

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
FACULTA DE BELLAS ARTES
LICENCIATURA EN MÚSICA

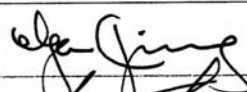
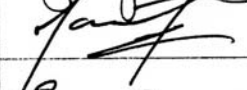

ACTA DE APROBACIÓN DEL TRABAJO DE GRADO

Los profesores abajo firmantes, constituidos como Jurado Calificador para presenciar y evaluar la sustentación del Trabajo de Grado titulado: Vida y obra de dos mujeres intérpretes de la música andina colombiana.

Presentado por el (la, los, las) estudiante (s): Judy Lorena Alarcón Rojas.

Consideramos que dicho trabajo cumple con los requisitos y condiciones necesarios para su aprobación por las siguientes razones:

1. La construcción de historia de vida es pertinente para marcar el camino a nuevos artistas y pedagogos.
2. Porque hace un reconocimiento a la búsqueda de diferentes fuentes del saber como insumo (del saber)
3. a la construcción de saberes propios. Construye un paralelo entre su vida y la trayectoria de las artistas investigadas.

	NOMBRE	FIRMA	NOTA
Jurado 1- lector	<u>Olga Lucía Jiménez</u>		<u>4.8</u>
Jurado 2- lector	<u>Abelardo Jaimes</u>		<u>4.8</u>
Jurado 1- asesor	<u>Edilma Bernal Val.</u>		<u>4.8</u>
Jurado 2- asesor	<u>_____</u>		

CALIFICACIÓN FINAL (promedio aritmético): 4.8

DISTINCIONES: _____

Fecha: Bogotá, abril 20 de 2012

HISTORIAS DE VIDA
VIDA Y OBRA DE DOS MUJERES INTÉRPRETES DE LA MÚSICA
ANDINA COLOMBIANA

YUDY LORENA ALARCÓN ROJAS

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL DE COLOMBIA
FACULTAD DE BELLAS ARTES
LICENCIATURA EN MÚSICA
BOGOTÁ. COLOMBIA
MARZO 23 DE 2012

HISTORIAS DE VIDA
VIDA Y OBRA DE DOS MUJERES INTÉRPRETES DE LA MÚSICA
ANDINA COLOMBIANA

TRABAJO DE GRADO COMO REQUISITO PARCIAL PARA
OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADO EN MÚSICA

YUDY LORENA ALARCÓN ROJAS

ASESOR METODOLÓGICO: EDILMA BERNAL

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL DE COLOMBIA
FACULTAD DE BELLAS ARTES
LICENCIATURA EN MÚSICA
BOGOTÁ. COLOMBIA
MARZO 23 DE 2012

HISTORIAS DE VIDA

VIDA Y OBRA DE DOS MUJERES INTÉRPRETES DE LA MÚSICA ANDINA COLOMBIANA

A continuación se presenta el Resumen Analítico Educativo (RAE) de la monografía titulada: *HISTORIAS DE VIDA. VIDA Y OBRA DE DOS MUJERES INTERPRETES DE LA MÚSICA ANDINA COLOMBIANA*, escrita en 2012 como requisito para optar al título de Licenciado en Música en la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia.

TITULO: HISTORIAS DE VIDA. VIDA Y OBRA DE DOS MUJERES INTÉRPRETES DE LA MÚSICA ANDINA COLOMBIANA

TITTLE: LIFE STORIES. LIFE AND WORK OF TWO WOMEN, PERFORMERS OF THE COLOMBIAN ANDEAN MUSIC.

PALABRAS CLAVE: Niyireth Alarcón, Luz Marina Posada, Músicas tradicionales andinas de Colombia, Mujer, Historia de Vida, Vida y Obra, Investigación biográfica, Investigación cualitativa

DESCRIPCIÓN: En esta monografía, la autora muestra varios de los planteamientos que ha desarrollado a través de su experiencia música, vocal y docente a lo largo de sus estudios en Licenciatura en Música en la Universidad Pedagógica Nacional.

FUENTES: La autora presenta 7 referencias relacionadas con el tema de Mujer, Historia de Vida y Músicas tradicionales colombianas.

CONTENIDO: A través de la formación en pedagogía musical recibida durante la Licenciatura en música en la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia, se han generado en el autor de este trabajo, situaciones problemáticas que han permitido el desarrollo y crecimiento de su labor como docente y como estudiante investigador en educación artística. Una de esas situaciones despertó un interés especial debido a la cercanía que tiene con la formación vocal recibida e intereses particulares en la formación docente tales como: la investigación cualitativa, los estudios culturales, la historia de vida, la antropología social, etnografía y las músicas tradicionales de Colombia, específicamente la música vocal-instrumental andina.

En esta medida, se buscó como problema a desarrollar: una investigación sobre la vida y obra de dos mujeres representantes de la música vocal-instrumental andina colombiana, través de un trabajo de historia de vida desarrollado desde relatos contados por estas mismas. Trabajo que se vio envuelto en un proceso de entrevistas y recolección y análisis de relatos que permitió a la autora realizar un trabajo de investigación biográfica desde la metodología de historia de vida. Esto permitió no sólo entrar en contacto directo con el objeto en estudio, sino también la construcción de un discurso en referencia a la valoración del papel de la mujer en la música

ABSTRACT: Through training in music education received during the BA in music at the National Pedagogical University of Colombia, have been generated in the author of this work, problematic situations that have allowed the development and growth of their work as teacher and student research in art education. One such situation aroused special interest because of the closeness that has received vocal training with and interests in teacher education such as: qualitative research, cultural studies, history of life, social anthropology, ethnography and the traditional music of Colombia, specifically de vocal-instrumental Andean music.

To this extent, we sought to develop as a problem: an investigation in to the life and work of two women representing the vocal-instrumental music Colombian Andean through a life story work developed from stories told by this same. Work that was involved in a process of interviews and data collection, analysis of stories that the author enabled to make a biographical research, paper from de life history methodology. This allowed not only direct contact with the object under study, but also the construction of a speech referring to the assessment of the role of women in music. Furthermore, the author leaves the reader with a work of transcription of selected works from the repertoire of women under study as a teaching tool for learning and research

TABLA DE CONTENIDOS

Introducción	8
1 Situación problémica	9
1.1 Planteamiento del problema	9
1.2 Pregunta de investigación	10
1.3 Justificación	11
1.4 Objetivos	13
1.4.1 Objetivo general	13
1.4.2 Objetivos específicos	13
2 Marco referencial	14
2.1 Aproximación al estado del arte	14
3 Marco Teórico	16
3.1 Historia de Vida	16
3.2 Vida y Obra	17
3.3 Investigación Cualitativa	20
3.4 Características instrumentales y estructurales de la música andina	28
3.4.1 Ritmos característicos de la zona andina	28

3.4.2 El Bambuco	28
3.4.3 El Torbellino	33
3.4.4 La Guabina	36
3.4.5 La Rajaleña y El Sanjuanero	39
3.4.6 El Pasillo y la Danza	40
4 Marco Metodológico	42
4.1. Cronologías	43
4.2 Entrevista Semiestructurada	53
4.3 Biografía. Relatos personales	62
4.3.1 Luz Marina Posada	62
4.3.2 Niyireth Alarcón	86
5. Análisis de la Información	107
Conclusiones	113
Bibliografía	114

INTRODUCCIÓN

A lo largo de la historia, la mujer ha sido un eje fundamental para el desarrollo de las culturas y las sociedades. No sólo porque es quién concibe la vida, sino porque además de eso ha jugado un papel determinante en la búsqueda de la belleza. A pesar de esto, solo hasta la segunda mitad del siglo XX, la mujer empieza recibir la importancia política, laboral, social, y moral que le posibilita tener derecho a la educación, a la participación ciudadana y al reconocimiento de su personalidad e individualidad. Sin embargo, todavía hoy día, un gran porcentaje de la población femenina mundial continúa protagonizando el papel de ama de casa, a pesar que durante las últimas dos décadas muchas mujeres han representado papeles determinantes en la construcción de las naciones.

Actualmente, son cada vez más las mujeres que ha dejado atrás los tiempos de cuidar a diario de la casa, la familia y todo lo que esto conlleva; para salir a la sociedad y ejercer cargos ejecutivos, políticos, culturales, pedagógicos y artísticos. Incluso, han demostrado que la idoneidad suficiente para ejercer un cargo no es cuestión de género sino de las características de cada individuo, desmitificando muchos de los paradigmas sociales con respecto a las diferencias de género.

En la presente monografía el lector va a encontrar un trabajo investigativo de historia de vida alrededor del papel que han jugado en la sociedad y la cultura de la nación, dos mujeres representantes de la música vocal-instrumental andina Colombiana. Todo esto con el fin de resaltar precisamente la importancia que ha tomado la mujer para la construcción de la memoria colectiva y el patrimonio artístico y cultural colombiano

1. SITUACIÓN PROBLEMICA

A lo largo de la historia de las músicas tradicionales colombianas, la mujer ha representado un papel que aunque importante debido a la construcción y el desarrollo de un repertorio conocido, no ha recibido la valoración y el reconocimiento que merece a nivel nacional, a pesar de su trascendencia en la construcción de lo que actualmente conocemos como las “*Nuevas músicas andinas tradicionales de Colombia*”. Esto ha sido causado en gran medida, no sólo por el carácter excluyente de la educación y la industria musical en Colombia, sino además por la difícil inclusión de estas músicas en los procesos de formación instrumental y vocal en el ámbito académico.

Para la presente monografía, se va a utilizar esta situación como tema principal a trabajar, y su importancia y solución, están planteadas en el proceso investigativo y los objetivos que se propone.

1.1 PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

Para la autora de esta monografía es de vital importancia la inclusión de la música andina colombiana en la formación académica de cantantes y pedagogos integrales, ya que considera necesario partir de una base fundamental como lo es el afianzamiento de una identidad, en donde se fortalezca los conocimientos de músicas propias, abarcando aspectos significativos tales como técnicas, modos de interpretación y repertorio, entre otros, antes de priorizar en músicas extranjeras que aunque aportan de una forma representativa a dicha formación deberían ser un complemento mas no primacía.

El pensamiento anteriormente planteado, es la vivencia de la autora de esta monografía, la cual había estado ligada netamente a la música andina

colombiana y cuya búsqueda en el enriquecimiento de su formación musical que hasta ese momento era empírica, fue totalmente desviada al llegar a la vida universitaria, llevándola a explorar otras músicas, que aportaron en su formación como cantante pero la alejaron de sus raíces, trabajo que construía con gran dedicación en festivales nacionales, conciertos, grabaciones etc., aportando directa o indirectamente al crecimiento de nuestras músicas.

Durante su vivencia universitaria pudo percibir que hay un desconocimiento total del gran repertorio que hace parte de este importante género, como también de sus compositores e intérpretes que hacen una gran labor día tras día para mantener viva esta tradición, y vio en este trabajo de grado la oportunidad de enaltecer esta difícil tarea, enfocándose en el género femenino que a su manera ha ido ocupando un lugar importante en la transformación de las *nuevas músicas colombianas*.

Este planteamiento del problema generó la siguiente pregunta de investigación:

1.2 PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN

¿En qué forma puede evidenciarse la importancia del papel que ha jugado la mujer en la música vocal-instrumental andina colombiana, desde la perspectiva de un trabajo de historias de vida de dos mujeres intérpretes de este género?

1.3 JUSTIFICACION

Como ya es sabido, el mundo de la música andina colombiana ha vivido una notable transformación en el transcurso de su historia, que ha permitido la inclusión de elementos académicos sobre la forma y la armonía. Esto ha generado una reestructuración en la morfología de todas las músicas tradicionales colombianas durante las últimas dos décadas, que en consecuencia ha traído la aparición de las “*Nuevas músicas tradicionales colombianas*”. Transformación que además ha fomentado la participación de la mujer, quien ha tenido mayor relevancia en el ámbito de la interpretación y la composición.

Este trabajo investigativo hace referencia a los aportes de la mujer a la música andina vocal colombiana en su interés por dar a conocer parte del repertorio popular, debido a la importancia y el valor que tiene el tema para la autora por la formación recibida a través de los estudios musicales relacionados con el canto, y a la experiencia obtenida a lo largo de los años en lo referente a la interpretación de esta música como instrumentista y cantante.

Ahora bien, es de gran importancia mencionar también que a pesar de esta transformación, la formación vocal académica ha limitado la inclusión de repertorio popular colombiano en su proceso educativo, debido a la fuerte influencia de la academia musical de occidente. Situación que ha distanciado a las *músicas tradicionales colombianas* del ámbito de la educación artística en Colombia, quien repite modelos pedagógicos desarticulados con el patrimonio cultural de la nación. Además, ya son pocas las transcripciones existentes alrededor de estas músicas y las que hay son de difícil acceso, hecho que imposibilita todavía más su conocimiento.

A pesar de esto, gran parte de los y las intérpretes, compositores y compositoras de las nuevas músicas tradicionales han tomado varios

elementos de la academia musical para nutrir su música de ideas frescas y nuevas perspectivas que amplían los horizontes de nuestra música y permiten el desarrollo y crecimiento de estas. En este trabajo se va a presentar el ejemplo de dos mujeres intérpretes y compositoras de la música andina vocal-instrumental que con ideas nuevas y material musical fresco, han logrado acercar un poco más las músicas tradicionales colombianas al ámbito académico, construyendo con su música parte del patrimonio cultural de la nación y dejando un legado que se sigue transmitiendo a través de las nuevas generaciones.

Es por ello que este trabajo investigativo busca resaltar la vida y obra de estas dos mujeres, quienes han aportado con su vida y obra, al desarrollo del papel de la mujer en la música andina colombiana.

Además, cabe mencionar lo importante que es el trabajo de transcripción de varias canciones pertenecientes al repertorio de cada una de estas mujeres, debido no sólo por el aporte didáctico y pedagógico que estas contienen para músicos instrumentistas y cantantes que quieran mantener viva esta tradición cultural, sino además para dejar una huella en partitura del gran trabajo de estas dos mujeres quienes con su música han llevado por el país y por el mundo la cultura andina colombiana a un nuevo horizonte.

1.4 OBJETIVOS

1.4.1 OBJETIVO GENERAL

Evidenciar la importancia del papel que ha jugado la mujer en la música vocal-instrumental andina colombiana, desde la perspectiva de un trabajo de historias de vida de dos mujeres intérpretes de este género

1.4.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Recopilar algunos elementos importantes de la historia de la música andina colombiana que permita resaltar el papel que ha jugado la mujer dentro de esta.
- Recopilar y articular varios hechos, experiencias y testimonios de dos importantes compositoras e intérpretes de la música vocal-instrumental andina colombiana, a través de un trabajo de historia de vida.
- Mencionar brevemente algunas de las características históricas, culturales, instrumentales y de repertorio de la música andina vocal e instrumental colombiana.
- Aportar las transcripciones de 10 temas escogidos del repertorio de músicas andinas vocales colombianas compuestas e interpretadas por las mujeres presentadas en la investigación.

2. MARCO REFERENCIAL

2.1 APROXIMACION AL ESTADO DEL ARTE

Debido a la descripción ya expuesta en la situación problemática alrededor del papel de la mujer en la música andina colombiana, la producción investigativa en referencia al tema es muy poca, y la existente es de carácter limitado al acceso informal.

Sin embargo, existen algunos referentes bibliográficos sobre el tema de investigación. Estos son:

- GALINDO PALMA, Humberto (2009) *Mujeres. Protagonistas en la música del Tolima*. Ibagué: Fondo editorial-conservatorio del Tolima.

En este trabajo investigativo, el autor presenta un recorrido alrededor de la vida y obra musical de tres mujeres Tolimenses: Blanca Álvarez, Isabel “chava” Rubio y Leonor Buenaventura, quienes con su trabajo han dejado aportes relevantes en la educación y la creación musical colombiana. A través de elementos tomados de la investigación cualitativa, el maestro Galindo ha logrado dar a conocer gran parte de las experiencias artísticas y de vida de cada una de ellas, dejando al lector un trabajo importante y detallado de historias de vida.

- ADKINS Patricia, (1995) *Las mujeres en la música*. Madrid: Alianza música

Este es un trabajo de historia de la música a través del cual la autora presenta un extenso recorrido por la historia de las mujeres en la música desde los primeros impulsos prehistóricos artísticos de la humanidad hasta nuestros días.

- LABORATORIO CULTURAL, Revista virtual de música colombiana. *Mujeres en la música Colombiana* en archivo digital: <http://www.laboratoriocultural.org/revista/actual/index.html> Fecha de consulta: 05 de Octubre de 2011.
Artículo en archivo digital sobre las experiencias musicales, vida y obra artística de cuatro mujeres en la música colombiana: Haydee Barros, Ilona, Juanita Delgado y Sandra Parra.

- BARÓN CASTAÑEDA, Germán. *La mujer en la música Colombiana*. Revista Colombiana de Menopausia en archivo digital: <http://www.encolombia.com/menovol6200-editorial.htm> Fecha de consulta: 07 de Octubre de 2011.
El doctor Germán Barón Castañeda, médico Ginecólogo.- Endocrinólogo, escribe un artículo para la revista colombiana de menopausia sobre la historia de la música colombiana y el papel de las mujeres en su desarrollo.

3. MARCO TEORICO

3.1 Historia de Vida

La técnica investigativa de historia de vida, es un método enmarcado en la investigación cualitativa, que lleva como principal metodología un estudio sobre el modo en que enmarcamos los problemas y buscamos las respuestas. Para definir teóricamente la historia de vida, vamos a referirnos a la investigadora española Concha Doncel Rasillo, quien en su trabajo *LAS HISTORIA DE VIDA. Un instrumento para indagar en la realidad social*, la define como:

[...] Estudio enmarcado principalmente desde las ciencias sociales y que tiene como principales perspectivas teóricas el positivismo y la fenomenología [...] (Doncel Rasillo, Concha, 1998, 2)

Es entonces a través de estas dos perspectivas teóricas que el método de historia de vida se convierte en una descripción del modo de vida de un ser humano y todos los elementos que conforman su cotidianidad como: su vida social, económica, educacional y psicológica del individuo. Además, es a través de esto que permite no solo referirse a la vida de un individuo, sino también a la investigación social sobre el desarrollo de los pueblos y las comunidades.

