

## CAPÍTULO VII

# Representación en la lírica musical: contenidos y dinámicas del conflicto

Este capítulo final se orienta a indagar qué se representa en los cantos y cómo responde a la imperante necesidad de comprender los significados y las proposiciones que plantean las comunidades a través del arte. Gran parte de la tradición oral recopila vivencias individuales y colectivas que interconectan dos universos: el fáctico-contextual y el lírico-narrativo. A diferencia de muchos análisis en los cuales el texto —entiéndase, texto lírico— es el centro en sí, el presente estudio integra también el contexto de elaboración, el proceso de recepción y la interpretación de los cantos compuestos en las comunidades. Esa integración constituye una parte importante de la acción comunicativa del texto lírico. En la categorización que se presenta en la ilustración 18 se observa que dentro de los catalizadores del conflicto aparece en la lista “la resignificación en el arte musical o en otros tipos de arte”. La producción de material artístico es uno de los elementos que permite comprender cómo los actores del conflicto viven, afrontan y producen significados para reconstruir sus vidas tras el desplazamiento forzado.

En este capítulo veremos en detalle cómo las composiciones construyen una lírica que narra el antes, el durante y el después del conflicto. En los cantos encontraremos proposiciones subyacentes que manifiestan percepciones sobre las interacciones de los actores, experiencias sobre lo divino y lo supranatural, significados de la territorialidad, etc. La composición lírica, como se ha explicado en el capítulo sobre música y conflicto, es un instrumento para lidiar con el duelo, reconstruir la memoria colectiva, mitigar las pérdidas, comunicar niveles cognitivos y emotivos, estimular acciones e iniciar procesos de construcción del retorno. La música representa en Colombia una de las estrategias de convivencia para crear melodías para la paz.

### ¿Quién canta?

Una obra artística, sea individual o comunitaria, posee vínculos con un contexto referencial. Manuel Alberca sugiere que “la obra literaria no puede ser un espejo fiel, sino un complejo juego de espejos que se reflejan unos a otros, sometidos a las más extrañas deformaciones” (2007: 63). Si nos trasladamos al terreno de lo musical, vemos que el canto difiere del texto escrito en cuanto a las formas de recepción y el origen de su naturaleza; es decir, se trata de otro género. El autor, como lo manifiestan los textos líricos del corpus, es la figura que canta lo vivido y que puede testimoniar los acontecimientos, una instancia donde se reelabora y se resignifica la experiencia de la comunidad y se expresa a través del canto; es decir, no hay un deslinde total entre la voz lírica y el cantautor. La autoría en estos cantos posee matices culturales que difieren de los paradigmas en los cuales se producen los textos escritos de la tradición moderna: rebasa la figura del autor individual porque la creación de sentido y el significado de lo experimentado se vincula con una concepción arquetípica de lo colectivo, en donde se funden el *yo* y el *nosotros*.

En los cantos de vallenato (que son aproximadamente veinticinco de un repertorio de treinta y siete) se puede observar que el *yo* representa una colectividad: “nosotros el campesinado”. Es posible identificar en esa voz lírica un cambio de roles, ya sea en la voz de un campesino

—“campesino bonaerense”, “mi pueblo”—; en el nombre propio de un campesino —“Martín Valiente”—; en la naturaleza —“la voz en la montaña”, “el mico desplazado”, “la guartinaja”—; en la voz de la comunidad —“mi pueblo”, “pueblito”—; en la condición actual —“desplazado”—, o en el artista —“cantor”—.

En las poblaciones rurales con identidad comunitaria, el canto es un bien común. En estas composiciones líricas se constata también lo que señala Antonio Sánchez Romeralo (1989) sobre el mérito de la poesía oral: “Su funcionamiento en el contexto propio de la poesía oral tiende a hacer de esta un bien común, de grupo, *res omnium*, cosa de todos, no apropiable por ninguno. La voz une y exalta el sentido de la comunidad, lo que en el acto vital de la dicción o el canto se siente como común y propio” (20). El canto es un patrimonio estratégico para revelar el destierro del hábitat y el anhelo del retorno al lugar, el profundo sentido de pertenencia y la unión con el territorio. En las composiciones de las zonas humanitarias, la voz lírica transita entre la segunda persona del plural —“nosotros campesinos”—, la tercera del singular —“él”, “ella”— y la primera del singular —el “yo” testigo—. En su rol de testigo, ese “yo” evalúa la situación del desplazamiento, contrapone la historia y su presente y proyecta la acción comunitaria hacia un futuro que es el retorno.

