



La música parrandera:

interconexiones culturales en los Andes
antioqueños. El caso de la vertiente caribeña

Alejandro Tobón-Restrepo*
María Cristina Marín-Ramírez**
Gustavo Adolfo López-Gil***



(pensamiento)

(pensamiento), (palabra)... Y oBra

* Doctor en Historia de América Latina, Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España. Docente de la Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia. alejandro.tobon@udea.edu.co. Orcid: 0000-0001-5303-6283.

** Magíster en Músicas de América Latina y el Caribe, Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia. Docente de extensión de la Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia. mcristina.marin@udea.edu.co. Orcid: 0000-0002-9694-8052.

*** Especialista en Educación en Artes y Folclor, Universidad del Bosque, Bogotá, Colombia. Docente de la Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia. galogil58@gmail.com. Orcid: 0000-0003-3459-353X.

Resumen

El presente artículo de reflexión analiza la convergencia de prácticas musicales y tendencias (estilos) en la etapa de surgimiento de la denominada *música parrandera* en Antioquia; en particular, las micro y macro relaciones implícitas de músicas andinas y caribeñas, desde sus características estructurales sonoras. En ese sentido, la discusión encara el impacto musical del Caribe latinoamericano y colombiano en las músicas del interior del país, dentro del contexto mediático producido por el surgimiento y la consolidación de la radio y de la industria discográfica en estos ámbitos. Este trabajo contribuye al esclarecimiento de las presunciones, hipótesis y dinámicas en torno a los orígenes de este género y aporta al reconocimiento de los recursos sonoros y estéticos que lo caracterizan. En otras palabras, responde, en términos etnomusicológicos, dos interrogantes recurrentes que, a juicio de quienes escriben, han sido poco desarrollados en los estudios existentes: ¿cuáles son las características estructurales sonoras de la música parrandera? y ¿cuáles son sus antecedentes? Este análisis es resultado del proyecto de investigación titulado “Música parrandera, caracterización, impacto y dimensión actual de esta práctica coreo-musical en Antioquia”¹

Palabras clave: música popular antioqueña; música parrandera; interconexiones andinas y caribeñas; cambio cultural musical

Parrandera Music: Cultural Interconnections in the Andes of Antioquia. The case of the Caribbean Faction

Abstract

This article analyzes the convergence of musical practices and trends (styles) in the emergence stage of the so-called *parrandera music* in Antioquia; in particular, the implicit micro and macro relations of Andean and Caribbean music, from their structural sound characteristics. In this sense, the discussion addresses the musical impact of the Latin American and Colombian Caribbean on the music of the interior of the country, within the media context produced by the emergence and consolidation of radio and the recording industry in these areas. This work contributes to the clarification of the assumptions, hypotheses and dynamics surrounding the origins of this genre and contributes to the recognition of the sound and aesthetic resources that characterize it. In other words, it answers, in ethnomusicological terms, two recurrent questions that, in the opinion of the authors, have been little developed in existing studies: what are the structural sound characteristics of parrandera music and what are its antecedents? This analysis is the result of the research project entitled “Música parrandera, caracterización, impacto y dimensión actual de esta práctica coreo-musical en Antioquia”.

Keywords: Antioquia popular music; parrandera music; Andean and Caribbean interconnections; musical cultural change

A Música parrandera: interconexões culturais em os Andes da Antioquia. O caso da encosta das Caraíbas

Resumo

Este artigo analisa a convergência das práticas e tendências musicais (estilos) na emergência da chamada música parrandera em Antioquia; em particular, as micro e macro relações implícitas da música andina e caribenha, com base nas suas características sonoras estruturais. Neste sentido, a discussão aborda o impacto musical da América Latina e das Caraíbas Colombianas na música do interior do país, dentro do contexto mediático produzido pela emergência e consolidação da rádio e da indústria fonográfica nestas áreas. Este trabalho contribui para o esclarecimento dos pressupostos, hipóteses e dinâmicas em torno das origens deste gênero e contribui para o reconhecimento dos recursos sonoros e estéticos que o caracterizam. Por outras palavras, responde, em termos etnomusicológicos, a duas questões recorrentes que, na opinião dos autores, têm sido pouco desenvolvidas nos estudos existentes: quais são as características sonoras estruturais da música parrandera, e quais são os seus antecedentes? Esta análise é o resultado do projecto de investigação intitulado “Música parrandera, caracterización, impacto y dimensión actual de esta práctica coreo-musical en Antioquia”.

Palavras-chave: música popular antioqueña; música parrandera; interconexões andinas e caribenhas; mudança cultural musical

1 El proyecto “Música parrandera. Caracterización, impacto y dimensión actual de esta práctica coreo-musical en Antioquia” fue auspiciado por el Comité para el Desarrollo de la Investigación (CODI), convocatoria de Ciencias Sociales Humanidades y Artes 2018, Universidad de Antioquia. A partir de un enfoque interdisciplinario (etnomusicología, antropología, historia y estudios de la danza), se propuso analizar *la parranda* como manifestación musical y desentrañar sus procesos de surgimiento y consolidación, así como su dimensión e impacto en el desarrollo cultural del departamento de Antioquia.

Uno cree saber lo que busca, pero sólo al final, cuando lo encuentra, comprende realmente
qué andaba buscando

WILLIAM OSPINA, *EL PAÍS DE LA CANELA*

Punto de partida-hipótesis

Llegó diciembre con su alegría
mes de parranda y animación
en que se baila de noche y día
y es solo juergas y diversión

FRANCISCO “EL MONO” GONZÁLEZ,
“24 DE DICIEMBRE” (PASILLO)

El contexto geográfico del estudio que da origen a este texto comprende las diferentes subregiones culturales andinas del departamento de Antioquia, en particular, Medellín como ciudad capital y epicentro de las casas discográficas en las que confluyeron muchos de los actores principales de esta música. Desde sus inicios (década de 1940), lo que se conoce hoy como música parrandera se ha transformado y resignificado de manera sustancial: de una música guitarreada bailable, festiva (denominada *caliente*), que le canta a la alegría de encontrarse y disfrutar juntos, que reúne ritmos y formatos diversos —e interpretaciones relativamente heterogéneas—, pasa a una música que representa casi de manera exclusiva la fiesta decembrina paisa con un doble sentido más explícito en sus letras y producida con fines comerciales.

La música parrandera paisa² es entonces una práctica artística y cultural que emerge como categoría musical en el noroccidente andino colombiano a partir de las dinámicas de la industria discográfica, para designar una música vocal-instrumental bailable, picaresca, con unos ritmos representativos (detallados a lo largo de este documento), que se recrea en ambientes urbanos populares con imaginarios rurales, síntesis de múltiples influencias, en las que se destaca el encuentro entre lo andino (*paisa*),³ lo caribe y las emergentes dinámicas de ciudad. Aunque en los análisis existentes se ha evidenciado la impronta de la vertiente caribeña, esta investigación cuenta con información sólida a partir de análisis musicológicos y consulta de archivos discográficos que permite abrir el abanico de influencias culturales en esta música a prácticas sonoras del Pacífico, de los Llanos colombo-venezolanos y de las sonoridades andinas del resto del país, como se observa en el siguiente cuadro de vertientes culturales sonoras.⁴

2 Nombre más generalizado a partir de la publicación del libro de Alberto Burgos: *La música parrandera paisa* (2000).

3 El término *paisa* refiere, en el contexto nacional de Colombia, al habitante de la región Andina noroccidental.

4 En este espacio de intercambios, los circuitos mediáticos cumplen un papel trascendental. Para el análisis se asumen de manera transversal a las vertientes, vinculando los diferentes ámbitos del alcance: ámbito local (la consolidación de la radio y la industria discográfica en Medellín); ámbito nacional (la industria discográfica, la radio, el cine, el imaginario de música andina nacional vs. La música caliente, costeña, tropical); y ámbito internacional (la industria discográfica, la radio, el cine, la circulación y el posicionamiento de géneros internacionales como la ranchera, el corrido, el bolero, el son cubano, la rumba, la guaracha, entre otros).

Tabla 1. *Vertientes culturales sonoras en la música parrandera*⁵

Vertientes y alcance	Micro (alcance local). Lo paisa-antioqueño	Messo (nacional)	Macro (internacional)
Andina. Matriz ternaria: ⁶ <i>valseada- apasillada</i> Matriz binaria-ternaria (sesquiáltera): <i>bambuqueada</i> Matriz binaria: <i>paseada</i>	Noroccidente andino: antiguas danzas campesinas; pequeños conjuntos de voces, cuerdas andinas y percusión menor. ⁷	Músicas opitas, caucanas, cundiboyacenses. ⁸ Pequeños conjuntos de voces, cuerdas andinas y percusión menor.	Andes ecuatorianos: pequeños conjuntos de voces, con guitarras, redoblante y eventualmente acordeón o vientos de los Andes suramericanos).
Caribeña. Matriz binaria-ternaria (sesquiáltera): <i>bambuqueada</i> Matriz binaria: <i>paseada</i>	Los antecedentes: antiguas danzas campesinas, bailes de salón. Primeras grabaciones de músicos parranderos antioqueños. Pequeños conjuntos de voces, cuerdas andinas y percusión menor.	Músicas sabaneras y vallenatas (merengue, porro, paseo, son, etc.). ⁹ Pequeños conjuntos de voces, guitarras y percusión menor (raspa, bongós), y eventualmente acordeón o vientos-maderas.	México, Cuba, Puerto Rico... ¹⁰ El son, la rumba cubana y la guaracha (el sexteto como formato), la ranchera y el formato bolerístico de guitarras.
Pacífica. Matriz binaria-ternaria (sesquiáltera): <i>bambuqueada</i> Matriz binaria: <i>paseadas</i>	Los antecedentes: antiguas danzas campesinas, bailes de salón. Pequeños conjuntos de voces, cuerdas andinas y percusión menor.	Músicas del Pacífico sur, caucanas, nariñenses... ¹¹ La impronta de Luis Yakup y Los Tumaqueños, por ejemplo. Pequeños conjuntos de voces, guitarras, raspa, bongós y eventualmente otras combinaciones con vientos.	Costa ecuatoriana (sin evidencias en el análisis realizado).
Llanera. Matriz ternaria: <i>apasillada</i>	Los antecedentes: antiguas danzas campesinas Pequeños conjuntos de voces, cuerdas andinas y percusión menor.	Galerones-pasajes-joropos (primeras grabaciones de joropo en guitarras, Luis Ariel Rey). ¹²	Venezuela (joropo). Pequeños conjuntos de voces, guitarra, cuatro y maracas, conjuntos de arpa cuatro y maracas.

Fuente: elaboración propia.