El método de investigación cualitativa de historia de vida, permite al investigador presentar una visión de los protagonistas sobre sus propias vidas narrada con sus propias palabras. A través de una entrevista flexible y dinámica diferenciada de la conocida entrevista estructurada, el investigador describe e interpreta lo que sucede, tal y como el sujeto lo percibe y lo expresa, construyendo el trabajo de historia de vida como producto final. (Doncel Rasillo, Concha, 1998, 4)

Entrevista que debe estar guiada por la comprensión de las perspectivas de cada uno de los actores respecto a sus vidas, y en la que se mencionan

experiencias y situaciones relatadas con sus propias palabras, que permitan un posterior trabajo de análisis basado en una construcción de relatos que parten de la realidad de cada actor y que como método, busca estudiar la experiencia humana. Es por ello de vital importancia que gran parte de la fuente de conocimiento para tal investigación sean: los elementos relacionados con la existencia humana, el relato de los actores y la subjetividad propia de la vida de cada uno de ellos.

Para esta monografía vamos a utilizar algunos elementos del método de investigación cualitativa de historia de vida, debido a la claridad en la estructura metodológica de este, y la evidente importancia que tiene la construcción de un texto en el que se realice un trabajo de historia de vida sobre las dos mujeres objeto de esta investigación.

3.2 Vida y Obra

Para hablar de todo lo concerniente a la metodología *Vida y Obra* dentro del ámbito de la investigación social, es necesario aclarar ciertos referentes investigativos relacionados directamente con la construcción de un trabajo de historia de vida a través del cual, se puedan recopilar testimonios propios de las mujeres objeto de investigación, para desarrollar un texto que permita resaltar el valor histórico y cultural que juega actualmente la mujer en la música vocal-instrumental andina Colombiana.

Investigación Biográfica

Al referirnos al concepto de *Vida y Obra* para el desarrollo de esta monografía, se está utilizando básicamente el desarrollo de un trabajo de reconstrucción biográfica, mediante el cual se va a recoger una serie de datos históricos recopilados sobre la vida y la obra de cada una de las protagonistas en cuestión.

Para acercarnos un poco al tema, vamos a referirnos al concepto de *Reconstrucción biográfica* indicado por la investigadora Alexia Sanz Hernández en su trabajo *El método biográfico en investigación social: Potencialidades y limitaciones de las fuentes orales y los documentos personales*:

[...] La reconstrucción biográfica emerge esencialmente de una persona y de su testimonio, ya sea oral u escrito, y de su interacción con el que lo retoma, interpreta y rehace (aún cuando este sea el mismo protagonista de los hechos que asume el rol de escritor como en el caso de las autobiografías)
[...] (Sanz Hernández, Alexia, 2005; 2)

La construcción del texto de historia de vida y obra de cada una de las mujeres estudiadas en esta monografía, es el resultado final de la implementación de los métodos cualitativos mencionados durante el trabajo. Texto que conforma lo que finalmente es la *Investigación Biográfica*. La investigación biográfica es una de las pequeñas ramas de la investigación social-cualitativa, que se genera a partir de la metodología de los relatos de vida, a través de la cual se retoman todos los testimonios de los sujetos investigados, relatados por ellos mismos en una conversación con el entrevistador, a lo que denomina Sanz Hernández como *Método de investigación oral* que permite:

[...] estudiar las transformaciones no sólo del individuo, sino también de su grupo primario y su entorno socio-cultural inmediato [...] (Sanz Hernández, Alexia, 2005; 8)

Entonces, como podemos ver, la reconstrucción biográfica es una forma eficaz para realizar un trabajo que permita construir una historia de vida que emerja esencialmente del testimonio del protagonista en cuestión. Ahora bien, como la recopilación de esta información es tomada a través de una entrevista flexible, cabe mencionar que quien realiza la entrevista interactúa

directamente con el entrevistado a través de la conversación, evidenciando un juego de intersubjetividades permanente que permite la construcción conjunta de la memoria alrededor de la vida del entrevistado, que centre la atención en las dimensiones psicológicas y contextuales de la vida y la obra del mismo.

El método Biográfico

Para llevar a cabo este trabajo de recopilación biográfica, es necesario mencionar el método que compone los elementos teórico-prácticos de la investigación biográfica: el método biográfico.

Para definir teóricamente el método biográfico, vamos a referirnos nuevamente a la investigadora Alexia Sanz Hernández, quien afirma que el método biográfico permite:

[...] captar los mecanismos que subyacen a los procesos que utilizan los individuos para dar sentido y significación sus propias vidas, y segundo, mostrar un análisis descriptivo, interpretativo, y necesariamente sistemático y crítico de documentos de «vida» [...] (Sanz Hernández, Alexia, 2005; 4)

El método biográfico de investigación social, es una de las herramientas más importantes para el desarrollo de esta monografía debido a la importancia metodológica que presenta para poder llevar a cabo la construcción de la historia de vida, a través del análisis de los documentos recopilados en cuestión. Asimismo, permite recoger la estrategia metodológica sobre la conversación y la revisión documental resultado de la labor investigativa y las entrevistas realizadas.

En conclusión, es la investigación biográfica, la herramienta metodológica a través de la cual se desarrolla el trabajo de historia de vida y obra de las dos mujeres en estudio en esta monografía, debido a la notoria claridad y estructura que presenta para la adecuada consecución de la investigación. Por ello, se utilizarán varios de los elementos aquí mencionados para construir el relato sobre la importancia y la trascendencia de la obra y vida de estas dos mujeres en la música andina vocal-instrumental colombiana.

3.3 Investigación Cualitativa

Para hacer un recorrido alrededor de la vida y obra musical de dos mujeres colombianas, y articular esta información para un posterior análisis investigativo sobre la valoración de su papel en el desarrollo de la interpretación y la composición de músicas andinas colombianas, es necesario conocer de antemano ciertos rasgos característicos de los métodos investigativos etnográfico y crítico-social, que permitan conseguir una mirada argumentativa de la información tomada.

Etnografía

Para definir teóricamente la etnografía, vamos a referirnos a un concepto empleado por el investigador norteamericano Peter Woods:

[...] El término deriva de la antropología, y significa literalmente “descripción del modo de vida de una raza o modo de vida de individuos”. Se interesa por lo que la gente hace, cómo se comporta, cómo interactúa. Se propone descubrir sus creencias, valores, perspectivas, motivaciones y el modo en que todo eso se desarrolla o cambia con el tiempo o de una situación a otra [...] (Woods, 1987; 18)

La etnografía, es un medio para realizar una investigación detallada de las características de una población. Para ello, es necesario adentrarse en el grupo, aprender su lenguaje y sus costumbres para poder hacer interpretaciones adecuadas de los sucesos, ir más profundo de lo que haría un observador y analizar los puntos de vista de los sujetos y las condiciones histórico-sociales en que se dan y tener en cuenta sus significados. Es por ello que uno de los principales motivos para el desarrollo de este trabajo es la prolongada interacción de la investigadora con las músicas andinas colombianas y las mujeres protagonistas en el asunto. Interacción adquirida a propósito, a través de los procesos de transmisión oral tan marcados en la herencia cultural de las músicas tradicionales colombianas en el departamento del Huila, región de nacimiento de la autora.

El método etnográfico de investigación, permite no sólo conocer una población específica, sino además adentrarse en ella y conocer aspectos específicos de la vida e identidad cultura personal y colectiva de cada uno de sus integrantes. Estas diferencias personales entre las costumbres, opiniones y formas de vida de cada uno de ellos, forman un todo en el que los conceptos de las realidades que se están estudiando, adquieren significados especiales como las reglas y costumbres colectivas de la población. Es por ello que el estudio etnográfico de un grupo debe verse desde una perspectiva global, ya que cada una de estas particularidades se relacionan con todas las demás y adquieren su significado debido a esta relación.

Antropología social

Los hombres, así como los animales, viven y se organizan en grupos a los que denominan sociedades. Los miembros de estas sociedades humanas comparten diversos tipos de comportamientos que son comunes a todos

ellos y que en conjunto forman lo que constituye su cultura. En esta medida, cada sociedad mantiene una cultura propia que la identifica y la diferencia de las demás. Es precisamente este el objeto de estudio de la antropología social, el estudio investigativo de la cultura de una sociedad y los factores que componen su identidad social y hacen parte de la construcción del patrimonio cultural de dicho grupo.

Para definir teóricamente el concepto de antropología social, vamos a referirnos al concepto del maestro Ernesto Guerra García, coordinador general educativo de la Facultad de Antropología de la Universidad Autónoma Indígena de México (UAIM):

[...] La antropología social, es una disciplina científica desprendida de la antropología como tema especializado, en el ramo de las profesiones, por tener como objeto y sujeto de estudio al hombre, la cultura y la sociedad. Este campo de estudio identifica la diferencia, pues mientras la sociología estudia a la sociedad, la antropología social estudia a esta misma pero en acción con su cultura [...] (Guerra García, 2003; 11)

La antropología social, así como la etnografía, es también un medio asertivo para realizar una investigación detallada de las características de una población, debido al enfoque crítico-social que le da a través del estudio de las relaciones que se dan entre la sociedad y su cultura.

En esta medida, tiene gran validez tomar elementos de la etnografía y la antropología social para esta monografía, en la que se está haciendo un trabajo investigativo que permita recoger información alrededor de la vida y la obra de estas mujeres; y cómo el contexto social y cultural de cada una de ellas y su obra, permite realizar una mirada global ubicándolas como grupo social y cultural dentro del campo de las músicas andinas colombianas.

Investigación cualitativa

Ya conociendo de antemano el enfoque de la investigación, alrededor de elementos tomados de la etnografía y la antropología social, es de marcada importancia mencionar que para poder integrar estos elementos dentro de un marco común que permita referenciarlos, se van a usar elementos fundamentales de la investigación cualitativa. Por ello, no se va a ahondar en la discusión epistemológica de la investigación cualitativa, sino más bien se tomará como modelo metodológico para el desarrollo del trabajo.

Para hablar de *cualidad* en un ámbito investigativo, es necesario aclarar que esta se refiere a la manera de ser de un individuo, aquello que hace a un ser tal cual es. En esta medida, el método de *investigación cualitativa* no trata de identificar las cualidades por separado del objeto de estudio, sino integrarlas en un todo, en una unidad de análisis que permita identificar la naturaleza de su realidad, la razón de su comportamiento y sus manifestaciones.

[...] La frase *metodología cualitativa* se refiere en su más amplio sentido a la investigación que produce datos descriptivos: las propias palabras de las personas, habladas o escritas, y la conducta observable [...] (Taylor y Bogdan, 1984; 20)

Hacia la primera mitad de la década del setenta, creció en el hombre, y sobre todo en el campo de la investigación, un creciente interés por el modo en que las personas se ven a sí mismas y al mundo en el que viven. Interés que fue tomando cada vez más fuerza en el ámbito académico y que permitió el nacimiento de nuevas teorías con respecto a formas de investigación que involucraran aspectos particulares y colectivos de los procesos sociales y culturales de las comunidades humanas. Al conjunto de estas nuevas teorías se le ha denominado *Investigación Cualitativa*.

La posibilidad de generar espacios de investigación para estas prácticas socio-culturales, ha permitido que los métodos cualitativos se nutran de la antropología, la etnografía, la sociología, la historia, la psicología y los

estudios culturales; permitiendo así un amplio repertorio investigativo en lo relacionado a las ciencias humanas.

Es por ello, que para el desarrollo de este trabajo y la categorización, estructuración y debida articulación de la información, la autora escogió el modelo de investigación cualitativa para darle estructura y soporte al enfoque investigativo, y poder realizar un completo trabajo de historia de vida y obra musical de cada una de las mujeres en estudio; que permita no sólo mostrar el aporte de estas al patrimonio cultural de la nación, sino mostrar cómo el entorno social y cultural de las músicas andinas colombianas ha sido transformado a través de su obra artística.

Dentro de un trabajo investigativo, es de gran importancia el uso de instrumentos y estrategias que permitan la adecuada recolección, clasificación y análisis de la información alrededor del tema en estudio. Para un trabajo de investigación cualitativa con enfoque etnográfico y socio-cultural como el presente, las herramientas investigativas se centran alrededor de la observación directa o participativa y la entrevista semi-estructurada.

Para hablar de los instrumentos fundamentales para el desarrollo de una investigación cualitativa, se va a referenciar el trabajo del investigador peruano Miguel Martínez en la *Revista II PSI* de la Facultad de Psicología de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, en su artículo: *La investigación cualitativa (síntesis conceptual)*, ya que este comprende una síntesis completa alrededor de la conceptualización de los elementos del método cualitativo.

El investigador que utiliza un método cualitativo, es entonces el principal instrumento para el desarrollo del trabajo investigativo, ya que crea, evalúa y arregla los mismos instrumentos que utiliza, y es él quien debe juzgar el uso indebido o adecuado de ellos. Como lo explicaba en su famosa frase el

sofista griego *Protágoras de Abdera*: “El hombre es la medida de todas las cosas”. (Martínez, 2006; 16)

Es debido a esto que la investigadora en este trabajo de grado ha sido el principal instrumento de investigación, debido no sólo a un fuerte interés por el tema; sino además, por la participación activa y protagonista a través de su herencia cultural, en las manifestaciones tradicionales de las músicas andinas colombianas.

La observación participativa

Es la técnica más usada en la investigación cualitativa para adquirir información. En ella, investigador debe vivir el mayor tiempo posible que se lo permita la comunidad en estudio y aprender y vivenciar sus costumbres, su forma de hacer cultura y sociedad, y su forma de vida. Para esto, el investigador debe ser aceptado por la comunidad, ser parte de sus actividades cotidianas y realizar una toma de apuntes y reflexiones mediante las cuales se pueda categorizar y dar estructura a la información obtenida.

En misma medida, es de vital importancia que el observador conozca el lenguaje (hablado y no hablado) en que se manifiesta la identidad cultural de la comunidad, y recoger las anécdotas, historias y mitos que componen el trasfondo cultural e ideológico que da sentido y valor a sus cosas. También entender y contextualizar los imaginarios de sociedad, construcción política y cosmovisión que identifican al grupo en estudio, y cómo estos se ven reflejados en su producción cultural y artística.

En este caso de observación participativa, la investigadora de este trabajo, como ya se ha mencionado en el inicio de este capítulo, ha tenido un prolongado contacto directo a través de su herencia cultural con todas las manifestaciones culturales de la tradición andina colombiana tanto musicales como sociales, geopolíticos, artísticos y culturales; es y ha sido parte de la

tradición cultural Huilense a través de su ejercicio musical como intérprete y su participación en la danza y el folklor andino a través de fiestas tradicionales como los reinados y el San Pedro. Gracias a esto, el trabajo de observación participativa ha sido prolongado y constante a través de gran parte de su vida.

La entrevista semiestructurada

El psicólogo noruego Steinar Kvale señala que el propósito de una entrevista de investigación cualitativa es obtener descripciones del mundo que vive el entrevistado. Por ello, el investigador debe realizar un guía que contenga los criterios adecuados que permitan la adecuada preparación de la entrevista. (Martinez, 2006; 18). Además, es preciso que a través de esta se puedan conocer puntos de vista del entrevistado sobre diversas situaciones, que permitan identificar los procesos de socialización y culturización de la sociedad a la que pertenece.

[...] Así entendida, la técnica de la entrevista es, en gran medida un arte; sin embargo, lógicamente, las actitudes que intervienen en ese arte son, hasta cierto punto, susceptibles de ser enseñadas y aprendidas; como ocurre en muchos otros campos de la actividad humana, sólo se requiere disposición e interés en aprender [...](Martinez, 2006; 18)

Por ello, en una entrevista semiestructurada perteneciente a un trabajo de investigación cualitativa, no es necesario poseer un amplio conocimiento en los procesos periodísticos para el desarrollo de una entrevista. Mas bien, como bien lo expresa Martínez, una disposición para aprender y recoger la información necesaria que permita desarrollar un análisis pertinente de esta.

Es debido a esto que para este trabajo se realizó una entrevista semiestructurada con las dos mujeres en estudio, alrededor del tema específico de las músicas andinas colombianas y las músicas tradicionales colombianas en general; que permitiera conocer los puntos de vista

individuales de cada una de ellas y la trascendencia que ha tenido y tiene actualmente la transmisión de la herencia cultural andina a través de la composición, la interpretación, el canto y la poesía; y cómo ellas, con su trabajo y legado artístico, construyen día tras día parte del patrimonio cultural y musical del país.

3.4 CARACTERÍSTICAS INSTRUMENTALES Y ESTRUCTURALES DE LA MÚSICA ANDINA COLOMBIANA

A continuación, se va a realizar una clasificación y descripción de las características básicas de las estructuras rítmicas, instrumentales y estructurales de la música andina colombiana. Sin embargo, en este trabajo investigativo vamos a referirnos con más detalle sobre el bambuco, el pasillo y la guabina, debido a la marcada importancia que han tenido estos tres ritmos para las nuevas músicas tradicionales colombianas y el papel vocal e instrumental de la mujer en ellas.

3.4.1 Ritmos característicos de la zona andina

Las tonadas típicas correspondientes a la zona de la cordillera o zona andina son:

- El bambuco
- El torbellino
- La guabina
- El rajaleña y el sanjuanero
- El pasillo y la danza

3.4.2 El Bambuco

Quizás la expresión musical más representativa de nuestro folclor, además de su importancia por su amplia área de propagación, ya que abarca la mayor parte de departamentos del territorio nacional pertenecientes a la región andina como lo son Antioquia, Caldas, Risaralda, Quindío, Tolima, Santander sur y Norte de Santander, Cundinamarca, Boyacá, Huila, como también la mitad oriental del Valle, Cauca y Nariño.

Por muchos años se reconoció esta tonada como de origen africano, error que muchos literatos cometieron y divulgaron incesablemente. Esta información carecía de argumentos ya que era basada en definiciones netamente etimológicas, las cuales fueron adoptadas por escritores de prestigio y miembros destacados de la sociedad colombiana cuya “autoridad” era imposible poner en duda.

La tesis basada en la etimología de la palabra “Bambuco” consistía en proponer que era oriundo de la pequeña localidad de “Bambuk”, en la Senegambia Francesa, ubicada en África occidental, suposición que podría tomarse como absurda ya que en dicha región no existió rastro alguno de canto, música o danza que se asemeje remotamente a nuestra tonada.

Una segunda teoría sobre el origen del “Bambuco” es la existencia en el litoral del pacífico del grupo indígena “Bambas” y podría suponerse que sus aires musicales fueran llamados “bambucos”.

Las hipótesis anteriormente mencionadas sobre los orígenes del “Bambuco” fueron desechadas definitivamente gracias a los aportes destacados de músicos como Jorge Añez, Emilio Murillo y Daniel Zamudio, ya que estas no se basaban en argumentos técnico- musicales ni mucho menos históricos.

