

CAPÍTULO III

El arte musical en el conflicto

Oralidad rural para el postconflicto

En los cantos se reconstruye una versión que relata la experiencia de lo acontecido y que se ensambla a través del texto y la melodía. En este estudio, la expresión artística, en particular la lírica, constituye un componente central porque ofrece la posibilidad de identificar elementos intrínsecos al conflicto y permite explorar singularidades de los procesos sociales comunitarios relacionados con la agroindustria. La procedencia oral de los cantos es una particularidad esencial que revela la construcción de relatos multitemporales y multiespaciales. Esto significa que se articulan vivencias pasadas y presentes que reconstruyen los imaginarios tanto del futuro como del pasado de las historias comunitarias. Los hallazgos que se puedan extraer de la fuente musical son determinantes para la formulación de posibles explicaciones a por qué una comunidad elige unos mecanismos y unas estrategias para manejar el conflicto y no otros; es decir, que la indagación a través del plano de lo representado desvela visiones colectivas del mundo que han sido construidas desde la experiencia conjunta y aparecen codificadas en la creación lírica. Además, la creación musical amplía los códigos de comunicación y constituye un mecanismo de interlocución ante las disputas.

Las composiciones musicales que emergen de los procesos locales asediados por los monocultivos de palma de aceite en Colombia —como en otros lugares del Sur Global— son productos político-artísticos. En la lírica se manifiestan lógicas comunitarias relacionadas con acciones e interacciones en diferentes instancias: la acción pública, la acción social y la acción legal. Asimismo, allí se hace referencia a niveles de poder, estructuras organizativas, percepciones y cosmovisiones. A través de las expresiones musicales se puede explorar tanto la producción de sentido como la construcción de significados locales. En el procedimiento del análisis sobre el texto lírico, se considera *el texto* como construcción propia, como creación artística dotada de significado, pero que establece un vínculo con una experiencia referencial. A este respecto Paul Ricoeur señala:

La dialéctica entre significado y referencia es tan original que puede ser tomada como una guía independiente [...]. El lenguaje no es un mundo propio. No es ni siquiera un mundo. Pero porque estamos en el mundo, porque nos vemos afectados por las situaciones, y porque nos orientamos comprensivamente en esas situaciones, tenemos algo que decir [...]. Esta noción de traer la experiencia al lenguaje, es la condición ontológica de la referencia (2011: 35).

Cuando se afirma que el texto lírico es una experiencia colectiva, se quiere decir, primero, que surge dentro de un grupo específico en el cual existen vínculos de identidad común, como lo son las comunidades rurales de este estudio. Eso implica que la autoría de estas composiciones no le pertenece a un autor individual, sino que, por el contrario, le pertenece a la comunidad o a la colectividad en donde ellas nacen. Esta es una de las características principales de la oralidad. Aunque sí se identifican las voces que interpretan los cantos, sea que los reciten o los canten, no hay rasgos que le atribuyan propiedad de un bien común a una única persona. La segunda característica exclusiva de la oralidad o de las literaturas¹ orales es que son creadas para ser transmitidas oralmente. Sin duda puede existir un intento de llevar las composiciones al plano escrito, pero seguirán teniendo una esencia fundamentalmente

1. En el capítulo anterior, se ha explicado la necesidad de reconocer como literatura oral a lo que se llama sencillamente oralidad.

oral. Indagar las temáticas que las comunidades rurales componen y llevarlas al universo escrito es uno de los válidos esfuerzos por rescatar la oralidad rural, sin embargo, seguirán difundiendo y reproduciéndose en el universo oral. Los cantos que se presentan en este estudio son solo una pequeña muestra de un extenso material de la producción campesina en Colombia, la tarea de recopilación del material existente está aún por hacer. Sobre la música en comunidades indígenas se han hecho investigaciones con enfoques desde la antropología y la lingüística. De acuerdo con una recopilación bibliográfica realizada por Carlos Miñana Blanco (2009) titulada “Problematizando el concepto de ‘música indígena’”, el autor señala que los conceptos de música, canto y baile se entienden de diferente forma en los pueblos indígenas y anota lo siguiente:

Por ejemplo, “el lenguaje kuna no emplea términos que correspondan directamente a los conceptos castellanos de ‘música’, ‘canto’, ‘canción’, y ‘baile’. La mayoría de los géneros vocales kuna se asocian directamente con el término *igar* (también *igala*) que puede ser traducido como ‘camino’, ‘sendero, camino orientado a la comunicación con el mundo de los espíritus (Miñana Blanco 2009: 6).

Los cantos recopilados para este estudio forman un conjunto de composiciones inéditas que nos transportan a los universos de la oralidad campesina, que puede ser étnica a la vez. Walter Ong (1982) señala que la oralidad posee un carácter originario previo a la escritura y que la expresión oral habría sido capaz de existir sin que hubiese existido ninguna escritura antes. No obstante, la escritura ha logrado imponerse como sistema de comunicación con pretensión de superioridad. Incluso gran parte de la investigación sobre producción oral ha sido integrada en los estudios de la creación literaria. Al parecer, como lo asegura Adrián F. Frejade la Hoz, “hasta el momento en que escribo este trabajo, nadie ha hecho una teoría de la literatura oral como tal” (Freja de la Hoz 2015: 24). Lo que sí existe son teorías sobre la oralidad que han desarrollado significativos aportes para interpretar las manifestaciones orales.

En los relatos líricos que surgen en y desde la oralidad rural, nos encontramos con una riqueza retórica que construye un universo de sentido para representar al habitante rural y su entorno. Las letras de

los cantos que se analizan en este proyecto se abordan desde dos planos, el de la expresión y del contenido. Desde la expresión se realiza un análisis poético-lírico para acceder al tejido semántico y para descubrir el andamiaje estructural que le da forma al texto; es decir, en la expresión se enfatiza lo semántico-emotivo y las reflexiones se orientan hacia la búsqueda de la experiencia humana, tanto colectiva como individual, y los rasgos que activan la experiencia sensorial que producen y transmiten los cantos.

Las reflexiones en el plano del contenido permiten elaborar un análisis de símbolos, paralelismos, metáforas y otras figuras retóricas presentes en los cantos, es decir, se analiza lo semántico-conceptual con el propósito de comprender valores, juicios y conceptos propios del repertorio cultural comunitario. Además, a través de la sustancia conceptual se pueden rastrear estructuras subyacentes en las cuales se fundamenta la esencia cognitiva y normativa de lo comunitario. La creación lírica, examinada desde ese compuesto binario, permite analizar de qué manera la expresión y el contenido líricos revelan la experiencia y la significación comunitaria ante la conflictividad. Es allí en donde se pueden explorar esos elementos invisibles a los que se hizo referencia en el capítulo anterior.

Rescatar la oralidad

Si me referí anteriormente al rescate de la oralidad rural es porque, como lo reconocen Ana María Ochoa (2002, 2006), Peter Wade (1998, 2003, 2005), Adrián F. Freja de la Hoz (2015) y muchos otros autores, esos discursos inéditos han sido desplazados y marginalizados tanto o más de lo que han estado sus poblaciones. Ese desplazamiento está estrechamente relacionado con la preferencia por la literatura escrita, en un cierto fetichismo en el que se ampara el discurso del poder. Como sugiere Lienhard, desde los inicios de la invasión colonial en el continente americano, la escritura ha sido un mecanismo para establecer casi un ritual del prestigio con el que se instalaban en el territorio representantes de las sociedades grafocéntricas:

A los ojos de los conquistadores, la escritura simboliza, actualiza o *evoca* —en el sentido mágico primitivo— la autoridad de los reyes españoles, legitimada por los privilegios que le concedió a raíz de la conquista cristiana (Lienhard 2003: 47).

Independientemente de la importancia que tenga la escritura y sin desconocer todos los beneficios que se le ameritan, el problema —en últimas— no es la presencia impuesta de la misma, sino la marginalización de la oralidad y su exclusión en muchos campos de la investigación. Y, más aún, y lo que es peor, la poca o nula valoración de las narrativas orales, hasta el punto de llegar a ser consideradas como piezas folclóricas tanto en la academia como en muchos otros ámbitos. Considero que es preciso mencionar que la literatura escrita impuesta durante la conquista y colonización españolas se encargó no solo de asignarle a ese universo gráfico funciones de poder político, que se siguen perpetuando hasta hoy en día, sino también de liquidar toda suerte de sistemas de comunicación más cercanos o más lejanos a la escritura que pudieran haber existido en la época precolombina, pues no se puede afirmar que las culturas precolombinas, postcoloniales o tradicionales, por el hecho de ser mayormente culturas de expresión oral, no posean o no hayan poseído otros sistemas de anotación que se han alternado con la oralidad. Un ejemplo de ello son los conocidos códices mayas, los glifos y los quipus andinos, sistemas autóctonos que registraban esferas específicas de la memoria colectiva, en lo político, administrativo y religioso, entre otros. Lo que es necesario resaltar aquí es que tanto la literatura escrita como la literatura oral forman parte de un sistema más complejo de signos y que ninguno puede revelar en su totalidad una visión integral del universo del que proceden, sino que, por el contrario, estos sistemas, en su conjunto, nos hacen conscientes de la complejidad y, al mismo tiempo, de la riqueza que estos mundos —en sus matices y diversidad— representan.

En consecuencia, de lo anterior debemos deducir que las culturas rurales que siguen conservando un acervo profundamente oral poseen también la escritura, entre otros sistemas, como vehículo de comunicación. Los campesinos de las regiones rurales de América Latina han sido injustificadamente tildados de ignorantes o analfabetas. No solo el cúmulo de conocimientos que poseen, en especial sobre la naturaleza

y sobre las diversas formas de relacionarse con el medio ambiente, sino también las variadas formas de transmisión de esta información entre generaciones han sido sumamente desvalorizadas. Tales consideraciones están relacionadas justamente con la supremacía que se le ha otorgado al sistema gráfico.

Tal vez estas breves pero ilustrativas aclaraciones posicionen el canto dentro de un conjunto de lenguajes que no solo son complementarios en los discursos sociales, sino que nos revelan visiones del mundo que en la escritura no siempre están presentes. En últimas, para realizar el análisis sobre los escenarios de disputa, es necesario indagar cómo se representan en las narrativas líricas las lógicas, los saberes, los conocimientos y los principios locales. Rastrear esos repertorios en la producción musical permite también registrar las transformaciones y los cambios tanto en la selección de los sistemas de expresión cultural elegidos por las comunidades como sus contenidos y estructuras. Estamos llamados, y es nuestra tarea como académicos, a recuperar lo que aún sea posible de las estructuras comunicativas que, al margen de las estructuras hegemónicas, han estado condenadas a la extinción o a la subordinación.

La producción oral forma parte de un importante proceso de reconstrucción social. Gran parte de los conflictos por la tierra, entre otros, generados por la producción de agrocombustibles en Colombia, han causado rupturas en el tejido social de las poblaciones rurales. Los procesos de restablecimiento del ambiente comunitario conducen a la producción de nuevas realidades dentro de estructuras sociales y políticas aún incipientes para reparar la cohesión colectiva. La música y la oralidad creadas en medio de esos ambientes de tensión se convierten en eslabones de la arquitectura para la reconstrucción del futuro. El cúmulo de conocimientos, experiencias y significados compartidos socialmente ejerce una influencia en las acciones —no solo individuales, sino también grupales— para reactivar de nuevo la vida comunitaria. Además, en el contexto de disputa, el repertorio cultural se convierte en dispositivo funcional que incide también en la transformación del conflicto.