El acto comunicativo en el que se configura la composición vallenata adopta una pluralidad de voces que cuentan y cantan, expresan una relación de la vocería con su entorno. Las relaciones se refieren a lo que define a la comunidad como cultura medioambiental: “Chocó”, “la tierra”, “los ríos”, “las montañas”, “cuencas”, “campesino de verdad”. Los impactos hacia la cultura campesina se ven en expresiones como “todos los desplazados hermanos”, “a mi pueblo desplazado”, “lo que hay es desplazados”, “vienen matando campesinos”, “yo soy un campesino desplazado” o “compraron las tierras del campesino”. Esas expresiones no solo pretenden revelar lo que está sucediendo en el campo, sino que se concentran en una reflexión acerca de los medios que se utilizan y de las relaciones de poder de quienes intervienen, como se aprecia en las siguientes frases: “Por esa maldita palma, que nos han venido a matar”, “yo creo que el hambre los va a matar” o “por medio de los empresarios hemos sido amenazados”. La voz lírica se manifiesta

a sí misma como metáfora de representación, pues existe una profunda necesidad de ser escuchado ante la experiencia de despojo. En relación a las sensaciones sobre el desplazamiento, John Paul Lederach (2010) anota: “Muchas víctimas de la violencia experimentan un profundo sentido de impotencia [...]. La voz como metáfora tiene una asociación con términos como inclusión, poder y con significado” (65).<sup>1</sup>

## Lírica testimonial

En la mayoría de los cantos vallenatos y de rap que se han recolectado en este corpus se pueden identificar rasgos muy similares a los que posee la literatura testimonial.<sup>2</sup> Sin embargo, existe una diferencia fundamental: mientras en la literatura testimonial siempre hay una figura mediadora que se encarga de reunir la información contenida en el texto, en el canto no se requiere de esa figura. Lo que hace más fidedigna la construcción del relato, porque aquí quien canta es la misma persona que ha creado la letra de la composición. Como lo hemos visto en la tipología que se presentó en el capítulo III, las letras se refieren a temáticas sociales, reiterando la función política del canto: se revelan datos como fechas de los acontecimientos o nombres de los sitios en donde estos han tenido lugar. El relato cantado recurre a las marcas testimoniales para aportar veracidad, contando lo que se ha visto o escuchado: “Lo que aquí nos sucedió”, “lo que pasó en la cuenca del Jiguamiandó”, “el martes treinta de marzo”, “son ciento veinte personas las que han asesinado”, “Martín Valiente se encuentra muy tiste porque el 14 de julio la palmera lo desplazó”, etc.

- 
1. La traducción es mía. El texto original en inglés es el siguiente: “Many victims of violence experience a profound sense of powerlessness [...]. Voice as metaphor has association with terms like inclusion, power and meaningfulness”.
  2. Renato Prada Oropeza (1986) distingue cuatro características para identificar los textos testimoniales. Si bien en los cantos hay algunos de estos elementos, no existe un mediador que haya transformado los textos para llevarlos a la escritura, por lo tanto, no los catalogo como literatura testimonial, pero sugiero la expresión *lírica testimonial*.

En las entrevistas que realicé a varios miembros de estas comunidades, muchos relatos se centraban en la necesidad de resignificar lo que en la sociedad colombiana denota y connota ser *campesino*. Los relatos contaban con pesadumbre cómo las actividades del campo ocupan un lugar residual en el imaginario nacional, como ya se hizo referencia previamente. Existe una preocupación de fondo de la población rural por encontrar una interlocución, especialmente en el interior de otras narrativas nacionales. El canto opera como un espejo en el que se refleja la naturaleza del habitante rural, pues existe un *trayecto narrativo* del sentimiento en el cual canto y vida se retroalimentan. La composición lírica le permite al campesinado representar sus realidades y se convierte en parte del proceso mismo de transformación ante el conflicto. Al respecto, Martín-Barbero y Herlinghaus (2000) se refieren a lo que permanece en el cambio y a lo que cambia en la permanencia. En esa mutación existe, definitivamente, un dinamismo transformador que no altera lo tradicional, sino que, por el contrario, lo enriquece.

Plasmar en el canto la posibilidad de reelaborar y superar el trauma es uno de los cometidos con los que cumplen estas composiciones. Sin embargo, no basta considerar la creación artística como terapia del dolor, pues en ella subyace un terreno en el cual se entrelazan relaciones espacio-temporales y acontecimientos de la construcción sociocolectiva. Los cantos muestran las tensiones dentro de una estructura de fragmentación en la que el imaginario comunal campesino interactúa, busca rearticularse y quiere ser representado dentro de la diversidad de la cultural nacional.

### ¿A quién se le canta?

La voz lírica del canto busca un “encuentro con un destinatario implícito o explícito al que se quiere afectar mediante un mensaje elaborado literariamente” (Castillo 2010: 112). No siempre aparecen de forma explícita los destinatarios a quienes va dirigido el relato lírico, algunas veces va destinado a una persona específica y en otras ocasiones a un oyente implícito. Pero lo interesante es, en efecto, el contrato discursivo presupuesto en la canción vallenata, melodía en la cual están

compuestos la mayoría de estos cantos. A este respecto, Escamilla, Morales y Grandfield (1993) señalan: “El contrato discursivo de la canción vallenata no es más que ese ‘ritual sociolingüístico’ relacionado con las prácticas sociales propias de la comunidad en que surge” (40). La mayoría de los cantos del corpus seleccionado contiene en su relato uno o varios destinatarios. Esta gran pluralidad de oyentes manifiesta la apertura de diálogo e interlocución que entablan las voces de las comunidades con los diferentes actores sociales. Muchas veces se trata de una forma de conversación que establece el intérprete con su audiencia, pero se pueden encontrar también formulaciones en imperativo o inquisiciones sobre actos realizados por esos oyentes: el universo lírico se construye de exhortaciones y querellas.