Esta tonada en sus comienzos se concibió en forma vocal como una canción de trovador popular la cual se ejecutaba a “una sola voz” y posteriormente se convirtió en el tradicional “dueto bambuquero”

[...] lo que bajo ningún pretexto puede expresión folclórica es la presencia de una tercera voz, y menos aún, el arreglo coral. La forma coral jamás ha existido en nuestras tradiciones de canto popular por ser forma erudita de ensayos, academias, de carácter técnico [...] (Abadía, 1983; 86)

Instrumentación del Bambuco

En sus inicios la instrumentación implementada en este género se basó exclusivamente en el acompañamiento del Tiple, y no tardó mucho en incluir instrumentos típicos como lo son la guitarra y la bandola, estos a su vez conformaron el conjunto típico llamado “de cuerdas colombianas” y más adelante por el incremento en el número de instrumentos se creó la “estudiantina”.

Otros instrumentos que con el tiempo fueron adoptados como característicos en el acompañamiento de este género fueron: el “chucho” o a falta de este un “guache” de totuma, la pandereta, la flauta traversa, el “pito” o flauta, el “capador”, “canutos” entre otros, algunos de estos se mantienen vigentes en algunas regiones del país y otros han desaparecido definitivamente.

Tiple

Pertenece a la familia de los cordófonos, dotado de doce cuerdas metálicas agrupadas en familias de tres, las cuales asemejan las cuatro primeras cuerdas de la guitarra respectivamente, primas (E), segundas (B), terceras (G) y cuartas (D). Una de las características del instrumento cuya

sonoridad hace especial, son sus cuerdas centrales octavadas (octava inferior), en tres de los cuatro grupos de cuerdas que este posee.



Las partes que lo componen son: tapa armónica, aros laterales y espalda, mástil y talón, diapason (tablilla o tablero adosado al mástil), cajuela, trastes, clavijas, encordado.

Foto tomada de <http://www.fundacionbat.com.co/noticia.php?idnot=559>. Fecha de consulta: 11 de agosto de 2011.

Guitarra

Perteneciente a la familia de los cordófonos, esta posee seis cuerdas de nylon, afinadas de la siguiente manera: E, B, G, D, A, E (de inferior a superior).

Las partes que constituyen este instrumento son: clavijero, cajuela, trastes, mástil, diapasón, cuerpo o caja, boca, costados, cuerdas y puente.



Imagen tomada de <http://informacionguitarra.galeon.com/partes.html>. Fecha de consulta: 11 de agosto de 2011

Bandola

Este es un instrumento cordófonos de pulsación con plectro o púa, se deriva de dos instrumentos Europeos la “bandurria” española y la “mandolina” italiana. Consta de seis órdenes de cuerdas en tres posibles organizaciones:

- 16 cuerdas: 3 - 3- 3- 3 -2 -2.
- 14 cuerdas: 3 - 3 - 2- 2- 2- 2.
- 12 cuerdas: 2- 2- 2- 2- 2- 2.



.Las primas, segundas, terceras y cuartas son de acero, las quintas y sextas son entorchadas y su grosor varía según la necesidad, su afinación se ejecuta por cuartas descendentes G, D, A, E, B, F.

Las partes que componen este instrumento son: la cabeza, el clavijero, diapasón, boca, puente y contrapunte, trastes, encordado.

Foto tomada de

http://colleges.acrouen.fr/moquet/Site%20Espagnol%20Guy%20Moquet/Colombia/musica_tradicional/instrum.cuerda.htm. Fecha de consulta: 11 de agosto de 2011.

Escritura del bambuco

La sincopa y los calderones son de las principales características que se presentan en la escritura de nuestra tonada y aunque gran variedad escritos por nuestros músicos populares se encuentran en un compás de $\frac{3}{4}$, muchos musicólogos advierten que la correcta escritura es en un compás de $\frac{6}{8}$, concluyendo que una escritura diferente a esta se realizaba ya que se carecía de suficientes conocimientos musicales y escribirlos a $\frac{3}{4}$ de una u otra forma facilitaba esta tarea.

“Nuestro querido bambuco tiene un tratamiento equivocado y perjudicial si se escribe en $\frac{3}{4}$, pues no coincide con su verdadero acento. El error se debe a que queda con un tiempo demás que ocasiona desfase rítmico y armónico con el indiscutible perjuicio para la interpretación de cantantes y grupos orquestales”.

“Pretender forzar el bambuco midiéndole en esta forma es como cortarle las alas al turpial para que no pueda volar. El bambuco requiere libertad para que el compositor en forma holgada pueda dar forma y vida a sus composiciones musicales”.

“Es necesario crear interés en los compositores arreglistas, interpretes, ejecutantes y directores para que escriban e interpreten correctamente el bambuco en 6/8 porque esta medida a dos tiempos encaja fácilmente sobre el esquema rítmico y armónico de nuestro querido aire nacional”

(Bueno Uribe Luis, en

http://www.aulamusical.com/index2.php?option=com_content&do_pdf=1&id=63. Fecha de consulta: 11 de agosto de 2011)

3.4.3 El Torbellino

Con su tonada melancólica se acompañan los caminantes de los campos de Santander, Boyacá, Cundinamarca, Huila y Tolima.

Se podría afirmar que el torbellino no obtuvo ningún aporte europeo pues posee características puramente indígenas y es muy probable que su origen como canto de coplas o “cantas” sea directamente relacionado con los cantos de viaje de nuestras tribus.

Diversas teorías surgen sobre sus inicios, suponiendo una estrecha relación entre el “torbellino” y el “galerón llanero”. Se sospecha que tal afirmación surgió por tomar la palabra “torbellino” literalmente (del latín turbo: remolino) lo cual hace presumir que tanto su tonada como su danza fueran vertiginosas, ya que por naturaleza esto indicaría un movimiento agitado y acelerado, afirmación que hace poner en duda definitivamente tal relación, ya que por el contrario esta tonada es melancólica, lenta y monótona totalmente diferente a las notorias características del “galerón llanero”.

La popularidad de tal tonada es tal, que se ha llegado a crear un personaje tipo campesino que lleva como nombre “torbellino”, el cual es el protagonista de un sinnúmero de coplas creadas e interpretadas en Tolima grande,

cuyas letras cuentan de forma jocosa los percances de dicho personaje que identifica el típico “opita”.

“Torbellino está muy malo

Di una coz que yo le di;

Quien le nada a torbellino

Meterse detrás de mí” .

“Torbellino esta que triste,

Se le murió la mamá,

Y al morir ella le dijo:

Su papá no es su papá” .

(En Abadía, 1983; 92)

Relatos populares también se cantan con tonada de “torbellino” como lo son las reconocidas “coplas del indio José” o los “consejos de un indio a su hijo”:

“Coplas de indio José

Nacido y criado en Guateque

Con chicha y con alfandoque

pa que sepa sumercé” .

“Un indio estaba muriendo

Y a su hijo le aconsejaba:

Has de saber hijo mío
Quiun bien con un mal se pasa”.

(En Abadía, 1983; 92)

Instrumentación del torbellino

La instrumentación utilizada en el “torbellino” consta de requinto o tiple, capadores o “chiflos”(nombre dado en Boyacá) y chucho. En algunas regiones, por ejemplo Santander se agrega uno o más triples e incluso se implementa los canutos y la pandereta.

Algunos instrumentos que por desgracia cayeron en desuso son los “triviños” o “guaches” y la “puerca”o “marrano”.

Capador



Instrumento indígena, hecho de caña de carrizo, conformado por cuatro o cinco canutos atados entre sí, asemejando las flautas de los órganos (cada uno un punto más alto que el otro y diferentes entre ellos).

Imagen tomada de

<http://www.google.com.co/imgres?q=capador+torbellino&um=1&hl=es&sa=N&tbn=isch&tbnid=oiyn1X0sAeB0M:&imgrefurl=http://www.fundacionbat.com.co/noticia.php%253Dfidnot%253D530&docid=Oecyto9Wa15wM&w=221&h=114&ei=HvpFTuDyLObe0QGkvf2KCA&zoom=1&iact=hc&vpx=258&vpy=327&dur=1230&hovh=91&hovw=176&tx=163&ty=32&page=1&tbnh=91&tbnw=176&start=0&ndsp=16&ved=1t:429,r:5,s:0&biw=1366&bih=639>

Fecha de consulta: 12 de agosto 2011.

Las escalas utilizadas en este instrumento son pentatónicas y varían según el tamaño de la serie de cañas que se junten en cada instrumento.

El Chucho

Este instrumento es tubular hecho de un trozo o sección de guadua de 30 o 40 centímetros, la cual es cortada en sus nudos naturales y alisada en su interior, en donde se depositan semillas, granos secos o piedrecillas. Se ejecuta sacudiendo el instrumento de manera rítmica con ambas manos y el sonido que produce es similar al de las maracas.

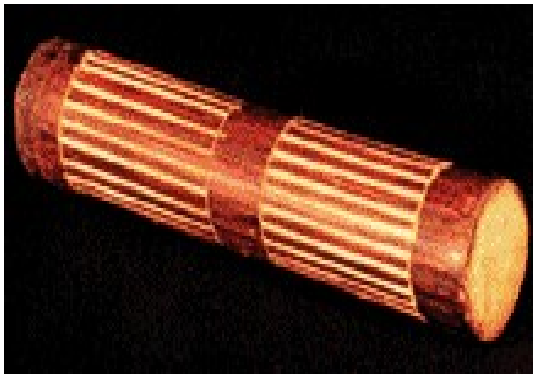


Imagen tomada de

<http://www.google.com.co/imgres?q=chucho+instrumento&um=1&hl=es&sa=N&biw=1024&bih=466&tbnid=NKvpty>

Fecha de consulta:12 de agosto 2011

3.4.4 La Guabina

Pertenece a algunas regiones de la cordillera, como lo son Santander, Boyacá, Tolima y Huila. En estas regiones la “guabina” varía en sus melodías y forma del canto notoriamente.

Se pensaba que el nombre provenía o tenía relación con el nombre de un pez, como ocurrió con el “mapalé” que según la teoría era una danza de pescadores y a la vez llamado así un pez.

También se habló en algún momento de su origen Antioqueño como lo menciona Gutiérrez Gonzales en su “Memoria sobre el cultivo del maíz” el cual en una de sus estrofas dice:

“Cantando a todo pecho la guabina,
Canción sabrosa, dejativa y ruda;
Ruda cual las montañas antioqueñas
Donde tiene su imperio y fue su cuna”.

(En Abadía, 1983;92)

Y aunque en la actualidad no queda rastro alguno de dicha tonada en esta región, también existe evidencia de una posible presencia, la cual fue citada por el maestro Tomas Carrasquilla:

“Donde bailen guabina
No baile, madre
Ni mi hermana tampoco
Ni mi comadre”.

(En Abadía, 1983;92)

En esta estrofa se evidencia indudablemente la época en la cual la “guabina” fue desterrada por la burguesía en su batalla contra las músicas “plebeyas” (bambuco, torbellino y guabina) y se demuestra claramente como este género era considerado como vulgar y no apta para señoras de alta sociedad como se demuestra en el coplerío antiguo de Antioquia:

“La guabina se baila
de dos maneras:
con la mano en el hombro
y en las caderas”

“La guabina se baila
De a dos en fondo,
Y en llegando la noche:
Armas al hombro”

(En Abadía, 1983;92)

Una tesis que no se ha estudiado con el suficiente interés y la cual sería tema de grandes investigaciones, sería que tal vez, la guabina al ser desterrada y gracias a su gran popularidad debió sufrir algunos cambios y transformarse en lo que posiblemente en la actualidad se le denomina “los monos”.

Las “viejas guabineras” (mujeres que cantan estas tonadas) por su tradición en Santander y Boyacá poseen una gran facilidad y manejo natural a la hora de improvisar “coplas” o “cantas” lo cual denota sin duda el origen de este ritmo traspasado a otras regiones como al Huila y Tolima.

Instrumentación de la Guabina

El típico instrumental utilizado para la ejecución de este género consta de “Tiple”, “requinto”, ”chucho” o “canutos”, “capador” o “pito”(flauta rustica corta) y en ocasiones la “pandereta” y las “cucharas”.

3.4.5 La Rajaleña y El Sanjuanero

Son la expresión pura del pueblo perteneciente al Tolima grande.

El rajaleña fue el conocido canto de los peones en el Huila, el cual daba origen a un simpático coplerio acompañado de una tonada sencilla.

Estas coplas generalmente picarescas y con doble sentido eran improvisadas por estos trabajadores con el objetivo de pasar el tiempo y amenizar su monótona tarea como lo era el de “rajarse la leña” en las haciendas. Convirtiéndose esta en la versión más conocida y aceptada en la tradición la cual da a conocer el porqué del particular nombre de “coplas de rajaleñas” o “rajaleñas”.

“Una mujer de aburrida

Se las arranco al marido

Las mangas de la camisa

Que se le habían descocido”.

“Cuando mi mama me tuvo
Me tuvo en aquella loma
Que por cortarme el ombligo
Me corto fue la paloma”.

(En Abadía, 1983;92)

En la actualidad se le llama de la misma manera a estas coplas, pues estas mantienen las mismas características aunque en la actualidad no sean originalmente creadas por típicos peones.

Instrumentación de la Guabina

Para esta tonada se utiliza el conjunto llamado “cucamba” que consta de “carángano”, “puerca”, “chucho o alfandoque”, “flauta de queco”, “tiple”, “tambora”

3.4.6 El Pasillo y la Danza

Estas tonadas nacen a partir del Vals europeo, Valse o Waltz austriaco, cuyas características llamaron la atención de la clase alta y media, postulándolo rápidamente como favoritos en casas y salones, ya que se consideraban como plebeyos los aires populares (bambuco, guabina, torbellino entre otros).

Era característico que los compositores de la época dirigieran sus creaciones hacia instrumentaciones especiales como lo eran los conjuntos de cuerda y posteriormente reducciones para piano. El repertorio escrito era abundante

gracias a la gran acogida que tenía en salones y casas de clase media incluso superando la producción de aires propios como el bambuco.

Aunque desaparecieron las formas coreográficas, el pasillo y la danza siguen vigentes en la mente de grandes compositores de canciones y tonadas, los cuales siguen exaltando estos aires.

4. MARCO METODOLOGICO

A continuación, se presenta el marco metodológico de esta monografía, en el cual se clasifica y sistematiza la información obtenida para construir finalmente un análisis desde el cual se mencionan varias de las perspectivas de la autora sobre los resultados de investigación. En este capítulo se realiza una cronología sobre la carrera musical de cada una de estas dos mujeres, una entrevista semiestructurada realizada a cada una y llevada a cabo por la autora, y dos relatos muy interesantes, en los cuales cada una de estas dos mujeres cuenta a su manera y con sus propias palabras, varios detalles de la historia de su vida personal y artística.

4.1 CRONOLOGÍA

LUZ MARINA POSADA

Nacida en Medellín, Antioquia.

Estudios:

- Instituto de Bellas Artes de Medellín. Programa de Música
- Escuela Popular de Arte de Medellín.
- Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia. Guitarra clásica con el maestro Roberto Fernández.
- Estudio armonía moderna con reconocidos personajes en el ámbito de la música andina colombiana como lo son los maestros José Revelo, León Cardona y Alexander Cuesta.

Experiencia profesional:

Profesora de música en diversas instituciones en la ciudad de Medellín.

Tiplista de la agrupación femenina *Cuarto Creciente* y por algún tiempo guitarrista acompañante de la cantante Huilense *Niyireth Alarcón*.

Además de su gran amor por la música andina colombiana interpreta repertorio de la música Brasileira la cual la ha llevado a ser invitada a varios lugares y programas radiales especializados en la difusión de dicho género.

En los años 1995 y 1998 Perteneció al grupo musical del Teatro popular de Medellín en donde hizo parte del montaje teatral *Alfonsina*,

en el ensamble de la dramaturgia como también realizando la musicalización de este.

En 2003 estuvo radicada por una temporada en la ciudad de Quito (Ecuador), en donde actuó en diferentes escenarios culturales tales como el *Café de la Casa*, el *Café Libro*, y en otras ciudades como Riobamba e Ibarra en el *Café Arte*.

Invitada al segundo Encuentro de Cantautores *Hacer una Canción* en el 2003 Organizado por la división cultural de Comfama, y en 2004 al encuentro de cantautoras realizado en Ginebra (Valle) en el festival Nacional *Mono Nuñez*.

Su primer trabajo discográfico llamado *Maíz Lunar* plasma sus composiciones en diferentes aires colombianos tales como guabina, bambuco, caña, danza, cumbia el cual fue grabado en vivo en el auditorio *Teresa Cuervo* del Museo Nacional.

Sus composiciones han sido interpretadas por varios artistas en los últimos tiempos llevándola a ser una de las compositoras más queridas y reconocidas en el mundo de la música andina colombiana.

Premios y Reconocimientos

Como compositora:

- 1999. Primer lugar. Concurso nacional de composición Carlos Vieco Ortiz. Modalidad “obra inédita vocal” con el bambuco *Acalanto para Sara*.

- 2001. Primer lugar. Primer Festival de la Canción Inédita Universitaria, Pasto (Nariño). Universidad de Nariño, con las obras *Tu sortilegio* y *Canción de amor (entre mi patria y yo)*.
- 2004. Premio Macías-Figueroa a la Mejor obra inédita. Festival Nacional del Bambuco. Pereira, con la obra *A pesar de tanto gris*.
- 2005. Segundo lugar. Concurso de obras inéditas. Festival Mono Núñez. con la danza *El cuento de nunca contar*.
- 2006. Segundo lugar. Concurso de canción inédita Festival del Bunde. El Espinal (Tolima), con el bambuco-caña *El vuelo*.
- 2006. Segundo lugar. Concurso de canción inédita “Efraín Orozco”. Cajibío (Cauca), con la guabina *A bordo de tu voz*.
- 2007. Tercer lugar en el concurso de canción inédita “Efraín Orozco”. Cajibío (Cauca).

Como intérprete:

- 1994. Primer lugar. Modalidad conjunto instrumental como guitarrista del cuarteto instrumental *IUMA*. Festival Nacional del Pasillo. Aguadas (Caldas).
- 1995. Segundo lugar. Solista vocal. Festival Metropolitano de la Canción de Medellín.
- 2002 y 2007. Finalista. Festival nacional de música andina colombiana Hatoviejo – Cotrafa. Bello (Antioquia), como solista vocal.