Cantarle al retorno

Si bien muchos de los estudios sobre el conflicto documentan con detalle y gran rigor el fenómeno del desplazamiento, existen también procesos de retorno emprendidos por comunidades con alto grado de organización colectiva. En la Colombia de hoy, es necesario —sino urgente— elaborar una cartografía del retorno tanto en el contexto nacional como en la producción artística y musical que surge de esa temática. Si aceptamos el retorno, la restitución de tierras y la reparación a las víctimas del conflicto como estrategias válidas de la justicia transicional, tenemos que aceptar el regreso de las expresiones orales como instrumentos para restituir y reparar las voces y las memorias vetadas. Eso exige acercarse a examinar y comprender las prácticas locales, la historia colectiva y las especificidades de las formas de organización en cuya matriz ocurre la producción cultural. Para lograr esa comprensión es indispensable identificar cómo se da de facto la (re)construcción de sentido y la experiencia del sinsentido. A ese respecto, Flick señala:

El saber se construye en procesos de intercambio social, descansa en el papel de la lengua en las relaciones sociales y tiene, ante todo, funciones sociales. [...] La producción de textos contribuye a esta construcción social de los mundos que investigamos (2010: 104).²

El rescate, al que me referí anteriormente, debe acontecer de dos formas, o en forma simultánea, desde dos frentes. Por un lado, es necesario recuperar importantes componentes de los sistemas de comunicación que han sido desvalorados y denigrados y, por el otro, reconstruir los significados que esos sistemas han venido preservando en sí durante años. No solamente mundos gráficos y letrados, sino universos visuales, verbales y acústicos que han formado parte de un conjunto semiótico de comunicación entre las poblaciones marginadas, así como también entre ellas y otros grupos sociales. En el contexto del

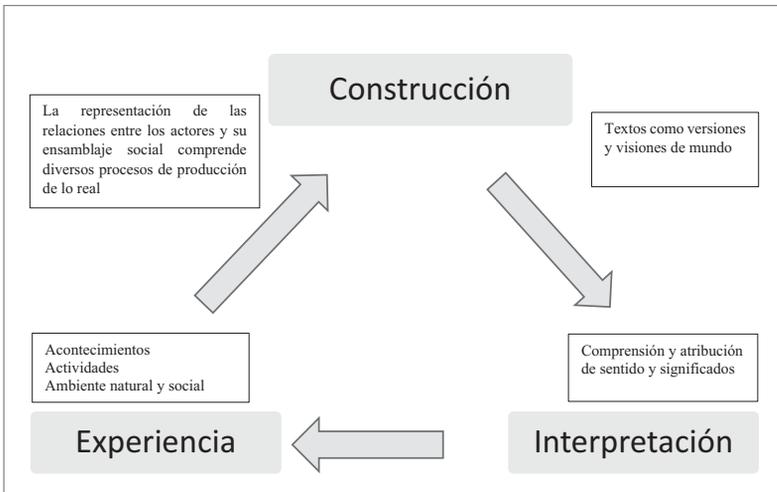
2. La traducción es mía. El texto original en alemán es el siguiente: “Wissen wird in Austauschprozessen konstruiert, basiert auf der Rolle von Sprache in sozialen Beziehungen und hat vor allem soziale Funktionen. [...] Die Herstellung von Texten trägt zu dieser sozialen Konstruktion der Welten, die wir untersuchen”.

conflicto armado y la violencia dirigida, estos sistemas han estado no solo expuestos al deterioro, sino también en riesgo de desaparecer. Las condiciones extremas de violencia destrozan los tejidos sociales, lo que hace que los símbolos y gran parte del repertorio cultural sufra fuertes fracturas. Esta fragmentación causa graves repercusiones en la función que cumple la producción cultural porque destruye aquello que en la cotidianidad asigna sentido y significado a la vida y a las prácticas comunitarias. De forma paradójica, muchas veces es justamente ese mismo universo simbólico el que puede volver a reconstruir el sentido y elaborar razonamientos para el sinsentido. En el caso de algunas comunidades, las expresiones musicales, la oralidad y la narrativa que visualizan una temporalidad cíclica han sido una de las armas/herramientas más poderosas para reconstruir la esencia comunitaria. Considero fundamental detenerse a observar el proceso de (re)producción en el que se sitúa la creación de un producto cultural: si consideramos los productos o manifestaciones culturales como textos de las realidades, entonces su proceso de producción es análogo al de cualquier otro texto que puede ser interpretado como proceso cultural.

(Re)construcción de la memoria colectiva

El proceso de producción de las composiciones musicales pasa por un estadio de visualización en el que se producen imágenes que forman un caleidoscopio óptico de la experiencia. Aquí aparecen tanto las experiencias de violencia como las de no violencia. Esas representaciones entran en un espacio compartido con lo emotivo en donde se explora el significado de la emoción ante lo vivido. En ese espacio se comparte también lo cognitivo, se busca el significado de la razón y asimismo se indaga por el significado de lo ético y lo moral. La imagen se reconstruye en la oralidad a través de la materia textual del canto. En la melodía se refuerza la expresión de esas diversas valoraciones que provienen de tres campos diferentes. De esa manera podría resumirse, muy brevemente, cómo se elabora parte de la historia en un canto que reconstruye la memoria colectiva.

La estrategia metodológica integra tres estadios: la experiencia, la construcción y la interpretación. Esta es la base trilogía sobre la cual se apoya el proceso analítico que subyace a la creación de un texto cultural, pero también se puede aplicar para la producción de un texto documental, académico, etc. Flick señala que “las ciencias sociales producen una visión más sobre el conocimiento científico y la representación del ensamblaje comprende procesos diversos de producción de la realidad” (2010: 110).³ En la figura que se ve a continuación se representa la relación triangular de esas tres fases:



2. Dimensiones de observación para el análisis

Fuente: diagrama tomado de Flick (2010: 111).

Al observar el procedimiento que propone Flick, vemos que el proceso de análisis para acercarse al entendimiento o a la interpretación de una realidad no es muy diferente al que se sigue para crear un *texto* cultural,

3. La traducción es mía. La versión en alemán es la siguiente: “Sozialwissenschaft produziert eine weitere Version der Welt. Wissenschaftliche Erkenntnis und Darstellung von Zusammenhängen umfasst damit verschiedene Prozesse der Konstruktion von Wirklichkeit”.

ya sea un escrito u oral. Si bien estos procesos no son idénticos, comparten entre sí los tres rasgos matizados en la singularidad de la creación; es decir, la creación de una composición musical —para ilustrar el tipo de corpus con el que se trabaja en este estudio— pasa también por la experiencia, que en este caso es la del desarraigo, por una fase de construcción o reconstrucción. En esta fase el proceso de remembranza se activa de manera especial porque vincula eventos recientes y eventos pasados acumulados en la memoria, entre otros, gracias a la tradición. La tercera fase de interpretación es la que da origen al *texto*. Allí aparecerán elementos relevantes que han sido extraídos tanto de la experiencia como de la *lectura* de esa experiencia, es decir, la reconstrucción.

Las piezas musicales que surgen como textos líricos del despojo contienen —tanto en su constitución textual como en su constitución sonora— versiones del mundo y de las experiencias de quienes las componen. En este sentido, es necesario hacer énfasis en que las experiencias que se representan en la oralidad y en la lírica campesina no son abstracciones individuales. En las composiciones líricas, la creación artística consigna la experiencia comunitaria y se recrea en ella dando forma a un discurso histórico inédito que se revela a través de la oralidad y la melodía. Allí se hace visible un diálogo que establece la voz creadora con lo vivido, es decir, primero con su historia propia y luego con quienes son destinatarios de esta. Se manifiesta no solo la experiencia de la realidad circundante, sino, de manera especial, los significados y el sentido que tiene la experiencia misma del proceso de creación de la pieza artística; es decir, las reflexiones sobre los cantos, que aparecen con más detalle en los capítulos V y VII, componen en su lectura historias de reconstrucción de las realidades contextuales y, a su vez, son una reelaboración del ejercicio artístico como tal. Podría decirse que se trata casi de una metainterpretación —reflexión— que reivindica el arte lírico comunitario como elemento relevante del sistema comunicativo que debe ser recuperado para la interacción y participación sociales. Se sigue un camino de desglose para acercarse a la realidad creada, se inserta ese texto representativo de la realidad en el diálogo con un intertexto y se examina cómo ocurre el proceso de construcción. En ese proceso tiene lugar también la interpretación de ese producto textual y su relación no solamente con otros textos, sino con los contextos en los que se origina.

Tal vez la diferencia en la creación de los distintos tipos de texto, los culturales, artísticos y científicos, es que en este último tipo de textos se reinterpretan esas creaciones a la luz de diversos enfoques y posturas teóricas, se elabora una versión que interroga, cuestiona y a su vez trata de acercarse a un constructo argumentativo de por qué se originan esas visiones de mundo plasmadas en los textos.

La producción lírica y musical que nace en contextos comunitarios tiene peculiaridades que la distinguen fundamentalmente de la producida para la industria musical. Una de las mayores particularidades es su génesis: el ambiente comunitario en el que se origina la práctica músico-lírica emerge de procesos sociales colectivos, en la creación lírica se materializa la experiencia del entramado colectivo. Una segunda característica es la configuración ideológica y la estética del cuerpo textual. El universo lírico de los cantos contiene un concepto de ruralidad alternativa como opción en donde se descubren principios sobre las relaciones entre ser y espacio que se contraponen a ideas de los sistemas feudales y pseudofeudales —incluso señoriales— que aún gobiernan el discurso y las políticas agrarias contemporáneas. Sus letras representan estéticamente una axiología campesina que pone énfasis en la relación dialógica de una cultura rural desde la base.

Los cantos que se han recolectado para el estudio están compuestos por algunos de los líderes de las comunidades Las Pavas y El Garzal y de las zonas humanitarias. En las conversaciones que sostuve con varios de los cantautores, afirmaban que el cantar era una necesidad que habitaba en ellos y que los temas de composición siempre se inspiraban en las experiencias más cercanas, relacionadas con el conflicto. Sin embargo, no todos los cantos se convierten en lírica sobre la violencia. Esos impactos que ha causado la lucha por la tierra eran motivos de inspiración también para recordar el camino y los motivos que los agrupan y los identifican como comunidad campesina. El proceso de producción de los jóvenes que componen rap se genera de una actitud totalmente decidida por reivindicar no solo su cultura campesina, sino también su identidad étnica de descendencia africana. La relación entre la africanidad y la reivindicación como grupo social marginado se ajusta a los matices contextuales de la Región del Pacífico. A este respecto, Peter Wade señala que, con respecto a la construcción discursiva

de la nación en Colombia, el concepto de negritud tiene mucho más impacto en el panorama político y cultural en comparación con la influencia que tiene África (2005: 354).

Músicas y conflicto

John M. O'Connell y Salwa Castelo-Branco, en su libro *Music and Conflict* (2010), analizan el rol de la música y los procesos de interacción en escenarios de conflicto. En su volumen se constata que el arte musical ha estado presente en la historia de confrontación de muchos países y que ha jugado un claro papel en casos de conflictos interestatales como los de Corea del Norte y Corea del Sur (Howard 2010) o en la antigua Yugoslavia (Pettan 2010), así como también en las profundas diferencias ideológicas en Indonesia (Rasmussen 2010). La expresión artística constituye un componente vital del análisis sobre el conflicto, su manejo y transformación. La comunicación melódica y musical posibilita identificar elementos intrínsecos al conflicto y permite explorar singularidades de los procesos sociales comunitarios que no se registran en documentos oficiales. Los hallazgos que se puedan extraer de la fuente musical son determinantes para profundizar en el saber sobre la sustancia que contiene el discurso, sea este de índole nacional o comunal.

John Paul P. Lederach y Angela Lederach, en su obra *When Blood and Bones Cry Out*, también examinan el conflicto y su transformación desde perspectivas culturales. En su análisis integran las expresiones narrativas y líricas que emergen de comunidades locales que han experimentado episodios y periodos de violencia. Su propósito “se enfoca en el desarrollo del concepto curación social como fenómeno que se sitúa entre la curación microindividual y la reconciliación colectiva” (2010: 6).⁴ Su propuesta es examinar aspectos escondidos

4. La traducción es mía. El texto original en inglés es el siguiente: “Our purpose focuses on the development of the concept of social *healing* as an intermediary phenomenon located between micro-individual healing and wider collective reconciliation”.

en la construcción metafórica y simbólica que surge de comunidades en contextos de conflicto en Somalia, África Occidental y Colombia. Según estos autores, es necesario prestar atención a las metáforas que se revelan en la dinámica en la cual se desarrolla el conflicto. Su interés primordial es acercarse a la comprensión sobre cómo las comunidades negocian significados en contextos de confrontación violenta. A este respecto indican lo siguiente:

A través de la exploración del fenómeno de la metáfora como el sonido, la música, la poesía y el cuidado maternal buscamos ideas, indicios y cualidades que estimulen la imaginación acerca de los cambios y mecanismos por los cuales la sanación social puede ser observada y comprendida (Lederach y Lederach 2010: 13).

Música, cultura y paz

Las investigaciones sobre el conflicto que toman como fuente el material lírico examinan la producción musical para indagar la creación discursiva y simbólica y los significados de las letras y del lenguaje musical. Algunos de esos estudios exploran también rasgos de la construcción sociocultural e histórica para estimar en qué medida esas composiciones artísticas retratan, en los paisajes sonoros, las realidades de las que emergen. Héctor D Fernández L'Hoeste (1998), Ana María Iglesias (2011) y Óscar Hernández Salgar (2016), por ejemplo, analizan la creación musical como parte de la composición discursiva en la construcción del concepto nación.

Fuera del enfoque geopolítico que les confieren algunos estudios a las expresiones musicales, existen otras reflexiones sobre la producción lírica que indagan la música en relación a la generación de conocimientos y las transformaciones sociales. Aunque un poco extensa, presento esta lista de estudios que abordan la música en relación a fenómenos sociopolíticos y culturales: Peter Wade (1998), sobre la identidad y la raza; Ángela López (1998), las manifestaciones del arte de la calle; Héctor D. Fernández L'Hoeste (1998), ciudad y *rock* nacional; Wivian Weller (2000), el *hip hop* y el rap en Brasil; Herlinda Ramírez Barrados (2000), el corrido en México; Ruth Finnegan (2002), ¿por

qué estudiar música?; Ana María Ochoa (2002, 2006), la música y la violencia/discursos de autenticidad; Gabriel Correa (2002), el *rock* argentino; María L. Figueredo (2002), el retorno en el canto popular en Uruguay; Derek Pardue (2004), el *hip hop* en la educación; Roberto Torres (2005), la canción de protesta; Silvia Ramos (2006), el *afroreggae* en Brasil; Óscar Hernández Salgar (2007), la colonialidad y postcolonialidad musical en Colombia; Tomás Sánchez y Alejandro Acosta (2008), la música popular campesina; Arlene Tickner (2008), el *hip hop* en Colombia, Cuba y México; Ana María Arango y Leónidas Valencia (2009), la chirimía chochoana en el Pacífico colombiano; Krista Thompson (2009), la cultura visual del *hip hop*; Hermann Herlinghaus (2009), el corrido mexicano; Ariel Castillo (2010), la música vallenata; James L. Morgan (2010), el significado y la función de la cultura industrial en Argentina, y muchos otros más.

