidad Nacional de Colombia.

- León, Daniel. (2009). *Proceso urbano en zona de frontera: Experiencia de San Vicente de Chucurí entre 1870-1905*. En Tesis para optar al título de Historiador. Universidad Industrial de Santander, Colombia.
- _____. (2012). Camino a Barrancabermeja: Antecedentes del proceso de colonización en San Vicente de Chucurí 1864-1900. *Revista Colombia Anuario de Historia Regional y de las Fronteras*, Vol. 17, (2), pp.455-479.
- _____. (2013). *San Vicente de Chucurí: Gobierno Local y proceso de colonización 1886-1925*. Trabajo de grado para optar por el título de Magister en Historia. Universidad Industrial de Santander, Colombia.
- Lévi-Strauss, Claude. (1995). *Antropología estructural*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Linares, Patricia. (2001). *Constitución política de Colombia*. Bogotá, Colombia: Fundación Universitaria de Bogotá Jorge Tadeo Lozano.
- Llano, Rodrigo. (2009). *Historia resumida del partido liberal colombiano*. Bogotá, Colombia: Partido Liberal Colombiano.
- Londoño, María. (2004). Bandola, Tiple y guitarra: de las fiestas populares a la música de cámara. *Artes la revista*, Vol.4,(7), pp.44-68.
- López, Cano. (2004). Favor de no tocar el género: géneros, estilo y competencia en la semiótica musical cognitiva actual. En J. y. Martí, *Actas del VII Congreso de la SibE*. (pp. 325-337). Madrid: Voces e imágenes en la etnomusicología actual. [Disponible en: https://www.dropbox.com/s/59pqtX9y6j8jhys/2004.Favor_tocar_genero.pdf].
- López, Luis. (1992). *Introducción a los medios de comunicación*. Bogotá, Colombia: Universidad Santo Tomás.
- Lotman, Iuri. (1996). *Semiotica de la cultura y el texto*. España: Ediciones Cátedra.
- Macías, Luis. (2012-2015). *Plan de desarrollo municipal San Vicente de Chucurí*. San Vicente de Chucurí: Alcaldía Municipal.
- Maldonado-Torres, Nelson. (2008). La descolonización y el giro des-colonial. *Tabula Rasa*, (9), pp.61-72.

- Manresa, Kim, & Betancur, Juan. (2004). *Los olvidados, resistencia cultural en Colombia*. Bucaramanga, Colombia: Editorial UNAB.
- Martínez, Armando, & Rueda, Juan. (1996). *La Provincia de Mares. Orígenes de sus Poblamientos Urbanos, Colección de Historia Regional*. Bucaramanga, Colombia: Universidad Industrial de Santander.
- Martínez, Armando. (2009). La música de la época de la Independencia. *Revista de Santander*, pp.132-137.
- Martins, Horacio. (2012). *El campesinado contemporáneo como modo de producción y como clase social*. Curitiba, Brasil: América Latina en movimiento.
- Medina, Álvaro. (2010). *Procesos del arte en Colombia*. Bogotá, Colombia: Instituto colombiano de cultura.
- Medina, Carlos. (s/f). *Ejército de Liberación Nacional. Notas para una historia de las ideas políticas*. Bogotá, Colombia: Universidad Nacional de Colombia.
- Mendieta, Joaquín. (Julio- Septiembre de 2009). Para tomar en serio el problema alimentario. *Revista la Telaraña*, (13), p.4.
- Merchán, Abel. (2014). *Entrevista etnográfica*. San Vicente de Chucurí, Colombia: 5 de mayo.
- Merleau, Ponty. (1993). *Fenomenología de la percepción*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Planeta.
- Mesa, Esteban. (2009). El Frente Nacional y su naturaleza antidemocrática. *Revista Facultad de derecho y ciencias políticas*, Vol.39, (110), pp.157-184.
- Mignolo, Walter. (2000). Coloniality of Power and Subalternity. En I. Rodríguez, *The Latin American Subaltern Studies Reader* (pp.424-444). London: Duke University.
- _____. (2000a). La colonialidad a lo largo y a lo ancho: el emisferio occidental en el horizonte colonial de la modernidad. En E. Lander. (Ed), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas* (págs. 55-85). Buenos Aires: CLACSO.
- Miñana, Carlos. (1997). Los caminos del bambuco. *A contratiempo*, Vol.9, pp.7-11.

- _____. (2000). Entre folklore y la etnomusicología. 60 años de estudios sobre la música popular tradicional en Colombia. *Revista A contratiempo*,(11), pp.36-49.
- Molano, Alfredo. (2015). *Fragmentos de la historia del conflicto armado (1920-2010)*. Informes de la comisión Histórica del conflicto y sus víctimas a la mesa de diálogos en la habana, Espacio Crítico. Recuperado de https://www.academia.edu/30580244/FRAGMENTOS_DE_LA_HISTORIA_DEL_CONFLICTO_ARMADO_1920-2010_Alfredo_Molano_Bravo [Consultado el 17 de marzo del 2015].
- Montaña, Diego. (1963). *Colombia país formal y país real*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Platina.
- Morales, Ignacio. (2013). Entrevista etnográfica. San Vicente de Chucurí, Colombia: 23 de enero.
- Moreno, Paula. (2007). 10 años Mincultura. Bogota, Colombia. Recuperado el 12 de mayo de 2013, de <http://www.proimágenescolombia.com/bajarDoc.php?tl=1&per=99>.
- Muñoz, Elizabeth. (1990). El merengue cundiboyacense. Orígenes, transformaciones y contextos. *A contratiempo*, Vol.1, pp.23-35.
- Noticiero Armagedon. (2013). *Se busca*. Recuperado el 3 de Febrero de 2016, de <http://armagedon-noticiero.blogspot.mx/2013/08/paro-agrario-en-colombia-que-es-la.html>
- Nava, Fernando. (1991). La clasificación de un campo semántico de creación humana. La música. *Anales de Antropología*, Vol 28, No.1, pp. 409-436.
- Novoa, Diana, & Pardo, Carlos. (2010). Acercamiento a la configuración socio histórica de los territorios de San Vicente de Chucurí que serán inundados por la hidroeléctrica de Sogamoso. 1980-2000. *Revista C&P*, (1), pp. 277-310.
- Ocampo, Nicole. (2014). *Las músicas campesinas charrangueras en la construcción de un territorio. Experiencias sonoras como portadoras de memoria oral en el Alto Ricaute, Boyacá*. Trabajo para optar al título de Maestría en Patrimonio cultural y territorio. Pontificia Universidad Javeriana, Colombia.

- Ochoa, Ana María, & Barbero, Jesús. (2001). Políticas de multiculturalidad y desubicaciones de lo popular. En D. Mato. (Ed), *Cultura, política, y sociedad Perspectivas latinoamericanas* (pp. 181-197). Buenos Aires, Argentina: CLACSO, Consejo latinoamericano de Ciencias Sociales.
- Ochoa, Ana María. (1997). Tradición, género y nación en el bambuco. *Revista A contratiempo*,(9), pp. 34-43.
- _____. (2002). Políticas culturales, academia y sociedad. En D. Mato. (Ed), *Estudios y Otras Prácticas Intelectuales Latinoamericanas en Cultura y Poder*. Caracas, Venezuela: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO) Y CEAP, FACES, Universidad Central de Venezuela. Recuperado de <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/gt/20100916024853/19ochoa.pdf> [Consultado el 17 de marzo del 2015].
- _____. (2003). *Músicas locales en tiempos de globalización*. Bogotá, Colombia: Norma.
- _____. (2005). Listening to the State: Culture, Power, and Cultural Policy in Colombia. En T. Miller, *Acompanion to Cultural Studies* (375-390). Estados Unidos: Wiley-Blackwell.
- _____. (2012). Social transculturation epistemologies of purification and the aural public sphere in Latin America. En J. Sterne, *The Sound Studies Reader* (págs. 387-404). New York.
- Ordúz, Marcial. (2013). *Entrevista etnográfica*. San Vicente de Chucurí, Colombia: 11 de abril.
- Ortiz, Carlos. (s/f). Historiografía de la violencia. Recuperado de <http://www.bdigital.unal.edu.co/1429/10/09CAPI08.pdf> [Consultado el 17 de marzo del 2015].
- Páez, Gerzon. (2013). *Entrevista etnográfica*. San Vicente de Chucurí, Colombia: 3 de mayo.
- _____. (2014). *Entrevista etnográfica*. San Vicente de Chucurí, Colombia: 3 de mayo.
- Paone, Renato. (1999). *La música carranguera*. En Monografía para finalizar los estudios de música. Escuela popular de arte, Colombia.
- Pardo, Andrés. (1963). *La guitarrería popular de Chiquinquirá*. Bogotá, Colombia: Universidad Nacional de Colombia, Conservatorio Nacional de música.