- 2003. Finalista. XII Concurso Nacional del Bambuco “Luis Carlos González”. Modalidad solista vocal.
- 2006. Finalista y Nominada al Gran Premio Mono Núñez. 32 Festival Nacional de Música Andina Colombiana Mono Núñez. Ginebra (Valle del Cauca).
- 2007. Finalista. 32 Concurso Nacional de Música Colombiana “Antioquia le canta a Colombia”. Modalidad solista vocal. Santafé de Antioquia.
- 2009. Segundo puesto. Concurso Nacional de Música Colombiana "Antioquia le canta a Colombia". Modalidad solista vocal, con la canción *Viejo Tiplecito* del Maestro José A. Morales
- 2009. Primer puesto. Concurso de interpretación Anselmo Durán Plazas Modalidad vocal. Neiva (Huila).
- 2010. Primer puesto. XXIV festival Hatoviejo-Cotrafa Música Andina colombiana y Llanera. Modalidad vocal.

Trabajos Discográficos

- Maíz Lunar.

Composiciones

- Acalanto para Sara – (Bambuco)
- Canción de amor (entre mi patria y yo) – (Pasillo)
- A pesar de tanto gris – (Bambuco)

- El cuento de nunca contar – (Danza)
- El vuelo – (Bambuco – Caña)
- A bordo de tu voz – (Guabina)
- El trueque va a empezar – (Bambuco)

Información tomada de Wikipedia: http://es.wikipedia.org/wiki/Luz_Marina_Posada

Sistematizada por la autora. Fecha de consulta: 03 de Mayo de 2010.

NIYIRETH ALARCÓN

Nacida en Tarqui (Huila).

Estudios

- Conservatorio de Neiva.
- Conservatorio del Tolima.
- Conservatorio de la Universidad Nacional.
- Escuela Superior de Arte INCCA de Colombia.

Premio y reconocimientos

- 1993. Primer puesto. Festival Nacional “Mono Nuñez”. Ginebra (Valle).
- 1994. Primer puesto. Gran premio a la excelencia. Festival Nacional del Pasillo Colombiano en Aguadas (Caldas)
- 1994 y 1996. Primer puesto. Concurso Nacional de interpretación de música folclórica “Anselmo Duran Plazas”. Neiva (Huila)
- 1996. Primer puesto y Gran Premio. Festival Nacional del Bambuco “Luis Carlo Gonzales. Pereira (Risaralda).
- 1996. Primer puesto. Festival Nacional “Hatoviejo-Cotrafa”. Bello (Antioquia).
- 1997. Primer puesto y Gran Premio. Festival “Antioquia le canta a Colombia”. Santafé de Antioquia.

- 2001. Exaltación a su labor artística por medio del decreto n 049 de 2001 por parte de la alcaldía de la ciudad de Garzón (Huila).
- 2005. Artista Merecedora del homenaje “Bandola Diego Estrada” de los 10 años del festival “Bandola”. Sevilla (Valle).
- 2009. Homenaje como reconocimiento a su labor en pro de la divulgación de nuestra música Nacional por parte del conservatorio de música “Pedro Morales Pino” de la ciudad de Cartago (Valle).

Participaciones Internacionales

- 1999. IV Festival Cultural Universitario. Universidad Autónoma de Sinaloa, en las ciudades de Culiacán, Mazatlán y Los Mochis en México,
- 2002. Festival de Cantautores del Consejo Provincial de Pichincha. Quito (Ecuador).
- 2005. Voz principal del concierto y disco compacto *La Suite Colombiana* del maestro francés Miquèu Montanaro, proyecto de la Alianza Cultural Colombo-Francesa.
- 2005. Representante de Colombia en el Concierto Bolivariano 2005. Teatro Nacional de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, al lado de destacados intérpretes de la música latinoamericana como el cubano Amaury Pérez y el grupo venezolano “Serenata Guayanesa”. Quito (Ecuador).

- 2006. Joutes Musicales de Printemps. 9 édition. Festival Transcultural de Nuevas Músicas Tradicionales en Correns (Francia). Cantante invitada para la presentación de *La Suite Colombiana* de la Compañía francesa Montanaro.
- 2006. Concierto en el Auditorio Rossini de la Alcaldía No. 9 de París (Francia).
- 2007. Joutes Musicales de Printemps.10 édition. Festival de Nuevas Músicas Tradicionales y Músicas del Mundo. Correns (Francia).
- 2008. Teatro Universitario de la U. Central del Ecuador y Auditorio de la Casa de la Cultura Ecuatoriana. Ibarra (Ecuador).

Conciertos

- Teatro Colón. Bogotá.
- Teatro Fundadores. Manizales.
- Teatro Metropolitano. Medellín.
- Sala de Conciertos de la Biblioteca Luis Ángel Arango. Bogotá.
- Sala Luis A. Calvo. Bucaramanga.
- Sala Alberto Castilla. Ibagué.
- Auditorio León de Greiff. Universidad Nacional de Colombia. Bogotá.
- Salas de Conciertos del Banco de la República. Valledupar, Leticia, Manizales y Quibdó.
- Teatro Pablo Tobón Uribe. Medellín.

Discografía

- Mujer (1997).
- De norte a sur (2003).
- Entre mi patria y yo (2003).
- Azul azul (2006).
- La suite colombiana (2005).
- Navidad en América (2006).
- Cantos del camino (2006).
- Música Colombiana Andina. ARC music (2009).
- Cantos del camino (2010).

Otras participaciones discográficas

- 19º Festival Mono Núñez: Ganadores de este festival en 1993.
- Por ti Colombia: 10 años Festival de Hatoviejo COTRAFA
- 6º. Concurso Nacional de Bambuco: Los mejores de 1996 en vivo.
- CORTIPLE 10 años por la recuperación de la identidad cultural: Encuentro Nacional del tiple en 2007.

Información tomada de <http://www.niyireth.com/> y <http://www.lastfm.es/music/Niyireth/+wiki>

Sistematizada por la autora. Fecha de consulta: 03 de Mayo de 2010

Artículos de prensa digitalizados, Entrevistas y Archivos Web de descarga.

LUZ MARINA POSADA

<http://tiplecolgado.blogspot.com/2009/10/la-maestra-luz-marina-posada.html>

<http://www.myspace.com/luzmarinaposada>

<http://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/portal/node/712>

<http://www.caracol.com.co/oir.aspx?id=635446>

<http://elcafedelmundo.com/online/?p=555>

<http://www.colarte.com/colarte/conspintores.asp?idartista=15972>

<http://www.oocities.org/funmusica/luzmaposada.html>

http://www.ewakulak.com/index.php?option=com_content&task=view&id=492&Itemid=208

http://www.viciovip.com/video-Luz_Marina_Posada.html

NIYIRETH ALARCÓN

<http://www.niyireth.com/>

<http://recogedordenotas.blogspot.com/feeds/posts/default>

<http://niyirethalarcon.blogspot.com/>

<http://www.myspace.com/niyirethmusicacolombiana>

<http://recogedordenotas.blogspot.com/2009/07/niyireth-alarcon-su-voz-y-sus-canciones.html>

<http://www.lastfm.es/music/Niyireth/+wiki>

<http://www.caracol.com.co/oir.aspx?id=752430>

http://www.exibmusica.com/index.php?option=com_content&view=article&id=170&lang=es

<http://niyirethalarcon.wordpress.com/>

<http://tusemanario.com/edicion/154/entrevista.htm>

4.2 Entrevista semiestructurada

En el marco de la construcción de un trabajo investigativo de monografía para optar al título de Licenciado en Música, diseñado alrededor del tema: Mujeres en la música andina colombiana; me dispongo a realizar la presente entrevista con el ánimo de integrar diversas opiniones sobre el asunto, para articular un posterior análisis cualitativo de estas.

LUZ MARINA POSADA

- 1.** En qué medida, su formación musical académica ha contribuido a la construcción de un lenguaje propio en la composición y en la interpretación de la música andina colombiana?

Considero que mi formación académica (estudios de guitarra clásica en la Universidad de Antioquia y de canto en la Universidad Distrital) no ha contribuido directamente en la construcción de un lenguaje propio; siento por el contrario que la academia tiende a coartar las individualidades y a crear moldes en los cuales insertar a sus educandos y por lo tanto considero que un músico no debe conformarse con lo que encuentra en la academia, debe estar abierto a la observación y análisis de manifestaciones no académicas, y tanto en la interpretación como en la composición, preguntarse constantemente por su propio discurso.

- 2.**Cuál es la situación actual de las músicas tradicionales colombianas?
¿Cuál es la diferencia entre las “Músicas tradicionales de Colombia” y las “Nuevas Músicas tradicionales de Colombia”?

Creo que la tradición se inventa. Hablando de las manifestaciones culturales, creo que nada ha estado ahí eternamente; por esa razón me parece muy

acertado hablar de “nuevas músicas tradicionales”. Podría ser que se conciban como músicas tradicionales aquellas de raigambre folklórica, o sea, que tienen su raíz en las prácticas musicales más autóctonas y locales, músicas cuyo origen y uso está ligado a los festejos populares, músicas que acompañan las labores cotidianas... Las nuevas músicas tradicionales podrían ser aquellas que teniendo su punto de partida en las anteriormente descritas son creadas y ejecutadas por músicos ligados al ámbito académico, con desarrollos y búsquedas técnicas a la manera de la música académica, que han sido resultado del análisis y la teorización sobre las músicas tradicionales.

3. Cuál considera usted, es el papel que juega la mujer en la música andina colombiana? Cuál es el mayor aporte de la mujer al desarrollo y la construcción de historia e identidad de las músicas andinas colombianas?

Esta respuesta hay que dividirla en varios frentes:

En la música instrumental, hasta hace un poco más de una década la presencia de la mujer era escasa, apareciendo sólo en la interpretación de instrumentos de la tradición europea como la guitarra, la flauta, y las cuerdas frotadas entre otros. Podríamos decir que aproximadamente desde hace unos diez años es cada vez más abundante la presencia de las mujeres como intérpretes de los instrumentos que se consideran más propios de la organología del conjunto típico de los andes colombianos o sea, el tiple y la bandola.

La presencia de la mujer en la composición de obras instrumentales ha sido y sigue siendo MUY escasa. No así en la composición de canciones donde

ha tenido siempre alguna participación que se ha venido incrementando con el tiempo.

La interpretación vocal siempre ha tenido un cierto nivel de equilibrio entre hombres y mujeres.

De algún modo la presencia de la mujer en la música andina colombiana se ha reducido a ser la inspiración de los poetas que plasman sus amores, deseos y desdenes en canciones...

4. Cuál considera usted, debe ser el papel de las músicas tradicionales en las aulas de clase escolar, y en la construcción de un plan profesional de estudios musicales?

Creo que es fundamental que desde las aulas de educación básica y a lo largo de todo el ciclo educativo se propenda por ofrecer un conocimiento, no sólo de las músicas tradicionales colombianas, si no de todas las manifestaciones culturales, sociológicas, científicas y de todo orden que contribuyan a la formación de ciudadanos colombianos conscientes de que su país tiene valores que lo identifican y lo hacen único; en aras de formar individuos con criterio, menos proclives a la alienación que se logra por medio de la penetración cultural.

5. Cuál es el futuro de la música andina colombiana? Qué papel debe jugar la mujer compositora e intérprete en la construcción de ese futuro? Qué piensa usted sobre la fusión de músicas tradicionales con elementos del jazz, el rock y el funk?

*Pienso que la presencia en el tiempo de la música andina colombiana está asegurada puesto que en los festivales, concursos y encuentros se puede observar que la juventud de los intérpretes es lo más común y muchas

instituciones de educación musical promueven el estudio del repertorio y los instrumentos representativos de la región. En el aspecto interpretativo se perciben muchas búsquedas, no así en el área de la composición. Sería deseable un espíritu un tanto más arriesgado e inquieto de parte de los compositores y mayor apertura del público para escucharlos.

*Pienso que la mujer debe jugar el mismo papel que el hombre, no acostumbro pensarme como una compositora mujer, o una mujer artista. A mi modo de ver esa concepción es más perjudicial que beneficiosa. Mi quehacer lo asumo desde mi percepción de ser humano.

*A mi modo de ver las fusiones deben hacerse partiendo de un profundo conocimiento de TODOS los géneros fusionados para obtener un buen resultado y que ninguno de ellos resulte "sacrificado". De las fusiones que involucran la música andina colombiana, pocas me satisfacen.

5. Cuál es su opinión sobre el montaje de repertorio andino tradicional colombiano en contextos urbanos? ¿Qué es herencia cultural? ¿Que es patrimonio musical cultural?

Creo que cualquier obra que esté en el gusto de un intérprete puede estar en su repertorio, sin importar la época ni el contexto en el que fue creada. Incluir obras del repertorio andino tradicional por parte de músicos del ámbito urbano es una forma de mantenerlas vigentes y de permitirle al público actual redescubrirlas.

Concibo la herencia y patrimonio cultural, particularmente en la música, como un conjunto de, ritmos, instrumentos, obras, prácticas musicales, etc, característicos de una región determinada que se conservan en el tiempo y propician un elemento de identidad entre generaciones diferentes, sirviendo también como punto de partida para nuevas creaciones.

6. Conoce usted alguna institución educativa dedicada al fomento y la enseñanza de las músicas andinas tradicionales?

Sí, conozco muchas instituciones en muchos lugares de Colombia que ofrecen adiestramiento en la interpretación de instrumentos y músicas tradicionales.

NIYIRETH ALARCON

- 1.** En qué medida, su formación musical académica ha contribuido a la construcción de un lenguaje propio en la composición y en la interpretación de la música andina colombiana?

En la búsqueda de un lenguaje, o más bien, en la búsqueda de una manera particular de organizar el lenguaje para expresarlo mediante el trabajo musical, todas las experiencias de aprendizaje se hacen importantes, la academia te brinda método, universalidad, disciplina, retos intelectuales y bases teóricas sólidas sobre las cuales empezar a construir tu discurso musical.

- 2.** Cuál es la situación actual de las músicas tradicionales colombianas?
Cuál es la diferencia entre las “Músicas tradicionales de Colombia” y las “Nuevas Músicas tradicionales de Colombia”

Pienso que la situación de las músicas tradicionales en la actualidad es buena. La atención de los músicos y los públicos se ha volcado hacia ella, pienso que como una reacción ante la globalización.

Las músicas tradicionales se van renovando constantemente. En esa medida, siempre son nuevas. Me parece que el rótulo de “Nuevas Músicas Tradicionales” se usa para llamar la atención y dar a entender que son las Músicas Tradicionales que se están haciendo en la actualidad.

- 3.** Cuál considera usted, es el papel que juega la mujer en la música andina colombiana?

Me parece que en todas las músicas, incluida por supuesto la andina colombiana, las mujeres han sido creadoras y cuidadoras de un precioso lenguaje textual y musical que está construido desde la sensibilidad y la

esencia femenina. Nuestro papel pasa por entender, defender, disfrutar y tratar de aportar a esta forma particular de expresarnos como mujeres, y seguir cantando y musicalizando la historia de los pueblos sin la locura guerrera y violenta de tantos supermachos.

Cuál es el mayor aporte de la mujer al desarrollo y la construcción de historia e identidad de las músicas andinas colombianas?

Los cantos y sonidos primordiales, los que nos dan la bienvenida al mundo de los humanos, son los cantos y melodías que las mamás entonan mientras nos arrullan. Desde ese momento las mujeres somos una importantísima conexión con los saberes culturales de los pueblos; comidas, coplas, medicinas naturales, formas de autocuidado, cosmogonías y una lista larguísima de regalos que heredamos de nuestra cultura popular, y que tal vez, hayan sobrevivido en la historia (plagada de guerras y pérdidas) gracias a la labor paciente y creativa de las mujeres.

Las músicas andinas de Colombia se han nutrido y se han embellecido con aportes fundamentales en la composición, en la interpretación, en la producción de textos académicos, en la enseñanza, en la difusión, en todos los aspectos que tienen que ver con el desarrollo de la música; hechos por mujeres que han creído sin complejos en el poder estético y comunicativo de nuestra música andina.

4. Cuál considera usted, debe ser el papel de las músicas tradicionales en las aulas de clase escolar, y en la construcción de un plan profesional de estudios musicales?

Creo que la música tradicional en las aulas, debe seguir intentando trascender el plano formal de lo que es una clase de música y tratar de establecer conexiones antropológicas con los demás asuntos que

constituyen la cultura popular de una comunidad; quizá para entender mejor y tal vez para enamorarse de un Torbellino sea necesario acercarse a las comidas, a los chistes, a las formas particulares de nombrar las cosas, a la manera de hablar, y a los usos particulares de la gente que habita en la región donde nacen los torbellinos. Las músicas tradicionales deben ser mucho más que definiciones y formas que aburren a los niños en clase y que se olvidan fácilmente como casi todo lo que se estudia sin profundidad.

5. Cuál es el futuro de la música andina colombiana?

Hablar del futuro es deber de los adivinos, no de los músicos...jaja...la música andina colombiana es tan dinámica y compleja como la región a la que pertenece, enfrenta iguales peligros, es tan rica y diversa como su gente y sus paisajes, está bajo presión de intereses económicos, sufre la terrible inequidad social, se reinventa y vuelve a empezar como las cosechas de sus campesinos, su futuro entonces, es nuestro futuro.

Qué papel debe jugar la mujer compositora e intérprete en la construcción de ese futuro?

El mejor papel se juega en el quehacer cotidiano con la música, en la búsqueda de sus significados profundos, en mantener viva nuestra capacidad poética y el coraje para ofrendar la vida, el futuro como ya se sabe, se construye a cada momento.

Qué piensa usted sobre la fusión de músicas tradicionales con elementos del jazz, el rock y el funk?

La historia de la música es la historia de los encuentros, de las fusiones, de los mestizajes, de las migraciones, desde esa perspectiva, para mí, son naturales y bienvenidas todos los cruces; pero por otro lado, las con-fusiones musicales concebidas sin conocimientos sólidos y como ejercicios de

esnobismo me parecen en su mayoría de mal gusto y de una tremenda irresponsabilidad.

6. Cuál es su opinión sobre el montaje de repertorio andino tradicional colombiano en contextos urbanos?

Nuestras ciudades en su mayoría, salvo 2 o 3, son en realidad pueblos crecidos, comarcas que hasta hace algunas décadas eran un parque central y algunas cuadras alrededor, las guerras y sus migraciones han concentrado la población en los cascos urbanos, entonces estas pequeñas y medianas ciudades conservan en sus barriadas los usos y costumbres de comunidades campesinas, indígenas, negras, en general de todo el mestizaje colombiano. El repertorio andino encuentra también sus espacios y relata sus propias historias de migración, de anhelos y de nostalgias por la tierra.