Esta categoría de música parrandera hace alusión a varias ideas al mismo tiempo: se denomina *parranda* a la fiesta, a uno de sus ritmos principales (de metro ternario cercano al pasillo fiestero cantado) y, a su vez, *música parrandera* puede entenderse como representación de un complejo de ritmos (el porro paisa, la parranda, el merengue y el paseo, entre los más destacados). Adicional a lo anterior, esta práctica musical tiene

5 Este cuadro, como resultado del proceso investigativo, presenta una mirada global de las distintas interfluencias detectadas con la música parrandera.

6 Matrices rítmico-métricas en estrecha relación con la música parrandera.

7 Subsistema Pacífico-interandino (Bedoya, 1987).

8 Subsistema Pacífico-interandino y Andino oriental-llanero (Bedoya, 1987).

9 Subsistema Caribe-sabanero (Bedoya, 1987).

10 Vector Hispano-Caribe (Bedoya, 1987).

11 Subsistema Pacífico-interandino (Bedoya, 1987).

12 Subsistema Andino oriental-llanero (Bedoya, 1987).

diferentes significados y sentidos para los actores que congrega y contribuyen a su definición, tales como compositores, intérpretes, bailarines, productores, investigadores, coleccionistas y audiencias. En tal sentido, teje una red de memoria y conexiones de los intérpretes, sus músicas y los espacios para su interpretación; de las parejas de baile que se recrean y expresan con libertad y alegría a través de sus cuerpos en movimiento en el momento de las reuniones; de los coleccionistas y la pasión por sus discos; del público en general, para el que representa fiesta, disfrute y, más recientemente, celebración navideña.

Así pues, esta práctica social se extiende más allá de lo meramente sonoro y comprende aspectos sociales, económicos, culturales, afectivos, corporales, entre otros. Parafraseando a Madrid y Moore, puede afirmarse que también esta manifestación, más que definirse como género por un conjunto de características estándar, permite la realización de redes de identificación por medio de prácticas compartidas de escucha, de baile (2016, p. 3), pero también de creación, interpretación, producción y difusión. En términos de Nieves Oviedo (2008), hablaríamos de “comunidades sonoras”.

Por otro lado, este género parrandero se vive de manera diferente según el contexto: en espacios rurales y pueblerinos es la música en vivo para el baile, en los encuentros sociales y culturales. En el contexto urbano constituye, en esencia, un producto discográfico, divulgado a través de la radio, que tiene como objetivo central, como ya se dijo, animar las fiestas de fin de año. No obstante, es muy significativo que en algunas plazas principales se haya vuelto costumbre para las personas de sectores populares reunirse a bailar los fines de semana. Estos espacios son amenizados por músicos parranderos y visitados por obreros, vendedores y agentes de oficios varios que, además de disfrutar su labor artística, ganan dinero con lo que la gente generosamente les ofrece.

En principio, los ritmos que representaban esta música parrandera eran muy diversos: berejú, currulao, joropo, merengue, merenguito, guaracha, rumba, paseo, paseadito, porro paisa, son paisa, parrandera y joropo, son ejemplos de dicha diversidad. En el formato primaban las cuerdas pulsadas (guitarra requinto, guitarra, tiple,

bandola), percusión (guacharaca, bongós) y voces. Finalmente, con la mediación de la industria fonográfica, los ritmos se fueron homogeneizando; hoy en día, principalmente cuatro se encuentran bien posicionados por todos sus actores: merengue, parranda, porro paisa y paseo. En concreto, a partir de la grabación comercial de la industria fonográfica local, a mediados de siglo xx, se evidenció el tránsito de las sonoridades campesinas andinas —que se vuelven cada vez más urbanas, más interconectadas con otras prácticas sonoras del país y del Caribe— hasta llegar a convertirse en una expresión con identidad propia. Si bien la síntesis es multicultural, en este artículo se hace énfasis en la interconexión con la vertiente caribeña. Los autores adelantan el análisis completo de todas las vertientes para una futura publicación.

Vertiente caribeña

María Teresa baila merengue apambichao
también baila guaracha, fandango y currulao

ARTURO RUIZ DEL CASTILLO,
“MARÍA TERESA” (GUARACHA)

Lo macro caribeño

Pensar este componente macrocaribeño en la música parrandera implica desprenderse, por un lado, de la idea de que todo llegó, pero, del otro, de que todo se inventó aquí. Es reconocer que históricamente se ha dado la conexión con este flujo cultural musical, en particular de lo cubano, no solo por la costa norte, sino a través del Atrato y por sonoridades porteñas del Pacífico sur, como las de Tumaco, que se piensan muy lejanas al contexto paisa.

Esta relación sonora puede extenderse a las danzas y habaneras, punto de partida de dinámicas musicales y de géneros con impacto en toda Latinoamérica, en Colombia y específicamente en la manifestación objeto de este artículo, como se verá más adelante. Como dinámicas posteriores, deberá incluirse también, entre otras, la del son cubano. El análisis se centrará en *la rumba* y *la guaracha* por tratarse de dos ritmos que se vinculan directamente con el surgimiento de la música parrandera, el primero como parte de los discursos establecidos sobre la denominada “música

nacional”, y, el segundo, por el número significativo de grabaciones hechas a mediados del siglo xx, producción de músicos y agrupaciones locales representativos de esta práctica musical.¹³

En varios análisis se ha insistido en la rumba criolla como creaciónailable a partir del bambuco andino, con referentes directos de la rumba cubana, e impulsada por compositores como Milcíades Garavito y Emilio Sierra, entre otros (Bernal, 2018; Wade, 2002). A pesar de lo discutible que puede ser este tema,¹⁴ la música parrandera se relacionaría entonces, directa o indirectamente, con lo cubano, pues es indudable que en sus antecedentes la rumba criolla estuvo presente permeando los espacios sonoros locales.

Sin embargo, de acuerdo con Argeliers León (1987), es necesario entender que el complejo festivo de la rumba en Cuba sufrió grandes transformaciones hacia finales del siglo xix y comienzos del xx. Estas dinámicas no se profundizan aquí, pero que se pueden resumir, en palabras del mismo autor, como una transición a la música popular urbana y al género canción: “Esto permitió concretar un tipo de conjunto instrumental y vocal que se mantuvo creando e interpretando [rumbas,] *guaguancó y columbia*, especialmente alrededor de la Primera Guerra Mundial, cuando la comercialización penetró las esferas de la cultura popular” (p. 128). El autor describe, además, algunas características estructurales sonoras en repertorios de agrupaciones rumberas de *claves* que también comparten muchas músicas colombianas y, por supuesto, antiguas danzas



campesinas antioqueñas, que se mencionan en el presente trabajo como antecedentes de la parranda.¹⁵

Sobre la guaracha, en el rastreo bibliográfico que presentan González y Cassanella (2014),¹⁶ se menciona la complejidad de su definición como género debido a su cambio a lo largo del tiempo, lo cual devino en prototipos para diferentes periodos. En dicho análisis se reconoce el ancestro hispano de la guaracha y su condición de música y baile. Como género teatral, se describe un dueto vocal entre una mulata y un hombre negro, que hace énfasis en un humor inmodesto y en las insinuaciones sexuales. También se da cuenta de su referencia a eventos sociales

13 En el caso de la rumba es significativo, más que el volumen de grabaciones, el impacto que este género tuvo en la transformación del gusto musical en la región andina del país. A juicio de diferentes investigadores, sirvió de puente para el ingreso de las músicas denominadas “costeñas” (Wade, 2002; Restrepo, 1991). Para mediados de siglo, dice Wade (2002), “el reinado del bambuco llegaba a su fin y en toda Colombia las *jazz band* o bien lo ‘recalentaban’ o simplemente lo reemplazaban por rumbas, guarachas y porros” (p. 157). Con relación a la guaracha, el número de grabaciones que figuran en los catálogos de las principales disqueras en la década de 1950 sobrepasa las doscientas obras (Ortiz, s. f.).

14 Como expresa Manuel Bernal (2018), “el furor internacional de la rumba y su auge comercial y mediático dio lugar a que tanto compositores estadounidenses y europeos como los de otros países latinoamericanos, distintos a Cuba, empezaran a escribir y a publicar rumbas, con escaso o ningún conocimiento de las expresiones afrocubanas tradicionales” (p. 19). Además de la dinámica de fusión con ritmos locales que en el contexto de la música parrandera se puede constatar en obras como “Shirú” (shiotis-rumba), de Ricardo Puerta (padre), y en las versiones de rumbas criollas bogotanas, grabadas por agrupaciones como la Estudiantina López, entre otras.

15 Con la intención de sustentar el origen afro de la rumba, Argeliers León (1987) menciona lo siguiente sobre los repertorios de agrupaciones de *claves*, como las tonadas trinitarias: “Lo obstinado del acompañamiento de negra-corchea-tres-corcheas o el de negra-dos-corcheas-negra, el acento en el tiempo débil, y el mismo giro del acompañamiento, en el que figuraron guitarra, tres, y algunos tambores, daban una *versión* muy sintética de algunos ritmos empleados en la música afroide. Además, permitían cierta superposición métrica respecto a la melodía. Esta recurría a menudo a la fórmula de corchea-negra-negra-corchea, con esto se repetía, de cierta manera, la superposición de planos rítmicos que hemos señalado como una forma estilística propia de la música de antecedente africano” (p. 127). Características similares pueden observarse en tonadas antioqueñas como los gallinazos y las vueltas, que incluso alcanzaron a grabarse como parte de la producción catalogada como música parrandera de mediados de siglo. Pedro van der Lee (1995), con su propuesta de arquetipos rítmicos, relaciona estos mismos patrones, que encuentra relativamente comunes en músicas latinoamericanas, con la zarabanda y antiguas danzas de Europa y diversas partes del mundo. Denomina dicha superposición de planos rítmicos como *birritmia* —en ello coincide con Luis Felipe Ramón y Rivera (1980)—.

16 Traducción libre de los autores.

y políticos a modo de crónica y su contribución a la naciente identidad nacional.

En conclusión, a partir de estos elementos y del análisis que se aporta sobre sus características, en relación con los antecedentes y la consolidación de la música parrandera, se destacan los siguientes elementos comunes. La relación con antiguas formas ibéricas: para el caso, las tonadas de coplas y bailes campesinos vinculados a los sainetes en Antioquia. Aspectos líricos y de carácter performático: juego de palabras, alegoría y personificación como recursos poéticos; su lírica cómica, irónica o satírica; el humor, el doble sentido, su picante y su carácter festivo, la broma, el lenguaje popular cercano a lo vulgar —características que también se utilizaron históricamente para enmascarar temas de política y de sexo, por lo que un gran número de obras fueron censuradas—. Estructura formal que no sigue un patrón establecido: “Presentan cuartetos u otras especies estróficas de cuatro versos, décimas o formas estróficas libres, así como el uso variable de versos rimados y no rimados; es común la presencia de un estribillo, que convive con la copla en una alternancia solo-coro” (González y Cassanella, 2014, p. 343). Aspectos rítmicos: tempo rápido; fuerte presencia, en la guaracha de comienzos del siglo xx, de patrones rítmicos llamados cinquillo, tresillo, anfibraco, tanguillo y habaneros, que se pueden corroborar en varias de las obras parranderas catalogadas como guarachas, porros, y paseos. En cuanto formatos instrumentales, en la tradición trovadoresca se adoptó el formato de dos voces con acompañamiento de dos o tres guitarras, cercano al estilo tanguillo utilizado en las figuras de rasgueo rítmico ejecutadas por tríos y otras combinaciones de cordófonos, también presentes en la música parrandera.