Uno de los destinatarios que aparece especialmente en los cantos de las zonas humanitarias es el Gobierno, que está algunas veces representado por la figura del poder ejecutivo —“señor presidente”— o se apela al nombre propio —“doctor Samper”, “doctor Uribe”—. En algunos pasajes se hace referencia al Estado, no al Gobierno. Uno de los cantos toma como título el programa presidencial “El gobierno de la gente”, del ex presidente Ernesto Samper (1994-1998) durante su mandato. Otros destinatarios a los que se hace referencia son “los empresarios”, “el campesino”, “el labriego”, “el pueblo”, “el niño”, “los animales”, “las organizaciones”, “el proceso”, “los actores armados”, “Chocó”, “hermanos míos”, “la gente que no valora al campesino” y “Dios”. En la mayoría de cantos existe más de un destinatario.

En la comunidad El Garzal, la composición musical está vinculada a la práctica religiosa: todos los cantos tienen como destinatario principal a Dios. Este hecho no es sorprendente porque, por un lado, el carácter religioso se manifiesta en el repertorio narrativo del vallenato y, por otra parte, la dimensión espiritual está presente en las líricas populares, especialmente en las más autóctonas. Un aspecto importante con relación a la dimensión religiosa es que, en la práctica de la fe, el canto es entendido también como una forma de comunicación de lo supranatural con lo humano y construye un simbolismo que expresa la relación entre esas dos entidades.

Como hemos visto en la tipología propuesta en el tercer capítulo, las temáticas se dirigen hacia distintos personajes en el texto lírico,

construyendo y ordenando el discurso de forma diferente. Si pensamos en la composición de algunos de los cantos, aquellos que se refieren a los adversarios inician el relato señalando sus acciones de agresión. Las composiciones que siguen este esquema están elaboradas como discursos retóricos que apelan a una sentencia. El género judicial pertenece a la práctica retórica y, como lo anotan Antonio Azaustre y Juan Casas, “está encarnado básicamente por los discursos pronunciados ante el juez; el objetivo del orador es acusar o defender en torno a la alternativa justicia vs. injusticia” (2006: 14).

Los cantos cuyo destinatario es la comunidad se enmarcan en un discurso demostrativo que exalta su proceso y los diferentes mecanismos que emplean para afrontar el conflicto sobre la tierra. Las composiciones en las que se enfatiza el objeto de contienda tienden a reconstruir el relato lírico a partir de la deliberación: abundan las proposiciones reflexivas, por lo cual es posible encontrar ideas opuestas sobre lo que es útil y perjudicial para las comunidades en relación a los usos y el manejo de los recursos naturales. Nuevamente la voz, como metáfora de interlocución, sirve de conexión en términos de tiempo y de espacio. Al presentar un destinatario, la voz lírica dibuja reciprocidades que rompen la idea de soledad y desamparo. En palabras de John Paul Lederach:

La voz se organiza alrededor de una metáfora fonética y auditiva. Es interesante que el sonido es multidimensional y multidireccional. Él envuelve y puede crear una sensación de ser captado. [...] Cuando la gente habla de la voz como conexión de cambio a nivel comunitario, ellos usan el lenguaje del eco: la sensación de sentir que el sonido emerge desde dentro y toma la forma de palabras que entran a un espacio compartido [...]. En este proceso la gente participa en la creación de resonancia (2010: 67).<sup>3</sup>

---

3. La traducción es mía. El texto original en inglés es el siguiente: “Voice organises around an aural, sound-based metaphor. Sound, interestingly, is multidimensional and multidirectional. It surrounds and can create a sensation of being held. [...] When people speak of voice as having connection to change at the community level they use the language of echo: the sensation of feeling sound rise from within and take the form of words that enter a shared space [...]. In this process people participate in creating resonance”.

## Contenidos transversales

Podemos identificar ejes temáticos de los cantos, en los cuales hay subtemas e ideas específicas que son seleccionadas por los cantautores para construir su mensaje. En la parte introductoria a cada comunidad, he realizado una primera aproximación a las temáticas de los cantos que han compuesto algunos de sus miembros, ahora veremos cuáles son los tres temas transversales y las relaciones que los agrupan:, como se observa en la ilustración 29.

Los temas se distribuyen de esa manera porque es la articulación que se encuentra presente en el corpus. Esa conexión no es unívoca, sino que se intercambian y matizan los discursos dando mayor expresión a una de las tres tipologías que se describen previamente en el capítulo tercero:

<b>Cultura agrícola</b>	<b>Desterritorialización y retorno</b>	<b>Clase campesina</b>
El trabajo La memoria El sembrado El futuro local El proyecto comunitario La lucha en el campo El monocultivo El territorio	El desplazamiento La naturaleza La etnicidad El territorio La tierra El retorno El poder	El saber La lucha El dolor El proceso campesino La resistencia La experiencia La espiritualidad Valor y antivalor La agresión Las creencias

### 30. Temas transversales en los cantos

Fuente: elaboración propia

## Sistema de equivalencias: nuevos significados del agro y los agricultores

Es pertinente iniciar este análisis refiriéndonos a la estrategia metadiscurso recurrente en todo el corpus. La memoria se almacena a través del registro cantado y contado. El ejercicio lírico se toma como objeto de interlocución y de acción de forma simultánea. La reiteración de la misma acción sugiere la personificación de la *voz* en el canto, como lo ha señalado John Paul Lederach (2010): la voz, en los cantos, parece ser una metáfora de sí misma. Observemos el siguiente fragmento:

Es aquí donde tengo la oportunidad  
De hacer las canciones y cantarle a mi pueblo.  
(Monchi Pavero, “Campesino de verdad”)

Cantándole sigo yo  
A mi pueblo desplazado  
Debemos vivir unidos  
Para volver al Chocó  
Porque esa tierra querida  
Nos la dio nuestro Dios  
(Augusto Gómez, “Cómo fue”).