Qué es herencia cultural? Que es patrimonio musical cultural?

7. Conoce usted alguna institución educativa dedicada al fomento y la enseñanza de las músicas andinas tradicionales?

Para mi fortuna conozco algunas: la academia Viva la Música en Caldas-Antioquia, la academia Palo Santo en Calarcá-Quindío, la academia Luis A. Calvo en Bogotá, la Institución Tecnológica de Arte Débora Arango en Envigado (Antioquia). Y para alegría nuestra, cada vez más y gracias al trabajo incansable de reconocidos maestros, la música andina colombiana es incluida en los programas de pregrado en diferentes universidades.

4.3 Biografía. Relatos personales

4.3.1 LUZ MARINA POSADA



Soy Luz Marina Posada Montoya. Nací el 9 de octubre de 1974 en la ciudad de Medellín en el Barrio Belén, un barrio de estrato medio-bajo. Mis padres son Carlos Enrique Posada Zuleta y Damaris Montoya Pérez. Soy la menor de 4 hermanos. La mayor es Damarys, le sigue Carlos Enrique y luego está Beatriz Helena.

Inicié mis estudios en el año 1981 en la escuela pública mixta José María Bernal a donde me llevaron para cursar kinder, pero como mi papá ya había empezado a enseñarme a leer, escribir y sumar, decidieron aceptarme en primer grado.

Cuando tenía unos 5 años aproximadamente comencé a acompañar a mi hermana Beatriz a un coro parroquial que animaba con cantos la misa de los

domingos a las 10 de la mañana, ahí comenzó mi familia a darse cuenta que yo tenía buen oído musical.

Mis hermanos mayores Damaris y Carlos Enrique recibieron de mi papá un par de guitarras y empezaron a aprender; es de anotar que mis padres no sabían nada de música así que no fueron ellos quienes nos enseñaron, pero siempre apoyaron nuestras inquietudes musicales. En esos años de infancia yo tenía una muy buena relación con mi hermano y era con quien más jugaba y compartía, siempre quería hacer lo que él hacía, pero en lo de la guitarra él era bastante egoísta y no me enseñaba mucho, además de que como es zurdo tocaba la guitarra al revés, sin cambiarle siquiera las cuerdas, lo que hace que tenga una forma muy particular de hacer los acordes. Yo, a pesar de que soy zurda también, siempre tuve la tendencia natural de tomar la guitarra como si fuera diestra. Cuando mi hermano se iba al colegio yo tomaba su guitarra y un método que se llamaba “Guitarra Fácil” y fue así como aprendí mis primeros acordes, podría tener en ese entonces unos 6 ó 7 años. En la escuela era una niña muy estudiosa y muy tímida, nunca tuve muchos amigos allí.

A los 7 u 8 años “el niño dios” me regaló mi primera guitarra, marca “Bambuco”. Para esa época apareció un personaje fundamental en mi vida: Llegó para ser el párroco de mi iglesia el padre Francisco Horacio Carrasquilla Muñoz, sacerdote con un gran carisma y dinamismo que convirtió la parroquia en un centro de actividad y de alegría, incentivando la formación de grupos de niños, adolescentes, jóvenes, adultos y ancianos, nadie se quedaba por fuera, había espacio para todos, la casa cural era la casa de todos. Se creó entonces un coro infantil que se llamó el “Coro Blanco de la Parroquia de San Bernardo”, del cuál hacíamos parte mi hermano Carlos, mi hermana Beatriz y yo, junto a muchos otros niños y niñas. Cantábamos en la misa de los domingos a las 10 que era la misa de los niños y en las ceremonias especiales, Semana santa y Navidad lucíamos

unas túnicas blancas y una cinta dorada en la frente; nos sentíamos como ángeles bajados del cielo!

Yo era una de las solistas principales del coro, pero además de cantar quería tocar la guitarra; la directora no me lo permitía porque pensaba que yo no podía hacer las dos cosas, pero me empeñé y comencé a llevar mi guitarra “Bambuco” a los ensayos y aunque ciertamente al principio era muy difícil hacer ambas cosas, no me dejaba desanimar por la oposición que encontraba... de modo que aprendí a cantar y tocar al mismo tiempo y como lo hacía bien no pudieron hacerme desistir; así que era “la niña del coro que cantaba y tocaba guitarra”.

Esa época fue muy importante para mí puesto que tuve un espacio amable y seguro dónde desarrollar mis aptitudes pero además se despertó en mí otra cosa fundamental:

El padre Horacio tenía un hermano, también sacerdote llamado Federico, quien en aquella época, años 80s, estaba totalmente comprometido con la teología de la liberación y trabajaba en los barrios marginales de Medellín; trabajó hombro a hombro con la gente en la fundación del Barrio Popular y ocurrió que para una navidad, tal vez la del año 1982 ó 1983 tuvo la iniciativa de hacer un cancionero de nuevos villancicos que constaba de composiciones nuevas y de parodias de los villancicos tradicionales en los que se relataba la realidad de los barrios pobres, como una manera de aterrizar las celebraciones navideñas y de manifestarse sobre esa realidad; como el ya mencionado “Coro Blanco de la Parroquia de San Bernardo” sonaba bastante bien por esa época y era un grupo muy nutrido, fue encargado para montar y grabar los villancicos, para llevárselos a la gente del Popular (grabar en una grabadorcita de cassette, nada sofisticado. Te mando unas muestras para que escuches el coro y su flamante solista! Pero sobre todo para que aprecies los textos. Parecíamos Alvin y las

ardillas...escúchense aquí “Al niño dios adorar” y “El niño dios es del pueblo”)

Lo cierto es que más tarde en mi vida me fui haciendo consiente de cómo me marcó cantar esa realidad a los 8 ó 9 años y el contacto con estos hermosos, generosos e inspiradores seres, Horacio y Federico Carrasquilla. Siempre seguí a Horacio casi a todas las parroquias donde lo trasladaban y por temporadas le ayudaba formando y dirigiendo coros de niños en sus parroquias. Es una amistad que perdura hasta hoy, cuando ya los dos viven en uso de buen retiro en una casita en Llano Grande a las afueras de Medellín.

Cuando yo tenía como 10 años Horacio me regaló una hermosa guitarra española, que mi papá nunca me habría podido comprar. Es la guitarra que me acompaña hoy en día y me ha acompañado en mis actuaciones más importantes.

En el año 85 vino el paso al bachillerato y con ello el cambio a un colegio llamado Instituto Comercial Fray Luís Amigó y Ferrer que también fue muy importante para mí puesto que era un colegio de religiosas Terciarias Capuchinas cuyo patrono es San Francisco de Asís, y en esa edad en que uno es maleable y está escogiendo sus íconos tuve la suerte de enamorarme de ese personaje fuera de serie, y eso también tuvo gran influencia en mi modo de ver la vida, todo aquello del poco valor de lo material, del amor por la naturaleza, toda esa locura de contemplar la divinidad en todo y en todos, en la belleza y la fealdad, en la inmensidad del universo y en la más pequeña y humilde hoja movida por el viento... Ese enamoramiento persiste hasta hoy, hasta el punto que siempre, mi último pensamiento antes de pisar un escenario para cantar es, como lo aprendí de Francisco de Asís : “Señor, hazme un instrumento de tu paz”. No es carreta, aunque suene súper cursi...

En ese colegio cursé 6to, 7mo y 8vo, recuerdo esos tres años como unos de los mejores de mi vida.

En 8vo, con la entrada a la adolescencia, y ante la llegada de una nueva rectora antipática y autoritaria, muchas compañeras del curso nos pusimos rebeldes y empezamos a ejercer nuestro derecho a la protesta, ausentándonos de algunas clases, prefiriendo irnos a un rincón del colegio a cantar y tocar la guitarra. Esto tuvo sus lógicas consecuencias y al final del año se nos “sugirió respetuosamente un cambio de colegio”, cuando lo mejor habría sido que entendieran que nosotras sugeríamos respetuosamente un cambio de rectora... pero bueno, tuve que irme de ese lugar que tanto quería y buscar otro colegio.

Llegué al colegio San Juan Bosco en donde nunca pude sentirme tan a gusto como en el Fray Luis pero paradójicamente encontré algo que sería también definitivo para mí: una gran actividad artística, al frente de la cual se encontraba el maestro nariñense José Revelo Burbano, en aquella época estudiante de la Licenciatura en Música de la Universidad de Antioquia, hoy personaje de gran reconocimiento en la música andina colombiana, con varios premios como compositor, Gran Premio Mono Núñez al lado del clarinetista Jaime Uribe y nominado al Grammy Latino en 2001 por su disco “Seresta” . Fue José quien me hizo conocer y amar la música andina colombiana. Aquí viene algo curioso: paralelamente mi papá me llevó a estudiar música en el Instituto de Bellas Artes de Medellín y allí entré en contacto con compañeros del *ghetto* de los metaleros y yo me volví metalera también! Me vestía de negro, llevaba el pelo todo alborotado, y adoraba el rock, pero la verdad nunca fui muy heavy, adoraba la vieja guardia: *LedZepelin*, *Pink Floyd* y sobre todo *Black Sabbath*.

Así que la adolescencia pura y dura, los 14, 15, 16 años me encontraron convirtiéndome en un ser marginal por propia elección, con gustos totalmente

opuestos a los de la mayoría de las niñas de mi edad, con un desprecio absoluto por la moda y el consumismo; en mis 15 años nada de vestidos y fiestas, en las fotos de ese cumpleaños estoy celebrando sólo con mis tres mejores amigas, vestida de negro y no partiendo la torta sino amenazándola con un cuchillo en actitud asesina...Y también aparezco en esas fotos posando con un regalo que me hizo mi mejor amiga de ese entonces, ya que ella sabía que en ese momento yo estaba descubriendo algo que sería también fundamental en mis influencias: un album doble de recopilación de *The Beatles*. Me volví una *Beatlemana* total, recopilé toda la música que pude, traducía los textos, sabía todas sus historias, amaba a *John Lennon*, cuando supe que había nacido como yo un 9 de octubre pensé que realmente había algo entre nosotros, que por alguna razón yo había llegado a este mundo en la misma fecha que él! (cosas de adolescente...)

Así que seguía con ese ecléctico gusto musical, por géneros cuya única cosa en común era que nada podía estar tan alejado -en aquella época, finales de los 80's- de la pasión de un adolescente promedio como Los Beatles y la música andina colombiana.

En el último año de colegio, 1990, decidí por recomendación de José, no seguir estudiando en el Instituto de Bellas Artes y comenzar a tomar clases con nadie más ni menos que el maestro León Cardona, ahí también conté con el apoyo de mi papá que me pagó las clases con el maestro. Creo que su influencia se evidencia claramente en mi música y en mi interpretación de la guitarra; el mundo que se abrió ante mis ojos cuando empecé a estudiar armonía con León fue algo alucinante para mí en ese momento.

Cuando llegó el momento de elegir una carrera, tanto León como José me recomendaron no estudiar música. La única facultad de música existente en ese momento en Medellín era la de la Universidad de Antioquia, y José que en ese momento aún era estudiante, la padecía más que apreciarla en esa

época de frecuentes y largos paros, León la tenía francamente en poca estima, puesto que no había allí mucho aprecio por la música popular; así que me convencieron de estudiar otra cosa y seguir estudiando música de manera particular.

Así lo hice, decidí estudiar Filosofía y Letras en la Universidad de Antioquia. Cuando estaba en cuarto semestre descubrí otro lugar muy importante para mí: La Escuela Popular de Arte de Medellín - EPA. Comencé a estudiar el programa de música en la EPA, paralelo a mis estudios de Filosofía y letras pero al final no resistí porque la gente que estudiaba filosofía era mucho más rara que yo!. Pero principalmente porque me apasionaba mucho más la música...También era profesora de música en el colegio de donde había salido, y tocaba la guitarra en un cuarteto instrumental de bandolas tiple y guitarra llamado IUMA, con el cual ganamos el primer lugar de la modalidad instrumental en el año 1994 en el festival de Aguadas; así que además creo que hacía demasiadas cosas a la vez, por tanto lo primero que descarté fue lo que menos me apasionaba.

La EPA fue el lugar dónde vi materializada la importancia de conocer y estudiar con seriedad nuestro folclor, donde sentí reforzado el sentimiento de orgullo y amor por las expresiones propias de nuestro país y especialmente de nuestra región.

Para esa época era una ávida espectadora del Mono Núñez y de todos los festivales de música de la región y así comencé a descubrir personajes claves para mí como Niyireth, Gustavo Adolfo Renjifo y Guillermo Calderón (lo digo muy en serio, no es cepillo) quienes llamaron mi atención porque tenían un cierto rasgo de innovación que los hacía –según mi percepción- emerger y notarse sobre todo lo demás. La primera vez que fui a Ginebra fue en el año 93 ó 94, como espectadora y cuando veía por las calles del pueblo a todos esos personajes que había visto por la televisión y a los cuales

admiraba tanto, me sentía como en Hollywood. Mi sueño más grande era conocer a Gustavo Adolfo Renjifo, compré su disco (Long Play!) llamado “Después de todo” y le pedí que lo autografiara, lo forré en contact para que el autógrafo no se borrara jamás!

En el año 95 más o menos comencé a sentir una especie de vacío en mi vida, creo que eso pasó porque quedé algo hastiada de la época de la filosofía en la que me fui metiendo en una dinámica de valorar muchísimo la razón, la intelectualidad, la erudición, y me volví muy prejuiciosa con todo el mundo (mi pensamiento era más o menos: “todos los demás son unos estúpidos”). Llegó un momento en que me cansé de esa pose y quise volver a esos años bonitos, del primer colegio, de Francisco de Asís, de modo que abandoné el trabajo en el colegio, el estudio en la EPA y busqué de nuevo la comunidad de las Capuchinas para iniciar un proceso de seguimiento vocacional que duró dos años, tiempo en el que tuve la oportunidad de acompañarlas en misión a varios lugares: Armero, Itsmina y algunos barrios populares de Medellín. Cuando llegó el momento de decidir si ingresaba a la comunidad para volverme monjita, dije que no; con mucho llanto!!! Pero en el fondo yo sabía que no estaba hecha para esa vida y no quería emprender de nuevo algo para dejarlo después.

Como en el 97 me invitaron a formar parte del grupo de música del Teatro Popular de Medellín- TPM, experiencia novedosa para mí ésta de hacer música para teatro y de conocer el mundo de los teatreros, fue también una muy buena época que recuerdo con mucho agrado.

En el año 1998 sentí la necesidad de regresar de nuevo a la universidad. Siempre pensando en las recomendaciones de José y León busqué otra carrera que no fuera música pero que me llenara un poco más que la filosofía. Decidí presentarme a Historia en la Universidad Nacional; estudié como loca, por mi cuenta, ya que hacía ocho años había salido del colegio y

me iba tocar enfrentarme con aspirantes recién salidos del colegio a los exigentes exámenes de la Nacional, mi examen de admisión ocupó un honroso (dadas las circunstancias) octavo lugar. Comencé a estudiar historia pero no estaba tranquila, así que cuando llegó la época de exámenes de admisión para música en la Universidad de Antioquia me presenté; decidí dejar de pelear con la música académica a pesar de las malas recomendaciones que de ella tenía y aceptar que ese era mi camino indiscutible: la música. Inicié segundo semestre de historia y primero de música y obviamente, cancelé el de historia a la mitad para quedarme con la música, pero debo decir que la historia me gusta muchísimo.

Comencé a estudiar entonces música con énfasis en guitarra clásica y a darme cuenta de que efectivamente la academia dejaba mucho que desear, que me iba convirtiendo en una música rígida y sin emoción, cerebral, con mucho discurso y poco disfrute, que el conservatorio tenía (mucho más en esa época) un gran desprecio y además desconocimiento por la música popular y especialmente por esa música que tanto me apasionaba, la de los andes colombianos. Era mucho decir si eventualmente me ponían a Gentil Montaña en el repertorio de estudio, León Cardona era inexistente. Sólo había dos personitas allí, abriéndose camino con gran esfuerzo, implementando una cátedra novedosa en esa época (y eso que te estoy hablando ya del año 2000) que se llamaba Etnomúsica; ellos eran la maestra de maestras María Eugenia Londoño y su discípulo Alejandro Tobón, con quienes para mi fortuna compartí mucho en un grupo de investigación y divulgación que se llamaba Valores Musicales Regionales. De tal modo que nunca abandoné la práctica de la música popular gracias a este grupo, al grupo del TPM, del que seguía formando parte y gracias también a un nuevo encarrete que me fue surgiendo: La música brasilera. No recuerdo cómo empecé a conocerla, pero lo cierto fue que también atrapó mis afectos apasionadamente, lo que me llevó a aprender el portugués en el centro de

idiomas de la universidad y a comenzar a conseguir con avidez toda la música que me fuera posible, escucharla, montar las canciones que más me gustaban, enamorarme de *Tom Jobim*, *Chico Buarque*, *Caetano Veloso* y *Elis Regina*, principalmente. Esa fue una gran escuela para mí en cuanto a la armonía aplicada a la guitarra, escuela que no me proporcionaba la universidad.

Año 1998. Primeros meses del año y llega la noticia de que mi hermana Beatriz y su esposo están esperando un hijo. Para mí ese momento marca un hito en mi vida. Sentir que de alguien de mi propia sangre iba a surgir una nueva vida, un ser a quien no conocía, un ser nuevo, una persona nueva, única, distinta a todas las demás que han poblado el mundo fue algo impactante para mí. Así que me surgió el deseo, como creo que les pasa a todos los que por primera vez esperan un ser nuevo en la familia, de poder cambiar el mundo, de que el mundo fuera un lugar nuevo y amable para ese ser, pero como eso imposible, entonces por lo menos yo podía dedicarme a cambiar lo que no me gustaba de mí, a desechar todo lo que sentía sucio y malo en mí, a resaltar lo que fuera bueno y amable y a encontrar eso mismo en el mundo para poder mostrárselo a ese nuevo ser. Ese fue mi ejercicio durante esos nueve meses. Y cuando supe que era una niña y cómo se llamaría pude entonces comenzar a pensar en una canción para darle la bienvenida y así surgió mi primera canción "Acalanto para Sara". Recuerdo que cuando empecé a concebir la canción, pensaba en *Caetano Veloso*, en poder lograr una canción que transmitiera una sensación de ternura y tranquilidad como la que yo siento con varias de sus canciones, y también tenía la completa convicción de que tenía que ser un bambuco para que el primer contacto que Sara tuviera con la música fuera con un ritmo de su tierra, para que no creciera sintiéndola como algo extraño y lejano. ¿Cómo no voy a amar a esa niña con todo mi corazón si pudo hacer todo eso por mí aún sin haber nacido? Sarita nació en diciembre del 98.