Existe una mirada, a mi parecer un poco sesgada, de que la música se instaure como instrumento terapéutico de catarsis para liberarse de los traumas ocasionados por la confrontación. Aunque la creación musical y la música misma sí contribuyen a mitigar los traumas, sus efectos están mayormente relacionados con procesos de autorreparación comunitaria, que tienen incidencia en puntos de intersección claves dentro del marco político y social. Además, al hacer uso de los recursos culturales, los miembros de la comunidad se conciben a sí mismos como hacedores de paz, lo cual significa que toman un rol activo en la construcción de la misma. Lederach y Lederach enfatizan en la importancia del uso de ese bien cultural que coactúa en la transformación o induce a ella e indican que “se debe dar especial consideración a la construcción de la paz que proviene de los recursos culturales para la resolución del conflicto y que existen dentro del contexto” (2010: 97).⁵

Desde esta perspectiva, el cruce de significados representados en la creación lírica se aleja del planteamiento dicotómico de opuestos, referidos específicamente a paz o conflicto. Si explorásemos más en

5. La traducción es mía. El texto original en inglés es el siguiente: “Considerable attention must be given to discovering and building on the cultural resources for conflict resolution that exist within the context”.

profundidad los recursos culturales en las manifestaciones artísticas, podríamos encontrar que existen unos espacios de recreación transitoria tanto del concepto de paz como del concepto de conflicto. Si aplicamos en este sentido, y una vez más, el planteamiento propuesto por Bhabha (2004), los *in-between spaces* se manifiestan también en la creación lírica, a través de un panorama de relaciones transversales. Eso quiere decir que las significaciones que forman parte importante de la construcción de realidades sociales, políticas, ecológicas y de otras índoles aparecen paralelamente en la construcción transversal del relato lírico y se orientan a cuestionar y a resaltar los efectos que ocasionan las relaciones asimétricas de poder en los distintos ámbitos. La lucha por la tierra, razón fundacional de la contienda de las comunidades, es uno de los motivos más antiguos del conflicto colombiano que se manifiesta con fuerza en el canto. En especial se hace un reclamo por la gobernanza local sobre los recursos naturales y contra la imposición de lógicas dominantes. Parte de los textos líricos que conforman el corpus de este proyecto incluyen en su discurso lírico consideraciones alternativas a la distribución y el uso de la tierra. En ellos se recalca la importancia de trascender la idea mercantil del territorio y sugieren la necesidad de establecer una correspondencia entre prácticas y espacialidades locales, lo que quiere decir darle antelación y prioridad a la cultura ecológica de las poblaciones locales.

Los cantos —se pueden ver las transcripciones en el apéndice— no solo relatan historias de desplazamiento y desarraigo originados por la confrontación, sino que también construyen líricamente conceptos que resignifican la noción de naturaleza, sociedad y campesinado. Esa distinción es perceptible en la mayoría de composiciones, y el *lugar-habitat* aparece como núcleo vital para el bienestar comunitario. Arturo Escobar insiste en la necesidad de recuperar la perspectiva del lugar como antítesis de la tendencia globalizante y apunta que “el lugar, en otras palabras, ha desaparecido en el ‘frenesí de la globalización de los últimos años’ y este desdibujamiento del lugar tiene consecuencias profundas en nuestra comprensión de la cultura, el conocimiento, la naturaleza y la economía.” (2000: 114). Además, en el caso de las comunidades, se trata de un *lugar-territorio* físicamente determinado y con fronteras definidas. Esta resignificación del espacio local aparece

como una antítesis a lo que se concibe como tal en los lentes de la *globalización*, desde cuya perspectiva las espacialidades se tornan en una mezcla de intercambios y cruces que se derivan de los flujos migratorios. El espacio adquiere un carácter trashumante, diluido y difuso.

Los relatos de la experiencia de estas culturas campesinas consignadas en el canto replantean esos conceptos. Y, por el contrario, lejos de ser una simbiosis espacio-temporal con fronteras abiertas, las comunidades amenazadas por el despojo reclaman la defensa del territorio y el lugar local y piden la demarcación de fronteras como mecanismos de protección de su cultura y de su existencia.

En varias de las disputas tanto intranacionales como internacionales, la música ha sido un instrumento de acercamiento entre las partes en desacuerdo, como lo he referido anteriormente. Las narrativas sobre la confrontación y la producción lírica pueden tener un efecto conciliador para mitigar el conflicto. Sin embargo, hay otro tipo de producción lírica cuyo propósito está orientado a desenmascarar un sistema de legitimidades ficticias o a reconstruir el tejido social impactado por el conflicto. Tanto la narrativa oral como la lírica que emergen de ambientes campesinos podrían situarse en una base fundamental que alimenta lo que Paul Ricoeur (2001) llama la “filosofía de la acción”, porque allí se reconstruye un repertorio memorable sobre cómo se interpretan desde el interior de las comunidades los avatares, los aciertos, las victorias, las derrotas y las esperanzas. Esa reconstrucción incentiva los motivos de la acción, la existencia y las razones de lucha de los movimientos sociales. En el universo musical, dichos espacios plasman una cartografía figurativa de la acción que se debate entre el desplazamiento forzado y el retorno deseado del yo lírico.

Cantos y décimas

Los cantos recogidos durante mi visita de campo corresponden a las regiones del Caribe y del Pacífico colombiano. Especialmente en el Pacífico, muchas poblaciones han sido gravemente afectadas por el desplazamiento forzado. Estas dos regiones son tradicionalmente diversas y ricas en producción lírica. Uno de los géneros musicales más

conocidos y que quizá haya adquirido mayor difusión es el ritmo del vallenato, primero a nivel internacional y después a nivel nacional. Sin embargo, además de encontrar composiciones en este estilo musical, existe una variedad sonora que incluye otros ritmos como el porro, la cumbia, el paseo, el bullarengue, el bunde, el merengue y la gaita, los cuales han transitado a lo largo y ancho de todo el país y algunos dedican su relato a narrar el desplazamiento forzado. El género poético también constituye un paraje fundamental de la producción oral, especialmente en las regiones atlántica y pacífica, en donde es posible encontrar una gran producción de décimas; las que aparecen a continuación, aunque no pertenecen a los cantos recopilados, ejemplifican la forma en la que expresan los pobladores rurales la situación del campesinado ante las confrontaciones armadas:

Región del Caribe

Hemos vivido violencia
 Hemos vivido secuestro
 Pero este país tan nuestro
 Salvémoslo con decencia
 Hoy se acude a la indulgencia
 En una forma muy sana
 Este pueblo se engalana
 Y de ustedes soy amigo
 Vengan y pidan conmigo
 Para la paz colombiana.
 (Alfredo Martelo, “Pie Forzado
 para la paz colombiana”)

Región del Pacífico

De nuevo ahora le toca
 Al campesino sufrir,
 Con tanto “pájaro grande”
 Que en los cielos ve crujir.
 De nuevo ven revivir
 La horrible pesadilla,
 De ver cómo se acuchilla
 Sin compasión el destino.
 Atropello y la amenaza
 Para el pobre campesino.
 (El Diablo)

En su trabajo sobre la literatura oral en Colombia, Adrián F. Freja de la Hoz recoge diferentes composiciones orales en copla, romance y décima de los dos litorales colombianos. Su trabajo es un excelente punto de partida para la recuperación de la literatura oral colombiana. Coincido con ese autor en que es necesario enfatizar y visualizar esa enorme y exquisita producción de la literatura oral campesina y la deuda que tenemos con las historias inéditas de nuestra Colombia rural. Este autor afirma que “la décima propone una reflexión respecto al oficio de campesino en medio de un conflicto armado” (2015: 155) y

más adelante agrega que “las décimas desarrollan, de igual manera, una problemática generalizada: la violencia y el desplazamiento forzado. Es decir, el poeta se comporta como un sujeto colectivo” (2015: 155). El manifestar un sentir colectivo a través de una sola voz resalta nuevamente una característica fundamental de la literatura oral: la creación de autoría se deposita en el bien simbólico, inherente a la convivencia comunitaria. En el contexto del dolor causado por la violencia, el relato que transmite en la décima esa voz *sentipensante* es herencia colectiva, una racionalidad de lo comunitario, de lo colectivo y del sentir *común*.

Solemos decir que se nace con la vena artística o la vena musical. Y es que, aunque no sea mi intención equiparar las variables de heredabilidad de los estudios cuánticos, lo que sí se puede afirmar es que, tanto en lo puramente biológico como en lo social, esa heredabilidad está influenciada por las transformaciones sociales que inciden en la modificación de las características peculiares de una especie con el transcurrir del tiempo. De una forma análoga, esa vena musical o artística, que es característica de la creación oral en los litorales colombianos del Atlántico y del Pacífico, ha sido transmitida generacionalmente como valor cultural que se ha arraigado en el ambiente sociocultural de las regiones costeras y ribereñas en particular. La confluencia de la variedad poblacional y étnica se puede evidenciar, especialmente, en algunos asentamientos de esas regiones de Colombia. Esa convergencia ha derivado en un flujo de intercambios entre diversas visiones del mundo, prácticas de organización y expresiones artísticas, entre otras. En algunas ocasiones, se ha producido un cruce de elementos y procesos de representación de los grupos involucrados, incluso la casi integración de algunos elementos culturales, y, aunque podría verse como una simbiosis de elementos, lo que ha surgido es una reafirmación de las diferencias en un entorno de participación conjunta; es decir, la expresión singular de cada subcultura se hace más evidente en los espacios compartidos de representación colectiva. La singularidad, lejos de entrar en contradicción, se convierte en elemento de reciprocidad e intercambio grupal. Esto es perceptible especialmente en el arte. En el arte musical, por ejemplo, se puede apreciar esa combinación representativa de las culturas que coexisten; se hace evidente a través de los aportes melódicos y la combinación de los respectivos instrumentos

musicales. En gran parte de la producción musical de las zonas litorales, los instrumentos de percusión son el aporte de lo afrodescendiente, traído por los grupos humanos que en ese entonces llegaron al continente como esclavos. Estos instrumentos, como el tambor y el alegre, entre otros, marcan la relación entre sonoridad y cuerpo, relación que aglutina variadas formas de expresión tanto en el lenguaje verbal como en el no verbal. Este nexo se adopta en los ámbitos locales con diversos matices, troquelando la producción musical regional.

Proceso: recopilación de los cantos y comunidades cantoras

El procedimiento de recopilación tuvo lugar durante mis visitas a las zonas rurales de Las Pavas y El Garzal, en el departamento de Bolívar, y en Jiguamiandó y Curvaradó, en el departamento del Choco. En Las Pavas, desde la recopilación de los cantos que aparecen en el CD hasta el cierre de la edición final de este texto, se han podido recolectar algunos pocos cantos más gracias al contacto permanente con algunos miembros de estas comunidades. Existen otras fuentes líricas adicionales recogidas durante mi segunda estadía de campo: las canciones de Ceferina Bánquez en el CD *Cantos ancestrales de Guamanga* (2012), a quien pude contactar gracias a Ariel Castillo, y *Cantos sobre la tierra y el campesinado*, en el CD *Relatos musicales para la memoria histórica* que he recibido directamente de miembros de la Zona de Reserva Campesina del Valle del Río Cimitarra, una producción del año 2012. En el marco de este análisis, esas piezas musicales adicionales tendrán el propósito de complementar y ampliar el estudio de la producción lírica proveniente de las comunidades de enfoque. Existe un campo inexplorado de producción inédita que debería ser objeto de estudios posteriores: se trata de una gama musical que contribuye a la reconstrucción del tejido cultural y refuerza la articulación entre el territorio sonoro-cultural en transición hacia la conciliación y la construcción de la paz, en especial aquellas que surgen de los espacios comunitarios. El Centro Nacional de Memoria Histórica lleva un excelente trabajo orientado hacia ese propósito. Una de las producciones más recientes

es la producción de tres CD, titulados *Tocó cantar. Travesía contra el olvido* (2014), en los que se recogen diferentes tipos de ritmos y en los que varias personas reconstruyen en sus melodías algunas de las experiencias de la guerra y sus visiones hacia la transformación social y la construcción de la paz.

El corpus total de este estudio se compone de treinta y siete cantos (véase Apéndice), la mayoría transcritos por mí, excepto la versión del CD *Les voy a cantar la historia*.⁶ Casi todas las composiciones las he recolectado o grabado durante las charlas que sostuve con los habitantes de las comunidades en mis visitas a las zonas de enfoque de este proyecto. Existe otro disco compacto producido por el grupo de jóvenes cantantes Los Renacientes titulado también *Los Renacientes* y lanzado en el año 2008. Interpretan rap y fusión de músicas autóctonas de la región del Pacífico colombiano. El reciente CD *Les voy a cantar la historia* recopila cantos a capela con ritmo vallenato compuestos por los campesinos de la comunidad Las Pavas y se lanzó en julio del 2013 en Bogotá; todas sus composiciones nacen en el ambiente rural. Quienes las componen se ven enfrentados a condiciones de extrema violencia, no solamente dentro del marco de la confrontación armada, sino también dentro del sistema estructural de marginalización en la que se encuentra gran parte de la población rural en Colombia. Los cantautores, que son casi siempre los compositores de los temas que se presentan en el corpus, inician el proceso de difusión de forma intracomunitaria, mayormente en las tertulias que se realizan en las comunidades, durante reuniones o en los encuentros en las asociaciones campesinas o entre diversas asociaciones.