Como se observa en los dos fragmentos anteriores, el canto se convierte en el vehículo que tiene la facultad de mantener viva la cultura agraria, el instrumento de interacción intracomunitario ante la adversidad. La situación de desplazamiento se pondera como metadiscurso lírico a la vez: el “aquí” reactualiza la necesidad de darle continuidad a la ruptura que ha causado el desarraigo, pero también se manifiesta como voz-sonido y *posibilidad*, tanto de expresión como de interlocución. La convergencia de voz y práctica agrícola se reitera en diferentes pasajes. El inicio del segundo fragmento, citado anteriormente, utiliza el hipérbaton para invertir el orden sintáctico de la frase y así enfatizar la acción —“cantándole sigo *yo*”—, de tal manera que se refuerza el cantar como acción alternativa para enfatizar la preservación de la cultura agrícola en “aquí”.

El yo lírico se compone de una voz que se articula entre esos dos espacios: canta contando y cuenta cantando. El cuento contiene una fuerza constitutiva en lo generacional, por lo que “aquí” aparece no solo como testimonio —como se señaló antes—, sino que cumple una función adicional de enlace temporal. Este hecho indica que la oralidad, como parte de la construcción histórica propia y significativa de la vida rural, se revitaliza a través de la música.

Con respecto a la transmisión de la historia, se pueden encontrar dos estilos de composición que organizan la construcción semántico-lógica de estos cantos: en algunos, corresponde a un relato estructurado temporalmente, así que cada parte estructura un razonamiento propio y autónomo, mientras que en otros predomina un estilo suelto en el que se suman diferentes ideas que se coordinan entre sí. El primer estilo predomina en composiciones que focalizan el relato de la agresión y el segundo es habitual en los otros tipos de relato lírico. En algunas ocasiones, la historia se condensa en una especie de microrrelato:

Les vengo a contar la historia  
De nuestro desplazamiento.  
(Augusto Gómez, “Cómo fue”)

Les voy a contar la historia que ha pasado aquí en mi pueblo  
Me quemaron la casita que tenía yo en Las Pavas  
Por culpa de las palmeras he quedado a la deriva  
Por culpa de las palmeras tengo un dolor en el alma.  
(Monchi Pavero, “Algún día es mañana”)

En este fragmento, el recurso metadiscursivo —“les voy a contar”— tiene la intención de involucrar al oyente y lograr su atención. De los cuatro versos que componen este microrrelato, dos condensan el hecho histórico y los otros dos recogen actores y sentimientos que forman parte del universo lírico. Estos microcuentos construyen el principio y el fin del universo lírico en unas pocas líneas. Allí aparece no solo la dimensión espacial del contenido factual, sino la dimensión temporal que vincula la duración y el momento de lo sucedido. Respecto a la brevedad de estos relatos, no solo en el discurso lírico, sino en general, Lauro Zavala señala: “Hoy en día, la brevedad es una virtud. Y en la

escritura contemporánea algunas formas de ficción ultracorta alcanzan una riqueza y una complejidad extremas” (2007: 129).

## La cultura agrícola campesina

Una de las macroproposiciones que se encuentra al rastrear el material del corpus es la oposición cultura agrícola versus industria agrícola: la agricultura concebida como actividad industrial extractivista destruye la cultura agrícola campesina.

En los fragmentos anteriores, la voz lírica focaliza su mensaje en el tópico de la destrucción. En los dos últimos versos, se repite “por culpa de las palmeras” para reiterar la responsabilidad del causante del conflicto; se distingue su sensación de tristeza: “un dolor en el alma” y la pesadumbre por la pérdida del terruño: “he quedado a la deriva”, es decir, sin orientación ni rumbo. La expresión de dolor confirma la ruptura del entorno agrícola en la hacienda: “Las Pavas”. El destrozo no solo está presente en la separación de la díada campesino-tierra, sino también en actos de agresión concretos: “me quemaron la casita que tenía yo en Las Pavas”.

En algunos de los pasajes se nombran explícitamente los actores involucrados, mientras que en otros se tematiza la actividad del monocultivo. Las proposiciones que se construyen en estas dos estrofas representan un discurso declarativo en el que subyace la lógica de contrarios: la presencia del monocultivo equivale a la ausencia (despojo y muerte) de los campesinos y, por lo tanto, la muerte también para la cultura agrícola. Estas lógicas no son coexistentes, sino excluyentes, su formulación se hace a través de la antítesis de valores contrarios. Esa oposición remite al valor que se le da a tierra: en el caso de los agricultores, es útil porque representa diversas dimensiones de su cosmovisión, a las que las comunidades denominan *territorio*, y el agricultor se sitúa en un marco de utilidades recíprocas donde él también interactúa y crea utilidad; en el caso de la industria extractiva, la valoración se reduce a la rentabilidad que se deriva de la producción agrícola. Mientras los agricultores adaptan sus estilos de vida y patrones de subsistencia a los ciclos naturales, la industria quiere adaptar la naturaleza a sus necesidades, orientadas al

excesivo consumo y a la generación de *riqueza*. Si analizamos esta representación lírica en relación al manejo del conflicto y las posibilidades de negociación, encontramos que estas dos lógicas son opuestas, pues sus juicios de valoración surgen de *epistemes* diferentes.