Concebí la canción para arpa clásica, violoncello y tiple. La grabé con ese formato para poder regalársela en su primer cumpleaños y se la mostré a José Revelo quien me alentó a presentarla en el concurso de nacional de composición *Carlos Vieco* en 1999 y para mi sorpresa la canción ganó el primer lugar.

Luego llegaron mis otros sobrinos Victor, Anita y Santiago para seguirme mostrando una nueva forma de mirar el mundo.

Creo que es importante anotar aquí, que si bien yo no había escrito nunca una canción, era una incansable escritora de todas mis experiencias, llenaba cuadernos y cuadernos de palabras que contenían mis sentimientos; había allí escritos muuuuchos miedos, muuuuuchos llantos, muuuuuuchas inconformidades, muchas soledades, muuuuuchos amores silenciosos, muuuuuuchas emociones y deslumbramientos por la belleza del mundo... (aquí te remito a una de mis más recientes composiciones, del 2010, que no está en MAÍZ LUNAR. Te la mandé en los adjuntos, es una grabación casera. Nuevo! Nuevo! Nuevo! Estreno exclusivoooooo (escúchese aquí: "Palabras sobre el diapasón")

Creo que mi segunda canción fue "Caminantes", basada en un texto que había escrito varios años atrás, motivada por una de tantas noticias de desplazamiento. Niyireth (a la que le digo Niyi de cariño) la grabó y la mandé al Anselmo Durán como en 2001 y pasó.....desapercibida. Pero no me importó porque yo estaba era descubriendo la maravillosa herramienta de expresión que me proporcionaba la música y específicamente la música andina, ya que me sentía diciendo las cosas de la manera más genuina y propia que podía imaginar.

Para esos años estaba viviendo la estupenda experiencia de acompañar a Niyi como guitarrista, seguía tocando en el TPM y tomaba muy pocas materias en la universidad. En 2003 Niyi me propuso acompañarla al

Ecuador y yo ví en ello una bella oportunidad de conocer otras tierras, de independizarme un poco de mi familia (a esa altura ya empezaba a ser una necesidad imperiosa) y de alejarme de algunas cosas con las que no estaba muy contenta en ese momento.

Así que dejé otra vez la universidad y nos fuimos con el Juan por 3 meses para Ecuador. Fue para mí una experiencia totalmente nueva, enfrentarme algunas cosas a las que no había tenido que enfrentarme hasta ese momento: la distancia, vivir sola, la subsistencia... en fin. Y con Niyi aprendí una cosa fundamental que a todo el que me pregunta por mi vida profesional se la cuento: Ningún escenario es pequeño y ningún público es menos importante que otro. Ella sale siempre al escenario con la misma entrega y la misma altura, sea donde sea y eso lo aprendí para siempre!

Volvimos a Colombia como en junio o julio de 2003 y decidí no seguir tocando con Niyi para comenzar a prepararme como cantante – ya que hasta ese momento me había dedicado con mayor seriedad a la guitarra- y poder interpretar yo misma mis canciones decorosamente. Me dí el resto de año sabático sin volver a la universidad, comencé a estudiar técnica vocal de forma autodidacta, leyendo, observando y haciendo. Tocaba con dos compañeros de la universidad Mauricio de León, percusionista y JoseJuvinao, bajista; teníamos un trío llamado LATINAJA; hacíamos música brasilera y mis canciones. Me presente en ese año por primera vez como solista vocal al Bambuco de Pereira y a Cotrafa, incluyendo mis canciones dentro de mi repertorio de concurso.

Tuve de nuevo esa necesidad apremiante de sentirme útil para la gente más necesitada así que se lo comenté a una amiga trabajadora social (Ah! Angelita Palechor! Garzoneña! A quien conocí por Niyi!) y ella me llevo a un barrio muy pobre llamado Bello Oriente, un lugar que quienes vivimos en la realidad promedio de Medellín ni siquiera pensamos que existe... y allí

estuve por varios meses cantando con los niños que iban al comedor comunitario, enterándome de unas historias increíbles de ellos y sus familias. Historias mezcladas de dolor y belleza... Fue por esa época que escribí "A pesar de tanto gris" que alcanzaría el premio Macías-Figueroa a la mejor obra inédita en el Festival del Bambuco de Pereira en 2004.

Retomé los estudios en la U de A, seguí tocando con LATINAJA y con un cuarteto femenino de música andina "Cuarto Creciente" piano Adriana Espinal, bandola Jessica Prado, voz Mónica Zuluaga y Luz Marina Posada en el tiple y arreglos. Cuarto creciente se presentó al Mono Núñez, Antioquia le canta a Colombia, Cotrafa, y Aguadas entre los años 2004 y 2005.

En 2005 conocí a Gustavo, quien había sido por tantos años mi amor platónico, mi rockstar, o más bien, bambucostar inalcanzable y fue para mí un sueño hecho realidad! Por eso escribí aquello de "mirándote de lejos yo jugaba a imaginarte pero de cerca encuentro que eres inimaginable..." Pero como él estaba en Cali y yo en Medellín, decidimos los dos movernos a Bogotá para juntar nuestros sueños.

Me trasladé a Bogotá en 2006, me inscribí en la Universidad Distrital y comencé a estudiar canto. Estar en Bogotá ha sido una experiencia realmente buena en lo profesional, puesto que es una ciudad con mucho más movimiento cultural que Medellín; considero al público bogotano el más cálido de todos los que he conocido, la acogida que le han dado a mi trabajo es increíble. A finales de 2007 grabé mi disco MAÍZ LUNAR en vivo, un concierto con la sala del Museo Nacional llena! Fue muy, muy, muy emocionante. Lo publicamos en 2008, con las uñas como se hacen todas las producciones de nuestro género pero con un gran e invaluable apoyo de Gustavo, y me ha dado muchas satisfacciones, con gente que me escribe de todas partes de Colombia y de otros países para comprarlo.

En 2009 me estrellé de nuevo contra la academia y mi objetivo de conseguir un título universitario está nuevamente en stand by, a dos materias y mucha mala leche de distancia...

Desde hace unos 8 ó 9 años he visto con una mezcla de incredulidad y emoción cómo las generaciones más jóvenes incluyen mis canciones en su repertorio, cómo en algunos colegios les enseñan a los chicos "A pesar de tanto gris" y "Caminantes", cómo en youtube hay un buen número de conmovedoras versiones de algunas de mis canciones.

En Bogotá estoy un poco encerrada y solitaria, por voluntad propia; a pesar de que son ya casi 6 años aún no me identifico del todo con la ciudad y con su gente, excepto cuando salgo a cantar, eso es otra cosa!. El frío todavía me afecta muchísimo, todavía no me acomodo, he cambiado muchas costumbres buenas y malas que adquirí en los 30 años que pasé con mi familia en Medellín, y eso ha hecho también que se me obstruya un poco la inspiración.

Pienso muchísimo en el futuro de nuestra música, y sobre todo de los músicos que nos dedicamos a ella. ¿Qué nos espera? O ¿Qué debemos esperar? Todavía no encuentro esas respuestas. Si tú de pronto has encontrado alguna, cuéntamela porfa!

Un abrazo.....

A Pesar de Tanto Gris

Bambuco

Luz Marina Posada

Transcrip: Lorena Alarcón R

Soprano

Rom-pe.el ga-llo.a can - tar y ya.en ca-da.es - qui - na cuélgan los día - rios —

8
— La fo to gra - fi - a ha ce re - sal - tar — la.e fec - ti - va lí - nea del ti - tu -

15
lar. — Jun to.al te - le - vi - sor ya.a nun cia ho - rror la voz de la

24
ra - dío - - - pe ro ca lla dí - ta.y sin a - lar - dear. - - - la.es pe ran za siem -

31
- pre ma dru ga más... - - - Por que em - pic za a bri - llar mas tem - prano que el sol

40
Y a.es - par - cir su per - fu - me an - tes que la flor La.he vis - to an - tes del al - ba.a - ti -

48
zan - do.el fó - gón o em - pu - ñan - do fir me su vic - jo.a - sa - dón. la ví di -

54
bu - jan do.cl mun - do so - bre.un pi - za - rrón.

A Pesar de Tanto Gris

2

59



or de nando su ta-ller - o encendiendo su - camión... - - - Tiene tantos ros -

65



- tros, a-ni-da en cuauier lu - gar, tie ne tan tos a - ños pe ro na - ce en ca da des -

71



- per-tar, tie-ne tan tas ma - nos siem pre dis - pues - tas a dar tan tos co-ra-zo -

77



- nes que no quie - ren clau-di - car. La ví con su ba-ta bian-ca-a-li - vian-do el do -

84



lor, con - ju - ran-do el - mic - dō con u - na o - ra - ción, la he vis to, ha - cer - se pa -

90



la - bra, so - ni - do y co - lor... A pe sar de tan - to gris y de tan - ta de -

97



- cep - ción la es - pe - ran - za no a - ban - do - na su mi - sión. 16

103



la es - pe - ran - za no a - ban - do - na su mi - sión.

Acalanto para Sara

Bambuco

Luz Marina Posada

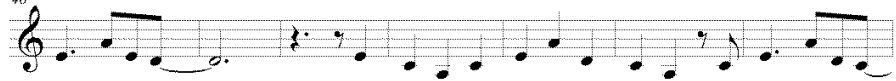
Transcrip: Lorena Alarcón R.

Soprano

Pa - ra que Sa - ra duer - ma un - a tie - rra ca - li - da co - mo el vien -
5 - tre de su ma - dre don de el - a - gua lim - pi - da co - rray flu - ya pu - ro el ai -
10 - re y la som bra lu - nar que la ven ga a ar - ru - llar y lue go al des per - tar
17 veng a para ju - gar el sol Pa ra que Sa ra duer - ma que can - ción pa -
25 ci - fi - ca en con - tra - ré pa - ra can - tar - le con la sua - ve - mú - si - ca que con - si -
30 - ga ' pa si guar - te que no quie ro pen - sar que ya quie re llo - rar con la gri mas de
37 sal como llo ra quien ya co - no - ce de co - sas a - mar - gas de cau sas in jus -
45 - tas de fal - ta de pan dea - mo - res y de des - a - mo res trin - che - ras y flo -

Acalanto para Sara


2

46 

fal - ta de pan _____ dea - mo-res y de des - a - mo-res trin - che - ras y flo -

53 

- res luzy os - cu-ri-dad _____ que lue - go cuan doel tiem-po pa - sa

60 

nohay can-ción de cu - na que pue - da cal - mar el mie - do quea ve - ces al

67 

suc - ño au - yen - tay se ro - ba la - tran - qui - li - dad _____

73 

Pe ro Sa raes pe que _____ ña _____ yal mi rar su can-di-da sen-ci-llez _____ vie - ne la cal -

78 

- ma yen su sue - ño plá-ci-do se me re - go - ci-jael al - ma _____

83 

y alli vuel voaen-con - trar no-tas pa-ra ra ju - gar en su ri-sael a - mor

89 

yen suan-ge-li-ca piel la paz y alli vuel voaen con - trar

Acalanto para Sara

3

96



no las pa-ra can - tar en su ri-sael a - mor y en su an-ge-li-ca piel la

103



paz pa - ra que Sa ra duer - - ma que ro can - tar _____

Detailed description: The image shows two staves of musical notation in a single system. The first staff begins at measure 96 and contains six measures of music. The lyrics 'no las pa-ra can - tar en su ri-sael a - mor y en su an-ge-li-ca piel la' are aligned under the notes. The second staff begins at measure 103 and contains six measures of music. The lyrics 'paz pa - ra que Sa ra duer - - ma que ro can - tar _____' are aligned under the notes. The music is written in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The notes are primarily quarter and eighth notes, with some rests and ties.

Caminantes

Bambuco

Comp: Luz Marina Posada

Transcrip: Lorena Alarcón R

Soprano

Van por las mon - ta - ñas tris - tes ca - mi - nan - do re gan do la

6
tie - rra. con su llanto po - bre. Sa liéron de pri - sa por la madrugada - da.

13
sin lle var - se na - da sin sa ber a don - de. Bus can un ca - mi - no

21
que les ponga a sal - vo. que les lle ve le - jos de su tierra ma - dre. De esta tierra

28
su - ya que les fue a rran ca - da sem bra da de o - dío. re ga da con san -

35
gre. Tras e - llos que da un ru - mor de - muer te y de des - am - pa - ro pa ra

42
no per der la vi - da hay - que aban do nar el cam - po. Pe - ro la vi - da, la

49
vi - da se que - da a tras se - que dan los suc - ños se que - da la li - ber - tad.

Caminantes

2

55 *rit.*

y van ca mi - nan - do sin sa - ber si vol - ve - rán. Ca - mi nan can - sa dos, ca mi nan ham

61

brien - tos sin com pren - der na - da de su des - ti - no, blan - cos, ne - gros, in - dios, hom - bres y mu -

65

je - res que a - lum - bran - sus hí - jos en el ca - mi - no. Y di - a con

70

di - a va cre cien - do. el ri - o que no en cuen - tra ma - res pa - ra re - fu - giar -

76

- se. El ri - o de gen - te que va ca mi nan - do. Mientras se pre - gun - tan

83

lo que na die sa - be. Por que hoy na sa - be de quien nadie sa - be de quien es la

92

su - ya que les fue a rran - ca - da. Si es de los fu - si - les o de las ban - de -

98

- ras o de quien la su - fra, la cui de y la la - bre. - - - - Tras

106



e-los que da un ru - mor de - muer te y de des-am - pa-ro pa ra no per-der la vi - da hay

112



que a ban-do-nar el cam - po. — Pe-ro la vi - da, la vi-da se que-da a

118



tras se-que-dan los sue - ños, se que-da la li-ber - tad, y van ca-mi-

124 *rit.*



nan - do sin sa - ber si vol - ve - rán. Ca-mi-nan can - sa-dos, ca - mi-nan ham -

129



brien - tos sin com - pren - der na - da de su des - tí - no, blan - cos, ne - gros,

132



in - dios, hom-bres y mu - je - res que a-lum-bran-sus hi - jos en el ca-mi - no. —

136



can - sa-dos van... — Blan cos, ne-gros, in - dios, hom-bres y mu -

141



je - res que a-lum-bran-sus hi - jos en el ca-mi - no. — En el ca-mi - no. —

Canción de Amor Entre Mi Patria y Yo

Pasillo

Comp: Luz Marina Posada

Transcrip: Lorena Alarcón R

Soprano

es mi sue - ñoy mi sol he re dad y pro mi sión yen su fer - til ver -

7 dor se mpe ci na la vi - da yo co noz - co suo lor su lamen to su can ción no hay na da que co cul

15 tar entre mi patriay yo La po dría a - bra zar des de la sel - va ha sta cae nar. si con mia - bra zo

23 se sa na ran las he - ri - das ya pe sar del do lor si gue pa rien - do co tor pro - di ga sus dul

31 zas alienta mi voz. Yes ve xi ad e na rdo di cen que es tos di as no han sido buenos

38 di - as pa - ra mi patriay yo. se nos an da es con - di en do laa le - gri - a pe - ro no es fá cil

46 a ca - llar el an - cia de una nueva luz que te - ne mos mi patriay yo... 8

53 se nos an - da es con - dien - do laa - le - gri - a pe - ro no es fá - cil a - ca - llar el

Cancion de Amor entre mi Patria y Yo

2

58
an-cia de una nueva luz que te-nemos mi patriay yo... mas no sé quoco fre cer

65
por no ver - la pa decer aun - quedlao - cul - te su tris-te - za en-tre mil flo - res

71
si con so - lo can tar la pu die - ra con for tar sin du-da can - ta - ri-ahas-ta per-der la

77
voz... u - na can ción dea - mor en-tre mi pa-triay yo...

4.3.2 NIYIRETH ALARCON



Nací en Tarqui Huila, un 10 de mayo de 1977 soy la mayor de cuatro hijos, el nombre de mis papás:Luz Mila Rojas y Víctor Félix Alarcón. Cuando estaba muy pequeñita todavía -tenía como dos años- nos fuimos a vivir a Garzón.

Mis padres eran personas que querían mucho la música y tenían habilidades al respecto, mi papá había tocado bajo y guitarra en el grupo de su colegio y mi mamá había sido cantante de jovencita. Pienso que esto tuvo mucho que ver, se podría decir que heredé la "vena artística", ya que no todo el mundo nace con ese don. En mi caso, aparte de mis padres, lo había heredado también de mis abuelos: mi abuelo paterno tocaba el tiple y mi abuela materna, la bandola.

Más adelante, cuando yo tenía como 6 años, mi papá dice que me escuchaba cantar cuando él ponía su música en días de descanso, música de la época con artistas de moda como Rocío Dúrcal, Juan Gabriel y recuerdo con mayor cariño a una cantante: María Dolores Pradera con un trabajo de música Latinoamericana acompañada por guitarristas, y

reflexionando un poco, mirando hacia esos días, creo que esto tuvo que influir de alguna manera en mi repertorio y manera de cantar.

Por esta época en la clausura de mi primer año de escuela primaria, mi papá me puso a cantar una de sus composiciones, con el acompañamiento de su guitarra. Recuerdo de esta primera presentación que para mí no fue nada extraño, fue algo natural para mí cantar acompañada de una guitarra y con un público numeroso, ese día nos fue muy bien, tanto así que nos invitaron a hacer otras presentaciones, sobretodo en eventos escolares. Además de representar a mi salón de clase o mi escuela en algunos concursos de música. De esta manera transcurrieron mis primeros años en la primaria hasta que, cursando quinto grado, realicé una presentación en un colegio de bachillerato llamado Departamental Jenaro Díaz Jordán, en donde me escucho el profesor de música, Fabio Buitrago que recién había llegado de Bogotá a trabajar en este colegio, y, aunque esta vez cante sin acompañamiento, al profesor Fabio le gustó mi voz y habló con mis papas para que me permitieran ser su alumna. Él quería enseñarme a cantar y algo de música. En esos días y después de que mis padres aceptaran su propuesta me incluyó en dos de sus coros uno de ellos pertenecía a una parroquia y el otro era el del colegio en donde él me había escuchado, para entonces yo tenía 9 años de edad. Sucedió algo gracioso: cuando empezaron a salir conciertos con el coro del colegio me tenían que prestar el uniforme de la institución para poderme presentar con ellos pues yo todavía estudiaba en la escuela de primaria... Jajaja... y pues desde ese momento se decidió que mi bachillerato lo iba a hacer en este colegio para poder continuar mi proceso de aprendizaje musical con este profesor.