Alcance medio de la vertiente caribeña (Costa Atlántica colombiana)

El demonio son los hombres
dicen todas las mujeres
Pero siempre están deseando
que'l demonio se las lleve

JOSÉ MARÍA PEÑARANDA,
“LAS MUJERES Y LOS GATOS” (MERENGUE)

¿Cómo se da en la música parrandera esa apropiación de vertientes culturales tan diversas y en particular de expresiones sonoras caribeñas? Se trata de una interacción que

generó procesos de ida y vuelta. Según Wade (1997), los negros apropiaron, transformaron y participaron de “prácticas musicales blancas”, y los blancos también imitaron, apropiaron y transformaron “música negra” para satisfacer sus gustos (p. 335). Luego, la radio, el cine y la televisión resultaron de gran influencia en la difusión musical en contextos socioeconómicos heterogéneos. La radio, por ejemplo, no solo posibilitó la música en vivo y patrocinó orquestas de planta en sus radioteatros, sino que mantuvo una programación de discos con la cual contribuyó al desarrollo de la industria y a la circulación de repertorios transnacionales y locales, y aportó al cambio en torno al gusto musical y a la aceptación de géneros como los caribeños, estigmatizados en determinados momentos. “Desde los propios comienzos [de la radio] la música fue un componente fundamental de la programación, tanto clásica como popular, en vivo y en discos” (Wade, 2002, p. 122).

A diferencia de lo que ocurría a finales de la década de 1920 y comienzos de la siguiente, cuando en el panorama sonoro del país andino primaba lo que en este análisis de la música parrandera se presenta como sus antecedentes (vales, mazurcas, polkas y pasodobles), al lado de los ritmos *criollos* como el bambuco y el pasillo, que se posicionaban como la música nacional, los listados de grabaciones colombianas de los años cuarenta en el exterior, según Wade (2002), “evidencian el gran predominio de la música cubana (bolero, guaracha, conga, rumba, además de son y danzón)” (p. 99). Pero estos listados también evidencian la presencia de algunos porros bajo la etiqueta comercial de *música costeña*.

Ahora bien, desde lo que se puede corroborar en la información de mediados del siglo xx, que resuena hasta la actualidad, los géneros afrocaribeños colombianos directamente relacionados con la música parrandera y de mayor predominio son el merengue, el porro y el paseo; pero también aparecen de manera esporádica la cumbia, la puya, entre otros. Aunque lo usual es que se piense esta influencia a partir de compositores y agrupaciones *costeños*, no se puede subvalorar el aporte indirecto de otras regiones del país, con agrupaciones como la de Julio Torres y los Alegres Vallenatos, grupo bogotano que a través de la radio y de la naciente industria discográfica impuso grandes éxitos como “El aguacero” y “El camarón”, entre otras composiciones y versiones en ritmos al estilo *costeño* que tuvieron impacto incluso hasta en la cuna de estos ritmos (Vasco, 2018).

Para los años cincuenta, la música cubana tenía gran demanda, pero solo se grababa localmente de manera

ocasional —en su gran mayoría se trataba de discos importados o prensados bajo licencia—. Entonces, el énfasis de las compañías discográficas ya estaba centrado en la *música costeña*. Discos Fuentes experimentaba con sonidos y arreglos intercambiando los músicos: “Los Trovadores de Barú y Los Piratas de Bocachica aparecían con diferentes artistas [...] y eran simplemente el grupo de planta de la casa disquera” (Wade, 2002, p. 125).

Sobre la procedencia de estos géneros costeños y sus relaciones se tejen múltiples imaginarios y diversas hipótesis, “mitos de origen”, según algunos investigadores (Bermúdez 2004; Wade, 2002), en gran parte jalonados por el papel que se les asigna en la construcción de identidades locales y regionales que se apoyan en enfoques folclóricos y en discursos que refuerzan esencialismos, purismos, racismos y concepciones ahistóricas de la tradición. La obsesión por la prevalencia de las diferentes fuentes culturales del mestizaje (hispano, ibérico, aborigen o africano), en unos casos, o la pureza de raza que reivindica una demandada autenticidad, en otros, la herencia naturalista, filogenética, en muchos de sus estudios y cierto evolucionismo cultural, han sido vías por las que se han desdibujado las conexiones histórico-culturales y las dinámicas de cambio musical. En efecto, esto ha dificultado el levantamiento de un conocimiento certero en torno a estas prácticas musicales.

Así, el porro puede verse como la continuidad de antiguos referentes africanos apropiados en diversos contextos del Caribe colombiano, digno representante de magnas manifestaciones folclóricas (Fortich, 1994; Portaccio, 1994), —en todo caso, difícilmente diferenciable de otros géneros cercanos como la cumbia y la gaita—, como el resultado de las apuestas de la industria discográfica en el medio o como el impacto de géneros cubanos, lo cual no niega lo anterior. En este sentido, para Wade (2002), además de la hipótesis de la continuidad de las músicas tradicionales interpretadas en otros instrumentos más modernos (de *pitos* y tambores a bandas de viento), “hay otra lectura igualmente posible y que entiende la transformación como una ‘localización’ de estilos musicales que eran formas provenientes de todo el Caribe como el danzón y la danza” (p. 75).¹⁷

17 En contra de una posible continuidad, Wade afirma (2002): “Antes de finales de siglo XIX no aparece la palabra *porro* para señalar un estilo existente surgido de esta manera; se hablaba entonces de *fandango*, *currulao*, *mapalé* y *bunde*” (p. 77). Quizá en favor de la relación con el danzón y la danza, Wade trae la mención de Gilbert Chase en la guía para la música popular latinoamericana grabada en los años 1950, en la cual se dice que, “desde el punto de vista folclórico o de las características nacionales, el porro no ofrece mayor interés tratándose de un cruce entre un danzón y una rumba que, en general, sigue las pautas estandarizadas de la música comercialailable moderna” (p. 131).

El paseo es, según Bermúdez (2004), el género fundamental del vallenato —por su dominio porcentual dentro del repertorio grabado—, a pesar de ser uno de los más recientes (años cuarenta y cincuenta del siglo XX), según su pesquisa en torno al vallenato de acordeón¹⁸ —periodo que en este trabajo se asume como el surgimiento de la música parrandera—. No obstante, este investigador reseña la presencia histórica del término *paseo* en el contexto local y en varias músicas caribeñas con relación a secciones más lentas (la danza puertorriqueña, el merengue dominicano, el danzón cubano y el punto panameño contienen dichas secciones) e incluso como pieza del repertorio musicalailable en Trinidad (pp. 32-33).

Sobre el merengue, este mismo investigador sitúa su consolidación como género musical internacional caribeño de origen afro en la segunda mitad del siglo XIX —un caso similar al de la danza cubana, la habanera y la danza puertorriqueña (p. 34)—. Aunque también lo relaciona en República Dominicana, Venezuela, entre otros, pasa por alto las diferencias con el merengue vallenato.

El formato instrumental para estos géneros tiene variantes subregionales, pero, desde el punto de vista de la posible influencia de la industria fonográfica a mediados de siglo, puede concretarse en dos grupos: el de acordeón, caja y guacharaca, y el de guitarras y guacharaca. El primero tiene alguna presencia en géneros parranderos de este período, pero el último es el más generalizado. También es posible constatar algunos instrumentos y sonoridades de la banda sabanera propia de un tipo de porro; la presencia de los bongós vendría, probablemente, del conjunto de sexteto cubano no solo por las grabaciones comerciales, sino por su presencia en el territorio costeño.¹⁹

Más allá de los ritmos mencionados y del formato de guitarras de un tipo de vallenato, Bermúdez (2004) señala algunos elementos de este género que complementan la relación con la música parrandera: “La tradición de la canción satírica o de escarnio (*derision song*) de origen africano occidental” (p. 17), común a varias músicas caribeñas y latinoamericanas que comparten la temática humorística,

18 Bermúdez sigue como fuentes autorizadas de comienzos de siglo XX a Emirto de Lima y a Rangel Pava, quienes, para su época, solo mencionan como aires vallenatos el merengue, la puya y el son.

19 Pero el porro y la música costeña no solo llegan al interior del país y a Medellín gracias a las *jazz band* y las orquestas de música tropical, sino a través de formatos pequeños como los tríos de cuerdas, intérpretes de boleros (género en todo su furor), que también tocaban porros y otros aires costeños (Wade, 2002).

anecdótica, satírica;²⁰ los enfrentamientos poéticos cantados, propios del vallenato (p. 19), no aparecen dentro de la música parrandera, pero sí en los antecedentes de la trova paisa, que incluso llegan a configurar una tendencia o línea del género, pero con la característica de un conjunto temático de trovas que no son resultado de un enfrentamiento sino del desglose del cantante; el contexto original de las canciones, con mucha frecuencia asociado a celebraciones religiosas sincréticas pertenecientes a la tradición festiva del ciclo católico (p. 20), sobre todo de la Navidad, para el caso de la parrandera; y el momento festivo en que se genera la manifestación, la parranda vallenata, que da pistas sobre el nombre de este género parrandero.²¹

Pero ¿quiénes tendieron ese puente entre músicas costeñas y andinas que aportaría al surgimiento de la música parrandera? ¿Quiénes fueron sus actores más destacados? Dicho puente tiene como protagonistas, en sus inicios, entre muchos músicos y agrupaciones que seguramente el paso del tiempo no mantuvo visibles, a Guillermo Buitrago y sus Muchachos, a Julio Bovea²² y sus Vallenatos (ambos oriundos de Ciénaga, Magdalena) y a José María Peñaranda y su conjunto (barranquillero).²³ “Los tres disfrutaron de una inmensa popularidad tanto en la región costeña como en el interior del país” (Wade, 2002, p. 118). Buitrago hizo honor al imaginario del mítico juglar vallenato, recorrió su tierra y aprendió no solo la música que se imponía en los sectores hegemónicos, sino la de los sectores populares, dando a conocer a los músicos locales. Por supuesto, recibiría también el influjo de los medios, es decir, de los ritmos de moda, entre ellos, los ritmos cubanos. “Murió en 1949 luego de una carrera meteórica que solo duró unos pocos años. [A través de la radio] su música vallenata en guitarra se hizo popular en Medellín hacia finales de los años cuarenta y comienzos de los cincuenta” (Wade, 2002, p. 160). Su huella

es tal que algunos actores de la práctica musical parrandera lo establecen como el punto de partida de este género: sus canciones lograron un éxito rotundo en los ámbitos nacional e internacional y varios músicos parranderos reconocen que fue su referente inicial.