En la comunidad Las Pavas, la cual se detalla más adelante, la Fundación Chasquis y la Fundación Connat,⁷ realizaron un reportaje sobre el retorno de la comunidad a la hacienda durante el mismo tiempo de mi visita a las comunidades en los años 2012 y 2013 que fue convertido en documental y se titula *Algún día es mañana*. En algunas

6. Existe un cuadernillo de transcripciones de los cantos de Las Pavas que he tomado como base, introduciendo algunos cambios ortográficos necesarios.

7. La Fundación Connat, en Suiza, y la Fundación Chasquis, en Colombia, llevan a cabo todo el trabajo de difusión.

escenas se puede ver cómo los cantos compuestos por los *paveros* se interpretan en las reuniones, y se convierten en instrumentos que vitalizan la dinámica comunitaria. Ese reportaje se presentó en el festival Pantalla Latina en San Gallen, Suiza, en el año 2012 y la nueva versión del mismo fue convertida en documental y presentada en el año 2015. Esa posibilidad de difusión está, naturalmente, articulada con el intenso compromiso y el trabajo que llevan a cabo las dos fundaciones antes mencionadas, promotoras de la idea, así como también con la decidida colaboración y el seguimiento por parte de las organizaciones no gubernamentales que apoyan a la comunidad desde la capital de país, desde las ciudades intermedias del territorio nacional y en el ámbito internacional. También existe una página virtual en la que se actualiza la situación de la comunidad Las Pavas⁸ y en la que se consigna periódicamente la memoria de sus actividades. Allí se encuentran especialmente documentos oficiales, tanto eventos significativos para el proceso comunitario como diferentes informaciones sobre la diacronía de los desplazamientos y retornos.

Cada una de las comunidades de enfoque del presente análisis ha sido —o siguen siendo— acompañadas por diferentes organizaciones nacionales. Las comunidades de las zonas humanitarias de la Región Pacífico, por ejemplo, cuentan con el apoyo de la Comisión Intereclesial de Justicia y Paz, que tiene su sede en Bogotá. Esa organización les brinda un acompañamiento de forma permanente a las poblaciones que han constituido las zonas humanitarias en las cuencas de Curvaradó y Jiguamiandó. En las composiciones musicales, los habitantes de la zona de Cacarica, Comunidades de Autodeterminación Vida Dignidad de Cacarica (CAVIDA) expresan sus experiencias del desplazamiento violento y de su cohesión comunitaria afianzada en su identidad étnica afrodescendiente. El disco se ha dado a conocer en sectores que apoyan los motivos e intereses de esas poblaciones, tanto en el ámbito nacional como en el internacional.

La comunidad El Garzal muestra un matiz diferente porque gran parte de su producción musical tiene motivos religiosos y los cantos

8. La dirección electrónica de la Asociación de Campesinos de Buenos Aires (ASOCAB) es la siguiente: <<https://www.retornoalaspavas.wordpress.com/>>.

son interpretados en las celebraciones de la iglesia. En los relatos proporcionados durante mi visita de campo, los miembros de la comunidad me explicaban que los versos se componen, se van agrupando y posteriormente se empiezan a difundir durante las celebraciones eclesiásticas. En una pequeña población que se llama Vijagual se ha instalado una emisora cuyo propósito principal es la difusión de mensajes religiosos, pero también ofrece servicios de información a las comunidades del municipio. Pude observar que estas canciones se interpretaban en los oficios religiosos de la comunidad El Garzal y, si bien existen algunos cantos compuestos por los campesinos, la mayoría de ellos no son producciones propias de la comunidad, sino que han sido tomadas del repertorio de feligreses de la congregación religiosa a la que pertenecen: la Iglesia Internacional del Evangelio Cuadrangular.

La difusión de las letras es una cuestión sujeta al proceso de consolidación de las comunidades y se concibe desde la idea de reapropiación territorial. Si bien los cantautores se convierten en personajes especiales, no se representan a sí mismos, su función es representar las vivencias comunitarias, cantar y contar sus testimonios, ya que las experiencias de desarraigo pertenecen al drama comunitario. El repertorio se conecta con el sentimiento de filiación colectiva e interpela por la búsqueda de alternativas y estrategias que generen espacios de participación y acción comunitarias, en este caso a través del arte musical. No hay certeza de si la difusión tendrá gran eco en el marco nacional, pero lo que se observó en la segunda mitad del año 2013 es que el tema agrario sale con vigor al escenario público, especialmente a través de las manifestaciones y protestas, como el paro campesino en el año 2014, el trabajo colectivo y en red de diferentes comunidades rurales a lo largo y ancho del país y las actuales consultas populares. Algunos de los temas de la protesta actual aparecen en los cantos, pero hay otras temáticas como la entrada en vigor de los Tratados de Libre Comercio (TLC) firmados por el Gobierno que no aparecen referidas directamente, aunque en el CD *Relatos musicales para la memoria histórica* de la Zona del Reserva Campesina del Valle del Cimitarra sí se manifiestan tópicos relacionados con esa estrategia comercial, así como se aprecia en la siguiente estrofa del canto “Hablando sin rodeos”:

El macabro ejecutivo ha trazado una meta
Amedrantar a los campesinos,
Vivos o muertos sacarlos de sus parcelas
Daremos la lucha hasta el final,
De nuestro territorio no nos sacarán
Las empresas extranjeras,
Las llamadas multinacional
(Guillermo Macías, “Hablando sin rodeos”)

Ejes temáticos de los cantos

TIERRA Y TERRITORIO

Las temáticas de la composición oral son variadas. En el caso de los cantos en ritmo vallenato, dichos temas están ligados a las actividades que realizaban los trabajadores en sus jornadas de agricultura u otras labores relacionadas con el campo o con la pesca. Los cantos que conforman el corpus de este proyecto manifiestan las problemáticas sobre el acceso a la tierra, al agua y a otros recursos naturales. De esos tópicos centrales se derivan varios subtemas que se analizan en detalle más adelante, como el manejo de los recursos naturales, los mecanismos de gobernanza de la tierra y el territorio, los derechos sobre la tierra como hábitat, los actores interesados por ella, los perjuicios sobre sus abusos y el negocio que se hace con ella, entre otros. Estos tópicos no son nuevos en la producción oral ni corresponden solo a las realidades de los litorales en Colombia, pero surgen con más frecuencia en los contextos regionales en donde se han exacerbado las disputas por la imposición de prácticas industriales neoextractivistas en el espacio agrario. En la lírica de las comunidades en cuestión, gran parte de los relatos ensambla una dinámica de interacción en su constitución enunciativa, pues se revelan con más determinación los actores en disputa y los factores de disenso. Además, en la mayoría de los versos subyace una formación discursiva reivindicativa de la acción colectiva, particularidad fundamental de la razón comunitaria, como lo veremos más adelante.

Jorge Artel, uno de los grandes poetas reconocidos por resaltar la poesía afrocaribeña, dedica también gran parte de la temática de sus

composiciones a la tierra y a los campesinos que habitan en el Caribe colombiano. En la literatura, las voces que resaltan de forma particular las tradiciones orales y populares se pueden encontrar incorporadas ya en las novelas costumbristas que empiezan a dar espacio a las expresiones populares.

Las temáticas sobre tierras y conflicto se pueden encontrar en la lírica de comienzos del siglo xx. Observemos los siguientes fragmentos: el primero es parte de un poema de la primera década de siglo xx y el segundo es una estrofa de uno de los cantos de las comunidades en las zonas humanitarias:

Esta chispa hizo del Boche
 El campesino trovero
 Empezó a soltar amarras,
 Y este pueblo con sus garras
 Fue reventando linderos.
 Linderos ensangrentados
 Con un afán extranjero.
 Una chispa fue el principio
 Que impone el explotador.
 Para mostrar la vergüenza
 La antorcha que ardió en la noche.
 Compaegoyo)

El cultivo de la palma
 Es un cultivo ilegal
 Por eso los campesinos
 Allá fuimos a mochar

(E. Cuadrado, “La palma”
 (Comunidad Las Pavas)

Guillermo Valencia Salgado, conocido como Compaegoyo (citado por Jaramillo 2010), ilustra los estragos que el sistema feudal ha causado en la clase campesina. Los dos fragmentos anteriores tematizan asuntos de orden político-social irresueltos en torno a la tierra y en ambos se observa que los temas de la rebelión y de la resistencia son análogos. En el primero, Boche quiere descubrir las acciones vergonzosas de un *explotador* y, en el segundo, el *nosotros* —tácito— muestra la acción del *explotado*. Estas dos perspectivas se dirigen a un mismo núcleo temático: la desposesión de la tierra. La construcción perlocutiva en los dos pasajes atina a revelar al oyente un efecto de tensión y acción a la vez, pero mostrado desde diferentes ángulos.

La narrativa latinoamericana de comienzos del siglo xx se torna más regionalista y durante ese tiempo se producen gran cantidad de

obras cuyo motivo central es el conflicto de fuerzas entre hombre y naturaleza. De acuerdo con Fernando Aínsa, “las novelas de la tierra no crean únicamente un paisaje literario, sino que integran personajes colectivos, verdaderos arquetipos de grupos representativos de la sociedad en los que reconocerse” (2003: 13). Sin embargo, en esas representaciones no hay una reivindicación de la situación de marginalidad y subordinación de esos grupos, más bien se trata de presentarlos como un conjunto de actores agregados con la intención de “redondear la identificación colectiva”. Como señala Aínsa en ese mismo ensayo, “el indio, el cholo, el gaucho y el emigrante entran en una narrativa como grupos sociales homogéneos” (2003: 13).

En la historia musical de Colombia, especialmente en las composiciones que han sido difundidas por la industria disquera, la figura del campesino aparece como parte del segmento social, sin embargo, las problemáticas de destierro, explotación y concentración de la tierra no se han tematizado rigurosamente. En composiciones muy conocidas, como son “Campesina santandereana”, “Mi casta” y “La ruana”, entre otras, la figura del campesino no se cristaliza a través de esa dualidad conceptual de tierra-territorio. Son valiosos los aportes que hace Óscar Hernández Salgar al respecto, pues señala que el uso de esas letras referidas al campesino —y en melodías propias de las regiones andinas de Colombia, como el bambuco, el pasillo y otros ritmos— han sido utilizadas estratégicamente por la industria para exaltar especialmente el orgullo regional. En la canción “La ruana”, por ejemplo, el texto musical enfatiza la herencia española mucho más que la identidad local, de tal manera que la ruana se parangona a la capa de un hidalgo, como se dice en la misma: “La capa del viejo hidalgo se rompe para hacer ruana”. De acuerdo con Óscar Hernández, ese elemento de la vestimenta campesina resalta el valor de patria, el cual también se menciona en la canción pero está limitado solo a las regiones en donde se usa esa prenda. La selección de esa simbología no es aleatoria, sino que, como lo indica este autor, corresponde a otros intereses:

En pleno auge de la industria fonográfica en Medellín y en el momento más fuerte de la violencia partidista, una buena parte de la producción musical abordaba contenidos que buscaba exaltar el orgullo por la región o el país en una clara respuesta

al interés de la industria de fomentar un nacionalismo que redundara en un mayor consumo interno. *El tema de la violencia brilla por su ausencia* en toda esta producción musical y sólo aparecen algunos comentarios al respecto en canciones muy posteriores como “A quién engañas abuelo”, de Arnulfo Briceño (ca. 1967) (Hernández Salgar 2016: 165).⁹

Tanto en la poesía y en la literatura como en las composiciones musicales se evidencia la figura campesina en su contenido textual. Este personaje aparece representado de diversas formas y se reconstruye discursivamente, con énfasis y enfoques distintos. En la industria musical, a la que hace referencia Hernández Salgar, la mención al campesino se ha difundido en ritmos propios de las zonas centrales que se ubican geográficamente en los altiplanos Cundi-Boyacenses o en la región de Antioquía. Esto se ha dado así, entre otras cosas, porque el atuendo de la ruana ha sido y sigue siendo un elemento de identidad campesina nacional. Sin embargo, siendo la ruana una prenda exclusiva de las tierras de la altiplanicie, pareciera que gran parte de la población campesina que habita en las zonas costeras quedara por fuera del marco simbólico de la representación de los pobladores rurales.¹⁰

Como indica Óscar Hernández Salgar en el fragmento arriba citado, la violencia como fenómeno que lacera al campesino parece ser una temática vetada por los circuitos de difusión musical. Lo que se puede constatar es que gran parte de la producción de esta industria se aferró por largo tiempo a propagar una visión un tanto romántica tanto del campesino como del espacio rural propiamente dicho, a excepción de Jorge Velosa y su grupo, quienes en sus composiciones de música carranguera le cantan al origen campesino y resaltan los valores de los pobladores rurales y, sobre todo, tematizan en sus letras las migraciones forzadas y las disparidades entre el ambiente rural y el urbano.