Desde que empecé a cantar era normal para mí incluir canciones tradicionales en mi repertorio, en las clases de música de mi escuela de primaria incluso, cantábamos por ejemplo obras del compositor Jorge Villamil, ya que ésta hace parte de la música tradicional del Huila, se

escuchaba bastante y era muy familiar para nosotros... Recuerdo que gane mi primer concurso de canto muy pequeñita, creo que estaba en tercero o cuarto de primaria, con el sanjuanero "El Barcino" de ese compositor huilense.

Después de algún tiempo empezamos a realizar otro trabajo aparte de los coros con el profesor Fabio, conformamos un dueto, incluso trabajamos en trío con un hermano de él, y por supuesto incluíamos los bambucos, guabinas, pasillos que eran generalmente de compositores huilenses, algunos garzoneños, recuerdo desde que estaba muy pequeña haber interpretado temas del maestro Marco Tulio Losada quien es uno de los compositores más sobresalientes del municipio, Cuando estábamos en ese proceso resultó que nos escucho un músico que se llamaba Gilberto Chávarro, el ya no vive, esta persona había estado asistiendo regularmente al Festival Nacional "Mono Núñez" y llegó con esa información, con grabaciones del Festival del 89, para entonces yo tenía 12 años. En esas las grabaciones recuerdo que había cantantes importantes, entre ellas Beatriz Arellano y tuve la oportunidad de escuchar aquella vez las ganadoras mas recientes de este concurso que habían sido Aurora Hoyos, del Quindío y María Isabel Saavedra del Valle. En esta grabación me llamó la atención, especialmente por el repertorio, el trabajo de un dueto llamado "Las Mellis" ya que ellas llevaban canciones con arreglos del maestro León Cardona y me llamó mucho la atención la sonoridad, yo pensaba: "Bueno, son los mismos bambucos y pasillos que he escuchado pero hechos de otra forma y eso me interesó, me conmovió mucho. Recuerdo que por esos días pude escuchar otras versiones lindísimas de los mismos temas hechas por la Negra Grande De Colombia, canciones como *El premio*, *No abandones tu tierra*, *La mejora*... estas canciones cuyas letras eran del poeta Óscar Hernández y la música de León Cardona... En ese momento yo quedé prendada de

esta música y con el tiempo me doy cuenta de toda la influencia que tuvo en mi quehacer por ejemplo haber escuchado a la Negra Grande cantando acompañada de un grupo instrumental precioso que nunca supe quiénes serían pero me imagino que eran varios de esos maestros importantes de nuestras músicas los que la acompañaron en la grabación de ese disco. Esta experiencia me conmovió tanto en ese momento que, aunque ya había tomado la decisión de ser cantante, me acuerdo muy bien que decidí que lo que quería cantar era Música Andina Colombiana.

En el siguiente año cuando tenía 13 años y después de haber insistido un par de veces se clasificó por primera vez al concurso Nacional “Mono Núñez” con la compañía de mi profesor Fabio en el tiple y de Gilberto Chávarro en la guitarra. Después de haber escuchado el tipo de canciones que se estaba presentando en ese Festival, empezamos a montar el repertorio del maestro León Cardona, no todas invariablemente eran composiciones de él, había arreglos suyos de obras de otros compositores. Recuerdo que Fabio saco los arreglos de oído, y con este repertorio nos presentamos a las eliminatorias regionales de Tolima, Huila y Caquetá.

Cuando canté por primera vez en Ginebra - Valle, donde se realiza el concurso “Mono Núñez”, me vi rebasada por el coliseo “Gerardo Arellano”, fueron tan grandes la presión y mis nervios que olvidé todo lo que había ensayado jajaja... En las caras de la gente del público yo leía: “¿Quién habrá permitido que esa niña llegue acá?” jajaja. Por supuesto yo era muy pequeña ¡Tenía tan solo 13 años! Pero mi gran ventaja y lo que permitió que quisiera regresar es que yo sabía que apenas estaba empezando, que la gente que participaba en ese concurso tenían encima muchos años de estudio, bastante experiencia y trayectoria. Esto me enseñó que debía seguir: mejorando mi voz, mi técnica, mi interpretación y que tenía que seguir insistiendo para poder volver y hacer un mejor papel.

En el año 91 volví y realmente me fue mucho mejor, pude manejar un poco mejor mis nervios, fui capaz de cantar y hacer lo que había preparado. Aunque no pase a la siguiente ronda sentí que había mejorado notoriamente.

En ese tiempo me seguí preparando hasta que en el año del 93 cuando tenía 16 años me presenté por tercera vez allá y resulté ganadora del primer lugar como solista vocal en el festival “Mono Nuñez”. A partir de ese momento los organizadores de otros festivales nacionales pusieron los ojos en mí y me invitaron a participar en los otros concursos nacionales que se realizaban.

En los siguientes años decidí participar en la mayoría de los concursos a los cuales me habían invitado obteniendo primeros puestos y los llamados “grandes premios” en:

Festival nacional del pasillo colombiano “Hermanos Hernández” en el 94, Concurso nacional de interpretación de música folclórica “Anselmo Duran Plazas” también en el 94 y en el 96, el concurso nacional del bambuco “Luis Carlos Gonzales”, en el festival nacional HatoviejoCotrafa, en el 97.... Bueno..y otros....

Como parte de mi formación, después de atender los consejos de los jurados del “Mono Núñez”, en el 91 fui a recibir clases de técnica vocal en la ciudad de Bogotá con una cantante de zarzuela que me recomendaron .Para esto tenía que viajar cada quince días desde mi pueblo (lo llamo así de cariño pues Garzón ya es bastante grande) en compañía de mi madre, gracias al patrocinio de una empresa de cafeteros del municipio.

Después de esto, en el 93, paralelo a mis estudios de bachillerato, viajaba a Neiva a recibir clases de piano, de solfeo, etc. Seguí estudiando música,

pero como en Garzón no había ni los profesores ni las escuelas que existen en este momento, debía ir a estudiar en el conservatorio de Neiva que en ese tiempo apenas se estaba reactivando y debido a eso todavía no ofrecía clases de canto, que era lo que yo quería estudiar. Así que cuando terminé mis estudios de secundaria me fui a estudiar a la ciudad de Ibagué en el Conservatorio del Tolima donde, aparte de materias como armonía, solfeo, expresión corporal, lo principal para mí era que recibía clases intensivas de canto con la maestra, cantante lírica, Rocío Ríos. Había una gran ventaja: ella admitía solo a un pequeño número de alumnos, así que nos dedicaba mucho tiempo, teníamos 2 horas semanales de técnica vocal y otra hora de repertorio con acompañamiento de una pianista. Primero trabajamos con música académica latinoamericana y después tomamos el repertorio clásico en otros idiomas como el italiano... En este momento me pongo a hacer memoria y me doy cuenta de que yo nunca tuve profesores de canto popular, todos mis profesores fueron de canto lírico.

Aunque Rocío fue una maestra magnífica, en ese tiempo me di cuenta de que yo no quería ser cantante lírica, aunque ese tipo de técnica y esa música me parecían hermosas, yo quería ser cantante popular. Fue definitivo el encuentro y contacto cercano con algunos músicos populares y personas que estaban dedicadas a la Música Andina Colombiana y a la música Latinoamericana que me influenciaron mucho, como lo fueron Gustavo Adolfo Rengifo, "Canto Rodao" que lo integran Lilián Salazar y Orlando Vásquez, Julián Rodríguez (el humorista), el grupo Bandola... Un montón de grupos, duetos, tríos, solistas que asistían a festivales, concursos, encuentros... como el que después se llamó "Bandola" y que por esa época coincidíamos en esos eventos. Lo particular de estos personajes era que hacían la música de una manera distinta y el común denominador era que ellos interpretaban también música latinoamericana,

trova, músicas folclóricas de países vecinos. Eran músicos consagrados, reconocidos e importantes que nunca dejaban de incluir dentro de su repertorio la Música Andina Colombiana la cual, hecha por ellos, tenía un toque especial y creo que tenía que ver con un asunto de lo que podríamos llamar “corazón”: En ese momento me di cuenta de que se podía ver la música que yo interpretaba desde otro punto de vista y no solo desde la perspectiva de los músicos que yo había conocido hasta entonces, que, aunque era valiosa, yo sentía que no era suficiente. Entendí que podía verla no sólo desde la academia, también la podía “ver” desde el sentir. En este momento percibí en esos “nuevos músicos” (para mí eran nuevos) cierto equilibrio que no había visto antes. Estas personas que habían tenido una formación musical en las escuelas, también contaban con un gran recorrido por otros lados, eran además músicos empíricos, habían tenido un aprendizaje directo con intérpretes, era gente que había viajado bastante, se había dejado permear por la vida, había aprendido directamente de grandes músicos y otros artistas otra manera de hacer música. Entonces cuando yo me encuentro con estos músicos a mí se me troca todo: toda mi visión de la música. Vi que había una posibilidad muy bonita, y más por el hecho de haber conocido a personas tan distintas, apasionadas y entregadas por completo a su quehacer musical, personas diferentes al común de la gente, unas personas encantadoras... Y a mí eso me envolvió de tal manera que yo me dije: “¡No! No era una mezzosoprano que se fuera a cantar por el mundo en teatros lo que yo quería ser, no, yo lo que quiero es lo que siempre he hecho: cantar la música tradicional de donde yo soy, la música andina colombiana y sospeché que había muchas posibilidades, muchos caminos que buscar, que recorrer y mucho que aprender y era como una aventura pues en realidad no sabía como iba a emprender ese camino ni adónde iba a ir a dar (risas).

Entonces al siguiente año, yo ya tenía 17, con el apoyo de mis padres decidí irme a vivir a Bogotá a buscar esas nuevas posibilidades, nuevas escuelas, nuevos músicos, etc.

Cuando llegué a Bogotá empecé a cantar con el guitarrista Gabriel Cifuentes, él era un guitarrista interesado en el jazz y otras músicas que eran en ese momento lejanas para mí, otro cuento. Pues para mí esto fue un buen comienzo en mi búsqueda, pues fue conocer otra clase de repertorio, además por que él era un guitarrista muy moderno, al que le gustaba explorar diferentes armonías, improvisar, etc. En ese momento pensé que Bogotá, como capital que era, tenía mucho que ofrecerme, además como yo venía de un pueblo, un lugar pequeño, cada cosa para mí era novedad, como lo fue la Universidad Nacional de la cual me enamoré por su “movida” cultural, fue mi oportunidad de pertenecer a un grupo de teatro, de asistir a conciertos, ver espectáculos de danza, exposiciones, en fin... En ese momento yo ya era consciente de que la manera de cantar que yo quería aprender no estaba en un conservatorio, entonces el ingreso a una universidad o escuela yo lo buscaba más por la parte del aprendizaje de la música en sí, mas no por la parte de técnica vocal y lo que hacía era coger esos elementos que me enseñaban y los iba amoldando según mis necesidades vocales por decirlo de alguna forma.

En esa búsqueda me topé con la escuela de Jazz de la Universidad INCCA, que en ese momento estaba empezando y me pareció interesante ver de qué se trataba, conocer esa otra mirada de la música, de ver otras maneras de acompañar las melodías, además de estar en contacto con otro tipo de músicos, allá conocí músicos muy bellos que incluso siguen siendo mis grandes amigos, éramos un grupo fuerte, unido, apasionado, nos reuníamos mucho a estudiar armonía, improvisación, historia de la música, además como en la INCCA -creo que eso ahora ha

cambiado- en ese tiempo éramos muy pocas mujeres estudiando jazz entonces éramos las consentidas jajaja.... Y algo que se me olvidaba contar es que en esa escuela no había profesores de canto de Jazz entonces me asignaron un profesor que era un muy buen músico y él me enseñaba todo sobre escalas e improvisación pero la clases se iban mas por el lado teórico que por la parte de técnica vocal pues él no era cantante... Esa fue una época muy bonita donde aprendí mucho...

Todos esos años desde que estaba pequeña, había estado regularmente asistiendo a toda esa clases de concursos nacionales de música andina y yo siempre había estado con los oídos muy abiertos, muy atenta para aprender entonces yo creo que esta ha sido una de mis escuelas importantes una escuela definitiva que era escuchar. Escuchar y escuchar no solo a los cantantes sino cada instrumento, cada canción, cada composición. También creo que fue muy importante la información que recibí de mis maestros de canto lírico, incorporar esa otra mirada, como también mis estudios en los conservatorios de Neiva, Ibagué, Bogotá, tanto como el roce con todos esos músicos apasionados, todo esto sigue siendo maravilloso, además que he vivido rodeada de grandes músicos. Todo esto me deja como enseñanza que es importante poder apreciar desde diferentes puntos de vista la música que hago, esto me parece que enriquece mucho.

Hablando un poco sobre cómo mi trabajo va siendo reconocido en este medio musical, puedo decir que ha sido un proceso lento. Desde el año 94 cuando decidí salir de Garzón para estudiar música y ya siendo consciente de que quería emprender este viaje como cantante, tuve que empezar a pensar como tal, entonces, a la par con mis estudios, participé en casi todos los festivales de música andina colombiana, obteniendo excelentes resultados, los cuales me fueron abriendo puertas, continué realizando un sinnúmero de conciertos en diversos escenarios y también

llegaron las grabaciones de mis trabajos discográficos. ¡Y claro! Todas estas cosas juntas: premios primero, presentaciones, grabaciones, van llegando a un lugar y a otro y ya se empieza a reconocer el trabajo.

Respecto a mi rol como compositora, podría decir que aunque tengo una que otra canción propia, hay una que ha sido bastante cantada, creo que, aunque es muy importante, hasta este momento no ha sido mi prioridad. Me parece que la composición va a llegar sola a mi vida y se va a volver indispensable, va a llegar el momento en que considere necesario tener mis propias canciones. Es más, creo que en este momento lo he empezado a sentir. Antes no lo pensaba porque siempre he considerado que hay muchas canciones y compositores que merecen que sus obras sean conocidas, grabadas, se canten en conciertos. Por eso desde que empecé mi recorrido de grabaciones y conciertos siempre he estado incluyendo canciones inéditas o poco conocidas. Entonces, digamos que en mi opinión, es abundante el repertorio que merece salir a la luz y que debería ser interpretado por diversos cantantes, y yo he visto que ese podía ser mi aporte a ese nivel. Entonces por eso hasta ahora yo me preocupé por dar a conocer obras de compositores muy buenos, ¡porque tenemos compositores magníficos! Entonces me he preocupado por grabar sus composiciones, por cantarlas y pienso que la composición requiere gran responsabilidad aparte de talento. Es necesario, por ejemplo, haber tenido vivencias importantes y haberse dejado afectar por ellas para tener qué decir, qué contar. Exige haber leído muchísimo para escribir unas buenas letras. Hay que tener buenas herramientas musicales para hacer unas bonitas melodías y acompañarlas bien, en fin... no es para todo el mundo. Hasta este momento yo he sido intérprete y me gusta ser intérprete porque para mí de todas maneras cada canción que tomo, trato de recrearla, o sea trato de hacerla desde mi sentir y desde mi manera de entender la vida, la música, los ritmos, todo esto.

Cuando estoy interpretando una canción, de alguna manera estoy creando no estoy sólo repitiendo, sino que vuelvo sobre la canción y la canto desde mi sentir. Entonces resultan las versiones con características mías y de mi grupo. Y ésta es la razón por la que no me he dedicado a la composición: no me han hecho falta canciones bonitas para hacerles versiones. Esto no quiere decir que no tenga algunas propias, de hecho me da un poco de risa pues, como le contaba antes, hay una medio conocida que la cantan y la cantan, en concursos, la graban, la veo en Youtube tomada de conciertos... incluso me han buscado para pagarme derechos de autor (risas).

Actualmente cuento con un grupo que me acompaña en todas estas aventuras musicales: presentaciones, discos, giras. Este grupo es para mí un tesoro, trabajamos en conjunto para llevar los sonidos andinos de Colombia a muchos lugares, a todos los posibles para nosotros, en la ciudad, en los pueblos, en el campo, en teatros y en tablados, en programaciones diversas, para grandes, para niños, para todos. Sigo estudiando, tanto música en general como canto (actualmente tengo un excelente profesor) y también otras cosas que no tienen que ver con la música. Trato de viajar a muchos lugares porque ha sido una manera de aprender que me encanta. Y mi idea es seguir para ver por dónde paso y adónde llego, si es que llego a algún lado, aunque esto último no es lo más importante. Mi idea es seguir cantando... esa es mi idea...

Dime Patria

Bambuco

Comp: Niyireth Alarcón
Transcrip: Lorena Alarcón

Soprano

un día des-per - ta-mos con la no - ti - cia de cua-ren - ta
al - mas me nos so - bre tu piel des-deen ton - ces cam - bia-mos son - ri -
sas pal - pa-mos el mie - do qui-si-mos co - rrer fui-mos ni -
- ños hoy homi-bres ba - joes-talis - to - ria so-mos ma - dres a -
man-tes ni - ños o-tra vez se-re-mos sa - via nuc-va so - mos me-mo - ria
pe-rocs po - si - ble que an - tes vol - va-mos a ca - er
En-ton-ces di - me pa - tria co - mo tea-bra - zo di-me co -
- mo mi rar - tey per - te ne - cer nu chos sue - ños que tu ve tam bien mu rie -

Dime Patria

2

45
- ron ___ di me pa - tria a quea - pues-to pa' no per - der ___ di me lo tú

54
tie rra ben - di - ta deem - be - ras y co - guis ___ di me lo tú

62
¿por que se ri - fan en - ton - ces tu nom - bre? ___ di - me - lo tú, quea mi me due -

70
- len re - cuer - dos y hom - bres di - me - lo tú, mu - chos que - re -

74
- mos ___ so - ñar - tico tra vez vez

2.

Como si fueras la Luna

Bambuco

Luis Enrique Aragón

Transcrip: Lorena Alarcón R

Soprano

Se me es-ca-po un po-e - ma en tre las nu - bes - - - por an-dar di-bu- jan -

6
- do tu son - ri - sa en la ma - ña - na ____ Y lo ví vo - lar ____ des - pa - cio

11
en un cie - lo muy ____ le - ja - no ____ co - mo sí fue - ra u na es - tre - lla.