Buitrago y Bovea compartieron agrupación en sus inicios. Todos ellos usaron el formato de guitarras, bajo, guacharaca (además de un pequeño tambor en el caso de Buitrago) y eventualmente acordeón.²⁴ Después de la muerte de Buitrago, Bovea y sus Vallenatos continuaron activos, difundiendo la música de Rafael Escalona y del vallenato en guitarras, con gran éxito en el interior del país y en el exterior.

De Peñaranda se dice que “fue el primer creador de la canción picaresca, en una época en que existía una moral estricta, puritana, con estilo de vida casi ascética” (Miranda, 2020), situación que a juicio de este autor le quitó a Peñaranda reconocimiento en la región por considerar sus versos “vulgares, ordinarios o inmorales”. Con todo lo discutible que puede ser esta afirmación, pues, como ya se ha mostrado, estas características picarescas están en varios géneros hispano-europeos y latinoamericanos, lo cierto es que algunas de sus obras estuvieron entre las primeras grabaciones realizadas por la industria fonográfica costeña y fueron un referente para el surgimiento de la música parrandera. Adicionalmente, más que picarescas o de doble sentido, varias aluden de manera directa a temas sexuales, lo cual se relaciona con una línea que toma fuerza posteriormente en la música parrandera antioqueña.

A estos primeros músicos deben agregarse los nombres de otros compositores y sus agrupaciones: Noel Petro y su conjunto (Buenos Aires, Montería, Córdoba, 1933), José Barros y Los trovadores de Barú (El Banco, Magdalena, 1915 - Santa Marta, 2007) y, tal vez de manera menos directa, Crescencio Salcedo (Palomino, Bolívar, 1913 - Medellín, 1976). Petro impondría un estilo muy particular y propio que toma el substrato de su música sabanera costeña y se nutre de los tríos de cuerdas.²⁵ Estas y otras influencias se decantan en su propuesta de requinto eléctrico. Reconoce entre sus más grandes éxitos las grabaciones iniciales: “Cabeza de hacha”, “Me voy pa’l salto”, “Azucena”, “La cinta verde”, entre otras (Rivas, 2014). Aunque es poco visible en el contexto de

20 Según Bermúdez (2004), la crítica social y el escarnio público de personajes conocidos eran elementos sobresalientes de las cortas representaciones teatrales realizadas en la misma región en contextos festivos (p. 19), elemento que también estaba presente en el contexto local paisa, en los sainetes y los bundes.

21 *Parranda*, “en el Caribe y algunos lugares de América Latina y España[,] se refiere a un grupo de cantantes e instrumentistas que, en la época de Pascua de Navidad, van de casa en casa ofreciendo la interpretación de sus cantos y música de baile a cambio de comidas y bebidas” (Bermúdez, 2004, p. 20).

22 Julio César Bovea Fandiño (Santa Marta, 1934 - Bogotá, 2009). Lideró el trío musical Bovea y sus Vallenatos con Bovea y Ángel Fontanilla en las guitarras y Alberto Fernández en el canto.

23 José María Peñaranda (Barranquilla, 1907 - 2006). Compositor e intérprete de innumerables canciones. Uno de sus grandes éxitos fue el porro “Se va el caimán”. En la década del sesenta realizó una gira por Puerto Rico y Estados Unidos (Miranda, 2020; Wade, 2002; Semana, 1994).

24 Cabe recordar aquí “las connotaciones plebeyas” del acordeón, según Wade (2002, p. 118).

25 Admirador de Los Panchos, conformó a mediados del siglo xx su propio conjunto, El Trío Latino, al lado de Julio Erazo y Cristóbal Pérez.

lo parrandero, cuenta con un significativo repertorio en los listados de grabaciones de esta música a mediados de siglo xx, incluidas obras procedentes de la tradición local como “La tonada de los gallinazos”, por ejemplo.

Consabido es el protagonismo de José Barros en la industria local, que explica su influencia en los nóveles músicos del género; además, también Buitrago grabó algunas obras con el conjunto de Barros ya mencionado. Por su parte, varias composiciones de Crescencio Salcedo han hecho parte importante del imaginario festivo en Antioquia y como músico fue figura del contexto de la música costeña en Medellín.

Estos personajes referentes de lo caribeño, además de representar una música vista con desdén, comparten con los músicos parranderos su procedencia provinciana y, la mayoría, su extracción humilde. Llegaron a Medellín, ciudad industrial, meca de la grabación y de la radio, en busca de oportunidades. Aunque algunos tuvieron golpes de suerte, para la mayoría no fue fácil consolidar su carrera artística; tuvieron que afrontar muchos obstáculos y hasta física hambre, como lo expresan algunos. Las figuras 2 y 3 presentan elementos característicos, relacionados con las matrices expuestas, de algunas obras representativas de estos referentes para la práctica parrandera antioqueña.²⁶

Tabla 2. Ejemplo de matrices binarias en obras de músicos costeños referentes de la parranda

Nombre	Versión-procedencia	Características estructurales	Motor rítmico
El huerfanito (paseo - Guillermo Buitrago)	Versión de Guillermo Buitrago. Discos Fuentes. <i>Guillermo Buitrago inédito.</i>	Tempo 70 Bpm. Tonalidad mayor (I-IV-V7). Melodía pregunta-respuesta en arco-esencialmente por grado conjunto. Vocal-instrumental (AB).	
La descarada (porro - Cristóbal Pérez y Noel Petro).	Versión de Noel Petro. Discos Sonolux. <i>Aquí llegó Noel Petro con sus mejores éxitos.</i>	Tempo 80 Bpm. Tonalidad mayor (I-V7). Melodía pregunta-respuesta esencialmente por grado conjunto. Vocal-instrumental (AB).	

Fuente: elaboración propia a partir de las grabaciones originales.

Tabla 3. Ejemplo de matrices sesquiálteras en obras de músicos costeños referentes de la parranda

Nombre	Versión-procedencia	Características estructurales	Motor rítmico
La despedida (Adios mi maye) (Merengue - Rafael Escalona).	Guillermo Buitrago. Discos Fuentes. <i>Guillermo Buitrago inédito.</i>	Tempo 105 Bpm. Tonalidad mayor (I-V7). Melodía pregunta-respuesta-imitativa-por grado conjunto y tríadica en segunda parte del motivo. Vocal-instrumental (AB).	

Fuente: elaboración propia a partir de las grabaciones originales.

26 No se entregan transcripciones completas teniendo en cuenta las limitaciones propias de este tipo de documentos. En su reemplazo, se presenta el recurso del motor rítmico complementado con elementos armónicos y melódicos que, en el caso de las músicas populares, contiene la síntesis del componente estructural sonoro de la obra.

Así, el puente señalado media entre regiones con diferentes identidades, entre sonoridades e instrumentos, pero también en aspectos no menos sensibles como las estigmatizaciones de orden racial. En 1949, un artículo de prensa recogía estas tensiones al referirse al porro como uno de los “aires festivos” más populares de Colombia: “En la Costa nadie discute que es el más alegre. En el interior muchos aseguran que es el más bullicioso, y algunos que es el más vulgar. Pero no le niegan su alegría” (Semana, 1994, párr. 4). La mediación entre sonoridades tiene que ver con el protagonismo de los ritmos e instrumentos andinos en el contexto local. La siguiente afirmación, para el Huila en su momento, es válida para Antioquia: “Mientras el tiple esté colgado y haya un campesino que quiera bajarlo, y sepa sacarle notas, la victoria del porro no será completa” (Semana, 1994, párr. 23).

Alcance local, vertiente caribeña (noroccidente andino colombiano)

Todos los hombres están
ansiosos y con anhelos
De sorprender a sus novias
y *pedírselo*²⁷ primero

FRANCISCO “EL MONO” GONZÁLEZ,
“MÁNDEME AGUINALDO” (PORRO)

Siguiendo a Wade (2002), el ingreso de la música costeña en el interior del país se apoya, de un lado, en las dinámicas de modernización e industrialización que se desarrollaban en los años treinta y cuarenta del siglo xx —en las cuales Barranquilla era un referente—. Ese toque moderno servía a la élite costeña para afianzarse y posicionar su región en el contexto andino nacional, poco amable con las regiones de los litorales y demás regiones apartadas de la capital. Del otro lado, la cara de la cultura afro, *negra, salvaje*, también se aprovechaba, en sintonía con el toque primitivista que admitían los grandes centros urbanos europeos y norteamericanos, como signo de modernidad. Entonces, “la élite de Barranquilla miraba hacia fuera y era de avanzada en ciertos aspectos; y la cultura costeña también podía significar lo moderno, lo cosmopolita y lo nuevo, siendo esta

una imagen que muchos costeños estaban ansiosos de proyectar” (p. 180)

En consecuencia, es relativamente generalizado que para la década de 1950 la músicaailable en Medellín era de origen caribeño con su inconfundible impronta afro. Ritmos *costeños* al lado de ritmos de Cuba, no exentos de estigmas sociales, hacían de La Bayadera, la Plaza de Cisneros y El Bosque de la Independencia, lugares memorables de aquellos cambios culturales de la ciudad. ¿Pero qué ocurre con esta impronta caribeña en el contexto local, con qué ritmos interactúa y qué dinámicas desencadena?

Lo primero que se debe señalar —pocas veces destacado en los análisis realizados— es que ya existían en el medio estructuras sonoras similares a las que llegaron. Conexo a ello, tampoco es cierta la idea de que en Antioquia se aprendió a bailar a partir de la llegada de las músicas costeñas. Lo segundo es que hubo una integración profesional entre músicos locales y músicos costeños —Medellín atraía artistas procedentes de todas las regiones del país—.²⁸ En consecuencia, se dieron dinámicas de apropiación, recreación e intercambio que con el tiempo configuraron nuevas prácticas musicales.²⁹ Respecto de este complejo panorama sonoro, hasta cierto punto resultan premonitorias las palabras del columnista de la revista *Semana* del 1 de enero de 1949 —reproducidas en 1994 con motivo de la muerte del compositor Lucho Bermúdez— en lo que tiene que ver con el género parrandero, como aspiración de “cierta unidad artística”: “La posibilidad de que [de] los aires característicos de las diferentes regiones colombianas se logre en un futuro no muy lejano crear algo como una síntesis musical, comprensible lo mismo para el habitante de las costas que al interior” (Semana, 1994, párr. 24).