- Parra, René. (2011). *De la Asociación cívica a la organización política en San Vicente de Chucurí (1962-1970)*. Tesis para optar al título de historiador. Universidad Industrial de Santander, Colombia.
- _____. (2009). El club Sporting. Organización social en San Vicente de Chucurí. *HISTORelo*, Vol.1,(1), pp.130-176.
- Pecha, Patricia. (2006). *Historia institucional del Instituto Distrital de Cultura y Turismo, 1978-2003*. Bogotá, Colombia: Secretaria General Alcaldía Mayor de Bogotá.
- Pereiro, Xerardo. (2013). Antropología, Memoria Social e Historia. *Revista de Estudios Etnográficos ETNICEX*, (3), pp. 65-79.
- Pérez, Manuel. (2004). La conformación territorial en Colombia: entre el conflicto, el desarrollo y el destierro. *Revista Cuadernos de desarrollo rural*, (51), pp. 61-90.
- Prensa colectivo. (25 de Junio de 2010). *Colectivo de abogados*. Recuperado el 9 de Enero de 2017, de <http://www.colectivodeabogados.org/Alvaro-Uribe-Velez-una-pesadilla>
- Programa Nacional de Bandas. (s/f). Programa Nacional de Bandas. Recuperado el 3 de febrero del 2016, de <https://www.oas.org/oipc/espanol/documentos/ColombiaProgramaNacionalBandasMusica.doc>
- Quecho, Pedro. (2014). *Entrevista etnográfica*. San Vicente de Chucurí, Colombia: 7 de mayo.
- Quick meme. (s.f.). *Paro campesino a nadie le importó...* Recuperado el 2 de Febrero de 2016, de <http://www.quickmeme.com/meme/3vonqb>
- _____. (s.f.). *Voy a ayudar a los campesinos de Colombia*. Recuperado el 3 de Febrero de 2016, de <http://www.quickmeme.com/Capuchos-Logic>
- Quijano, A., & Wallerstein, I. (1992). La americanidad como concepto, o América en el moderno sistema mundial. *RICS*, (134), pp.583-591.
- Quijano, Anibal. (1988). *Modernidad, identidad y utopía en América Latina*. Lima, Perú: Sociedad y Política Ediciones.

- _____. (2000). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En E. Lander. (Ed), *La colonialidad del Saber: Eurcentrismo y Ciencias Sociales* (págs. 201-245). Caracas: CLACSO.
- _____. (2000a). Colonialidad del poder y clasificación social. *Journal of World System Research*, (2), pp.342-386.
- _____. (2000b). ¡Qué tal raza! *Revista Venezolana de Economía y Ciencias Sociales*, 16(1), pp.37-45.
- Rabossi, Eduardo. (1989). Algunas reflexiones...a modo de prologo. En Y. Yerushalmi, N.Loraux, H. Mommsen, J.-C. Milner, & G. Vattimo. (Ed), *Usos del olvido* (págs. 7-11). Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Ramírez, Euclides. (2013). *Entrevista etnográfica*. San Vicente de Chucurí, Colombia: s/d.
- Ramos, Minervino. (2015). *Entrevista etnográfica*. San Vicente de Chucurí, Colombia: 23 de marzo.
- Raymond Williams. (2000). *Marxismo y literatura*, Barcelona, España: Ediciones Península.
- Reconciliación, C. N. (2013). *¡Basta ya!*. Colombia: memorias de guerra y dignidad.
- Renán, Silva. (2006). *Sociedades campesina, transición social y cambio cultural en Colombia. La encuesta folclórica nacional de 1942: aproximaciones analíticas y empíricas*. Medellín, Colombia: La carreta Editores.
- Restrepo, Eduardo, & Rojas, Axel. (2010). *Inflexión decolonial: fuentes, conceptos y cuestionamientos*. Popayán, Colombia: Editorial Universidad del Cauca, Instituto de Estudios Sociales y Culturales Pensar, Maestría en Estudios Culturales Universidad Javeriana.
- Restrepo, Jorge & Aponte David. (2009). *Guerra y violencias en Colombia Herramientas e interpretaciones*. Bogotá, Colombia: Universidad Pontificia Javeriana.
- Reyes, Lénica. (2011). *La petenera en México: Hacia un sistema de Transformaciones*. Tesis de maestría en música-etnomusicología. Universidad Nacional Autónoma de México, México.

- _____. (2015). *Las malagueñas del Siglo XIX en España y México: historia y sistema musical*. Tesis de doctorado en música-etnomusicología. Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- Riaño, Pilar. (2005). Los talleres de la memoria con población desplazada en Colombia. *Revista Historia, Antropología y Fuentes Orales*,(34), pp.81-96.
- Ricoeur, Paul. (2004). *La memoria, la historia, el olvido*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Rodríguez, Horacio. (1989). *Inmigración Alemana al estado soberano de Santander en el siglo XIX*. Bucaramanga, Colombia: Gobernación de Santander.
- Romero, Carlos. (2009). *Colombia Siglo XX: Una Historia A Ritmo de Ranchera*. Trabajo para optar por el título de comunicador social. Pontificia Universidad Javeriana, Colombia.
- Romero, Enrique, & Navarro, Francisco. (2007). *Historia de la Radiodifusión en Bucaramanga 1929-2005*. Colombia: Universidad Industrial de Santander.
- Romero, Lidia, (2013). *El paso de la seguidilla: las transformaciones de la seguidilla en España y México*. Tesis de maestría en música-etnomusicología. Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- Rondón , Héctor. (2009). *De liras a cuerdas. Una historia social de la música a través de las estudiantinas, Medellín, 1940-1980*. Tesis de grado para optar al título de Maestría en Historia. Universidad Nacional de Colombia, Colombia.
- Rosas, Hermelindo, Jaimes, Nelly, & Tarazona, Trinidad. (1979). *Monografía del municipio de San Vicente de chucurí*. Proyecto de grado para optar por el título de Experto en Historia de Colombia. Universidad Industrial de Santander, Colombia.
- Rueda, Eduardo. (2013). *Entrevista etnográfica*. San Vicente de Chucurí, Colombia: s/f.
- _____. (2014). *Entrevista etnográfica*. San Vicente de Chucurí, Colombia:26 de abril.
- Rueda, Virginia. (s/f). *Retazos, Memorias de una chucureña para sus familiares*. Sin publicación, Manuscrito facilitado por la familia.
- Rufer, Mario. (2010). La temporalidad como política: nación, formas de pasado y perspectivas poscoloniales. *Revista Memoria y sociedad*, Vol.14, (28), pp.11-31.

Ruiz, Jorge, & Marulanda, Valentina. (1976). *La política cultural en Colombia*. Colombia:UNESCO.

S/Aa. (s.f.). Recuperado el 2 de Febrero de 2016, de https://www.google.com.mx/search?q=campesino+colombiano&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjJr5Xug9rKAhUCt4MKHQchAN0Q_AUIBygB&biw=1366&bih=623#tbm=isch&q=caricatura+campesino+colombiano&imgc=GYvkM5IeGUh37M%3A

S/Ab. (s.f.). Recuperado el 3 de Febrero de 2016, de <http://www.semana.com/caricaturas/articulo/paro-agrario-la-politica-caricatura-de-leo/385529-3>

S/Ac. (s.f.). Recuperado el 3 de Febrero de 2016, de http://caricaturashaber.blogspot.mx/2013_08_01_archive.html

S/Ad. (s.f.). *Nuestra sociedad, digo, sociedad (2009-2016)*. Recuperado el 2 de Febrero de 2016, de http://caricaturashaber.blogspot.mx/2013_08_01_archive.html

Salamanca, Hugo. (s/f). *S/N*. Recuperado el 5 de junio de 2013, de <http://www.hugosalamancaparra.net/KMapa%20030%20Actual%20Santander%20del%20Sur.gif>

Salamanca, Juana. (2010). Música para la Independencia. *Revista Credencial Historia*. Recuperado de <http://www.revistacredencial.com/credencial/historia/temas/musica-para-la-independencia> [Consultado el 17 de marzo del 2015].

San Vicente de Chucurí. (Abril de 2015). *www. San Vicente de Chucurí.com*. Recuperado el 28 de Noviembre de 2016, de <http://sanvicedechucuri.com/asi-expulsaron-los-masetos-a-los-campesinos-de-san-vicente-de-chucuri/>

Sánchez, Manuel (2013). *Entrevista etnográfica*. San Vicente de Chucurí, Colombia: 3 de mayo.

