

LAS VUELTAS ANTIOQUEÑAS ALL'ITALIANA

Una reflexión sobre el ejercicio de “investigación”



Renato Paone

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

Canal de Youtube: @renatopaone

Perfil de Spotify: Renato Paone

Perfil de Instagram: @visionpaone

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

René Rémond

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Escanea los códigos y escucha estas canciones

▶ La donna è mobile



▶ La naranja madura



▶ El ron de vinola



▶ O sole mio



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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

La imagen

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

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

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

A manera de conclusión

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

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

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

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

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

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

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

Y haremos una parranda, para arreglar este asunto

Alfonso Cotes - Iván Villazón

Referencias

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