Para profundizar, entonces, en la propuesta de vertientes ya presentada, es necesario destacar algunos antecedentes sonoros locales que debieron aportar al surgimiento del género en cuestión (la música parrandera). Como ya se ha expuesto, el bambuco, el pasillo, la guabina y la danza, géneros andinos, se habían posicionado como *la música nacional*. Entre ellos, el pasillo en su forma fiestera,ailable, había trazado una huella importante en Antioquia

27 El término *pedírselo*, en el contexto coloquial de jugar a pedir el aguinaldo navideño, es completamente inofensivo; el doble sentido está en que coloquialmente, *pedírselo a la novia*, es proponerle relaciones sexuales.

28 El impacto es de doble vía; ya se han dado algunas pistas. Aunque en este artículo se está discutiendo un solo sentido, el de lo caribeño en una práctica musical local, la pregunta por las dinámicas de cambio en las músicas costeñas a partir de este encuentro también es pertinente.

29 No es solo el caso de la música parrandera. Al respecto puede confrontarse también la música tropicalailable en Antioquia, el denominado *sonido paisa* o *chucu chucu*.

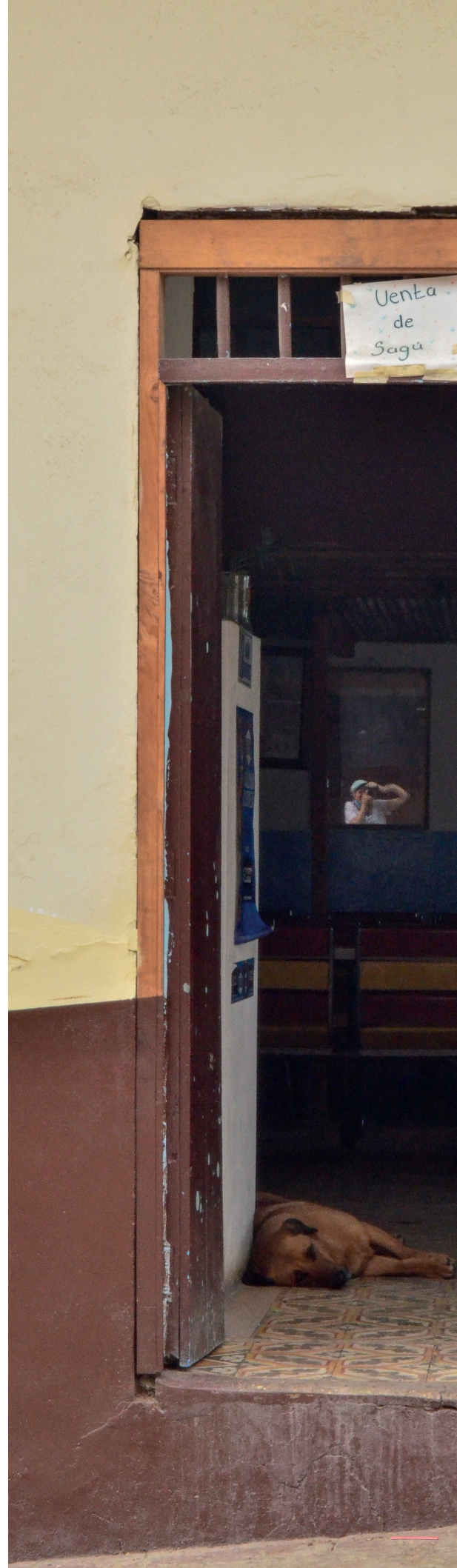
no solo en contextos urbanos sino rurales. Pero también lo había hecho el bambuco y las dinámicas en torno a él, como la de la rumba criolla, ya señalada.³⁰ Incluso, antes que esto, Wade (2002) refiere para el contexto urbano del siglo XIX lo siguiente: “Entre las gentes ‘respectables’ eran de recibo los estilos de vieja data originados en Europa, como las cuadrillas, los minués, vales y contradanzas, y los más recientes, polkas y mazurcas, interpretados en sus salones con piano e instrumentos de cuerdas” (p. 63). Estos estilos también fueron difundidos en contextos populares por agrupaciones como las bandas de música. Para la década de 1940, Gutiérrez (1984) compila una serie de tonadas campesinas y, en los años ochenta, una serie de trabajos de recuperación de memoria cultural dan cuenta de reminiscencias en el contexto de la parranda, tanto de formas musicales europeas mencionadas, como de antiguas músicas y danzas tradicionales campesinas.³¹

Las “Tonadas típicas campesinas”, compiladas por Gutiérrez (1984), tienen diferentes procedencias, la mayoría ligadas a cantos de coplas, y constituyen una vertiente importante de la parranda poco sopesada en la discusión respecto de los orígenes de este género, pero que se puede rastrear en las primeras grabaciones. Según Restrepo (1929), autor en quien se apoya Gutiérrez, estas tonadas se designaban por una palabra destacada en la copla o por el motivo principal. Resaltan en sus características la presencia de una misma tonada para diversidad de coplas, el uso de pasacalles o registros (segmentos instrumentales previos a la copla o entre coplas). Tras remontarse en el tiempo, Restrepo complementa las tonadas en las minas de Concordia en 1887 y menciona “La Cartagena”, “El gavilán”, “El bizarro”, “El salgaelsol”, “El caracumbé”, “Las quebraditas”, “El amanecer”, “El sapo”, “El gallinacito”, “El sanaguaré”, “Los monos”, “La guabina” y “La carrumba”:

Cien veces excomulgada por los presbíteros, pero cien veces repetida al final de los bailes, cuando sus compases vertiginosos y versos inenarrables acaban de trastornar las cabezas y apagar las voces y las luces, siguiéndose a tal torbellino de pasión y turbulencia, teorías de besos y diálogos apenas traducibles por onomatopeyas, como diría Gautier. (p. 77)

30 Sobre esta dinámica, en relación con la parranda, se evidencian dos prototipos: una rumba de matriz binaria, cercana al porro y al paseo, y otra de matriz sesquiáltera, cercana al merengue.

31 Los trabajos de campo mencionados son: de la Escuela Popular de Arte – EPA, de la investigadora María Eugenia Londoño con el grupo de investigación Cintrapos, de los grupos de música y danza Canchimalos y Cosecheros (“Del vals al baile bravo”, inédito, Argiro Ochoa, 1998). Parte de estos resultados pueden ser consultados también en la ponencia inédita de Canchimalos en el Quinto taller Latinoamericano de Música Popular en Bogotá 1988, en la producción audiovisual de los Trabajos de recuperación de memoria cultural de la entonces Secretaría de Educación y Cultura de Antioquia (Cadavid *et al.*, 1985) y en publicaciones posteriores como *Atardecer en San Andrés* (López *et al.*, 2006), *Música andina occidental. Entre pasillos y bambucos* (Franco, 2005), *Enclavijadas* (López *et al.*, 2015), *Las vueltas. Memorias, versiones y sonidos* (Gaviria, 2016).



Miñana (1983) analiza las tonadas de la figura 4 y destaca: la predominancia de la tonalidad mayor (85 %), frente a un 15 % de la tonalidad menor (con alteraciones ocasionales que no generan modulaciones); la tendencia generalizada a terminar en la nota mediante de la tonalidad y no en la tónica, que posiblemente se explica, según el autor, por el canto a dúo; su final no categórico, que deja abierta la posibilidad de encadenar series más amplias de coplas. Señala, además, el comienzo frecuente en la nota dominante de la escala (también lo relacionan con el canto a dúo), la predominancia de diseños melódicos ascendentes, y, respecto al análisis rítmico y métrico, el alto porcentaje (alrededor del 50 %) escritas en metro ternario (3/4) (la mitad de ellas con comienzo tético y, las otras, anacrúsico) —la otra mitad de las tonadas están escritas en 2/4 y la gran mayoría son anacrúsicas—. No se evidencia en este trabajo el comportamiento sesquiáltero que, aunque en menor proporción, se evidencia en la figura 4, hecho que posiblemente se explique por la forma atresillada como están escritas varias de las tonadas (lo cual invisibiliza dicho comportamiento) y por la ausencia de los esquemas rítmicos de los instrumentos acompañantes.

Según Restrepo (1929), estas tonadas se interpretaban antiguamente con cordófonos como la vihuela, el tiple y el cuatro; membranófonos como tambor, cajón y cangilón; idiófonos como el guache y la guacharaca; y aerófonos tipo flautas de pan, como el capador o caramillo; posteriormente, menciona el uso de la guitarra y la bandola. Gutiérrez (1984) confirma la participación de la bandola, el tiple y la guitarra, y en los años ochenta se recogen testimonios de los antiguos instrumentos mencionados por Restrepo; pero, en la práctica, se constata el predominio del tiple y la voz, así como la presencia del trío andino de cuerdas ya mencionado, con el apoyo de la guacharaca.

López (2016), en su análisis musical sobre 17 variantes de vueltas antioqueñas, identifica en un porcentaje significativo de estas la matriz ternaria, cercana al pasillo y la sesquiáltera tipo bambuco, señalando ya su presencia en la música parrandera.³² “La mayoría de las características anteriores las comparten melodías de varias danzas consideradas tradicionales en Antioquia (gallinazos, cañas, por ejemplo), que como ya se ha señalado, algunos músicos tradicionales agrupan como bailes bravos” (p. 108). Las figuras 4 y 5 complementan aspectos estructurales sonoros de estos antecedentes.

32 “Un grupo [de obras] definitivamente más ternario, cercano a los comportamientos estructurales del pasillo, y otro con características bimétricas de 3/4 y 6/8, que lo acercan al bambuco y pueden tener en el acompañamiento su esquema rítmico, sobre todo en el tiple, pero también a veces en la guitarra. La guacharaca o raspa, independiente de su escritura a tres cuartos o a seis octavos, por sus acentuaciones contribuye en gran parte al sentido binario 6/8 e incluso 2/4, por su tendencia, ya descrita, a la figura de “galopa” (corchea-dos semicorcheas). No obstante, las melodías distan del lirismo del bambuco conocido en la región y de su sincopa caudal característica” (López, 2016, p. 107).