_____. (2014). *Entrevista etnográfica*. San Vicente de Chucurí, Colombia: 3 de mayo.

Sánchez, Mario. (2013a). *Entrevista etnográfica*. San Vicente de Chucurí, Colombia:17 y 19 de enero y 3 de mayo.

- Santamaría, C. (2006). *Bambuco, Tango and Bolero: Music, Identity, and Class struggles in Medellín, Colombia, 1930-1953*. Requeriments for the degree of Doctor of Philosophy in Ethnomusicology. University of Pittsburgh, Pittsburgh.
- _____. (2007a). "La nueva música Colombiana": La redefinición de lo nacional bajo las lógicas de la world music. *El artista: Revista de investigaciones en música y artes plásticas*,(004), pp.6-24.
- _____. (2007b). El bambuco, los saberes mestizos y la academia: Un análisis histórico de la persistencia de la colonialidad en los estudios musicales latinoamericanos. *Estados Unidos Latin American Music Review*, pp. 1-23.
- _____. (2008). Bolero y Radiodifusión: cosmopolitanismo y diferenciación social en Medellín, 1930-1950. *Colombia Signo y Pensamiento*, pp. 17-30.
- _____. (2009a). "Tango's reterritorialization in Medellín: Gardel's Myth and the Construction of a tanguero Local Identity". *Inglaterra Musical*, pp. 117-209.
- _____. (2009b). "Estado del arte de la historia de la música popular en Colombia". *Colombia Memoria y Sociedad*, pp. 87-103.
- _____. (2014). *Victrolas, rocolas y radioteatros. Hábitos de escucha de la música popular en Medellín*. Bogotá, Colombia: Pontificia Universidad Javeriana, Banco de la República.
- Santos, Milton. (1996). *Metamorfosis del espacio habitado*. España: Oikos-tau.
- Sarmiento, Pablo. (2013). *Entrevista etnográfica*. San Vicente de Chucurí, Colombia: 20 de enero y 5 de febrero.
- Schafer, Murray. (1969). *The Saudscape A Handbook for the Modern Music Teacher*. New York: Associated Music Publishers.
- Seeger, Anthony. (1979). What Can We Learn When They Sing? Vocal Genres of the Suya Indians of Central Brazil. *Ethnomusicology*, 23(3), pp. 373-394.
- Serrano, Claudia. (2008). *Imaginando con musiquita un país*. Tesis de grado. Universidad cooperativa de Colombia, Colombia.
- Serrano, Hernando. (2013). *Entrevista etnográfica*. San Vicente de Chururí, Colombia: 5 de febrero.

- Shanin, Teodor. (1972). *La clase incómoda. Sociología política del campesinado en una sociedad en desarrollo*. Madrid, España: Alianza.
- Sierra, Z. (2013). *La prorroga*. Recuperado el 2 de febrero de 2016, de <https://unaprorroga.wordpress.com/tag/campesinos/>
- Silva, Renan. (2000). Ondas Nacionales. La política cultural de la república liberal y la Radiodifusora Nacional de Colombia. *Revista de Análisis Político*,(41), pp.1-22.
- Silva, Renan. (2006). Encuesta folclórica nacional del año 1942. *Revista historia y espacio*, No 18, pp.7-43.
- Steiner, Lina. (s/f). Migración forzada y urbanización en Colombia. Perspectiva histórica y aproximaciones teóricas. Recuperado el 12 de mayo de 2013, de http://www.uniweimar.de/architektur/raum/doktoranden/sanchez_Migracion_forzada_urbanizacion_en_Colombia.pdf.
- Tavera, Juan, & Bolaños, Rosa. (2010). *Estudio sobre la minería del carbón en Santander: Situación actual y perspectivas de desarrollo*. Monografía de grado para optar por el título de especialista en gestión pública. Universidad Industrial de Santander, Colombia.
- Tavera, Nalley. (2007). *Catálogo para implementar un trabajo didáctico y estético de las danzas de San Vicente de Chucurí como método identitario y patrimonial*. Trabajo para optar al título de Licenciada en básica con énfasis en educación artística. Universidad Antonio Nariño de Paz, Colombia.
- Torresgrosa, Esther, & Torresgrosa, Rodolfo. (Diciembre de 2013). Violencia y política colombiana. Algunas pistas para su entendimiento. *Revista Verba Iuris*,(30), pp.83-94.
- Twiter. (2016). *Twiter*. Recuperado el 4 de Mayo de 2016, de <https://twitter.com/tatianaroaavend/status/720944153253834752>
- [s.a]. Duetto mexicano tuvo gran éxito. *Vanguardia Liberal*, 10 de Mayo de 1946, s/p.
- [s.a]. Teatro Rosedal. *Vanguardia Liberal*, 10 de Mayo de 1946, s/p.
- [s.a]. Tentación los huastecos. *Vanguardia Liberal*, 1946, s/p.
- [s.a]. Teatro Santander, Teatro Garnica, Teatro Libertador. *Vanguardia Liberal*, 1947, s/p.

- [s.a]. Intérpretes de folclor nacional. *Vanguardia Liberal*, 1947, s/p.
- [s.a]. Conjunto los comuneros. *Vanguardia Liberal*, 1949, s/p
- [s.a]. Estampas internacionales. *Vanguardia Liberal*, 1947, s/p.
- [s.a]. Una carta de amor. *Vanguardia Liberal*, 16 de Septiembre de 1944: página sexta.
- [s.a]. Teatro Rosedal. *Vanguardia Liberal*, 10 de mayo de 1946, s/p.
- [s.a]. "Los panchos", Un trío de Cancionero Romántico. *Vanguardia Liberal*, 20 de enero de 1946, s/p.
- [s.a]. La ruana...al pecho de todo hombre honrado. *Vanguardia Liberal*, 25 de Julio de 1945, s/p.
- [s.a]. Como el tiple para la serenata. *Vanguardia Liberal*, 1949, s/p.
- [s.a]. Prueba evidente de cultura. *Vanguardia Liberal*, 28 de agosto de 1940, s/p.
- [s.a]. Cerveza nutritiva y saludable. *Vanguardia Liberal*, 1949, s/p.
- [s.a]. La ruana...uniforme de los libertadores. *Vanguardia Liberal*, 29 de agosto de 1945, s/p.
- [s.a]. Los Huastecos de México. *Vanguardia Liberal*, 8 de mayo de 1946, s/p.
- [s.a]. Fiesta campesina. *Vanguardia Liberal*, 1949, s/p.
- [s.a]. Interpretes de folclore costeño. *Vanguardia Liberal*, 1948, s/p.
- [s.a]. Teatro Garnica. *Vanguardia Liberal*, 9 de abril de 1940, s/p.
- [s.a]. Aviso publicitario. *Vanguardia Liberal*, 21 de mayo de 1941: página cuarta.
- Vargas, Alejo. (1989). Tres momentos de la violencia política en San Vicente de Chucurí (de los bolcheviques del año 29 a la fundación del ELN. *Análisis político*,(8), s/p.
- Vega, Ivone. (1997). *Características y comportamientos de ingresos tributarios de San Vicente de Chucurí*. Bucaramanga, Colombia: Indesco.
- Vega, Renan. (2012). Un ejemplo contemporáneo de acumulación por desposesión. *Theomai*,(26), s/p.

- Velasco, Laura. (2004). Identidad y migración. Relato de vida. *Revista Historia, Antropología y Fuentes orales*, (31), pp.75-98.
- Velásquez, Rafael, & Castillo, Victor. (2006). Resistencia de la etnia Yareguíes a las políticas de reducción y 'civilización' en el siglo XIX. *Revista Historia y sociedad*, (12), pp. 285-317.
- Vesga, Gerardo, & Díaz, Nestor. (1978). *Emporio de la abundancia*. Colombia: Talleres Impresores Colombianos S.A.
- Vía campesina. (2009), Declaración de los Derechos de las Campesinas y Campesinos, Recuperado el 9 de septiembre de 2017, de <https://viacampesina.net/downloads/PDF/SP-3.pdf>
- Wikipedia. (s/f). *Wikipedia*. Recuperado el 23 de abril de 2016, de https://es.wikipedia.org/wiki/Ejes_musicales_de_Colombia#/media/File:Ejes_musicales_de_Colombia1.png
- Yerushalmi, Yosef. (1989). Algunas reflexiones a modo de prólogo. En Y. Yerushalmi, N. Loraux, H. Mommsen, J.-C. Milner, & G. Vattimo, *Usos del olvido* (págs. 13-26). Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES Y TABLAS