Por esa maldita palma  
Nos han venido a matar (bis)  
El cultivo de la palma  
Es un cultivo ilegal.  
(Erasmus Cuadrado, "La palma")

La consideración del cultivo de palma como ilegal, que plantea el cantante lírico en el ejemplo anterior, introduce una nueva dimensión: resalta la diferencia entre la cultura agrícola y el uso de la industria foránea, desligada de los contextos locales. El acto de deslegitimación se refiere a los procedimientos del sistema político y jurídico que legalizan aquellas prácticas que descomponen grupos sociales, especialmente en el entorno rural. Es justo allí en donde la significación de lo local interactúa a través de la voz lírica para manifestar y reivindicar un panorama alternativo que les dé validez a los fundamentos de la ontología campesina.

El despojo y el desplazamiento forzado subyacen como temas principales en el entramado lírico y están entrelazados con los efectos que estos causan en el quehacer agrario: la defunción de la práctica agrícola, que es la base del sustento alimentario y uno de los mayores bienes culturales. Muchas comunidades rurales subsisten gracias a los cultivos de *pancoger*. El cambio del uso agrícola al industrial quebranta la relación entre recursos naturales y campesinado y se vuelve incompatible con los preceptos recogidos por la memoria cultural agrícola, como se expresa en las siguientes estrofas:

Me arrancaron el mafufo, el cacao y también la ahuyama  
Todo eso lo destruyeron pa' sembrar palma africana  
En el tiempo que cultivaba, me sentía muy contento  
La comida me sobraba y también el bastimento  
Pobrecita de mi vida y hoy no tengo que comer  
No tengo pa' la panela y me hace falta el café  
(Orlando Ospino, "Historia de mi vida").

Explorar más en profundidad las representaciones de la memoria agrícola significa descubrir distintos grados y dimensiones de la incidencia entre las prácticas globales y las locales. Los nuevos usos del agro manifiestan una afectación en diferentes niveles: el tema de la soberanía alimentaria es un tópico que se expresa claramente en varias composiciones. Nuevamente encontramos aquí una relación de opuestos; en este pasaje se contraponen la idea de abundancia a la de escasez: “la comida me sobraba”/ “hoy no tengo que comer”. La escasez se sitúa en la espacialidad agrícola del territorio: “todo eso destruyeron”. En ese proceso de destrucción, el espacio agrícola, que antes era de la comunidad, ha sido invadido pues se le da otro uso: “pa’ sembrar palma africana”. Los impactos en el ámbito nutricional y alimentario se están dando en muchos países del continente. La devastación del panorama agrícola es análoga a la del hábitat local, entre un pasado sosegado y un presente yermo, como se observa en el pasaje anterior y en los primeros dos versos del siguiente fragmento:

Aquí solo ahora se pueden ver  
 Colegios sin niños y casas sin mujer  
 Razón del destino marcado ayer  
 Por las palmeras, el nuevo cartel  
 (Efraín Alvear, “Lamento por mi pueblo”).

En la primera parte de la estrofa anterior, la voz lírica ilustra la desolación que ha traído consigo la agroindustria: a través de “colegios sin niños y casas sin mujer”. La primera parte expone la idea de vacío, en donde existe la materia, “casa”, “colegio”; pero ha desaparecido la esencia humana y, por lo tanto, la vida. En el verso posterior, “razón del destino, marcado de ayer”, se recupera la perspectiva temporal, dando la idea de un tránsito progresivo hacia lo inerte y reforzando la idea del vacío antes introducida.

“Cartel” se plasma como figura a través de la cual la voz lírica denota la irrupción de prácticas mercantiles autoprotegidas que regulan la distribución, el uso y el funcionamiento de su territorio: una nueva composición de empresas que disponen de los bienes territoriales para el monocultivo de palma. La connotación de ilícito se hace presente una vez más en el canto, es decir, se pone en cuestión lo que está visto

en el sistema económico como algo *legal*. Ese carácter legal que se les da las actividades extractivistas atenta contra la integridad y existencia comunitaria de los habitantes rurales. La noción del cartel sugiere una serie de informaciones implícitas: la existencia de una red de actores y factores que favorecen una gobernanza foránea y que ocasionan desequilibrios en los *aquí* locales y transforman las fuentes de producción de sembrados para un *allá*, referido este a la práctica global que se apropia de los recursos naturales e impone el modelo neoextractivista que ya se ha mencionado anteriormente.