Tabla 4. Ejemplos de matrices binarias en los antecedentes musicales de la parranda³³

Nombre	Versión-procedencia	Características estructurales	Motor rítmico
La cachada	Versión de Luis Felipe Alzate, (Vereda La manga arriba-Girardota), Canchimmalos, ca.1982.	Tempo: 88 Bpm, Tonalidad menor (i-V7), Melodía triádica en arco - grado conjunto, Instrumental (AB).	<p>Semifrase de A</p>
			<p>Semifrase de B</p>
Bunde del sainete	Versión de Aires del Campo, Girardota-Antioquia, Recolección Canchimmalos 1985, López y otros (2006).	Tempo: 84 Bpm, Tonalidad mayor (I-V7), Melodía triádica - descendente - básicamente por grado conjunto, Canto de coplas (A).	<p>Semifrase</p> <p>Con ai - res del cam-pohoy es - ta - mos de fren - te...</p>
Shiotis	Versión de Luis Felipe Alzate, Vereda Manga arriba-Girardota, Recolección Canchimmalos ca.1982.	Tempo: 100 Bpm, Tonalidad mayor (I-V7-I-V7/ii-V7-i), Melodía triádica en arco - descendente - en secuencia, Canto estrófico (A)	<p>Semifrase</p> <p>Flor del jar - din deAn-tio-quia pri-mo - ro-sa</p>

Fuente: elaboración propia a partir de las grabaciones originales.

33 Abreviaturas en los gráficos: Guit. = guitarra, Tpl. = tiple, Gro. = güiro.



Tabla 5. Ejemplos de matrices sesquiálteras en los antecedentes musicales de la parranda³⁴

Nombre	Versión-procedencia	Características estructurales	Motor rítmico
Los gallinazos	Versión de Joaquín Gómez, Vereda La matica-Girardota, Recopilación Canchimalos 1985.	Tempo: 126 Bpm, Tonalidad mayor (I-IV-V7-I), Melodía triádica en arco, Vocal-instrumental: Copla-estribillo.	<p>Semifrase</p> <p>voz</p> <p>Tiple</p>
			<p>Coro</p> <p>Voz</p> <p>Tpl.</p>
Las vueltas	Versión de Antonio Bustamante, Vereda El barro-Girardota, Recopilación Luz Marina Jaramillo-Canchimalos 1985.	Tempo: 126 Bpm, Tonalidad mayor, Melodía triádica, reiterativa y en secuencia, Instrumental (AB).	<p>Semifrase de A</p> <p>Bdla.</p> <p>Tpl.</p> <p>Guit.</p> <p>Gro.</p>

Fuente: elaboración propia a partir de las grabaciones originales.

Como puede apreciarse, en estas tonadas se encuentran antecedentes rítmico-métricos binarios cercanos al porro y al paseo, y sesquiálteros también, propios del merengue. Esto demuestra lo afirmado en relación con la existencia previa de recursos sonoros cercanos a lo que se evidencia en el surgimiento y consolidación de la música parrandera. También, las grabaciones tempranas del género dan cuenta de la importancia de estos antecedentes, pues en ellas se pueden rastrear algunas de estas tonadas. Es el caso de las versiones “La salida de los

34 Abreviaturas nuevas en los gráficos: Bdla. = bandola.

animales” (Francisco el Mono González),³⁵ “La rana” (José Muñoz y los Relicarios),³⁶ “El gallinazo volantón” (Agustín Bedoya y su conjunto),³⁷ e increíblemente otra versión de “El gallinazo” (Noel Petro),³⁸ “El conejito”, conocido como vueltas antioqueñas (Agustín Bedoya),³⁹ y “El dolor de Micaela” (Guillermo Buitrago).⁴⁰

Burgos (2000), destaca en el período de surgimiento de la música parrandera antioqueña: en primer lugar, a Francisco Antonio González Zapata “Mono González” y su obra “24 de diciembre” (1938), como la primera del género compuesta en Antioquia, aunque fue grabada en México por el dueto Pepe y Chabela (p. 14); le seguiría la obra “Mándeme aguinaldo”, interpretada por Valedor Ramírez, considerada como “pionera en la música parrandera de doble sentido” (p. 17). A mediados de la década de 1940, sobresalen “La suegra”, “La piernipeluda” y “La salida de animales”, del Mono González; a comienzos de la década de 1950, “El grillo”, de Antonio Posada, “El tábano”, del prolífico compositor Gilberto Mesa, interpretado por Libardo Álvarez (del dueto Castañeda y Álvarez), “A Fontibón”, de Alejandro Sarrazola, “La avispa” y “La rasquiña”, de Los tumaqueños (Luis A. Yakup y Edilberto Quiñones), “La carajada”, de Luis Carlos Jaramillo, “El hijo de Rosenda” (p. 18), interpretado por el dueto de Carlos Muñoz y su esposa Lastenia Cruz. Luego, José Muñoz, José A. Bedoya y Neftalí Álvarez (Los Belladinos) grabaron “Subieron la cerveza”, “El mes de la parranda”, “El negro picante”, “Llegaron los aguilaldos”, “Los gotereros”, entre otros (p. 52). Según Burgos, a finales de la década de 1940 y comienzos de 1950, llegarían a Medellín una serie de músicos pueblerinos desplazados por la violencia partidista, a su juicio, “la plana mayor de la incipiente música parrandera antioqueña” (2000, p. 17): José A. Bedoya, Agustín Bedoya, José Muñoz, Neftalí Álvarez, Libardo Álvarez, Judith Arboleda, Luis Carlos Jaramillo, Los Tumaqueños, Carlos Muñoz, Alejandro Sarrazola, Vega del Río, Arturo Ruiz del Castillo, entre otros. Dentro de las mujeres compositoras estaría María Álvarez, con las obras “Ya nació el niño”, “Llegó la nochebuena” y “Viva diciembre” (pp. 39-40). Judith Arboleda, como cantante, grabó con Luis Carlos Jaramillo, entre otras canciones, “Se quemaron las arepas”, “La paila” y “El mecedor” (p. 45); con José María Peñaranda, “La rana”; con José Muñoz, “La discusión”. Estos artistas serían entonces los pioneros de la música parrandera paisa, junto con Los trovadores del Recuerdo, con temas como “Borrachera”, “La Bachué” y “Los ciclistas”. Sin embargo, para Burgos, “José Muñoz es de los personajes máximos de la música parrandera, como compositor, como músico, como cantante y como organizador de grupos” (p. 280).

Por otro lado, el género femenino, no obstante las limitaciones impuestas por el estigma de esta música y el machismo que encarna, estuvo representado por intérpretes que impusieron una impronta particular con sus versiones, que contrastaban con las del cantante masculino. Ellas actuaban como solistas o en duetos mixtos en los que se da un diálogo entre el hombre y la mujer. Algunos ejemplos

35 En <https://www.youtube.com/watch?v=wZhhdCCyPA>

36 En <https://www.youtube.com/watch?v=QwrS43UV52c>

37 En <https://www.youtube.com/watch?v=WJ-4TsA5TI0>

38 En <https://www.youtube.com/watch?v=raZvWQIC850>

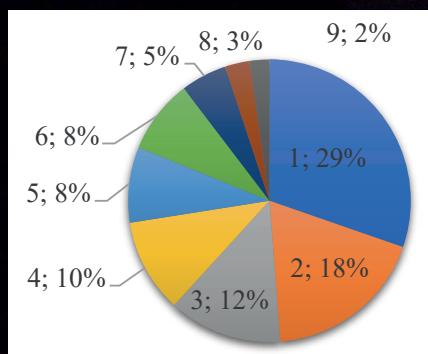
39 En <https://www.youtube.com/watch?v=sPv-qnsUGDw>

40 En <https://www.youtube.com/watch?v=z7-op8KPkBs>

musicales de lo anterior se encuentran en las interpretaciones de Consuelo Pérez con el compositor, intérprete y destacado requintista Leonel Ospina, en canciones de Arturo Ruiz del Castillo como “A mí me gusta”, “Bailando el vacilón”, con Antonio Posada, o “La Callejera”, con Alejandro Sarrazola. La figura 6 complementa este panorama de obras y ritmos parranderos.

Figura 1. Géneros parranderos del período de surgimiento⁴¹

Ritmo	#	%
Merengue	161	29%
Paseo	98	18%
Porro	69	12%
Parranda	57	10%
Guaracha	46	8%
Pasillo	45	8%
Currulao	28	5%
Joropo	15	3%
Baile Bravo	12	2%
Porro Son	6	1%
Berejú	4	1%
Paseo Son	3	1%
Rumba	3	1%
Son Paisa	3	1%
Guaracha P.	1	0%
Merengue F.	1	0%
Merengue/Porro	1	0%
Merengue/Pda.	1	0%
Merengue/Ps.	1	0%
Pda./Merengue	1	0%
Trovas	1	0%
Total	557	

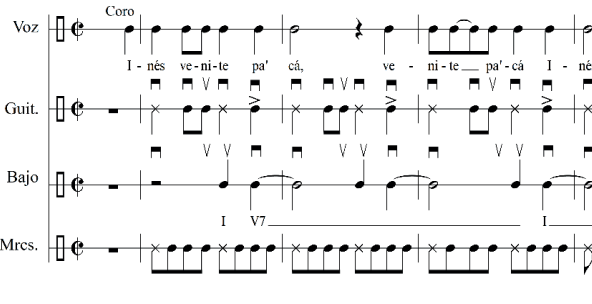
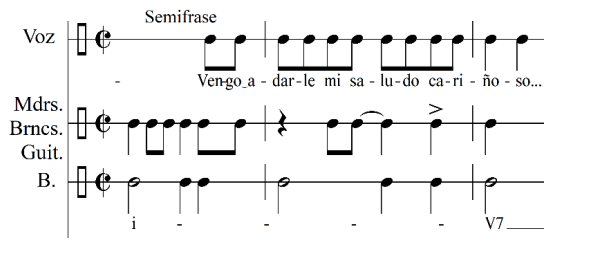
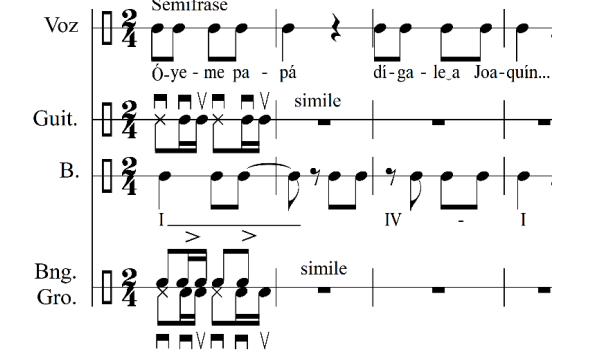


Fuente: consolidado de catálogos, archivo personal de Fabio Nelson Ortiz. Elaboración propia.

41 En los catálogos originales aparecen nombres de géneros compuestos incompletos, por ejemplo, *Guaracha p.*, en los cuáles no es posible saber el segundo nombre. Para el caso, podría tratarse de Guaracha porro o Guaracha paseo.

Como puede apreciarse en los tres últimos gráficos, es contundente la presencia de los géneros con influencia caribeña en la producción de los músicos parranderos antioqueños del período de surgimiento. Las tablas 6 y 7 ilustran las características musicales de obras en ritmos caribeños colombianos de matriz binaria y matriz sesquiáltera, a la manera de algunos de estos músicos parranderos.