La industria musical colombiana ofrece una visión muy parcial que no retrata auténticamente la idiosincrasia de los habitantes rurales. Lo más probable es que la población campesina, que en su gran mayoría ha sido amenazada y se ha enfrentado a las diferentes oleadas de violencia,

9. Las cursivas son mías.

10. Existe una reflexión de la música carranguera sobre el discurso ecológico (Cárdenas y Montes 2009).

no se identifique con esa visión romántica poco trascendente y que nada tiene que ver con las realidades rurales. No hay que perder de vista que la mayoría de los compositores de estas canciones emblemáticas sobre el campo y el campesino no conocían las realidades de las que escribían, irónicamente, muchos conocían mejor a autoridades políticas o eran sencillamente fieles a los pedidos de la industria en auge. Aquí se confirma una vez más la afirmación de Adorno y Bielsa (2002) respecto a que la poesía gauchesca no fue hecha por los gauchos. Esas formas de representación idealizada de nuestros habitantes rurales se alejan de las realidades de las poblaciones de carne y hueso, como lo describe Galeano en el siguiente fragmento:

El gaucho de las estampas folklóricas, tema de cuadros y poemas, tiene poco que ver con el peón que trabaja, en la realidad, las tierras anchas y ajenas. Las alparagas bigotudas ocupan el lugar de las botas de cuero; un cinturón común, o a veces una simple piola, sustituye los anchos cinturones con adornos de oro y plata (2015: 157).

Durante los años posteriores al inicio de la violencia en Colombia, es decir, después de la década de los cincuenta, las zonas rurales prefirieron adoptar otro tipo de melodías, diferentes al bambuco y al pasillo, con el propósito de expresar sus experiencias y lo que ellas significaron en su entorno de penurias. La música *guasca*, o de *carrilera*, como se conoce en Colombia, fue la que más tomó los espacios locales en las ruralidades. Así, y de acuerdo con Hernán Restrepo Duque, los campesinos se sentían más cercanos a las melodías que llegaban del extranjero, que eran las que se escuchaban en tiendas del *pueblo*. Se “prefirió la tristeza ecuatoriana, la añoranza cubana, todo eso que nos llegaba enlataado del norte o del sur y que solemos denominar como música *guasca*” (Restrepo Duque, citado por Hernández Salgar 2016: 166).

Como podemos ver, las composiciones de la industria musical seleccionan las temáticas que puedan tener mejor acogida en la audiencia y, además, se eligen aquellas que cumplan con los propósitos claros de productividad o estén relacionados con ellos. El gran trabajo que han realizado estos autores mencionados y muchos otros que aparecerán en este estudio se constituyen en valiosos aportes que permiten, por un lado, escudriñar la radiografía de la historia musical y su difusión en

Colombia y, por el otro, indagar composiciones inéditas para cuestionar el por qué las músicas que retratan e ilustran las realidades rurales no han tenido difusión.

DESPLAZAMIENTO Y RETORNO: CONTEXTOS NARRATIVOS Y MUSICALES

En el repertorio seleccionado para este estudio existen dos temas vertebrales en las letras de los cantos que reconstruyen momentos importantes y trascendentales para las comunidades: las experiencias de desplazamiento forzado y las experiencias de retorno a los territorios.

Respecto a las causas contextuales del desplazamiento se puede establecer una relación diferente sobre los motivos que producen el desplazamiento en Colombia, como se mencionó en el capítulo I. En el campo de la producción musical, las composiciones comunitarias reconstruyen el significado de *lugar* y de *hogar* tras haber sufrido el desarraigo violento de sus territorios. A este respecto, John Paul Lederach (Lederach y Lederach) considera que

La idea que la canción crea un sentido de significación de lo local y del lugar no es del todo nueva, aunque no ha sido probablemente explorada en términos de lo que tiene lugar a través de la fenomenología de la sanación (2010: 31).¹¹

Mientras en la literatura y la narrativa colombiana uno de los motivos principales de la producción ha sido la temática alrededor de diferentes formas y efectos de la violencia, el tema del desplazamiento forzado ha quedado consignado solo por unos pocos autores. Respecto a la violencia como fenómeno gestor de una tradición literaria, Augusto Escobar (1996) señala que existe un tipo de literatura sobre la violencia en sí, mientras que existe otra clase de literatura que más bien propone una reflexión sobre de la violencia. Desde esa perspectiva, las narrativas que desarrollan la temática del desplazamiento forzado

11. La traducción es mía. La versión en inglés es la siguiente: “The idea that song creates a sense of meaningful location and place is not entirely new, though is perhaps not fully explored in terms of what takes place through the phenomenology of healing”.

tendrían la intención de propiciar un discurso narrativo de reflexión. Al respecto, Escobar indica lo siguiente:

Una y otra novelística muestra, por medios literarios o paraliterarios, el testimonio vivo, la cosmovisión de una comunidad desgarrada y la historia de sus protagonistas. Cuando decimos que es una literatura de la violencia y otra que hace una reflexión literaria sobre ella, lo hacemos para distinguir su doble carácter.¹²

Algunos autores, como Alfredo Molano en *Crónicas del desarraigo. Desterrados* (2005); Laura Restrepo en *La multitud errante* (2001); Gustavo Álvarez Gardeazábal en *Las mujeres de la muerte* (2003), y muchos otros, han construido en sus universos narrativos versiones sobre personajes que han experimentado las vicisitudes del destierro. A partir del relato testimonial, se retoma el tópico del desplazamiento forzado para crear universos ficcionales en los que se narra la complejidad de este fenómeno.

Es preciso preguntarse si esa apariencia binaria entre las novelísticas de la violencia puede ser análoga a las composiciones musicales. Tal vez no sea pertinente establecer una comparación en los mismos términos, incluso me atrevería a afirmar que la composición musical que nace de las comunidades enfrentadas a contextos de violencia armada tiende a ser un resultado del proceso de reflexión sobre la violencia más que una retórica de la violencia. Esa reflexión es ofrecida en una forma lírico-musical que conjuga las funciones pensantes y sensitivas de quien las compone, por ello sugiero considerar esas composiciones como lírica testimonial; es decir, como un discurso que se reconstruye a través de la fuente poética para deliberar sobre la agresión causada, así como también sobre lo que han causado las agresiones. Esta lírica hace cómplice a diversos ritmos musicales para crear en su estética una función representativa de la racionalidad rural y se contrapone a la estética creada por las ideologías, ya sean de tipo político, religioso o de otra índole.

Gran parte de la música que se ha venido difundiendo actualmente, a través de conocidos artistas colombianos, escenifica en sus relatos

12. Se puede consultar de forma virtual en: <http://www.javeriana.edu.co/narrativa_colombiana/contenido/bibliograf/violencia.htm>.

episodios de contención en los cuales se describe la manera en que el caos social mantiene atrapada a la población civil en un callejón sin salida. En algunos textos musicales de artistas famosos —como Juanes y Totó la Momposina— la retórica lírica se compone de ruegos, peticiones por un alto a la violencia y al derramamiento de sangre. Estas composiciones son creaciones individuales sobre el malestar que ocasionan las circunstancias de conflicto a nivel nacional y, si bien se convierten en formas de expresión de la inquietud colectiva por la paz y la no violencia, aún no aportan una reflexión de fondo a la brecha existente sobre el quehacer comunitario por la paz y el uso del material musical local. Lo que quiere decir que, si nos atenemos exclusivamente a ese tipo de composiciones, esto presentaría grandes limitaciones a realizar el análisis sobre la problemática de la población rural. Exceptuando las composiciones de la banda colombiana ChocQuibTown, que tiene en sus letras temas sobre la identidad étnica y regional del Pacífico chocoano, la mayoría de producciones de la industria musical que tematizan el conflicto proporcionan poca o muy escasa información para los propósitos de este estudio. La mayoría de las letras con amplia difusión se alejan de las semánticas que emergen de las estrategias de sobrevivencia y conflicto y la construcción de paz en los escenarios rurales/locales. Por ello es fundamental recurrir al repertorio que surge desde las comunidades que están avocadas a la lucha cotidiana y nos revelan esos significados.

Los cantautores

Respecto al uso de la terminología, es pertinente advertir que me referiré no al cantante, sino al cantautor, concepto que el Diccionario de la Real Academia de la Lengua define como: “Cantante, por lo común solista, que suele ser autor de sus propias composiciones, en las que prevalece sobre la música un mensaje de intención crítica o poética” (Real Academia Española 2001, *s. v.*). También utilizo el término canto y no canción, pues la definición que proporciona esa misma fuente denomina el canto como “composición de música vocal” y “composición poética especialmente de tono elevado y solemne” (Real Academia Española 2001, *s. v.*).

En las entrevistas realizadas a los miembros de las comunidades fue posible constatar que cada una de las composiciones reconstruye una experiencia traumática de la expulsión y el desplazamiento forzado. De la misma manera, cada uno de los compositores exterioriza en el preámbulo de la composición la necesidad imperante de plasmar a través del canto el impacto causado por la experiencia vivida. La lírica, sin embargo, no expresa solamente la captación de hechos aislados, sino que configura un entramado narrativo en el cual es posible detectar las formas de interacción de la comunidad antes, durante y después de las experiencias del desarraigo.

Estructuración del programa lírico: tipología

Una de las particularidades más sorprendentes al hacer el análisis de la lírica de los cantos recolectados en esas poblaciones, para mí, ha sido descubrir que la creación que emerge en contextos de conflicto no conduce necesariamente a relatos que describan en sus letras la confrontación; es decir, el relato no solo está constituido por las circunstancias violentas, sino que contiene abundantes elementos que hacen referencia a prácticas que ilustran el panorama diacrónico comunitario. En sus repertorios, la diada tiempo-espacio juega un papel central y acompaña todo el programa lírico de la dialéctica tópica: desplazamiento y retorno. La razón de este hecho no tiene que ver solo con el mutismo que crea la guerra o el miedo que puedan generar el agresor o la agresión, pues, a mi parecer, está también relacionado con una necesidad intensa de simbolizar la pertenencia al lugar y de representar el desarraigo como una pérdida enorme, casi inconmensurable, del hábitat propio, del hogar territorial. Asimismo, esa diada ilustra en gran medida la percepción de la sociabilidad que se recrea en la música: las relaciones sociales que se gestan con el entorno natural y el entorno social del colectivo y que además están mediadas a través del lenguaje no verbal y las prácticas sonoras, entre otras.

En la reconstrucción lírica están depositados discursos que constituyen bases fundamentales de la filiación local y que representan en el canto la función vital que cumplen en la recomposición del tejido

comunitario. El discurso lírico-musical articula los diversos mecanismos que en el arte se conjugan para mostrar un intento de recuperación de lo social y lo culturalmente construido. Ese proceso se nutre de figuras y agentes concretos, como el campesino, las plantas, el terruño y la asociación, entre otros, que forman parte del universo comunitario y están presentes en el repertorio melódico. La *asociación campesina* es una figura sumamente importante y significativa en el discurso lírico, ya que, en las composiciones, se constituye en motivo central a partir del cual se hilvana el relato cantado, aparece como agente social con carácter de institución. En el canto, la asociación ostenta un valor imprescindible para la consolidación y afianzamiento de la cohesión y acción comunitarias.

Obsérvese que la reconstrucción del relato en el marco de la lírica es presentada de manera diferenciada. Por una parte, existen cantos en los cuales se muestra un retrato casi radiográfico de sucesos con fuerte carga agresiva en los que se narra el ataque a una población o a una comunidad específica, mientras que, por otra parte, existen otras composiciones que no se refieren a eventos determinados, sino que construyen el núcleo narrativo a partir del objeto de contiendas; es decir, deliberan sobre temas como la tierra y el territorio o subtemas relacionados con esos conceptos. En otros cantos, el motivo principal se consagra a la comunidad y a sus miembros. Estas dos entidades se convierten en el texto lírico en cuerpo indisoluble atemporal, pero con espacio definido. A continuación, se presentan en mayor detalle sus características y al final de la caracterización tipológica se puede encontrar un listado con todos los cantos del corpus y su correspondencia con la clasificación propuesta.

CARACTERIZACIÓN TIPOLÓGICA

Focalización de la contienda como eje central

Los cantos que plasman la confrontación como eje central en su lírica lo hacen en su gran mayoría partiendo de un hecho concreto sucedido en la comunidad, apelan de manera recurrente a una incursión o una

arremetida inesperada que ha sido ejecutada por un actor armado. El carácter testimonial del relato se puede distinguir aquí con mayor insistencia, pues el portavoz de la historia proporciona en el canto datos sobre fechas y lugares existentes que son revelados sin alteración en el texto lírico. Por otra parte, las acciones que tienen que ver con la declaración de percepción sensitiva del acto de agresión siempre están descritas: me refiero a actos concretos como ver, escuchar o sentir, que conforman una amplia gama del mundo sensorial que transmite la experiencia de testigo y testimonio en el canto.

En este tipo de relato sobre la disputa, aparecen otras figuras que se podrían sugerir como la antítesis del campesinado. En este sentido, no quiero referirme a una posición maniquea entre campesinado y otros actores, sino a una forma de jerarquización en los personajes representados en el canto, como los paramilitares, el Ejército, el Estado y la industria palmera. Estas figuras actorales son quienes, al imponer su poderío y fuerza en el campo de disputa, producen un efecto de negación del campesinado, denigrando los atributos constitutivos de su naturaleza. Además, esas otras figuras tienen características explícitamente opuestas a las que posee *el cuerpo* del campesinado. Podríamos afirmar que, en este tipo de composiciones, el énfasis está puesto en los actores en disputa y sus acciones. Sin embargo, no se trata de narraciones que ilustran los mecanismos de interacción, sino de acciones que se concentran en la acción/reacción. Su contenido está mayormente dominado por las circunstancias del combate.

Focalización del objeto de contienda

Aquellos cantos que focalizan el tópico narrativo en la tierra y otros recursos naturales se alejan de la confrontación central como tema en su relato. La mayoría de estas composiciones expresan aspectos sobre la cosmovisión campesina, ya que en ellas está contenida una construcción tanto racional como emotiva que vincula de manera estrecha el aspecto religioso. En este tipo de relato, el eje central está en los efectos de la conflictividad, pero se refiere con vehemencia a los significados

de valoración sobre la tierra y se ponen de relieve las discrepancias sobre otras formas de estimación de los recursos naturales.