Los relatos líricos describen relaciones antagónicas entre un “nosotros” y un “ellos”, como la incompatibilidad entre destrucción y trabajo. El trabajo en la tierra, con la tierra y por la tierra aparece de forma reiterativa en la mayoría de los cantos. La imposibilidad de trabajar a consecuencia del despojo no se expresa como una insuficiencia de recursos naturales, sino como una carencia de oportunidades: “Ya no dejan trabajar al pueblo campesinado” o “mis hijos también se fueron, no había donde trabajar”. El trabajo en torno a la tierra es expresión de la acción comunitaria: este es uno de los planteamientos preponderantes que, en el caso de la comunidad del Garzal, aparece como estrategia para evitar el desplazamiento, como lo presenta el siguiente fragmento:

Muchachos a trabajar  
 Pongámosle fin a esto  
 Todos juntos hay que sembrar  
 Para reforzar el proceso  
 Porque si no trabajamos  
 No podemos ayudar  
 A Rafa y a Salvador  
 Y a la demás entidad.  
 (Daniel Mendoza, “Los veinte años de lucha”)

## La desterritorialización

La relación entre campesino y naturaleza —entendida como territorio— está lejos de ser idílica y armónica, como se pudiera pensar: los cantos revelan ese vínculo como una interacción de fuerzas en las que el campesino es puesto a prueba. Las inclemencias climáticas se suman

a la precariedad de instrumentos tecnológicos para enfrentar dichas adversidades. Esa valentía con la que se autodescribe el campesino se contempla como resultado/consecuencia de los conocimientos transmitidos y adquiridos de generación en generación y como fruto de la experiencia de la población rural al compenetrarse profundamente para interpretar el lenguaje de la naturaleza y adaptarse al entorno agreste, como se observa en el siguiente fragmento:

Martín Valiente era un campesino bravo  
 Que a las montañas de Las Pavas se le midió  
 No le importaba que el tigre lo asechara  
 Y en su matica de caña Martín se refugió  
 (Monchi Pavero, “Martín Valiente”).

Se podría decir que es una relación de sometimiento mutuo, ya que la naturaleza tiene esa característica dual de ser depredadora y protectora a la vez, por eso el hablante lírico nos canta que Martín puede refugiarse en “la matica”. El uso del diminutivo también se presenta con frecuencia en las composiciones; aquí muestra afecto.

El lenguaje cotidiano y regional está presente en todas las composiciones. La actitud del campesino Martín implica tanto riesgo como valentía para sortear lo inesperado, lo que expresa la habilidad de la población rural para afrontar los desafíos de la naturaleza, como las inundaciones —“porque es que el bendito, río no nos deja trabajar”—, que aparecen en la siguiente estrofa:

Aquí veinte años de lucha  
 De lucha, pero con paz  
 Porque es que el bendito río  
 No nos deja trabajar  
 (Daniel Mendoza, “Los veinte años de lucha”).

El río se presenta como símbolo de alerta para el campesino, la denotación semántica del caudal y la inundación juegan un doble papel respecto al contenido discursivo: por un lado, representan la dimensión propiamente ambiental en las consecuencias que sufren las poblaciones rurales y, por el otro, la simbología del tiempo y el caudal del río componen una imagen que ilustra el desbordamiento en una

doble vía, la climática y la social. Las imágenes con las que se asocia el río son múltiples y pueden aparecer relacionadas con la cadencia de palabras, de dimensiones temporales o espaciales.

En los cantos, el impacto de la agroindustria denota un poder destructivo que se compara con la fuerza de la naturaleza: esta puede ser amenazadora y también protectora, pero la agroindustria palmera solo tiene poder destructor, lo cual no le permite al campesino interactuar con esa entidad; es decir, los monocultivos son implacables y devastadores, como lo relata Efraín en estos versos:

El desastre por las palmeras  
 Ha sido peor que una inundación  
 Porque arrasaron con las veredas  
 Que eran orgullo en mi región  
 (Efraín Alvear, "Lamento por mi pueblo").

El marcador temporal entre el pasado y el presente es reiterativo en la revelación del yo lírico para señalar los diferentes significados que otorgan las comunidades a la concepción sobre tierra-territorio en los cantos. Las descripciones sobre la abundancia y la exuberancia naturales y ecológicas están acompañadas de indicadores que se refieren a la dificultad para la construcción comunitaria, sea por la agresión armada o por la insuficiencia de recursos. La descripción de la abundancia se conecta con el contexto del trabajo del campesino y se retratan actividades campesinas que involucran a los diferentes ecosistemas, la pesca, la caza, la convivencia con animales domésticos y una serie de prácticas de la economía tradicional. Todas ellas hacen referencia al uso del territorio, no solo de la tierra. El uso del tiempo pasado "salíamos" hace énfasis en las prácticas cotidianas que han sido fracturadas por el despojo, como lo muestra este fragmento:

Playones libres con muchas crías  
 A donde salíamos en algarabía  
 Aquí se tenía todo lo que se quería  
 Cerdos y burros y vacas a montón  
 El que no pescaba, salía a cacería  
 Trayendo chigüiro y patos del playón  
 (Efraín Alvear, "Lamento por mi pueblo").

Como hemos podido ver a través de las ilustraciones, el tópico de la naturaleza converge en el universo lírico de estos cantos de dos formas: como un motivo de remembranza o como motivo de lucha. Para introducir el tema de la naturaleza, la voz lírica apela a la digresión como recurso que dinamiza la estructura textual: su propósito es aportar al relato discursivo un efecto sinestésico. En la estructura textual del canto esas digresiones representan un oasis de traslación de discursos, convocan la simultaneidad *sentipensante*, situándose en un oasis de sosiego, en contraposición a la carga semántica llena de tópicos de agresión. Esta representación no tiene que ser interpretada como mimesis de la realidad, sino como reconstrucción de sentido ante el *sinsentido* que causa la violencia tanto armada como estructural en las poblaciones rurales.