17
Y aho - ra que ne - ce - si - to u - na pa - la - bra - - - pa - ra em - pe - zar un cuen -

22
- to que te ro - ba - rá la cal - ma. ____ an - do bus can - do ____ ca mi - nos. vi - vo re pa san -

28
- do es tre - llas ____ en bus - ca de mi po - e - ma... ____

33
y pre - gun té a las - es - tre - llas que re - to - zan en ____ el mar. y de - trás de la lu -

38
- na co - lo - ra - da. me dí - je - ron que - las no - ches

Como si fueras la Luna

2

43



lo han vis to pa-sar _____ con u na pa la - bra. ena mo - ra - da. Y cuando al fin encuen -

50



- tre. a mi po - e - ma _____ voy a em - pe - zar un cuen - to pa - ra

55



bo - rrar mi pe - num - bra, _____ por - que en mi to - do - lo en cien - des, por - que en mi to - do -

60



- lo a lum bras _____ co - mo si fue ras la lu - na. _____ Porque en mi to - do

67



_____ lo enciendes, porque en mi todo - lo a lum bras, _____ co mo si fue ras la lu - na. _____

DANIELA

Bambuco

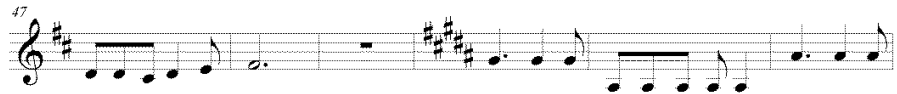
Comp: Guillermo Carderón
Transcrip: Lorena Alarcón R.

Soprano

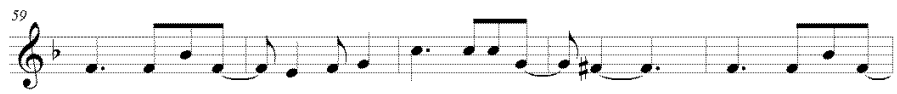
So - bre los ver-des de mi que-ri - do sol-sees cu-chaun gri - to quea -
6 le - gra la cam-pi - ña los co-ra - zo - nes ce - le - bran con jú - bi-lo
12 na - ció Da-nie - la na - ció-na ni - ña To - does cui -
18 da-dos. ca - ri - cias paz - ya-mór y la ca - si - ta quea - dor - na la ve - re -
23 - da en - tre bam - bu - cos y a - ro - ma de ca - fe-tal duer-me Da-nie -
29 - la. - vi - ve Da-nie - la Pro-to dí-rá ma - má
35 luc-go que mas dí - rá no sa-be que es me - jor si el ca-llar - se o ha - blar
41 luc-go en su ca - mi - nar quien sa-be a don-de i - rá no sa-be que es me - jor


DANIELA

2


47 
 si que dar-se o an - dar - - - - Y cuan-do crez ca y pre gun-te ¿Por - qué la

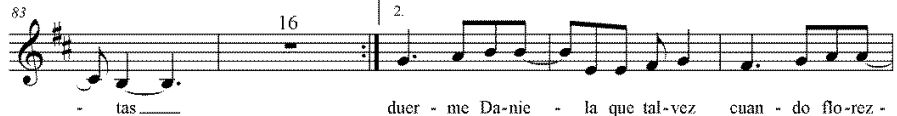
53 
 gué - rra? ___ u - nos se ma - tan, mien - tras o - tros con ver - san _____

59 
 ¿Por - qué u nos ni - ños vi - ven ba - jo - la tie rra? ___ ¿Por - qué u nos tic -

64 
 - nen y o - tros no? ___ Que le di - ri - a, ___ yo no sa brí -

70 
 - a ___ si es que yo mis - mo no lo se to - da ví - a ___ duer me Da - nie -

77 
 - la que tal - vez cuan - do flo rez - cas ___ tu pa dre pue - da te ner - te al - gu - nas res pues -

83 
 - tas ___ 16 2. duer - me Da - nie - la que tal - vez cuan - do flo - rez -

88 
 - cas ___ tu pa - dre pue - da te - ner - te al - gu - nas - res - pues - tas ___

La Nana

Bambuco

Comp: Ana Maria Naranja
Transcrip: Lorena Alarcón R.

Soprano

Un de lan tal va cu - brien do su fí - gu - ra cor pu len - ta. con su bas ton va - rras

6
tran - do los cin - cuen - ta que le pe - san. Siem pre a - ten dien - do - la ca - sa y co - ci -

11
nan - do re - ce - tas su son - ri - sa siem pre mues - tra. aun - que le due lan las pe -

16 15
- nas _____ cuan do ya no aguante el llan to so lo dices mi ca be -

23
- za no se preo co - pe se - ño - ra. ya le pre pa - ro la ce - na _____ Pa'

29
no so - tros ben - di - ción pa' c - lla tra - ba - jo a cues - tas. pa - ra los ni - ños la

34 *rit.*
na - na. pa' o - tros su nom bre a se - cas. la que di - ce que la vi - da en -

39 *a tempo* 8
se ña más que las le - tras... _____ Aun que tam bién tie ne hi - jos y un es

La Nana

2

44

po - so que la.es pe - ra y.un-a ca si-ta com - pra-da á - llá.en un ba rrio cual quic -

49

- ra, tra-ba-ja los cin-co di-as por-que las due - das a-prie - tan,

54

el sa - ba - do y.el do - min - go su fi - gu - ra cor - pu - len - ta,

58

se la pasa.or ga ni - zando pa' que no sien tan su.au sen - cia. De la ca sapal' tra ba -

64

- jo, del tra - ba - jo pa' la.es-cue - la, a re-co-ger a la nie - ta que.a

69

pe-nas su vi-da.em pie - za, por que tu-vo por des-gra-cia u-na ma - dre que no ve -

74

- la, y por ben-di-ción de Dios tí - na.a - bue - la que la be - sa,

79

a la que le di-ce ma - ma te quic-ro cuan-do re - gré - sas

La Nana

3

84

Pa' no so-tros ben - di - ción pa' e - lla tra - ba - jo. a cues - tas, pa -

89 *rit.*

ra los ni-ños la na - na, pa' o-tros su nom bre. a se - cas, la que di-ce que la

94 *a tempo*

vi - da en - se - ña más que las le - tras...

The musical score is written on three staves in G major (one sharp). The first staff (measures 84-88) begins with a whole rest followed by a quarter note G4, then a series of eighth notes: A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The second staff (measures 89-93) starts with a quarter note G4, followed by eighth notes: A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The third staff (measures 94-98) begins with a quarter note G4, followed by eighth notes: A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The piece concludes with a double bar line.

Como si fuera Fácil

Pasillo

Comp: Ancisar Castrillón
Transcrip: Lorena Alarcón R

Soprano

co-mo si no su - pic-ras que es te a - mor vi - ve la - tien do den - tro de mi ser

5 me vas di cien do que no pue de ser lo que hay en tre tu y yo co - mo si no en ten

10 die ras que sin tí. la vi da es im po - si ble pa ra mi me di - ces que el a - mor que nos u - nio

15 lle - go a su fin. Co - mo si fue - ra fá - cil e - vi tar las la - gri - mas que em -

20 pic - zan a ca - er me di - ces con mu - cha tran - qui - li - dad que es to no pue - de ser.

25 sin que ima gi nes nun - ca que en es - a des - pe - di - da. te has de lle - var mi vi - da

31 *rit.* pues sin tí pa - ra que. ____ pues sin tí... ____ pa - ra que... ____

5. ANALISIS DE LA INFORMACION. CICLOS DE VIDA

A lo largo de la presente monografía, hemos podido observar varias de las características conceptuales y metodológicas de un trabajo de investigación cualitativa alrededor del método de Historia de Vida. Características que no solo han permitido tener en cuenta las diferentes metodologías para llevarlo a cabo, sino además ha posibilitado estructurarlo. Para este capítulo, vamos a hacer un breve análisis de la información obtenida a través del proceso de investigación, en relación con los testimonios de cada una de las mujeres en estudio y las entrevistas aplicadas, para dar más claridad con respecto al valor académico, investigativo y cultural de este trabajo.

Luz Marina es una mujer de sociedad. Entregada a lo largo de su vida al trabajo social, cultural y pedagógico. Característica de su personalidad que se ve evidenciada en su intervención con la sociedad antioqueña a través de la iglesia católica, el arte musical y teatral. Además, ha recorrido un camino en la formación académica universitaria alrededor de ciencias sociales y humanas como la historia y la filosofía. Esto ha permitido que ella amplíe el horizonte de su labor artística hacia varios aspectos de la realidad social de su país. Desde muy niña, Luz Marina mostró un talento innato para el canto, y un fuerte interés por la guitarra. Característica que ha permitido definir en gran medida el carácter que identifica su música. Debido a ese accionar social y cultural tan importante en su vida, cada una de sus composiciones han estado enmarcadas por situaciones, experiencias y problemáticas de la vida social Colombiana, como se puede evidenciar en *“Acalanto para Sara”*, canción inspirada en el nacimiento de su sobrina Sara, en *“Caminantes”*, cuya temática es la realidad problemática del desplazamiento en Colombia, o en *“A pesar de*

tanto gris”, canción que muestra el gran interés de Luz Marina por el trabajo social, a través de la utilización de la música como medio para la resocialización en comedores comunitarios de Bello (Antioquia).

La música de Luz Marina no solamente presenta en su letras un accionar social a través de la realidad de la cultura Colombiana, sino que además posee un carácter musical innovador para la música andina colombiana. Tanto así, que no solamente sus composiciones han sido ganadoras de los principales festivales musicales de país, sino que además ya han sido interpretadas y grabadas por una importante variedad de artistas de la música andina Colombiana, y la mayoría de su repertorio hace un buen tiempo se encuentra en youtube y otros reproductores en línea de la red, interpretadas tanto por ella como por otros artistas, quienes en estas encuentran un significado de identidad cultural.

Niyireth es una mujer espiritual. Su vida siempre ha estado ligada a las culturas indígenas. Característica de su personalidad que se ve evidenciada en su forma de ser, su forma de actuar, de vestir, y sobre todo, en su forma de interpretar la música. Gran parte de su vida ha estado rodeada de un fuerte interés por todo lo relacionado con la etnomusicología y la antropología cultural. Interés que ha hecho de ella, una mujer muy sencilla, consciente del papel cultural y artístico que juega dentro de la sociedad Colombiana, pero con mucha humildad.

Debido a estar tan ligada sentimentalmente a las culturas indígenas latinoamericanas, Niyireth manifiesta verbal, corporal y espiritualmente en cada país al cual va a cantar su música, el orgullo que siente por las etnias y lo manifiesta a través de su performance. Las personas que gustan de la música de Niyireth, manifiestan que lo que las enamora de su música es su forma de interpretar la música en el escenario, su entrega y

tanta alegría, mística, y la importancia que ella le da a cada una de sus presentaciones. Ese ha sido uno de sus principales aportes a la música andina Colombiana. El hecho que personas que no gustaban de esta música, ya fueran adultos, jóvenes o niños; se enamoraran de esta a través de la interpretación de Niyireth.

Finalmente, quién mejor que su público para destacar el gran aporte de ella a la construcción del patrimonio cultural de la nación.

Niyireth Alarcón, es el único artista Colombiano escogido por el sello discográfico ARS MUSIC, empresa dedicada a grabar artistas de música tradicional de cien países del mundo y distribuirlos por setenta países, para grabar un disco en representación de la música tradicional de Colombia.

Como podemos ver, la vida personal y artística de estas dos mujeres ha sido de gran trascendencia para la construcción de un nuevo lenguaje en la música andina vocal-instrumental colombiana, debido no solo a la interpretación y la composición de un repertorio nuevo y fresco, sino además por el legado que han dejado a través de las nuevas generaciones, que buscan mantener viva la tradición y actualidad de las músicas tradicionales en Colombia.

Además de ello, la presente investigación muestra no solo la historia contada por sus protagonistas sino que además permite realizar paralelos entre la vida del músico y su arte. Por ejemplo, las composiciones de Luz Marina muestran un gran sentido crítico social que se ve reflejado no solo en sus letras sino en su vida misma. Son composiciones inspiradas en eventos de la vida propia de ella y se la sociedad en la que se ha visto inmersa.

Por su parte, Niyireth manifiesta con respecto a la composición, una bella visión del acto de componer a través de la interpretación, en la cual, a través de ella, puede estar componiendo permanentemente y renovando su lenguaje y su discurso: *“...Cuando estoy interpretando una canción, de alguna manera estoy creando no estoy sólo repitiendo, sino que vuelvo sobre la canción y la canto desde mi sentir. Entonces resultan las versiones con características mías y de mi grupo. Y ésta es la razón por la que no me he dedicado a la composición: no me han hecho falta canciones bonitas para hacerles versiones...”*

“...Exige haber leído muchísimo para escribir unas buenas letras. Hay que tener buenas herramientas musicales para hacer unas bonitas melodías y acompañarlas bien, en fin... no es para todo el mundo. Hasta este momento yo he sido intérprete y me gusta ser intérprete porque para mí de todas maneras cada canción que tomo, trato de recrearla, o sea trato de hacerla desde mi sentir y desde mi manera de entender la vida, la música, los ritmos, todo esto...”

Niyireth siempre ha mantenido la firme intención de dar a conocer gran parte del repertorio tradicional y moderno andino a través de un estilo interpretativo revolucionario que ha permanecido a través de los años influenciando a nuevos y nuevas cantantes de músicas andinas colombianas. Estilo que la ha llevado a recorrer el mundo con nuestra música convirtiéndola en una de las principales embajadoras de la música colombiana, presentando a una gran cantidad de países de América y Europa no solo el arte, sino todo lo que compone la cultura andina colombiana.

Por otro lado, es muy claro y de mucha relevancia mencionar la importancia que tiene para las dos no solo el enriquecimiento que ha recibido su música de la academia musical, sino además la constante

interrogación sobre su labor, su interpretación, su lenguaje y su discurso propio. Por ejemplo, Luz Marina afirma que: *“...un músico no debe conformarse con lo que encuentra en la academia, debe estar abierto a la observación y análisis de manifestaciones no académicas y tanto en la interpretación como en la composición, preguntarse constantemente por su propio discurso”* , afirmación que también se identifica con el pensamiento de Niyireth en su relato cuando afirma: *“...la academia contribuye en la búsqueda de un lenguaje, o más bien en la búsqueda de una manera particular de organizar el lenguaje para expresarlo mediante el trabajo musical...”*

Además, cada una de ellas habla tanto en su entrevista como en su relato personal sobre el valor de la mujer en la construcción de identidades musicales tradicionales de la región andina colombiana. Para este caso Niyireth comenta: *“...los cantos y los sonidos primordiales, los que nos dan la bienvenida al mundo de los humanos, son los cantos y melodías que las mamás entonan mientras nos arruyan...”*. Tal y como lo expresa Niyireth, la mujer no sólo desempeña una labor transformadora en la construcción del nuevo lenguaje musical colombiano, sino que además es quien presenta al individuo los primeros sonidos musicales desde su periodo de gestación, dejando una huella imborrable para siempre en la vida de cada uno de nosotros que toma más fuerza con el paso del tiempo y de la vida misma.

Mientras tanto, Luz Marina opina a propósito del tema, que la presencia de la mujer ha sido muy escasa durante los años: *“...En la música instrumental, hasta hace un poco más de una década la presencia de la mujer era escasa, apareciendo sólo en la interpretación de instrumentos de la tradición europea como la guitarra, la flauta, y las cuerdas frotadas entre otros. Podríamos decir que aproximadamente desde hace unos diez años es cada vez más abundante la presencia de las mujeres como*

intérpretes de los instrumentos que se consideran más propios de la organología del conjunto típico de los andes colombianos o sea, el tiple y la bandola...". Sin embargo, también opina que en el ámbito del canto y la composición, se ha evidenciado la participación de la mujer de una forma más activa durante los últimos diez años. Hecho que ha permitido darle un toque distinto a la gran mayoría de músicas tradicionales colombianas, abriendo el panorama a la construcción de un nuevo lenguaje y el afianzamiento de una identidad cultural.

Son una cantidad de referencias que podemos tomar de cada uno de los relatos y las entrevistas de estas dos mujeres para evidenciar su importancia en la construcción del lenguaje musical colombiano. Sin embargo, es tiempo de finalizar concluyendo que no sólo ha sido un aporte en lo musical y artístico, sino más precisamente en el desarrollo de la cultura tradicional colombiana y en la construcción de la sociedad. Además, como ya se ha mencionado anteriormente, es a través de la mujer que el individuo tiene el primer contacto con el mundo de los sonidos ya que es dentro de ella misma desde donde se tiene el primer contacto con la música y todas las sensaciones que esta despierta en la humanidad a través del tiempo, y son estas músicas las que finalmente permanecen para siempre, en la mente, el alma, y el corazón.

CONCLUSIONES

- La recopilación realizada sobre algunos elementos importantes de la historia de la música andina colombiana, permitió construir un referente conceptual para estructurar el trabajo de historia de vida.
- La recopilación y articulación de hechos, experiencias y testimonios de dos importantes compositoras e intérpretes de la música vocal-instrumental andina colombiana, fue la base fundamental para la construcción de esta monografía, debido a la importancia que tuvo para estructurar la metodología de investigación y el posterior análisis de la información.
- Referenciar y clasificar algunas de las características históricas, culturales, instrumentales y de repertorio de la música andina vocal e instrumental colombiana, posibilitó tener un panorama musical básico sobre las características estructurales básicas de esta música, que permitió tener claridad para la posterior construcción y desarrollo de la investigación biográfica de historia de vida.
- Las diez transcripciones de las canciones interpretadas por las dos mujeres en estudio, permitieron dejar una guía musical para quienes quieran analizar musicalmente o interpretar nuevamente las obras escogidas durante la presente monografía, como aporte didáctico de la investigación.

BIBLIOGRAFÍA

- ABADIA MORALES, Guillermo (1983) Compendio general de folklore colombiano.
- ABADIA MORALES, Guillermo (1986) La música y la danza en la zona Andina, Antioquia y Caldas.
- DONCEL RASILLO, Concha (1998) *LAS HISTORIA DE VIDA. Un instrumento para indagar en la realidad social*. España. Universidad de Cataluña.
- GALINDO PALMA, Humberto (2009) MUJERES protagonistas en la música del Tolima. Historias de vida. Ibagué. Conservatorio del Tolima. Fondo Editorial.
- MARTINEZ, Miguel (2006) *La investigación cualitativa (síntesis conceptual)*. Perú: Revista Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Revista IIPSI, Vol. 9 No 1
- SANZ HERNANDEZ, Alexia (2005) *El método biográfico en investigación social: Potencialidades y limitaciones de las fuentes orales y los documentos personales*. España: Revista Asclepio-Vol. LVII-1
- TAYLOR, S.J.; BOGDAN, R. (1984) *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*. Nueva York: Edición Paidós Ibérica, S.A.