Tabla 6. Ejemplo de matrices binarias en obras de músicos parranderos antioqueños⁴²

Nombre	Versión-procedencia	Características estructurales	Motor rítmico
Inés venite pa'cá (guaracha - Arturo Ruiz del Castillo)	Antono Posada y Los Tumaqueños. 1950	Tempo: aprox. 90 Bpm, Tonalidad Mayor (I-V7), Melodía pregunta respuesta-esencialmente por grado conjunto descendente y en secuencia, Vocal-Instrumental (AB).	
Buche de ballena (porro - Carlos E. Muñoz G.)	Carlos E. Muñoz y su conjunto Ca. 1950	Tempo: aprox. 94-104 Bpm, Tonalidad menor (i-V7), Melodía triádica - en arco-pregunta respuesta - por salto y grado conjunto, Vocal-instrumental (A-variaciones).	
Bailando el vacilón (paseo - Arturo Ruiz del Castillo)	Cosuelo Pérez y Antonio Colorado. Ca. 1957	Tempo: 120 Bpm, Tonalidad mayor (I-IV-V7), Melodía triádica en pregunta-respuesta-en secuencia, Vocal instrumental (AB-Estribillo).	

Fuente: elaboración propia a partir de las grabaciones originales.

42 Abreviaturas nuevas en los gráficos: Mrcs. = maracas, Mdrs. = maderas, Brncs. = bronces.

Tabla 7. Ejemplo de matrices sesquiálteras en obras de músicos parranderos antioqueños

Nombre	Versión-procedencia	Características estructurales	Motor rítmico
El gallinazo (rumba)	Noel Petro.	Tempo: 108-112 Bpm, Tonalidad mayor I-IV-V7), Melodía en arco-pregunta respuesta- esencialmente por grado conjunto, Vocal-instrumental (AB copla-coro).	
Los rateros (merengue - Librado Al varez)	Castañeda y Álvarez ca.1950.	Tempo: 115 Bpm, Tonalidad menor (i-iv-V7), Melodía pregunta-respuesta-en arco- esencialmente por grado conjunto, Instrumental (AB-Estrillo).	
Aguardiente fiestero (merengue - Felix Ramírez)	Los trovadores del recuerdo.	Tempo:117 Bpm Tonalidad menor (i-iv-V7), Melodía tríadica-por grado conjunto y repetición-en arco-en secuencia, Vocal-instrumental (AB).	

Fuente: elaboración propia a partir de las grabaciones originales.

Síntesis de características estructurales sonoras

Las preguntas más recurrentes en este campo giran en torno a semejanzas y diferencias entre los géneros del contexto macro y *meso* Caribe y sus homónimos parranderos antioqueños, así como entre los ritmos parranderos binarios de esta vertiente caribeña (porro-paseo-guaracha).⁴³

En cuanto a esta última demanda, y en relación con el componente rítmico-métrico, no se observa diferencia en términos del compás a usar en los tres ritmos (porro-paseo-guaracha): se presenta en gran medida tanto el 2/2 como el 2/4, situación que, a juicio de los transcritores y analistas, intenta recoger, entre otros aspectos, el comportamiento expresivo *legato* o *marcato* de las obras. En cuanto al *tempo*, en el paseo se observa un promedio de 89 bpm., le sigue el porro con 97 bpm. y la guaracha con 104 bpm. Aquí puede establecerse una primera diferencia que a simple vista (mejor a simple oído), puede no ser muy evidente. Los tres ritmos, cuando las obras introducen la raspa o guacharaca, comparten el patrón típico que marca el tiempo y duplica el contra-tiempo; en la guaracha, cuando se emplean las maracas, el compás se completa con la subdivisión de tiempo y

43 No nos detendremos en el formato instrumental, puesto que sigue las pautas generales ya mencionadas. No obstante, es pertinente mencionar que en los géneros de referencia cada agrupación mantiene su identidad y la sonoridad prototipo —sonera cubana, de orquesta tropical bailable, de banda sabanera o de agrupación vallenata de guitarras— y en la parrandera prima su sonoridad andino-paisa, pero también se hace eco de estos otros enfoques estéticos, incluso con la posibilidad de mezclarlos.

contratiempo (mayor densidad rítmica que con la raspa) —sería esta una pequeña diferencia en relación con el porro y el paseo—. En cuanto al bajo, el paseo y el porro presentan en la mayoría de las obras el patrón de pulso y subdivisión del pulso; en la guaracha se observa una marcada tendencia del bajo hacia esquemas sonoros, del tresillo cubano y tipo calypso, en el que se destaca el último tiempo y, además, se siente ligado al primer tiempo del siguiente compás. Entonces, lo que en la guaracha es más generalizado en el bajo, en aquellos (porro y paseo) es más eventual. En relación con la rítmica melódica de los porros y paseos, priman los motivos anacrúsicos, derivados de la cuádruple velocidad con un primer evento en silencio (de semicorchea), o un motivo de medio pulso y su duplicación (galopa), o una doble velocidad; la síncopa no es frecuente en ellos, se observa como algo eventual al interior del pulso (tipo ritmo de habanera) o entre pulsos; en contraparte, en la guaracha la síncopa es más recurrente (también toma formas derivadas de la habanera y del son - tresillo y cinquillo cubano). En los finales, el porro y el paseo comparten su tendencia al patrón característico de una sonoridad en bloque, con silencio de medio pulso - dos cuádruples velocidades y pulso del siguiente compás (todo en tónica); en la guaracha, aunque se encuentra este tipo de final, se observa una mayor diversidad en este aspecto.

El comportamiento armónico de los tres ritmos es similar. Gran parte de las obras está en tonalidad mayor, aunque es significativa la presencia de la tonalidad menor. Se destaca que las obras se desarrollan mayoritariamente entre tónica y dominante. También es frecuente la inclusión de la subdominante en un porcentaje menor. En el paseo y la guaracha es común la anticipación de la armonía en el último *beat* del bajo, característica más eventual en el porro.

En relación con la melodía, en los tres ritmos se comparten las características mencionadas para cada uno de ellos: diseños, en general, en frases cortas, normalmente de 4 compases, de pregunta-respuesta, en arco, esencialmente triádicos, contruidos por salto, grado conjunto y reiteración de sonidos. También se observa el recurso de la bordura, la imitación y la secuencia. La introducción y los interludios se derivan de la línea melódica de la copla o el coro. Establecer diferencias entre ellos demandaría otro tipo de análisis.

En cuanto a la forma, el porro y el paseo comparten mayor unidad en torno a la estructura de introducción (8 compases), estrofa (16 compases) y coro o estribillo (8 compases). La guaracha, en cambio, muestra una mayor variedad en la extensión de estas secciones, siendo la más común: introducción (16 compases), estrofa (12 o 16 compases) y coro-estribillo (entre 4 y 12 compases).

Respecto a los textos, en la guaracha y el porro prima la copla octosilábica asonante en la estrofa, pero también se observan en ambos ritmos cuartetos irregulares en la extensión de sus versos (hasta de 12 y 14 sílabas). Los coros o estribillos frecuentemente se componen de cuartetos con versos de menor extensión o de pareados irregulares —la pregunta del solista, de mayor extensión (6 a 9 sílabas), y la respuesta del coro, de menor extensión (4 sílabas) ¿seguidillas?—. El paseo, por su parte, presenta como generalidad la cuarteta consonante pero irregular en la extensión de sus versos (5 a 12 sílabas). En cuanto a la temática, también se observa una ligera diferencia: la guaracha y el porro tienden al texto humorístico y de doble sentido, mientras que el paseo a hechos cotidianos a modo de relatos.

En el caso del merengue, en el componente rítmico-métrico se destaca lo siguiente: ambos tipos de merengue (costeño y paisa) tienen un comportamiento bimétrico 6/8-3/4, tanto horizontal como vertical. Tampoco se observa diferencia respecto al tempo —en ambos casos gira alrededor del promedio de 116 bpm.— y al ritmo de la guacharaca —dos grupos de tres corcheas no simétricas (tiende a *galopa*), destacada la primera del grupo por mayor duración y por su



timbre apagado—. En el patrón rítmico del bajo sí se observa mayor dinamismo y diversidad en los merengues referentes —cambia entre tres negras, silencio de negra y dos negras, silencio de corchea-corchea-dos negras, acentuando el tercer tiempo—; en los parranderos gira, en la mayoría de los casos, sobre el bajo tipo bambuco —silencio de negra-dos negras o silencio de corchea-corchea-dos negras, tercer tiempo acentuado—. El acompañamiento de la guitarra tiende en ambos casos a la figura de silencio de corchea-corchea-dos negras. Cuando se incluyen bongós, generalmente se marca con tres corcheas, corchea negra, esta última acentuada. Tampoco se observa mayor diferencia en la rítmica melódica de las obras —se compone esencialmente con corcheas y en menor proporción de negras; sus motivos son anacrúsicos y la mayoría comienzan en el tercer pulso del 3/4—. El final más generalizado en los merengues referentes es de silencio de corchea - dos corcheas en el penúltimo pulso y negra del siguiente (todo en tónica). En los merengues parranderos, aunque también está presente este tipo de final, se observa mayor diversidad —esfumando o un solo golpe final en calderón sobre tónica, entre otros—.

Respecto a las características armónicas, las obras referentes costeñas están todas en tonalidad mayor e incluyen la subdominante en sus progresiones. En el merengue parrandero prima la tonalidad mayor y el uso de la subdominante, pero también se observa la tonalidad menor y, en muchos, la progresión solo incluye tónica y dominante. Algo generalizado en ambos es la anticipación de la armonía en el tercer tiempo del compás ternario. La mayoría de las obras también incluye segundas voces en las introducciones y en los coros, incluso en algunas parranderas se canta la estrofa a dúo.

En el aspecto melódico no parece existir mayor diferencia. Son frases pareadas cortas (de cuatro compases), tipo pregunta-respuesta, imitativas, construidas básicamente sobre los grados de la armonía por grado conjunto y eventualmente con salto al inicio de la semifrase. Con frecuencia se observa el recurso de la secuencia. En las obras referentes parece haber un mayor desarrollo de la melodía de la introducción y de los interludios que la de la estrofa, aunque están estrechamente vinculadas.

Si bien puede haber variedad en la estructura formal de los dos tipos de merengue, sobre todo en cuanto a la extensión de las secciones y a la forma como se expone la copla, hay coincidencia y es frecuente una estructura de: introducción, estrofa de dos coplas, coro o estribillo, y la repetición de dicho plan. La introducción más recurrente comprende 16 compases (frases de 4 y de 8 compases, derivadas de la copla). La estrofa más generalizada es de 16 compases, una o dos coplas cuya forma de exposición varía —de corrido cada copla y su repetición, o copla en dos secciones, cada una con repetición—; la subdivisión de la copla la puede repetir el mismo solista o puede alternarse entre solista y coro. El coro o estribillo más frecuente es de 8 compases, con estructura de copla, aunque también son frecuentes los pareados de 4 compases, en alternancia solista-coro, entre otros.