## Tierra, territorio y etnicidad

La tierra es un concepto inherente a la construcción social y comunitaria de los habitantes de las zonas rurales, pero en él están contenidos diferentes matices. En los cantos se pueden identificar distintas connotaciones asociadas con ese tópico: las interrelaciones con la tierra, los usos, la distribución, la conservación, las propiedades y su manejo. Al indagar sobre la problemática de la tierra, es indispensable concebir cada uno de esos matices como componentes fundamentales que se revelan a través del potencial figurativo y simbólico del canto. Las composiciones que emergen en el contexto del conflicto por la tierra revelan discursos en disputa y permiten escudriñar la composición de los actores invisibles que se deben tomar en consideración para el análisis de su manejo y su transformación.

Una meta-proposición primaria que subyace en la información y está implícita en todas las composiciones es la siguiente: la tierra y el territorio constituyen bienes (no riquezas) no transferibles y proveen un beneficio comunitario. El carácter inalienable es un principio de la historia cultural y comunitaria de muchas poblaciones rurales, en especial, de las afrocolombianas. En los cantos, la voz lírica expone el dolor ante la problemática de la tierra con la intención de trasladar al oyente

al plano local y referencial para establecer una mayor complicidad con el relato lírico, como se observa en estas estrofas:

Que aquí en el Sur de Bolívar	¡Óyeme, Chocó!	Campesino bonaerense,
Hay tierra pa'trabajar.	¡Oye, por favor!	tú que quieres trabajar
Aquí se encuentra un pueblito	Tú no tienes por qué	Tienes que tener primero
Que se llama El Garzal.	estar sufriendo así.	la tierra pa' cultivar.

(Daniel Retamoza, "Los veinte años de lucha")	(Deyanira Mosquera, "Óyeme, Chocó")	(Orlando Ospino, "Historia de mi vida")
--	--	--

En cada uno de estos fragmentos, la voz lírica se dirige a un destinatario: el pueblo o la región. En estas letras, la colectividad es un constituyente fundamental en el concepto asociado con la tierra. La expresión de afecto se reconoce en el uso del diminutivo "pueblito" y en la perspectiva de pertenencia en "campesino bonaerense". Mientras en la primera estrofa se afirma que hay tierra, en las otras dos se expresa el dolor y la carencia. En la segunda, la deprecación aparece como estrategia para implorar por la transformación ante el dolor: "¡Óyeme, Chocó!, ¡Oye, por favor!". En la primera estrofa, se menciona el nombre de la comunidad El Garzal, que estuvo en riesgo de desplazamiento colectivo, evitado a través de la oración y el sembrado de *pancoger*, como se mencionó anteriormente. En las otras dos se hace alusión al sufrimiento por la carencia de la tierra a causa del destierro: esta se expresa en los cantos como resultado de las fuerzas y los mecanismos de poder empleados por otros actores y no por el deterioro natural. Un asunto relacionado con esto es la titulación de tierras:

Estas son tierras baldías	Con esta crisis tan dura	Compraron las tierras del campesino
Hoy son tierras del Estado	¿A dónde iremos a parar?	Diciendo que en ellas podían quedar
Propias para los campesinos	Aunque vivamos en el campo	Así les marcaron a todos camino
Que somos muy maltratados.	no podremos trabajar.	Por donde tuvieron todo que dejar.

(Daniel Retamoza, "Los veinte años de lucha")	(Erasmus Cuadrado, "2 de Junio")	(Efraín Alvear, "Lamento por mi pueblo")
--	-------------------------------------	---

En estas tres estrofas, el yo lírico expresa el acontecer circunstancial como resultado de determinaciones exógenas que afectan a su entorno. En la primera estrofa, el uso del vocablo "propias" aglutina tres

acepciones diferentes relacionadas con la tierra. Por una parte, *propio* es sinónimo de *natural*, *adecuado*. En este sentido, hay una proposición conceptual, no solo deontológica, sino también fundacional: se sugiere, con sutileza, la necesidad del equilibrio de poderes tras una historia campesina de desarraigo semipermanente, es decir, la voz lírica insta a la redistribución de las tierras con equidad. Por otra parte, *propio* sugiere pertenencia: en este sentido, se alude al marco de la legalidad en el que deberían ser asignadas las tierras a la comunidad. El *debería* como posibilidad futura es omitido por la voz lírica, pero se infiere en el curso semántico-temporal, y vendría después de la primera parte: “tierras baldías / hoy son tierras del Estado / *propias*”. En la segunda estrofa se insiste en la imposibilidad de usar las tierras para el trabajo agrario de la comunidad. En el relato previo a esta estrofa, el yo lírico ilustra la incursión de las fuerzas militares y describe cómo se produjo el desplazamiento. Se documenta en primer lugar la crisis rural como resultado de la confrontación, no al contrario: pone de relieve la interdependencia de las estructuras sociales y los pocos instrumentos de poder de los que disponen los campesinos, lo que la voz lírica expresa a través de la incertidumbre: “¿A dónde iremos a parar?”.