Dos personajes centrales que sobresalen en este tipo de composiciones son la figura del campesino y la del creador. El relato lírico en esos cantos retoma el territorio como epicentro sistémico del discurso, conectándolo con tres entidades: el campesino, la tierra y el creador. De esta manera se escenifica un panorama supranatural en las historias cantadas, en el que actores no humanos entran a formar parte de los procesos de acción-reacción y se manifiestan ante las disputas. Esa interacción se ve materializada concretamente en las transformaciones que se revelan en el elemento *tierra*. Una de las peculiaridades de estas composiciones es que muestran una tendencia a enclaustrar las nociones de espacio y de tiempo dentro del concepto mítico-arquetípico; es decir, el relato desvela consideraciones sobre las construcciones temporales y espaciales que apelan al lugar fundacional y originario de las comunidades. Asimismo, ese relato se inserta en la cosmovisión de estas colectividades campesinas, pero no se presenta como un atributo exclusivo para ellas, por el contrario, las composiciones exhiben una conciencia colectiva que va más allá de la identidad regional y que tiende más hacia la construcción de la subjetividad comunitaria y campesina, por ello se hace mención a los trabajos, las creencias y las prácticas de los espacios rurales en Colombia.

Esa dimensión temporal-espacial, antes mencionada, sitúa la circunstancia de la confrontación en un marco más amplio e integra el aspecto histórico como parte vertebral para acceder a la comprensión sobre las disputas. Este aspecto es indispensable para dilucidar dos cuestiones fundamentales:

- 1) la forma en la que las comunidades representan y tematizan las generaciones de luchas y despojos de la tierra;
- 2) la manera en la que reconstruyen en la lírica los sistemas y mecanismos dentro de los cuales tales luchas han tenido lugar.

Adicionalmente, estas dos cuestiones coportan respuestas ante la inquietud de constituir un nuevo estatuto campesino ante el contexto de la expulsión.

Focalización del agente colectivo: asociación campesina

Una tercera forma de estructurar el relato de los cantos es la construcción de textos en cuya lírica prevalece una apología dirigida, en mayor medida, a la fundación y existencia de la asociación campesina y, en menor grado, al material lírico. En esta forma de relato son casi inexistentes las escenas de confrontación entre actores armados u otro tipo de agentes. Se hace mención a las diferentes formas de identificación campesina y se exaltan, sobre todo, los logros comunitarios que han tenido lugar. La dimensión temporal tiene un matiz fundacional, pero el énfasis está puesto explícitamente en la condición futura, es decir, en el retorno y en la reconstrucción comunitaria tras el desplazamiento. Esa visión utópico-realista que se manifiesta en el texto expresa la magnitud del significado colectivo que adquirió la gestión asociativa, sin embargo, también se hace un llamado permanente a convocar la unión como fortaleza del tiempo presente. Además, la unidad grupal se instituye como talante dinamizador que refuerza el sentido de la existencia rural y soporta la resistencia campesina.

Se puede afirmar que en este tipo de composiciones se confecciona una oda a la constitución campesina, presentándola como agente promotor y actor de ejecución que amortigua los embates ante la violencia. En este tipo de composiciones es posible escudriñar de manera más amplia el rol, la posición, las acciones y la representación de las asociaciones campesinas en el marco del conflicto, es decir, aquí el énfasis está puesto en los rasgos colectivos. Los cantos que pertenecen a esta forma de relato se convierten, algunas veces, en himnos asumidos por los integrantes de las comunidades y expresan el carácter constitutivo de su agrupación con plena convicción de la victoria.

SIMILITUDES Y DIFERENCIAS EN LA TIPOLOGÍA

Es importante señalar que, si bien cada una de las composiciones muestra más rasgos afines a una de las tres tipologías, en cada uno de los cantos se pueden encontrar matices de los otros dos.

Para los efectos de este análisis es útil realizar una diferenciación en la estructuración del programa lírico que puede servir como marco inicial para identificar acciones comunitarias sobre el manejo del conflicto y las acciones de construcción de la paz. Las manifestaciones sobre estas acciones son perceptibles en la construcción lírica y muestran una dimensión de la acción comunitaria en la gobernanza política por el territorio. Las lecturas que se hacen del texto lírico aportan claramente a la indagación sobre la reconceptualización que surge de la ontología campesina sobre su entorno y el manejo de los recursos naturales, así como también sobre la identidad campesina.

Especialmente a través de la segunda tipología es posible deslindar una gama de significados asociados al objeto de disputa, la tierra y otros recursos naturales, y hacer una lectura sobre las diferentes perspectivas de valoración por parte de otros actores con respecto al mismo. A través de las interpretaciones que se extraigan de la tercera tipología es factible proponer planteamientos sobre cómo la composición lírica se convierte en un instrumento que refuerza procesos de agrupación social, su rol como catalizador del conflicto, su importancia en relación a las acciones colectivas y su dimensión política.

Es importante también observar el rol del canto en el proceso de consolidación comunitaria: las asociaciones campesinas se convierten en piedra angular, con influencia contundente en la transformación del conflicto. Además, los efectos que tiene la creación lírica en el seno de la asociación campesina pueden poner de relieve la incidencia en las tendencias globales y las respuestas locales. Por un lado, se revelan dinámicas transareales¹³ —más allá de las fronteras nacionales— que confluyen en las demandas globales relacionadas con la producción de palma de aceite y los desbalances locales que genera la estrategia de los monocultivos. Por otra parte, se pueden distinguir las diferentes formas de respuesta y recepción locales ante los imperantes globalizantes del mercado, los cuales en este caso afectan gravemente los entornos agrícolas locales.

13. Este término lo proporciona Ottmar Ette (2016) y se refiere a los flujos entre espacios que se constituyen en áreas, cuya formación va mucho más allá de lo geopolíticamente delimitado.

Acercarse a examinar las formas de estructurar los relatos puede contribuir a determinar los niveles de descripción que aparecen en ellos, pero, sobre todo, permite identificar unidades de sentido claves para comprender el relato y el correlato que subyace en los cantos. De gran utilidad son los postulados de Roland Barthes (1977) en esta materia. Aunque propone una distinción de tres niveles de descripción para la obra narrativa, podemos identificarlos en los textos líricos también: nivel de la función, nivel de la acción y nivel de la narración. Esa categorización nos permite identificar las unidades de sentido que aparecen en los textos y sirve como instrumento para establecer su funcionalidad y su relación con el resto del relato.

El nivel de la *función* atiende a la interpretación de por qué se hace uso del género lírico como el canto para comunicar. Sobre la elección de las formas líricas entraré en detalle posteriormente, porque hay todo un sustrato histórico-cultural propio de esas dos regiones que es pertinente abordar de forma rigurosa.

El segundo nivel, el de la acción, describirá el análisis de una instancia, meta que examina no solo las acciones que se relatan en el discurso lírico, sino las que convoca esa lírica musical como instrumento comunitario en los procesos de consolidación como agente social rural. En este sentido se resemantiza y se reconstruye el significado de comunidad.

El tercero, el de la narración, tratará la construcción en sí y la estructura narratológica en el texto lírico, es decir, la forma en que se articulan las unidades allí presentadas y cómo entre ellas se crean vínculos integrativos o signos de fragmentación que impregnan a la lírica de ese rasgo testimonial que antes se ha mencionado.

Contienda como eje central	Objetos y sujetos de contienda como eje central	Agente colectivo y entidad religiosa como eje central
Canto 1: Sin título	Canto 4: "La palma"	Canto 17: "Homenaje a nuestros mártires"
Canto 2: "El 2 de junio"	Canto 5: "Negros en palenque"	Canto 19: "Algún día es mañana"
Canto 3: "Ciento veinte muertos"	Canto 6: Sin título	Canto 20: "Bonarences de ASOCAB"
Canto 10: "Violencia brava"	Canto 7: "Óyeme Chocó"	Canto 22: "Llegó la hora" (retorno)
Canto 11: "Cómo fue"	Canto 8: "El sofoco"	Canto 23: "Los dioses de la tierra"
	Canto 9: "El sufrimiento"	Canto 26: "Pueblito bello"
	Canto 12: "El gobierno de la gente"	Canto 27: "Lamento por mi pueblo"
	Canto 13: "El señalamiento"	Canto 28: "Sentimiento de mi pueblo"
	Canto 14: "Llanto"	Canto 31: "De aquí no nos vamos a ir"
	Canto 15: Vaguay (origen, tierra, etnia)	Canto 32: "Campesino de verdad"
	Canto 16: "Tierra querida"	Canto 33: "Los veinte años de lucha"
	Canto 18: Sin título (tierra, origen, naturaleza, etnia)	Canto 34: Sin título
	Canto 21: "Historia de vida"	Canto 37: "Creación universal"
	Canto 24: "Martín Valiente y su mata de caña"	
	Canto 25: "Palo de letras"	
	Canto 29: "El mico desplazado"	
	Canto 30: "La voz de la montaña"	
	Canto 35: "Los comentarios"	
	Canto 36: "Don Carmelo"	

3. Tipología del relato lírico en los cantos

Cerca del 51% de los cantos dedican su relato lírico a los objetos y sujetos involucrados en la contienda

Cerca del 35% de los cantos dedican su relato lírico al agente colectivo o a la figura religiosa

Cerca del 14% de los cantos dedican su relato lírico a narrar la contienda

Ritmos musicales de los cantos

Reiterando la afirmación que se ha formulado al comienzo de este apartado, la riqueza de los litorales colombianos abunda, entre otras, en variedad de ritmos y melodías musicales. En mi última visita de campo a las comunidades, en agosto de 2013, pude encontrar que la creación lírica que tematiza la expulsión de la población es amplia y está aún por explorar.

Existen ritmos como el bullarengue, en sus diferentes variantes en la zona Caribe: el fandango, la chalupa y el bullarengue sentado, que incorporan en sus letras experiencias individuales del desarraigo. Asimismo, en el litoral Pacífico la producción de ritmos emblemáticos como la chirimía, el sexteto y el conjunto de voces, entre otros, no solo siguen consignando en sus letras un repertorio simbólico cultural ancestral, sino que integran la experiencia del desplazamiento como motivo del relato lírico. Para la presente reflexión no solo es de vital importancia la composición que tematiza el despojo del territorio, sino también aquellas letras musicales en las que se tratan los procesos de retorno. La riqueza musical y rítmica del Pacífico colombiano ha empezado a ganar mayor difusión en el plano nacional, así como también en el internacional, con la banda ChocQuibTown, que incorpora en sus sonidos *funk*, *hip hop* y *reggae* jamaicano y los mezcla con sonidos autóctonos del Pacífico como el bunde o el currulao, entre otros, en cuyas letras se reivindica el carácter étnico y el nexo territorial en el marco de la gobernanza.

Respecto de los ritmos musicales en los que componen las comunidades de enfoque para este estudio, hay dos que son predominantes: el vallenato y el rap. La mayoría de cantos están compuestos en ritmo de vallenato, incluso en las comunidades que habitan en el litoral Pacífico. El ritmo preferido de la composición guarda relación con la diferencia generacional: mientras los más jóvenes escogen el rap, otros grupos generacionales optan por componer en vallenato o ritmos autóctonos. Ante este panorama musical, surge la inquietud sobre si la preferencia del vallenato corresponde a los ejes musicales que caracterizan la región o si más bien tiene que ver con su predominancia como el ritmo actual emblemático en Colombia. Tal vez no es preciso decantarse por una u

otra opción exclusivamente, quizá sea más certero escudriñar si existe un vínculo entre estas dos aproximaciones.

EL RITMO VALLENATO, HISTORIA Y REPRESENTACIÓN

El vallenato es un ritmo típico nacido en la región Caribe de Colombia, en la cual el mestizaje se hace realidad en la música, pues se combinan instrumentos como el acordeón, de origen europeo, la guacharaca,¹⁴ de origen indígena, y la caja, de origen africano. Al parecer, la incorporación del acordeón se da posteriormente, pues las primeras composiciones vallenatas fueron tocadas con guitarra y no con acordeón (Posada 2002). De acuerdo con José Antonio Figueroa (2009), la génesis del vallenato se remonta a las llamadas *colitas*, que eran fiestas de los empleados del servicio y tenían lugar después de las celebraciones de los dueños de la casa —oficiadas con música europea— al ritmo de vals. A las *colitas* solían adherirse los señores o patronos, quienes, ebrios, querían hacer uso de sus derechos sexuales sobre sus empleadas. La Fundación del Festival de la Leyenda Vallenata caracteriza las *colitas* de la siguiente manera:

En estos tiempos, la música, como el vestido y las costumbres, dividía verticalmente las clases sociales. De un lado la aristocracia criolla se divertía al son del piano, la guitarra y el acordeón que acompañaban los vals, cuadrillas y lanceros, mientras que el pueblo se divertía bailando al son del tambor y la flauta. Las *Colitas* eran una prolongación de las diversiones de los ricos en el ambiente de la gente del pueblo, mezclándose momentáneamente unos y otros. (Fundación Festival de la Leyenda Vallenata 2014)

Hay diferentes voces críticas que cuestionan tanto el origen geográfico del vallenato como el evento del festival. Una de ellas es Consuelo

14. Luis Carlos Ramírez señala en su artículo “Vallenato, ¿etiqueta para una moda?” que en las investigaciones de Egberto Bermúdez en su ensayo de 2004 *¿Qué es el Vallenato? Una aproximación musicológica* se pueden encontrar suficientes argumentos que deniegan la triétnicidad instrumental del vallenato porque las guacharacas se encuentran en los contextos afrocolombianos y no en los ambientes indígenas.