ILUSTRACIONES

Ilustración 1. Campo semántico del olvido	8
Ilustración 2. Campo semántico falta de reconocimiento	11
Ilustración 3. Mapa de los límites territoriales del departamento de Santander	33
Ilustración 4. Mapa de los límites y veredas municipales	34
Ilustración 5. Mapa eje musical andino Centro Oriental	36
Ilustración 6. Mapa eje musical andino Nor-occidental	37
Ilustración 7. Foto fiesta familiar/Niño aprende guacharaca	53
Ilustración 8. Serenata de salón	56
Ilustración 9. Foto Toque en cantina	59
Ilustración 10. Foto Trío Amistad	65
Ilustración 11. Foto Los Alegres ceibaleños	66
Ilustración 12. Foto Grupo Los Rubies	67
Ilustración 13. Foto Trio Los Betulianos	67
Ilustración 14. Foto Grupo Altos de Morelia	68
Ilustración 15. Foto músico suelto Jairo Pinzón	69
Ilustración 16. Foto Grupo musical conformado para la ocasión, hay combinación de músicos de otras agrupaciones	70
Ilustración 17. Foto grupo Amistad como Duetto	72
Ilustración 18. Foto grupo musical el Combo de Don Abel	73
Ilustración 19. Foto Grupo Juan Ibarra y los Chucureños	76
Ilustración 20. Letra de la canción Orgullo chucureño	78
Ilustración 21. Foto Río Sogamoso, constituye uno de los principales afluentes del río Magdalena	79
Ilustración 22. Letra de la canción La siembra del agua	80
Ilustración 23. Letra de la canción Camino a la libertad	81
Ilustración 24. Imagen fotográfica de George Von Lengerke	82
Ilustración 25. Foto camino de Lengerke	84
Ilustración 26. Foto parcelación de tierras	85
Ilustración 27. Foto Familia de Virginia Rueda, colonos, finca el Naranjito, San Vicente de Chucurí	86
Ilustración 28. Letra de la canción Orgullo colombiano	88
Ilustración 29. Foto Florentino Rueda Bohorquez, finca el naranjito, San Vicente de Chucurí	91
Ilustración 30. Foto Huelga contra la Tropical Oil Company en 1924 (1), Infantas, Barrancabermeja	93
Ilustración 31. Foto Huelga contra la Tropical Oil Company en 1924 (2), Infantas, Barrancabermeja	94
Ilustración 32. Letra de un corrido	109
Ilustración 33. Letra de la canción Esa es la moda	113
Ilustración 34. Letra de la canción El hijo del folclor	117
Ilustración 35. Imagen del campesino 1	120
Ilustración 36. Imagen del campesino 2	120
Ilustración 37. Imagen del campesino 3	120
Ilustración 38. Imagen del campesino 4	120

Ilustración 39. Imagen del campesino 5	Ilustración 40. Imagen del campesino 6	
Ilustración 41. Imagen del campesino 7	Ilustración 42. Imagen del campesino 8	121
Ilustración 43. Imagen del campesino 9	Ilustración 44. Imagen del campesino 10	Ilustración
45. Imagen del campesino 11	Ilustración 46. Imagen del campesino 12	121
Ilustración 47. Letra de la canción Soy chucureño		125
Ilustración 48. Imagen del Teatro Garnica, primer cine parlante, Bucaramanga, Santander, 1931		137
Ilustración 51. Imagen del periódico Tentación Los Huastecos		143
Ilustración 52. Imagen del periódico Teatro Rosedal		143
Ilustración 55. Imagen del periódico “Los panchos,” Un Trío de Cancionero Romántico		143
Ilustración 56. Imagen del periódico La ruana... al pecho de todo hombre honrado		143
Ilustración 59. Imagen del periódico Dueto mexicano tuvo gran éxito		144
Ilustración 58. Imagen tomada del periódico La ruana... uniforme de los libertadores		144
Ilustración 61. Imagen del periódico Teatro Santander, Teatro Garnica, Teatro Libertador		144
Ilustración 62. Imagen del periódico Estampas internacionales		144
Ilustración 63. Imagen del periódico Teatro rosedal		145
Ilustración 64. Imagen del periódico Conjunto los comuneros		145
Ilustración 65. Imagen del periódico Intérpretes del folclor nacional		145
Ilustración 66. Imagen del periódico Cerveza nutritiva y saludable		145
Ilustración 69. Imagen del periódico Intérpretes del folklore costeño		146
Ilustración 49. Imagen de periódico Una carta de amor		146
Ilustración 73. Imagen de periódico Los Huastecos de México		146
Ilustración 70. Imagen del periódico Como el tiple para la serenata		147
Ilustración 71. Imagen del periódico Fiesta campesina		147
Ilustración 72. Imagen del periódico Teatro Garnica		147
Ilustración 74. Foto Hijas de colonos, San Vicente de Chucurí		153
Ilustración 75. Niñas y mujeres tocando instrumentos de cuerdas		156
Ilustración 76. Foto con músicos del municipio de Zapatoca, 1918		158
Ilustración 77. Foto Paseo con músicos, 1918		159
Ilustración 78. Ocasión musical Zapatoca, 1910		161
Ilustración 79. Foto Posible acto protocolario Zapatoca, 1910		162
Ilustración 80. Foto Los asistentes al evento posan para la foto municipal Zapatoca 1910		163
Ilustración 81. Foto Los asistentes al evento posan para la foto municipal Zapatoca 1910		164
Ilustración 82. Foto Formación militar Zapatoca, 1910		165
Ilustración 83. Foto Desfile militar Zapatoca, 1910		166
Ilustración 84. Foto de los bailes en el río San Vicente de Chucurí, s/f		169
Ilustración 85. Foto Mujeres con instrumentos de cuerda en San Vicente de Chucurí, 1948		173
Ilustración 86. Foto Festejo familiar en el río, San Vicente de Chucurí, ac. 1940		174
Ilustración 87. Foto Festejo matrimonial en el río, 1948		175
Ilustración 88. Foto Festejo en San Vicente de Chucurí		177
Ilustración 89. Foto de la familia Ardila Enciso		178
Ilustración 90. Imagen Banda de músicos, San Vicente, 1942		179
Ilustración 91. Imagen La fiesta Moisés Velásquez, Moises Silva, San Vicente, 1985, ac.		181
Ilustración 92. Imagen Tienda el Trébol, San Vicente, 1978		181
Ilustración 93. Imagen Fiesta en el club Monte Bello, San Vicente, 1964		183
Ilustración 94. Foto Coro Guatí, ac.1990		189

Ilustración 95. Foto Banda Yariguies, ac.1990	190
Ilustración 96. Imagen Pbro. Floresmiro López Jiménez y Monseñor Nel Beltrán	191
Ilustración 97. Imagen Comunidades Cristianas Campesinas, San Vicente, ac.1983.....	192
Ilustración 98. Foto Minervino Ramos a la izquierda	193
Ilustración 99. Foto Carlos Alberto Vásquez, ac. 2013.....	194
Ilustración 100. Foto Presentación en el teatro municipal, Área infantil del proyecto musical A vivir en armonía la música Sentida, ac. 2003	195
Ilustración 101. Foto Guillermo Gordillo Galán, ac.2016	196
Ilustración 102. Foto Grupo musical Interandino	199
Ilustración 103. Foto Juan Ibarra y Los Chucureños.....	204

TABLAS

Tabla 1. Corregimientos.....	35
Tabla 2. Veredas.....	35
Tabla 3. Ámbito empírico e Institucional.....	40
Tabla 4. Ocasiones musicales.....	41
Tabla 5. Música campesina en San Vicente de Chucurí	44
Tabla 6. Ocasiones performativas de la música campesina	54
Tabla 7. Grupos musicales en San Vicente de Chucurí	75
Tabla 8. Porcentaje de la población total de San Vicente de Chucurí área rural y urbana.....	112
Tabla 9. Temas musicales	155

ANEXOS

ANEXO 1: SELECCIÓN DE FRAGMENTOS QUE CONSTRUYEN EL CAMPO SEMÁNTICO DEL OLVIDO Y EL RECONOCIMIENTO

El presente anexo muestra fragmentos de los relatos recopilados en diversas entrevistas realizadas a los músicos campesinos de San Vicente de Chucurí, en los trabajos de campo que se realizaron para la presente tesis. Para cuidar el anonimato de los entrevistados se referenciará cada uno de los fragmentos sin los nombres de los interlocutores, utilizando s/n en su defecto.