En ambos tipos de merengue prima la cuarteta octosilábica asonante, aunque en las obras referentes costeñas con frecuencia son de mayor extensión (10-11 sílabas). Los coros a menudo presentan menor número de sílabas. La mayor

diferencia parece estar en la temática: romántica-amorosa en los merengues costeños y más tendiente a lo picaresco, humorístico, de doble sentido en los parranderos.

Conclusiones

Solo cuando se convierte en relato el mundo al fin parece comprensible

WILLIAM OSPINA, *EL PAÍS DE LA CANELA*

Finalmente, a juicio de quienes escriben, todas las vertientes sonoras evidenciadas a lo largo de este artículo devienen en un nuevo complejo sonoro que se conoce como *música parrandera*. En sus inicios fue bastante diverso y dio cabida a múltiples expresiones musicales de diferentes contextos culturales y ámbitos regionales, participó en un proceso de mediatización a través de la radio y de la industria discográfica, y posteriormente se decantó en unos pocos géneros-ritmos (parranda, merengue, porro) que privilegian las temáticas humorísticas y de doble sentido.

Frente a una serie de presunciones sobre la procedencia de esta práctica musical, y en relación con lo anterior, es importante destacar que en los antecedentes locales ya existían en gran medida los recursos sonoros y estéticos que la caracterizan. No obstante, estos se refuerzan con la confluencia de los aportes ya señalados que llegaron a mediados del siglo xx. Adicionalmente, la presencia de elementos estructurales sonoros comunes se explica también por la historia compartida de las músicas tradicionales y populares de América Latina. Ahora bien, más allá de los comportamientos sonoros, cabe recordar que en lo que caracterizaría un género musical también desempeña un papel trascendental la apropiación que las comunidades hacen de dichos recursos y el sello particular que le imprimen para forjar identidades locales —en las que esos matices señalados hacen la diferencia—.

En relación con algunas prácticas sonoras, parte del substrato musical descrito, que se suponen desaparecidas, es posible establecer continuidades en la música parrandera a partir de los análisis realizados. A modo de ejemplo, puede verse el caso de los pasillos fiesteros cantados, a dos partes, y el género-ritmo denominado *parranda*, como también el de gallinazos y vueltas (antiguas danzas campesinas), con el merengue parrandero.

Desde los hallazgos que aquí se han presentado, es necesario reivindicar el carácter dinámico y cambiante de esta manifestación. A pesar de las profundas transformaciones que sufrió por su contacto con la radio y la industria discográfica —condiciones que propiciaron su origen—, no se puede seguir sosteniendo el supuesto de su estancamiento y de la crisis de la música parrandera. Muy al contrario, lo que se evidencia hoy en día es su plena vigencia y vitalidad en diferentes contextos culturales y grupos etarios; en particular, su presencia es importante en las festividades decembrinas y, cada vez más, en espacios cotidianos para su público.

En consonancia con lo anterior, se reivindica la importancia de vincular en los análisis de este género el aporte de las diferentes vertientes sonoras que confluyeron en su surgimiento. En este sentido, un objetivo del proyecto en desarrollo es esclarecer la impronta del joropo llanero colombiano venezolano y de las músicas del Pacífico sur (como el currulao) en la música parrandera.

En relación con los epígrafes: como músicos e investigadores vinculados con las músicas tradicionales y populares de Colombia, al inicio de este proyecto creímos tener claridad sobre lo que nos proponíamos. Al sumergirnos en esta práctica sonora, en su diversidad, en la cantidad de grabaciones, en sus historias cotidianas, en la interacción con sus protagonistas, y después de encarar su componente sonoro y de aventurarnos en la escritura de varios relatos, empezamos a comprender su complejidad y a dar pasos en torno a las preguntas de partida. En sus manos dejamos estos primeros hallazgos.

Referencias

- Americana de discos. (2015). *La salida de animales. Parranderos de siempre* (v. 2) [archivo de video]. <https://www.youtube.com/watch?v=wZhhxdCCyPA>
- Americana de Discos. (2020). *El conejito*. [archivo de video]. <https://www.youtube.com/watch?v=sPv-qnsUGDw>
- Bedoya, S. (1987). Regiones, músicas y danzas campesinas. Propuesta para una investigación interregional integrada. *A contratiempo*, 1, 5-16.
- Bermúdez, E. (2004). ¿Qué es el vallenato? Una aproximación musicológica. *Ensayos. Historia y Teoría del Arte*, 10(9), 9-62. Universidad Nacional de Colombia.
- Bermúdez, E. (2016). Un siglo de música en Colombia: ¿entre nacionalismo y universalismo? *Revista Credencial Historia*, 120. <https://goo.su/WByLKc>



- Bernal, M. (2018). *La rumba criolla en Bogotá, 1936-1948* [Tesis de maestría, Universidad Nacional de Colombia].
- Burgos, A. (2000). *La música parrandera paisa*. Lealón.
- Cadavid, L., Escobar, G. y Osorio, U. (Dirs.). (1985). *Danzas naturales de Frontino y Uramita* [audiovisual]. Secretaría de Educación y Cultura de Antioquia; Iris Producciones.
- Carrasquilla, T. (1958). *La marquesa de Yolombó. Obras completas* (t. 2). Biblioteca Ayacucho.
- Discos Fuentes Edimúsica. (7 de diciembre del 2017). *El Dolor De Micaela - Guillermo Buitrago*. [archivo de video]. <https://www.youtube.com/watch?v=z7-op8KPkBs>
- En Órbita. (5 de mayo del 2014). *En Órbita - Capítulo 2 de mayo, 2014. El burro mocho* [archivo de video]. <https://www.youtube.com/watch?v=ScXzKXd0I48>
- Fortich, D. (1994). *Con bombos y platillos: origen del porro, aproximación al fandango sinuano y las bandas pelayeras*. Domus Libri.
- Frecuencia U 940 AM. (30 de junio del 2018). *Canción "La Rana" José Muñoz y Los Relicarios* [archivo de video]. <https://www.youtube.com/watch?v=QwrS43UV52c>
- González, B. y Casanella, C. (2014). Guaracha. En H. Feldman (ed.), *Bloomsbury Encyclopedia of Popular Music of the World* (v. ix) (pp. 341-343). Bloomsbury Publishing.
- González, G. (1991). *Emilio Sierra el juglar criollo*. Cúspide.
- Gutiérrez, B. (1984). *De todo el maíz: arrume folklórico*. Imprenta Departamental.
- La Cantina Música. (15 de octubre del 2020). *El gallinazo volantón Agustín Bedoya parrandera sin ánimo de lucro* [archivo de video]. <https://www.youtube.com/watch?v=WJ-4TsA5TI0>
- Lee, P. van der. (1995). Zarabanda: esquemas rítmicos de acompañamiento en 6/8. *Latin American Music Review*, 16(2), 199-220. <http://www.jstor.org/stable/780373>.
- León, A. (1987). *Del canto y el tiempo*. Editorial Pueblo y Educación.
- López, G. (2016). Sonidos. La música de las vueltas: aproximación analítica. En *Las vueltas. Memorias, versiones y sonidos* (pp. 77-108). Casa Editorial Manuel Arroyave; Juan Gaviria (ed.).
- López, G., Rendón, M. y Palacio, V. (2006). *Atardecer en San Andrés. Grupo Aires del Campo. Música tradicional de Girardota (Antioquia) - Vereda San Andrés* [incluye disco compacto y folleto]. Universidad de Antioquia.

- las cuerdas tradicionales en Antioquia, 1979-2012* [incluye disco compacto]. Universidad de Antioquia.
- Madrid, A. y Moore, R. (2014). *Danzón. Circum-Caribbean. Dialogues in Music and Dance*. Oxford University Press.
- Miñana, B. (1983). La música antioqueña en el cancionero de Benigno A. Gutiérrez. Análisis musical y comentarios pedagógicos e históricos de 27 tonadas. Inédito.
- Miranda, S. (2020). José María Peñaranda: homenaje a un genio de la música tropical [entrada de blog]. *Panorama Cultural. El Periódico de la Costa Caribe de Colombia*. <https://n9.cl/g1qz>
- Nieves, O. (2008). *De los sonidos del patio a la música mundo. Semiosis nómadas en el Caribe*. Convenio Andrés Bello y Observatorio del Caribe Colombiano.
- Noel Petro - Tema. (9 de junio del 2021). *El gallinazo* [archivo de video]. <https://www.youtube.com/watch?v=raZvWQIC850>
- Ortiz, F. (s. f.). *Consolidado de catálogos de música parrandera*. Inédito.
- Ospina, W. (2012). *El país de la canela*. Penguin Random Hosuse.
- Portaccio, F. (1994). *Colombia y su música. Canciones y fiestas de las llanuras del Caribe y Pacífico y las islas de San Andrés y Providencia* (v. 1). Logos Diagramación.
- Radio Nacional de Colombia. (3 de abril del 2014). Noel Petro "El burro mocho" nos acompañó en #Conversaciones [archivo de video]. <https://www.youtube.com/watch?v=xg6seLhcjXg>
- Ramón y Rivera, L. (1980). *Fenomenología de la etnomúsica del área latinoamericana*. Biblioteca INIDEF 3.
- Restrepo, A. (1929). *De la tierra colombiana. El cancionero de Antioquia*. Lux.
- Restrepo, D. (1991). *Las 100 mejores canciones colombianas y sus autores*. Sonolux.
- Semana*. (29 de mayo de 1994). Un oligarca del ritmo. <https://goo.su/FHVka>
- Vasco, B. (2018). *Julio Torres y Los Alegres Vallenatos*. <https://goo.su/ary7bzE>
- Wade, P. (1997). *Gente negra, nación mestiza. Dinámica de las identidades raciales en Colombia*. Universidad de Antioquia; Instituto Colombiano de Antropología; Siglo del Hombre y Ediciones Uniandes.
- Wade, P. (2002). *Música, raza y nación. Música tropical en Colombia*. Vicepresidencia de la República de Colombia; Departamento Nacional de Planeación y Programa Plan Caribe.

Fecha de recepción: 22 de septiembre de 2022

Fecha de aprobación: 30 de noviembre de 2022

Para citar este artículo

Tobón-Restrepo, A., Marín-Ramírez, M. C. y López-Gil, G. A. (2023). La música parrandera: interconexiones culturales en los Andes antioqueños, el caso de la vertiente caribeña. (*pensamiento*), (*palabra*)... *Y obra*, (29), 177-202. <https://doi.org/10.17227/ppo.num29-17348>