Posada, quien afirma que el Festival de la Leyenda Vallenata atiende a propósitos diferentes y da menos importancia a lo cultural: “Estos intereses han impuesto el predominio de lo mercantil sobre lo artístico y han conducido al Festival a una comercialización incontrolada” (2002: 75). Por otra parte, la existencia del acordeón como instrumento originario de la interpretación del ritmo vallenato es cuestionada también por algunos expertos como Jaques Gilard (1986, 1993). Este autor sostiene que nadie puede asegurar totalmente que el acordeón haya sido adoptado en Valledupar ni tampoco que de esa región se derive la influencia del nombre del ritmo. Según sus indagaciones, antes de la década de los treinta, los grandes acordeoneros realizaban las interpretaciones sin acompañamiento instrumental. En cuanto a las controversias respecto al nombre de este ritmo musical, algunos piensan que existe efectivamente una relación entre este y el origen geográfico, el Valle de Upar. Los que se oponen a esa consideración afirman que no se pueden marcar fronteras definidas a los nacimientos musicales y favorecen la idea de que es toda la región la que da lugar a la aparición de ese ritmo. Jacques Gilard considera, además, que la élite de Valledupar adoptó el ritmo vallenato como exclusivo de su zona, desconociendo que en toda la región del Caribe colombiano predomina la interpretación musical acompañada del acordeón.

Otras críticas que se le hacen al Festival de la Leyenda Vallenata van dirigidas a los criterios de selección para elegir las temáticas en el certamen. Al parecer, esos criterios están vinculados con lo que se considera el canon vallenato, en donde las variaciones instrumentales son vetadas. Algunos argumentos relacionados con esas apreciaciones sugieren que muchas de las composiciones son expresiones del descontento de las poblaciones caribeñas ante las estructuras de poder y su imposición en la cultura musical. Ariel Castillo, excelente conocedor y especialista en la temática, comparte la posición crítica frente al Festival de la Leyenda Vallenata y se refiere a su reglamento y a sus procedimientos poco transparentes para elegir a los reyes vallenatos, considerando que se asimilan más a un andamiaje de favoritismos y desafectos que refleja más los beneficios de quienes son jurado que la calidad de los elegidos.

EL VALLENATO Y LA ORALIDAD

Las letras de las canciones vallenatas se componen tanto de historias insólitas como de relatos cotidianos extraídos de las vivencias de los pueblos en la región del Caribe: “Hacer música es solamente una forma diferente de percibir la vida”, afirmaba Monchi, compositor de Las Pavas, durante las conversaciones que mantuvo con él en la hacienda de Las Pavas. Esta forma exclusiva de percepción sobre la creación musical también ha sido integrada al universo escrito y aparece ilustrada de forma brillante por Gabriel García Márquez en muchas de sus reconocidas obras literarias. A este respecto, Ariel Castillo (1986) afirma que algunos compositores de vallenato que se han hecho conocidos a nivel nacional aparecen en fragmentos de *Cien años de soledad* (1994) y *El coronel no tiene quien le escriba* (1986). Uno de esos personajes es el gran compositor Rafael Escalona.

Castillo (1986) señala que una de las similitudes entre la narrativa de García Márquez y la canción vallenata es la existencia de una relación de “afinidad genérica” entre ellas. Para él, “ambas formas relatan historias, constituyen acontecimientos, y poseen una estructuración narrativa” (52). La canción vallenata emerge de la tradición oral en la costa Atlántica de Colombia y, gracias a la representación de personajes importantes en el ámbito tanto literario como musical, ha logrado ganarse un lugar relevante en la herencia cultural colombiana. Dentro de las temáticas de la composición vallenata se encuentran numerosas leyendas sobre figuras de la mitología y la religiosidad popular, cuyas historias han sido conservadas a través de generaciones y retratan parte de las convicciones del pueblo caribeño.

EL VALLENATO Y EL ROMANCE

Jacques Gilard (1993) reitera que en las letras vallenatas se halla la presencia de una sola matriz: “La poesía oral hispánica que se reconoce bajo variaciones siempre identificables (el papel de las condiciones locales) desde los Estados Unidos hasta la Patagonia” (32). En cuanto a la herencia hispánica, Consuelo Posada (2002) ha investigado

exhaustivamente las relaciones entre los versos populares del romance y las canciones vallenatas, con un importante trabajo comparativo en el cual “se encontraron en las coplas colombianas y latinoamericanas nuevas relaciones con los versos populares del romance, heredado de la influencia española: vigencia de temas, moldes, formas, y aparecieron estrofas y versos sueltos integrados a la canción popular y en general a la canción vallenata en particular” (70). Sus hallazgos indican que, además de la organización estrófica que comparte con el romance español, en el vallenato hay similitudes también en otros aspectos como el “paralelismo, repetición de una misma palabra a comienzo de estrofa” (70). El vallenato se nutre de la tradición y la historia orales y se construye a partir de las vivencias colectivas, los imaginarios y las creencias de los habitantes de las comarcas. La similitud no es solo temática, sino también a nivel de su estructura textual, pues muchos de los cantos están compuestos en octosílabos y en ellos parecen mezclarse tanto la herencia colonial como la ancestral. Sin embargo, la apreciación que hace Gabriel García Márquez a este respecto es que en las interpretaciones de Rafael Escalona y otros compositores se puede observar una nueva trova vallenata que se aleja del esquema tradicional y se convierte en canto en construcciones isométricas y diseños asimétricos.¹⁵

En sus trabajos sobre la difusión del Romancero en ultramar, George List (1973) y Gisela Beutler (1985) señalaron la proliferación de romances religiosos en el litoral Pacífico de Colombia. Susana Friedmann (1989) retoma esos estudios y considera que existen también romances en los cantos festivos. De acuerdo con Antonio Sánchez Romeralo (1989), la tradición oral hace una selección temática en la cual los temas que logran conservarse son los tópicos vitales para la preservación de la memoria. Este género sigue la tradición de los antiguos romances españoles en los que se tematizaba también el destierro; en Colombia la temática del desarraigo es más que actual como temática de las composiciones. Este trabajo sobre la presencia del romancero en la literatura contemporánea en Colombia lo ha retomado Adrián F. Freja de la Hoz para mostrar que “existe un campo de la literatura oral

15. Algunas consideraciones de Gabriel García Márquez sobre la música vallenata las menciona González (2014).

poco estudiado y conocido en los ámbitos académicos”. Las composiciones en romance, si bien surgen de la época medieval o aun antes, siguen estando vigentes en diversas regiones del continente latinoamericano, como sucede en Colombia, y se verá en detalle en el análisis de los cantos.

TRADICIÓN TRANSCULTURALIZADORA EN EL VALLENATO

La construcción narrativa de la lírica vallenata recupera los acontecimientos pasados y se convierte en multiplicadora de historias locales que adquieren trascendencia en el ámbito tanto nacional como internacional.¹⁶ No es necesario un evento excéntrico para dar rienda suelta a la construcción de la oralidad popular, es justamente la historia cotidiana del caribeño, campesino, pescador o habitante de las pequeñas ciudades intermedias, la que aparece como protagonista en el universo lírico de las canciones. Gabriel García Márquez (1950), citado en Castillo (1986), llama a esa actitud lírica “estirpe juglaresca” y comenta al respecto:

Quien haya tratado de cerca a los juglares del Magdalena [...] podrá salirme fiador en la afirmación de que no hay una sola letra en los vallenatos que no corresponda a un episodio cierto de la vida real, a una experiencia del autor. Un juglar del río Cesar no canta porque sí ni cuando le viene en gana, sino cuando siente el apremio de hacerlo después de haber sido estimulado por un hecho real. Exactamente como el verdadero poeta (1986: 50).

El posicionamiento del vallenato como ritmo emblemático de lo nacional en Colombia se da con la dinámica continental de la década

16. Luis Carlos Ramírez Lascarro (2017) presenta una reflexión en la que sugiere que en la historia del vallenato existe una manifestación recurrente a la protesta. En su ensayo cita compositores muy conocidos como Rafael Escalona, con la canción “El hambre del Liceo”, Gildardo Montoya, con “Plegaria Vallenata”, y otros menos conocidos como Horacio Mora y Lucho Cobo. Según Ramírez, estos y otros compositores han sido relegados y dejados al margen de la industria musical por tratar temáticas que denuncian abiertamente los poderes —gobernantes y élites— locales y regionales.

de los años cuarenta, especialmente en el tópico literario, cuando las vanguardias que se habían gestado desde principios de siglo querían darle una nueva orientación a la producción literaria del continente.

La vanguardia cosmopolita se acercó a modelos más europeos, mientras que la otra, *realista-crítica*, apeló a lo llamado *auténtico y tradicional*. Esta última optó decididamente por las prácticas y los valores culturales que habían sido mantenidos durante siglos y que habían pasado de generación en generación por medio de la tradición oral.

Como se mencionó antes, Jacques Gilard, Consuelo Posada y otros autores consideran que el vallenato que se difunde a través de los medios masivos y de la industria musical no es la música originalmente popular. Se podría decir que sus críticas se refieren al estilo *popularizante apropiado* por las élites del Valle de Upar para crear otro que se acercara tanto a lo cortesano como a lo moderno. Sin embargo, no se puede negar que, pese a todos los usos que se le han querido dar a la música vallenata, sigue conservando su atributo inicial de ser poesía oral. Así, tal y como lo presenta Jacques Gilard, el elemento popularizante de las composiciones recreadas por las élites tomó mayor fuerza y se difundió con propósitos vinculados a lo económico y lo político, pero presentados como tradición e identidad cultural regional. Egberto Bermúdez asegura que para Gilard “la única continuidad que observaba en el vallenato para considerarlo una tradición era aquella de la permanencia en el poder de la clase política que siempre lo ha auspiciado” (Bermúdez 2009: 36). Para ejemplificar esa continuidad, el autor menciona algunas familias que controlan el poder económico y político en la región Caribe, como los Dangond, Celedón, Castro, De la Spriella y Villazón, que forman parte de las actuales figuras vallenatas. Además, y no por mera casualidad, algunas de esas familias hayan tenido alguna relación con actividades y negocios en la industria de la palma.

Si bien las composiciones musicales autóctonas de la costa Caribe de Colombia, el vallenato, los paseos, las pullas, los bullerengues y las cumbias, entre otros, conforman un abanico musical portador de la cultura caribeña colombiana, tienen un acervo predominantemente africano. Tanto la evolución como el entramado de las músicas caribeñas han recibido la influencia de los flujos migratorios de otras músicas del Caribe antillano y afroamericano. De acuerdo con Bermúdez, las

composiciones en cinquillo y tresillo,¹⁷ que son variaciones típicas del vallenato, se pueden encontrar en muchos otros ritmos del Caribe insular. Peter Wade (2003) coincide con la apreciación de Bermúdez y señala que atribuir a la música caribeña en Colombia una pertenencia exclusivamente ligada al origen territorial sería desconocer las influencias musicales que ha recibido, no solo en el ámbito de intercambios migratorios, sino también en la formación y los conocimientos de músicas europeas que tuvieron destacadas figuras de la música caribeña, como lo fue el maestro Lucho Bermúdez.

Si se toma un corpus de las composiciones en ritmo vallenato paralelo a aquellas que participan en el Festival de la Leyenda Vallenata, se puede apreciar que en muchas de ellas se manifiesta el sentir del poblador marginal que se enfrenta a los desequilibrios del sistema a nivel económico, social y político. La estructura de esas temáticas varía entre textos narrativos, descriptivos y líricos. Jacques Gilard —según Bermúdez (2009)— no solo cuestiona, sino que también refuta que la narración sea la técnica más extendida en los textos vallenatos. Por otra parte, Ismael Medina Lima (2003) también se muestra escéptico ante esa aseveración y lo deja claro en el análisis que realiza sobre la obra musical de Rafael Escalona. Conocidos expertos en los análisis de la música vallenata como Ariel Castillo y Julio Escamilla coinciden en afirmar que existe una preponderancia lírica y descriptiva en las letras vallenatas. Ese carácter narrativo y un tono descriptivo es predominante en los cantos que se recolectaron en este estudio, pues la técnica narrativa permite elaborar un discurso que conecta temporalidades. Además, la creación vallenata de las comunidades logra rescatar la esencia de lo colectivo resaltando la vinculación multitemporal que vincula el carácter comunitario, la acción común ante el despojo de tierras y la proyección en un escenario futuro de retorno. En este sentido, las medialidades y sus mediaciones tienen un papel preponderante. Las expresiones musicales son portadoras de mensajes y simbologías, antes latentes pero no explícitas ni difundidas, como lo indica Jesús Martín-Barbero.

17. Cinquillo y tresillo son grupos de valoración especial dentro del lenguaje musical; el cinquillo se caracteriza por tener cinco notas musicales y el tresillo, tres.