SELECCIÓN DE FRAGMENTOS QUE CONSTRUYEN EL CAMPO SEMÁNTICO DEL OLVIDO Y EL RECONOCIMIENTO
[...] Entonces uno a veces como que no valora lo de uno y si valora lo de fuera. Yo creo, que a mí también a veces me pasa, no sé por qué, es como una tendencia humana tal vez, ni siquiera es artística, es más bien como algo personal. Uno como que tiende a menospreciar. Por eso es que de pronto no tocamos ni lo de Juan Ibarra. ²⁵⁰
De pronto nos ha faltado es como apoyo [...] De pronto sí, en ese sentido ha sido la falla. ²⁵¹
Desde que llegó la nueva norma se creció la escuela, entonces se pasó fue de adulto a joven y como que se olvidó la parte de los adultos. ²⁵²
Nosotros los recursos son pocos, entonces no hemos podido avanzar más hacia la parte rural. Sí, en ese sentido yo lo reconozco, tenemos una deficiencia bien marcada, estamos muy quedados con el sector rural, al campo se le debe mucho en la parte cultural pero nos toca ir paso a paso. ²⁵³
[...] El campesino tiene menos oportunidad [...] ²⁵⁴
[...] No se le ha podido llegar al campo. Hablo desde la institucionalidad [...] olvidados totalmente. ²⁵⁵
[...] Ya no ven el campo como una opción [...] ²⁵⁶
[...] No se visibilizaban los músicos campesinos. Los que ya estaban durante muchos años trabajando [...] ²⁵⁷
[...] Hay un poco que tienen olvidada la música campesina, sobre todo la radio, la televisión. Poco le dan importancia a la música campesina. ²⁵⁸

²⁵⁰ Entrevista etnográfica, s/n, marzo 23 del 2015, San Vicente de Chucurí.

²⁵¹ Entrevista etnográfica, s/n, mayo 20 del 2014, San Vicente de Chucurí.

²⁵² Entrevista etnográfica, s/n, mayo 20 del 2014, San Vicente de Chucurí.

²⁵³ Entrevista etnográfica, s/n, mayo 20 del 2014, San Vicente de Chucurí.

²⁵⁴ Entrevista etnográfica, s/n, abril 18 del 2013, San Vicente de Chucurí.

²⁵⁵ Entrevista etnográfica, s/n, abril 18 del 2013, San Vicente de Chucurí.

²⁵⁶ Entrevista etnográfica, s/n, abril 18 del 2013, San Vicente de Chucurí.

²⁵⁷ Entrevista etnográfica, s/n, abril 18 del 2013, San Vicente de Chucurí.

²⁵⁸ Entrevista etnográfica, s/n, mayo 21 del 2014, San Vicente de Chucurí.

[...] Póngale por ahí 50 años que no había estado con alguien y entonces por eso uno necesita un grupo, porque es que uno solo. Antes no se le ha olvidado a uno [...] ²⁵⁹
Por eso no va uno <i>puallá</i> casi a tocar cuando hay toques. Por lo menos en ferias. Porque [...] no aprecian a los viejos, entonces está mucho olvidada la música sí. ²⁶⁰
[...] Yo no sé por qué la gente, por el trabajo yo no sé, pero se ha olvidado <i>muchisísimo</i> la música de cuerda [...] ²⁶¹
Yo olvidé mucho la música. [...] yo duré unos 30 años que no cogía la guitarra pa' na. ²⁶²
[...] La música de cuerda, netamente la música de cuerda aquí es muy raro eso. Digamos hay discriminación, la discriminación siempre ha existido... aquellos a fulanos. ²⁶³
[...] La música parrandera ya poco le gusta a la juventud. ²⁶⁴
[...] No han vuelto a celebrar más [...] fiestas campesinas [...] ²⁶⁵
[...] Seguimos siendo alejados del país [...] ²⁶⁶
[...] Es que todos [los campesinos] están desesperados [...] ²⁶⁷
[...] Campesino se agota [...] ²⁶⁸
Hay que darle estímulos, reconocimiento a los campesinos. Resulta que no es así, porque hay muchos intereses arriba del gobierno [...] ²⁶⁹
Somos de la región andina, hasta un bambuco o una rumbita... de eso muy poca gente y cada vez se va perdiendo más. ²⁷⁰
El proceso comercial musical está castrando y lleva a no identificar o no apreciar los valores musicales propios [de la música campesina]. ²⁷¹
Se va como coartando el gusto musical o el gusto de escuchar que no se dan cuenta no saben diferenciar si es la mejor música o la propia ²⁷²
Tenemos que rescatar nuestra música campesina. La juventud en general, más que todo pienso, impulsados por los mismos medios le está perdiendo el valor a la música auténtica ²⁷³
En la actualidad hay mucha displicencia de parte de los jóvenes hacia esta música campesina ²⁷⁴
[...] No dio como claro el identificar una estrategia que le dé el reconocimiento al campesino, a la música ²⁷⁵

²⁵⁹ Entrevista etnográfica, s/n, mayo 3 del 2013, San Vicente de Chucurí.

²⁶⁰ Entrevista etnográfica, s/n, mayo 3 del 2013, San Vicente de Chucurí.

²⁶¹ Entrevista etnográfica, s/n, mayo 3 del 2013, San Vicente de Chucurí.

²⁶² Entrevista etnográfica, s/n, mayo 3 del 2013, San Vicente de Chucurí.

²⁶³ Entrevista etnográfica, s/n, mayo 3 del 2013, San Vicente de Chucurí.

²⁶⁴ Entrevista etnográfica, s/n, mayo 3 del 2013, San Vicente de Chucurí.

²⁶⁵ Entrevista etnográfica, s/n, mayo 3 del 2013, San Vicente de Chucurí.

²⁶⁶ Entrevista etnográfica, s/n, abril 27 del 2014, San Vicente de Chucurí.

²⁶⁷ Entrevista etnográfica, s/n, abril 26 del 2014, San Vicente de Chucurí.

²⁶⁸ Entrevista etnográfica, s/n, abril 26 del 2014, San Vicente de Chucurí.

²⁶⁹ Entrevista etnográfica, s/n, abril 26 del 2014, San Vicente de Chucurí.

²⁷⁰ Entrevista etnográfica, s/n, abril 26 del 2014, San Vicente de Chucurí.

²⁷¹ Entrevista etnográfica, s/n, abril 26 del 2014, San Vicente de Chucurí.

²⁷² Entrevista etnográfica, s/n, abril 26 del 2014, San Vicente de Chucurí.

²⁷³ Entrevista etnográfica, s/n, abril 26 del 2014, San Vicente de Chucurí.

²⁷⁴ Entrevista etnográfica, s/n, abril 26 del 2014, San Vicente de Chucurí.

²⁷⁵ Entrevista etnográfica, s/n, abril 26 del 2014, San Vicente de Chucurí.

Todavía uno lo ve, uno ve el festival de música campesina, en una fiesta y es por la tarde, no hay nadie en el parque [...] ²⁷⁶
[...] No había festivales de música campesina [...] ²⁷⁷
[...] Nunca se identificó como auténtica la música campesina [...] ²⁷⁸
[...] La parte del campo... pues yo pienso, una parte que ha sido muy olvidada [...] ²⁷⁹
[...] El abandono es el olvido. Es como dejarlo ahí a un lado y esa es una realidad, de pronto pues hemos estado olvidados bastante, los campesinos. ²⁸⁰
[...] Ahora el campesino está en mala situación. ²⁸¹
[...] Cada vez más el abandono que tenemos del campo y cómo los músicos campesinos no se tienen en cuenta [...] ²⁸²
Los recursos de la administración municipal contemplan muy poco para la población de músicos campesinos. ²⁸³
Sí, hay muchos que no les agrada lo que tocamos [música campesina] ²⁸⁴
[...] Algunos de mis amigos no les gusta la música campesina ²⁸⁵
[...] La música campesina está un poco olvidada ²⁸⁶
Los músicos jóvenes no hemos interactuado con los músicos campesinos. ²⁸⁷
Los músicos campesinos mayores siempre aparte ²⁸⁸
La tecnología va quitando mucho a la música campesina [...] ²⁸⁹
[...] Maltrato que hemos recibido los campesinos [...] ²⁹⁰
[...] Personas que todavía son ajenas a su misma condición de campesinos [...] ²⁹¹
Desafortunadamente los campesinos tenemos algunos problemas de identidad [...] ²⁹²
[...] Falta de difusión de la música campesina en los medios de comunicación ²⁹³
[...] Falta de estímulos o respaldo a los músicos campesinos [...] ²⁹⁴
[...] Falta de motivación de los músicos campesinos [...] ²⁹⁵
Todos están dejando de escucharla [la música campesina], [...] nadie le da un impulso ²⁹⁶

²⁷⁶ Entrevista etnográfica, s/n, abril 26 del 2014, San Vicente de Chucurí.

²⁷⁷ Entrevista etnográfica, s/n, abril 26 del 2014, San Vicente de Chucurí.

²⁷⁸ Entrevista etnográfica, s/n, abril 26 de 2014, San Vicente de Chucurí.

²⁷⁹ Entrevista etnográfica, s/n, 25 de abril del 2014, San Vicente de Chucurí.

²⁸⁰ Entrevista etnográfica, s/n, 24 de abril del 2014, San Vicente de Chucurí.

²⁸¹ Entrevista etnográfica, s/n, 23 de abril del 2014, San Vicente de Chucurí.

²⁸² Entrevista etnográfica, s/n, abril 12 del 2014, San Vicente de Chucurí.

²⁸³ Entrevista etnográfica, s/n, abril 27 del 2014, San Vicente de Chucurí.

²⁸⁴ Entrevista etnográfica, s/n, mayo 3 del 2013, San Vicente de Chucurí.

²⁸⁵ Entrevista etnográfica, s/n, mayo 3 del 2013, San Vicente de Chucurí.

²⁸⁶ Entrevista etnográfica, s/n, mayo 3 del 2013, San Vicente de Chucurí.

²⁸⁷ Entrevista etnográfica, s/n, mayo 3 del 2013, San Vicente de Chucurí.

²⁸⁸ Entrevista etnográfica, s/n, mayo 3 del 2013, San Vicente de Chucurí.

²⁸⁹ Entrevista etnográfica, s/n, abril 26 del 2014, San Vicente de Chucurí.

²⁹⁰ Entrevista etnográfica, s/n, abril 16 del 2013, San Vicente de Chucurí.

²⁹¹ Entrevista etnográfica, s/n, abril 16 del 2013, San Vicente de Chucurí.

²⁹² Entrevista etnográfica, s/n, abril 16 del 2013, San Vicente de Chucurí.

²⁹³ Entrevista etnográfica, s/n, mayo 3 del 2014, San Vicente de Chucurí.

²⁹⁴ Entrevistas etnográfica, s/n, mayo 3 del 2014, San Vicente de Chucurí.

²⁹⁵ Entrevistas etnográfica, s/n, mayo 3 del 2014, San Vicente de Chucurí.

²⁹⁶ Entrevistas etnográfica, s/n, mayo 3 del 2014, San Vicente de Chucurí.

Falta de recursos e incentivos para los músicos campesinos [...] ²⁹⁷
Falta de apoyo para la música campesina. ²⁹⁸
Falta de espacios para la música campesina. ²⁹⁹
No comprenden la música campesina. ³⁰⁰
Falta mucho sentido de pertenencia hacía la música campesina. ³⁰¹
[...] A los músicos viejos no les gusta enseñar [...] ³⁰²
[...] El poblador que denigra y se avergüenza de sus raíces [...] ³⁰³
[...] Denigrando nuestras costumbres campesinas [...] ³⁰⁴
La juventud no conoce la música campesina. Por la tecnología y la moda. ³⁰⁵
[...] Las historias arraigadas en los corazones de los campesinos, ya no son representativas en la juventud [...] ³⁰⁶
[...] Hay indiferencia y falta de interés por sus costumbres [...] ³⁰⁷
[...] Falta inculcar más valores en los niños [...] ³⁰⁸
[...] No tienen promoción y son excluyentes [...] ³⁰⁹
Lo que provoca el olvido en la música campesina son los nuevos ritmos modernos. ³¹⁰
[...] Pérdida de nuestra identidad campesina [...] ³¹¹
La música campesina está olvidada por las distintas generaciones que habitan el pueblo. ³¹²
[...] Son tiempos olvidados [...] ³¹³
No tienen el tiempo para dirigirse a una vereda o abrir los espacios para trabajar con esta clase de músicos [los músicos campesinos]. ³¹⁴
[...] No tenemos la oportunidad [...] ³¹⁵
Se nos ha ido olvidando, la sociedad consumista nos hace ver que es mejor el rock, que es mejor otro tipo de música que la autóctona que tenían nuestros viejos, que hace parte de la cultura nuestra, ciertamente se está perdiendo. ³¹⁶
Se han ido abandonando los saberes populares campesinos y con ello mucha parte de la cultura de los mismos campesinos y entre esos la música. ³¹⁷

²⁹⁷ Entrevistas etnográfica, s/n, mayo 3 del 2014, San Vicente de Chucurí.

²⁹⁸ J Entrevistas etnográfica, s/n, mayo 3 del 2014, San Vicente de Chucurí.

²⁹⁹ Entrevistas etnográfica, s/n, mayo 3 del 2014, San Vicente de Chucurí.

³⁰⁰ Entrevistas etnográfica, s/n, mayo 3 del 2014, San Vicente de Chucurí.

³⁰¹ Entrevistas etnográfica, s/n, mayo 3 del 2014, San Vicente de Chucurí.

³⁰² Entrevista etnográfica, s/n, mayo 3 del 2014, San Vicente de Chucurí.

³⁰³ Entrevista etnográfica, s/n, mayo 3 del 2014, San Vicente de Chucurí.

³⁰⁴ Entrevista etnográfica, s/n, mayo 3 del 2014, San Vicente de Chucurí.

³⁰⁵ Entrevista etnográfica, s/n, mayo 3 del 2014, San Vicente de Chucurí.

³⁰⁶ Entrevista etnográfica, s/n, mayo 3 del 2014, San Vicente de Chucurí.

³⁰⁷ Entrevista etnográfica, s/n, mayo 3 del 2014, San Vicente de Chucurí.

³⁰⁸ Entrevista etnográfica, s/n, mayo 3 del 2014, San Vicente de Chucurí.

³⁰⁹ Entrevista etnográfica, s/n, mayo 3 del 2014, San Vicente de Chucurí.

³¹⁰ Entrevista etnográfica, s/n, mayo 3 del 2014, San Vicente de Chucurí.

³¹¹ Entrevista etnográfica, s/n, mayo 3 del 2014, San Vicente de Chucurí.

³¹² Entrevista etnográfica, s/n, mayo 3 del 2014, San Vicente de Chucurí.

³¹³ Entrevista etnográfica, s/n, mayo 3 del 2014, San Vicente de Chucurí.

³¹⁴ Entrevista etnográfica, s/n, abril 18 del 2013, San Vicente de Chucurí.

³¹⁵ Entrevista etnográfica, s/n, enero 23 del 2013, San Vicente de Chucurí.

³¹⁶ Entrevista etnográfica, s/n, abril 16 del 2013, San Vicente de Chucurí

³¹⁷ Entrevista etnográfica, s/n, abril 16 del 2013, San Vicente de Chucurí

[...] Los músicos campesinos olvidados totalmente [...] ³¹⁸
Los músicos campesinos no han tenido el apoyo de la institucionalidad en ningún momento. ³¹⁹
[...] No se le ha podido llegar al campo [...] ³²⁰
Es muy difícil encontrar a una persona que se interese por aquella música nuestros viejos tiempos [la música campesina] ³²¹
Dicen es <i>parranda e' guaraperos</i> entonces no valoran la música ³²²
[...] La música campesina más bien ha estado un poco como alejada, por lo que no hay casi apoyo [...] ³²³
Los músicos campesinos no podemos ser competitivos. La música lógicamente va acompañada con esta vulnerabilidad. ³²⁴
El músico territorial, el sentido de pertenencia se está perdiendo en cuanto a la música ³²⁵
[...] No han sido capaz o aprenden poco la música campesina y después lo olvidan y no le tienen amor [...] ³²⁶
[...] Se ha acabado la bastante la agrupación musical campesina [...] ³²⁷
[...] La música campesina se ha acabado [...] ³²⁸
[...] La música campesina ya casi no existe [...] ³²⁹
Los músicos campesinos se sienten a la deriva. ³³⁰
Los músicos campesinos se sienten desmotivados. ³³¹
No se le da importancia a los músicos campesinos. ³³²
[...] Percepción en los jóvenes de que la música campesina es aburrida [...] ³³³
[...] No hay contacto con la música campesina [...] ³³⁴
Falta de oportunidad para los músicos del campo. ³³⁵
No hay contacto con la música campesina. ³³⁶
[...] Relegar a los músicos campesinos [...] ³³⁷
[...] Sentimiento de exclusión [...] ³³⁸