Hasta hace unos cincuenta años las composiciones vallenatas no tenían la importancia que han adquirido hoy en día en el plano nacional, y mucho menos en el escenario internacional. Su difusión y auge a nivel global se debe a varios factores y los procesos de difusión de lo que se considera popular. Por lo general, esos procesos han estado dominados por los intereses lucrativos de la industria discográfica y han sido sometidos a juicios de reconocimiento para tener la *aprobación* como ritmos *dignos* de ser escuchados. Óscar Hernández Salgar (2007) señala que la incorporación de algunos ritmos pasa por un proceso de *blanqueamiento* para poder ser aceptados dentro de los estándares deseados de la industria musical. Ritmos como el vallenato y otros, provenientes de las culturas litorales, han sido rechazados durante muchos años y mantenidos al margen de lo musicalmente consumible en el ámbito social y juzgados con desprecio en las representaciones de la *identidad nacional*.

Muchas de las melodías emergentes de los sectores socialmente marginados estaban supeditadas a una expresión que estuvo ligada a la cuestión racial, factor determinante de aceptación o rechazo en el sistema colonial. Hernández Salgar considera que las relaciones de poder se expresan precisamente a través de las formas de exclusión de la producción musical de las comunidades afrocolombianas o indígenas; esto hace parte del sistema de exclusión en el que están subordinados diversos grupos sociales. En sus palabras:

Tanto para los nacionalismos europeos como para la construcción de la música nacional colombiana a partir de géneros andinos en la segunda mitad del siglo XIX, es la raza y su ubicación en una escala de clasificación social, la que sigue determinando las relaciones de poder en el mundo eurocentrado (2007: 253)

VALLENATO Y PODER EN LA INDUSTRIA MUSICAL

Se ha señalado antes la gran controversia y los dominios del poder local en torno a las temáticas, los cantantes y el canon en los procesos de selección para el Festival de la Leyenda Vallenata. Óscar Hernández Salgar (2007) y Ana María Ochoa (2002) señalan que el poder se percibe no solo en eventos locales o regionales, sino sobre todo en el

tratamiento de la difusión. En especial, existe un interés de grupos de la élite por incorporar ritmos de esencia popular, pero adaptándolo a las tendencias musicales de la industria global. Ochoa señala que el vallenato ha sido incorporado dentro de la gama de ritmos que tienden a difundirse a escala global y de la categoría *world music* a través de la figura de Carlos Vives, conocido cantante de vallenato. Desde la perspectiva de esta autora, sucede el fenómeno del *cross-over*, mediante el cual un artista de un origen racial diferente al de la música tiene gran influencia en clases medias y altas para la aceptación y difusión de melodías tradicionales que antes no fueron valoradas. A este fenómeno Peter Wade, Óscar Hernández Salgar y otros autores lo denominan *blanqueamiento*. Ana María Ochoa, por su parte, argumenta que se da un proceso de redefinición de la industria musical en los años ochenta e indica al respecto:

La música del mundo, lo es de la imaginación y tecnologías que caracterizan a la modernidad-mundo y a las nuevas relaciones entre procesos de globalización y regionalización. De hecho, una categoría como esta depende exclusivamente de los modos como las nuevas tecnologías han posibilitado el posicionamiento de las regiones a nivel global. (2002)

Aunque los dos autores citados anteriormente enfatizan aspectos diferentes en su argumentación, Hernández sobre la cuestión racial y Ochoa sobre el concepto de autenticidad, ambos coinciden en señalar que la industria musical transnacional ha tenido un papel protagónico en la difusión del vallenato e impone parámetros transformacionales que responden en primera instancia a rasgos determinados por el aparato industrial musical. Esto implica muchas veces dejar de lado la intención original de la creación oral vallenata: expresar las problemáticas de las realidades locales de las cuales emerge. Hernández también agrega al respecto que ese fenómeno se da en el marco de un discurso postcolonial que se diferencia de los preceptos de la modernidad porque intenta ser incluyente, pero en realidad solo lo es en apariencia, pues se enmascara una forma de participación, mientras que los procesos de selección siguen modelos estandarizados que buscan lo popular, como se ha señalado anteriormente. Si bien los procesos de hibridez cultural han procurado espacios de encuentro de la diversidad en las

sociedades latinoamericanas, esos espacios siguen estado administrados por los mismos poderes y sus representantes: las élites.

El rap: historia y difusión

En este estudio, las composiciones en ritmo de rap y *hip hop* las realizan grupos de jóvenes de las zonas humanitarias de Cacarica y Las Camelias. Uno de ellos, cuya agrupación musical se llama Los Renacientes, ha logrado lanzar una producción de tres CD y ha visitado Europa con el apoyo de Amnistía Internacional. Esta agrupación forma parte de la organización Comunidades de Autodeterminación, Vida Dignidad del Cacarica (CAVIDA). Junto con otros músicos del Cacarica grabaron tres compilaciones, una en 1999, titulada *Óyeme Chocó*; otra en 2002, *A nuestros mártires*, y la tercera, *Los Renacientes 97*, en 2008.

El segundo grupo de jóvenes se ubica en la Zona Humanitaria Las Camelias y es un grupo naciente que compone rap como parte de su acción comunitaria. La difusión de sus cantos es uno de sus actuales proyectos, pero hasta ahora no han logrado llevarlo a cabo. Sin embargo, las canciones que interpretan son conocidas y cantadas por los miembros de la comunidad y son también difundidas en la página web de la Brigada de Paz. Existe un lazo de apoyo mutuo entre estas dos agrupaciones musicales porque están conformadas por jóvenes que han estado expuestos a circunstancias de desplazamiento forzado y que encuentran en la música un catalizador. Respecto al origen del rap, que es esencialmente la expresión rítmica que eligen los jóvenes para manifestarse, veremos que se trata de una zona de contacto en creación, porque allí se articula una simbología que emerge de dos categorías de representación social, por un lado, lo étnico y, por otra parte, lo campesino.

HISTORIA Y SURGIMIENTO

El rap pertenece a lo que se conoce como cultura del *hip hop*. Su origen tuvo lugar en las comunidades afroamericanas y latinas que habitaban en los barrios del Bronx en Nueva York durante la década de los

años sesenta. Una de sus manifestaciones fue el grafiti, que empezó a inundar las paredes de las ciudades, del metro y de gran parte del mobiliario neoyorquino. La cultura del grafiti estuvo acompañada por las figuras de los *disc jockey* (DJ) y maestro de ceremonias y también por los *breakdancers*.

La producción de la música rap estuvo muy influenciada por las particularidades culturales que caracterizaban a los pobladores de los guetos en la ciudad de Nueva York. En las formas de celebración que tenían lugar en ellos se fueron integrando prácticas tradicionales de sus países de origen. Este es el caso de la música *dub*, técnica que se usaba en Jamaica con la cual se podía extender el sonido de la percusión para hacer el ritmo más bailable. En sus albores, la música *hip hop* se gesta en las fiestas callejeras y se va transformando en las décadas posteriores. A finales de los años ochenta se extiende a varios países de América Latina y alcanza niveles de difusión también en otros continentes.

Los ritmos iniciales que caracterizaban al *hip hop* fueron el *funk* y el soul, que se han transformado paulatinamente debido a las diversas mezclas de audio como el *scratching* y las interrupciones del *break-dance*. Asimismo, los motivos del texto lírico han cambiado, pues, al principio, las letras se caracterizaban por enfocarse en temas sexuales o escatológicos y luego adoptaron los retos de desafío y contrapunteo conocidos como *the dozens*, confrontaciones de creación improvisada entre cantantes en cuyos repertorios el insulto hacia la familia era el tema central, nutrido de la fortaleza emocional de los contrincantes para responder a los retos. El perdedor era quien primero se encolerizaba a causa del ultraje.

ÁMBITO NACIONAL

En Colombia, el *hip hop* y el rap han tenido una gran acogida, en especial, por parte del público joven. Incluso, desde hace algunos años, tiene lugar un evento anual llamado Hip Hop al Parque y, de acuerdo con las estimaciones de Arlene Tickner, “en Colombia el *hip hop* ha disfrutado relativamente de amplia cobertura de los medios a nivel nacional, pero ha fallado en atraer los mismos niveles de atención a nivel

internacional y en ganar atención de los sellos discográficos” (2008: 133).¹⁸ De acuerdo con la misma autora, algunos grupos como La Etnia fueron pioneros en el proceso de internacionalización del *hip hop* colombiano y su éxito fue reconocido por las distribuidoras nacionales, logrando crear su propio sello discográfico.

Otra de las producciones conocidas es el *mixtape* titulado *Esto es Colombia*, que ya ha alcanzado su quinto volumen. Los productores son DJ Impereal y Demolition Men. DJ Impereal es un colombiano que reside en Estados Unidos y tiene una gran trayectoria y conocimiento del género y de la industria musical. Apoya y promueve la producción nacional de *hip hop* y agrupa en sus *mixtapes* voces de diferentes regiones. En el último volumen participan grupos de Medellín, Bogotá, Cúcuta, Manizales y Cali, entre otras ciudades. Uno de los grupos que ha alcanzado mayor difusión tanto nacional como internacionalmente en el *hip hop* es ChocQuibTown. Este grupo compone temas en ritmos *hip hop* y *funk*, pero sus composiciones también abarcan otros ritmos colombianos como el currulao, el bunde y la cumbia. Es un grupo originario de la región Pacífico y su nombre se compone de la abreviación de la capital, Quibdó, y el departamento, Chocó.

Sensaciones alternativas en lo rítmico: visiones críticas

Los productores de la *world music* consideran de gran importancia que las músicas que se difundan desde sus estudios lleven el sello de lo global, es decir, que su música sea de carácter supranacional, lo cual supone que distintos ritmos contengan y transmitan esencialmente el lenguaje de las emociones. Al parecer, la tendencia es convertir la experiencia musical en un ente portador de sensaciones, en un espacio aterritorial dislocado y con posibilidad de reubicación en cualquier lugar. De hecho, los desarrollos tecnológicos, aplicados también en la industria musical, han hecho posible este desplazamiento sonoro.

18. La traducción es mía. El texto original en inglés es el siguiente: “In Colombia hip hop has enjoyed relatively ample media coverage nationally but has failed to attract similar levels of international press and record label attention”.

Pero ¿qué sucede con las músicas que no han entrado en el sistema industrial? En términos de difusión, hay muchos ritmos que seguirán quedando reducidos a lo local y tal vez nunca den el salto de lo regional a lo transnacional, pero es justo allí donde se engendran nuevos puntos de anclaje y expresión que en algunos casos parecen seguir una dinámica diferente a las músicas del mundo. Por otra parte, un ritmo local como el vallenato —versión autóctona— crea a partir de su filiación con el contexto lugareño producciones en las se revelan realidades que afrontan las comunidades del Caribe. En el caso de los cantos compuestos por las poblaciones rurales se expresan los impactos de la industria de la palma y otras actividades de la extracción minera. Las temáticas corresponden, entonces, a una denuncia sobre las carencias estructurales, los abusos a los campesinos y la discriminación racial, entre otros.

Algunos temas logran difundirse, sirviéndose de las ventajas del universo medial, en especial, de las redes que ofrece el mundo virtual, pero sin pasar por la industria musical. Veremos más adelante cómo los aires vallenatos y otras músicas locales no solo representan la conflictividad, sino que recorren la memoria histórica agraria. La dinámica de esa difusión musical opera de forma contraria a como lo hacen las disqueras, pues nace desde lo local y no tiene el propósito de unificar, sino justamente de pluralizar la creación discursiva a través de la lírica y, a su vez, de singularizar las experiencias del lugar. Este hecho se puede, incluso, rastrear en los diversos canales de la red virtual, en donde también es posible ver cómo un mismo evento o fenómeno de tendencia global tiene diferentes formas de recepción y causa diferentes impactos en los espacios locales, así como ocurre con la producción musical que tematiza sobre la tierra y el territorio. Por otra parte, esas producciones se diferencian de la música popular en tanto que no tienen el propósito central de generar emociones exclusivamente. Si en la música popular parecen suscitarse formatos emotivos que estén relacionados con lo placentero, el hedonismo, las experiencias individuales intensivamente efímeras y las sensaciones polarizadas entre lo dramático y lo espectacular, en las composiciones locales, la sensación que produce la lírica musical se orienta a transmitir una impresión, una huella anclada en una temporalidad que supera lo espontáneo o lo fugaz.

Es interesante, además, ver cómo en la música popular los temas que contienen diversos ritmos reflejan casi una banalización de la vida, se convierten en apologías de lo superficial. Así, un hecho insignificante es reconstruido melódica y textualmente con el propósito de dar la sensación de magnificencia, de modo tal que lo trivial impera en nuestro sentir —como se observa en muchas de las canciones populares en ritmos de reguetón, merengue e incluso en los vallenatos actuales, entre otras—, mientras que las composiciones musicales de las comunidades tematizan asuntos cruciales y contienen elementos trascendentes de la vida local, donde aparecen vínculos temporales y multidimensionales de la ruralidad. Sin embargo, esas composiciones no tienen, ni en lo melódico ni en lo textual, la ambición de presentar ese formato sensacionalista —que se percibe tanto en la música popular como en la prensa escrita—, en la dimensión temporal, lo que intentan transmitir es lo sustancial, lo profundo, y, a diferencia del formato industrial, lo que allí se evoca son tanto las experiencias como la acción comunitarias. Es por esta razón que las composiciones narran los significados, los sentires y la construcción de la vida colectiva. Si bien el relato de lo comunitario y de lo colectivo es de gran importancia para el eje temático de la construcción de la paz, también se singularizan las acciones de personajes importantes en la cotidianidad del colectivo.