- ³¹⁸ Entrevista etnográfica, s/n, abril 18 del 2013, San Vicente de Chucurí,
³¹⁹ Entrevista etnográfica, s/n, abril 18 del 2013, San Vicente de Chucurí.
³²⁰ Entrevista etnográfica, s/n, abril 18 del 2013, San Vicente de Chucurí.
³²¹ Entrevista etnográfica, s/n, mayo 3 del 2013, San Vicente de Chucurí.
³²² Entrevista etnográfica, s/n, mayo 3 del 2013, San Vicente de Chucurí.
³²³ Entrevista etnográfica, s/n, mayo 3 del 2013, San Vicente de Chucurí.
³²⁴ Entrevista etnográfica, s/n, abril 18 del 2013, San Vicente de Chucurí.
³²⁵ Entrevista etnográfica, s/n, mayo 3 de del 2013, San Vicente de Chucurí,
³²⁶ Entrevista etnográfica, s/n, enero 21 del 2013, San Vicente de Chucurí.
³²⁷ Entrevista etnográfica, s/n, mayo 3 del 2013, San Vicente de Chucurí.
³²⁸ Entrevista etnográfica, s/n, mayo 3 del 2013, San Vicente de Chucurí.
³²⁹ Entrevista etnográfica, s/n, mayo 3 del 2013, San Vicente de Chucurí.
³³⁰ Entrevista etnográfica, s/n, abril 18 del 2013, San Vicente de Chucurí.
³³¹ Entrevista etnográfica, s/n, mayo 3 del 2013, San Vicente de Chucurí.
³³² Entrevista etnográfica, s/n, marzo 23 del 2015, San Vicente de Chucurí.
³³³ Entrevista etnográfica, s/n, marzo 23 del 2015, San Vicente de Chucurí.
³³⁴ Entrevista etnográfica, s/n, marzo 23 del 2015, San Vicente de Chucurí.
³³⁵ Entrevista etnográfica, s/n, marzo 23 del 2015, San Vicente de Chucurí.
³³⁶ Entrevista etnográfica, s/n, marzo 23 del 2015, San Vicente de Chucurí.
³³⁷ Entrevista etnográfica, s/n, mayo 3 del 2013, San Vicente de Chucurí.
³³⁸ Entrevista etnográfica, s/n, marzo 23 del 2015, San Vicente de Chucurí.

Falta de motivación y garantías para los campesinos. ³³⁹
[...] A los músicos campesinos yo nunca los había visto[Dicen los músicos jóvenes] ³⁴⁰
Se acabó. Aquí ya no hay músicos, ni instrumentos de música campesina. ³⁴¹
El grupo que tenemos no lo hay dispuesto para salir, ya es difícil porque toca buscar compañeros. ³⁴²
Ya uno no podía tocar la música campesina ³⁴³
La violencia quitó mucho los espacios de ejecución de la música campesina ³⁴⁴
La situación de orden público ha quitado mucho [...] ³⁴⁵
[...] Campesino afectado culturalmente [...] ³⁴⁶
Rezagada la música, todo lo que hace el campesino queda rezagado ³⁴⁷
Arrimé todo eso y no le pare más bolas a la música ³⁴⁸
Todos esos pobres músicos eran puros jartos ahí ³⁴⁹
La gente ya por la situación económica ya no hace fiestas ³⁵⁰
[...] En fin dejé la música [...] ³⁵¹
Los que estamos tocando la música campesina estamos es de necios. Pues aquí la música campesina más bien ha estado un poco como alejada. ³⁵²
A usted lo ven con una guitarra por aquí, por la calle, es como si no pasara <i>na</i> ³⁵³
Yo arrimé/abandoné a todos los compañeros, no yo no voy más <i>pualla</i> y colgué por allá el palo [se refiere a la guitarra] ³⁵⁴
La música campesina está desapareciendo mucho ³⁵⁵
[...] Se ha olvidado muchísimo la música de cuerda [...] ³⁵⁶
[...] Delito tocar guitarra [...] ³⁵⁷
[...] La música y los músicos campesinos se han venido descuidando [...] ³⁵⁸
[...] No hay interés en la música campesina [...] ³⁵⁹

³³⁹ Entrevista etnográfica, s/n, abril 18 del 2013, San Vicente de Chucurí.

³⁴⁰ Entrevista etnográfica, s/n, marzo 23 del 2015, San Vicente de Chucurí.

³⁴¹ Entrevista etnográfica, s/n, enero 17 del 2013, San Vicente de Chucurí.

³⁴² Entrevista etnográfica, s/n, mayo 3 del 2014, San Vicente de Chucurí.

³⁴³ Entrevista etnográfica, s/n, enero 17 del 2013, San Vicente de Chucurí.

³⁴⁴ Entrevista etnográfica, s/n, enero 17 del 2013, San Vicente de Chucurí.

³⁴⁵ Entrevista etnográfica, s/n, enero 17 del 2013, San Vicente de Chucurí.

³⁴⁶ Entrevista etnográfica, s/n, abril 18 del 2013, San Vicente de Chucurí.

³⁴⁷ Entrevista etnográfica, s/n, abril 18 del 2013, San Vicente de Chucurí.

³⁴⁸ Entrevista etnográfica, s/n, mayo 7 del 2014, San Vicente de Chucurí.

³⁴⁹ Entrevista etnográfica, s/n, mayo 7 del 2014, San Vicente de Chucurí.

³⁵⁰ Entrevista etnográfica, s/n, mayo 3 del 2014, San Vicente de Chucurí.

³⁵¹ Entrevista etnográfica, s/n, mayo 7 del 2014, San Vicente de Chucurí.

³⁵² Entrevista etnográfica, s/n, enero 20 del 2013, San Vicente de Chucurí.

³⁵³ Entrevista etnográfica, s/n, febrero 5 del 2013, San Vicente de Chucurí.

³⁵⁴ Entrevista etnográfica, s/n, mayo 7 del 2014, San Vicente de Chucurí.

³⁵⁵ Entrevista etnográfica, s/n, enero 20 del 2013, San Vicente de Chucurí.

³⁵⁶ Entrevista etnográfica, s/n, mayo 3 del 2013, San Vicente de Chucurí.

³⁵⁷ Entrevista etnográfica, s/n, febrero 5 del 2013, San Vicente de Chucurí.

³⁵⁸ Entrevista etnográfica, s/n, 5 de mayo del 2013, San Vicente de Chucurí.

³⁵⁹ Entrevista etnográfica, s/n, abril 26 del 2014, San Vicente de Chucurí.

[...] El nieto mío él no va a tocar música campesina de esta que no le sirve para nada [...] ³⁶⁰
[...] Hoy en día ni siquiera la mamá de él se le da una serenata [...] ³⁶¹
Hoy en día les gusta otra música. Entonces esto de la música campesina va muriendo lentamente. ³⁶²
[...] La música está desapareciendo mucho por la cuestión del cd [...] ³⁶³
Lo que pasa es que esta música campesina ya va perdiendo el año [...] ³⁶⁴
La música campesina funciona en el ámbito [de los campesinos] ³⁶⁵
[...] Se aquietó y arrimó la guitarra porque eso es del mundo, no es cosa de Dios [...] ³⁶⁶
La música campesina ya se acabó, era una moda antigua. ³⁶⁷
[...] La vida de nosotros [los campesinos] es completamente indigna en estos momentos [...] ³⁶⁸
[...] El mismo estado desde la parte municipal nos abandona a los músicos campesinos [...] ³⁶⁹

³⁶⁰ Entrevista etnográfica, s/n, enero 23 2013, San Vicente de Chucurí.

³⁶¹ Entrevista etnográfica, s/n, febrero 5 del 2013, San Vicente de Chucurí.

³⁶² Entrevista etnográfica, s/n, enero 23 de 2013, San Vicente de Chucurí.

³⁶³ Entrevista etnográfica, s/n, febrero 5 del 2013, San Vicente de Chucurí.

³⁶⁴ Entrevista etnográfica, s/n, enero 23 de 2013, San Vicente de Chucurí.

³⁶⁵ Entrevista etnográfica, s/n, abril 27 del 2013, San Vicente de Chucurí.

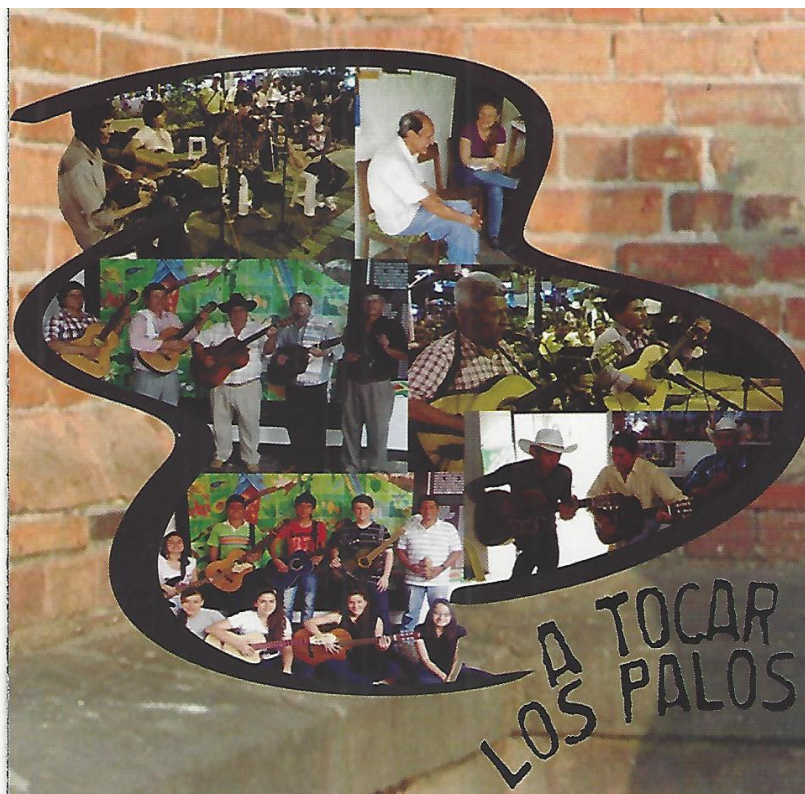
³⁶⁶ Entrevista etnográfica, s/n, enero 19 del 2013, San Vicente de Chucurí.

³⁶⁷ Entrevista etnográfica, s/n, enero 19 del 2013, San Vicente de Chucurí.

³⁶⁸ Entrevista etnográfica, s/n, abril 12 del 2014, San Vicente de Chucurí.

³⁶⁹ Entrevista etnográfica, s/n, abril 16 del 2013, San Vicente de Chucurí.

ANEXO 2: LIBRILLO DEL CD “A TOCAR LOS PALOS”



Producción Dirección e investigación:

Laura Carolina
Fernández Rueda

Grabaciones, Edición y

Masterización:
Andrés Rodríguez

Fotografía: Laura Carolina
Fernández Rueda, Minervino
Ramos, Cristian Agudelo
Carlos Eduardo Muñoz

Diseño :

Laura Carolina Fernández
Rueda, Sebastián López

Agrupaciones y Músicos:

Los Rubíes: Raúl Ignacio Morales, Marceliano Benavidez y Alfredo Lizcano.

Toto López: Juan C. López, Cindy Rincón, Juan Sebastián López, Santiago López.

Dueto Amistad: Luis Jesús Bautista, Hernando Serrano

El Combo de Don Abel: Abel Antonio Merchán, Manuel Gómez, Abel Merchán, Leonardo Amaya, Gerson Páez.

Los Alegres Ceibaleños: Carlos Galvis, Leonardo Amaya, Gerson Páez, Minervino Ramos.

Interandino: Tatiana Mesa, Luis Miguel Ruiz, Lyder Daniel Salinas, Brayan José Suárez, Minervino Ramos, Yuheny Milena Peñaloza, Melisa Arciniegas, Tatiana Vargas Galvis, Gisselle Ramos.

Presentación

El presente disco compacto es el resultado de la tesis doctoral, “*Los olvidados*”: *El sistema musical campesino de San Vicente de Chucurí*, realizada por Laura Carolina Fernández Rueda en el área de etnomusicología, de la Escuela Nacional de Música, UNAM, México. Todas las grabaciones que hacen parte de este volumen fueron realizadas en la *Casa de la Cultura Ángel Miguel Ardila* del municipio de San Vicente de Chucurí, Santander, Colombia el 3 de mayo del 2013.

LA MÚSICA CAMPESINA DE SAN VICENTE DE CHUCURÍ

“le agradecemos (...) que haya una persona que se interese por esto, porque eso es muy difícil. Encontrar a una persona que se interese por aquella música de nuestros viejos tiempos...” (Carlos Galvis, Mayo 3 de 2014, San Vicente de Chucurí)

Interpretar la música campesina en San Vicente de Chucurí fue una práctica activa en los músicos. Las *parrandas*, *serenatas*, *bazares*, *toques* esporádicos en tiendas o *cantinas*, *la fiesta del campesino* en el marco de la *feria*, entre otros, eran la práctica. Allí se hacía la escuela. Sin embargo y a pesar del olvido actual en las ocasiones musicales, hoy por hoy hay una gran cantidad de músicos intérpretes y compositores (casco urbano y área rural) vigentes. Muchos de ellos aprendieron por inculcación, disposición, familiarización y por supuesto la práctica.

En San Vicente de Chucurí los grupos musicales están integrados por músicos que tienen situaciones económicamente diferentes; entre ellos encontramos: dueños de fincas, jornaleros, mecánicos, maestros, entre otros. Por tanto el principal ingreso económico de estos intérpretes son otras actividades diferentes a las música. Sin embargo el ser músicos de vez en cuando les genera ingresos extras.

Los grupos se conforman según la ocasión y aunque hay dos o tres grupos “estables” lo más común es que los músicos sean fichas móviles y se intercambian de un grupo a otro y de una ocasión a otra; de igual manera sucede con los formatos.

Cada uno de los instrumentos tiene su función. En los conjuntos existe siempre un *puntero* el cual “dibuja”¹ la melodía, a éste se supeditan los demás, los más comunes son la *guitarra*, el *requinto*, la *bandola* y el *violín*; la *guitarra marcante* sirve de marcación y también adorna las frases melódicas; la *guitarra acompañante* del mismo modo que el *tiple* sirven de acompañamiento armónico sea simple o complejo; finalmente la *guacharaca* o las *maracas* que llevan un patrón rítmico de acompañamiento. Además, los temas pueden ser instrumentales y vocales, estos últimos pueden ser a 2 o 3 voces. Entre la música que interpretan tenemos: *Merengue*, *Carranga*, *Corrido*, *Pasillo*, *Joropo*, *Ranchera*, *Vals*, *Porro*, *Paseo*, *Bambuco*, entre otros.

En la música campesina *chucureña* son pocos los compositores a diferencia de la gran cantidad de intérpretes que existen. De los compositores podemos decir que su trabajo de creación está en función del público, aunque uno que otro crea a su gusto. En general sus composiciones son alusivas al entorno que los rodea, las mujeres y a la fiesta. Algunos temas en particular denuncian o narran sucesos de su vida cotidiana pero lo más común son composiciones jocosas, alegres y de *parranda*.

Los temas presentados en este CD fueron escogidos por las agrupaciones musicales. Los músicos fueron los encargados de llevar las directrices del trabajo musical que aquí se presenta.

Solo me resta agradecer a la comunidad *chucureña* por compartir su sabiduría musical y regalarnos en este CD una parte de su cultura. A los músicos y sus familias por su hospitalidad, calidez e interés en el trabajo de investigación. Además un agradecimiento muy especial a mi madre Mireya Rueda, a mi esposo Carlos Muñoz y a mi hija Paula Juliana por su apoyo incondicional. De igual manera a la Universidad Nacional Autónoma de México, ENM. Y finalmente a mis tutores Gonzalo Camacho, Catherine Héau y Rafael Menezes.

1. AMO MUCHO TUS OJOS
Ducto Amistad - Pasillo Lento/José González

2. CHILI
Toto López - Porro/DRA

3. EL CAMPESINO ALEGRE
El Combo de Don Abel - merengue/Félix Ramírez e Isidro

4. POR QUÉ LO HICISTE
Interandino - Merengue/Rómulo Caicedo

5. RETRATO DE NUESTRA PATRIA
Los Alegres Ceibaleños - Joropo/Carlos Galvis

6. LA FIESTA DE LOS COMPADRES
Grupo Los Rubies - Merengue/Rómulo Caicedo

7. USTED ES UN MAL HOMBRE
Interandino - Ranchera/Helenita Vargas

8. LA PRUEBITA
El Combo de Don Abel - Merengue/DRA

9. INSPIRACIÓN
Toto López - Bambuco/Felipe Llamus Cáceres

10. SOMOS VIEJITOS
Los Alegres Ceibaleños - Merengue/Carlos Galvis

11. PESCADOR LUCERO Y RÍO
Ducto Amistad - Pasillo/José A. Morales

12. MI TIERRA CHUCUREÑA
Los Rubies - Merengue/Raúl Ignacio Morales

13. ROSA MARÍA
Interandino - Paseo/Rafael Escalona

14. TIERRA CHUCUREÑA
Los Alegres Ceibaleños - Merengue/Carlos Galvis

15. MARIQUITENA
Toto López - Rumba criolla/Milciades Garavito

16. MADRECITA QUERIDA
Los Rubies - Ranchera/Raúl Ignacio Morales

17. YO TAMBIÉN TUVE 20 AÑOS
Ducto Amistad - Bambuco/José A. Morales

18. EL VIAJERO ENAMORADO
El Combo de Don Abel - Merengue/DRA

© 2015 Prohibida la reproducción, locación y préstamo de este ejemplar, su radiodifusión y ejecución pública. Reservados todos los derechos de los autores de las obras y del productor de fonogramas. LA EJECUCIÓN PÚBLICA DE ESTE C.D. TENDRÁ QUE SER AUTORIZADA EXPRESAMENTE POR LA ORGANIZACIÓN SAYCO - ACINPRO