La misma macroproposición esbozada anteriormente se hace más enfática en el marco de la reivindicación étnica. En los cantos vallenatos de Las Pavas y El Garzal, la identificación *campesino-tierra* representa la díada que aglutina una pluralidad de relaciones, mientras que en las composiciones de las zonas humanitarias el carácter étnico aparece con mayor énfasis: la etnicidad es sin duda uno de los componentes importantes en la lucha de la defensa por la tierra y se convierte en un canal de filiación en el caso de estas zonas. En los cantos recopilados en “Óyeme, Chocó” —vallenato—, como también en los del grupo Los Renacientes —rap—, la temática de la tierra está estrechamente vinculada a los principios étnicos y, desde esa perspectiva, la voz lírica construye el relato. En el siguiente fragmento se retrata el sentido de pertenencia y nuevamente se localiza topográficamente la región:

Yo tengo una tierra  
 Una tierra allá  
 ¿Y cuál es esa tierra? (bis)

Es la tierra natal  
 ¿Y dónde es esa tierra? (bis)  
 Es el Chocó  
 ¿Y dónde es el Chocó?  
 Donde somos desplazados.  
 (Los Renacientes, “Tierra querida”)

En estas letras se incorpora la dialéctica ausencia-presencia como elemento que insta a una mayor cohesión con la tierra: la ausencia está marcada por la situación de desplazamiento forzado en el que se encuentra el *yo-nosotros* de la voz lírica y la presencia se introduce ya con el indicativo *tener*. La noción de pertenencia a la tierra se amplifica en la estrofa contigua, “tierra natal”, a través de la cual el “nosotros” lírico plasma la adhesión. Luego se hace una transición hacia lo topográfico-local: “El Chocó”. Posteriormente, la voz utiliza hábilmente una construcción declaratoria para dar una respuesta que rompe la posible banalidad de la pregunta: “¿Dónde es el Chocó? Donde somos desplazados”. Esa respuesta alude nuevamente a la relación ausencia-presencia: la actualización temporal “somos” da cuenta de la situación de destierro y la voz lírica se pronuncia desde esa condición, la de su presencia misma. El siguiente fragmento del canto “Llanto” integra la historia del origen africano como parte de la identificación de las comunidades chocoanas:

Soy chocoano, colombiano  
 Origen africano  
 La melancolía me envuelve a recordar mi pasado  
 Pero aquel que lo olvida  
 Él mismo se ha condenado

Seguiremos luchando por el sendero soñado  
 Desde atrás los negros hemos sido golpeados  
 Recordar mi pasado, un pueblo encadenado  
 Seguiremos luchando por lo que están pensando  
 Porque con otros medios nos están esclavizando  
 Diremos ¡no! a lo planeado  
 Carretera Panamericana  
 Para destruir nuestra tierra amada:  
 ¡Cacarica!  
 (Los Renacientes, “Llanto”)

En este fragmento hay una mutación de la voz lírica —aparece en un *yo* y se transforma en un *nosotros*—, lo que es propio en el universo lírico de las composiciones sobre la reafirmación de la tierra y, en especial, en aquellas que se refieren al proceso comunitario de lucha. Aquí se utiliza la metáfora “el sendero soñado”, en la que se manifiestan varios temas que aparecen en otros elementos del canto. En primer lugar, la noción de *sendero* está asociada a un desplazamiento y a una dinámica de movimiento. Ese vaivén lo expresa la voz lírica a partir de una visión diacrónica de desigualdad y sometimiento: “Desde atrás los negros hemos sido golpeados”. A través de ello, se manifiesta la historia de dominación sobre los afrocolombianos en el contexto nacional: las poblaciones del Pacífico han estado subyugadas a un proyecto de país impuesto por otros grupos nacionales, la conformación de zonas y regiones se ha gestado desde epicentros de poder que han captado los recursos y la distribución de los mismos y, para ello, han sectorializado el espacio nacional, como afirma Fajardo:

En el proceso de formación del mercado nacional tienden a definirse relaciones jerarquizadas entre las regiones (“sistemas regionales”), que expresan la espacialidad de la división social del trabajo. La comprensión de estas y de sus dinámicas dentro del proceso general de la producción y, más concretamente, “dentro de la teoría del capital”. Es a partir de los procesos de división social del trabajo y de espacialidad, al igual que de las tendencias hacia la acumulación (también en términos espaciales) que se propone la comprensión de la existencia de regiones o epicentros que “acumulan y concentran funciones productivas financieras y administrativas” (1993: 24).

La dimensión étnica tiene un efecto en la concepción de lo regional y lo nacional a partir de una constitución heterogénea. La voz lírica expresa la necesidad de romper con esa jerarquización y muestra su lucha en contra de propósitos ajenos a su estructura organizacional, de ahí, la negativa a una “carretera panamericana”; es decir, en la espacialidad y la territorialidad locales se afirma una propuesta diferente de usos de la tierra dentro de la nación. La lírica se convierte en un proyecto cultural. A este respecto, Fajardo (1993) considera que

la heterogeneidad social que se configura en el interior de las regiones tiene manifestaciones étnico-culturales y también políticas; estas últimas expresan la

diversidad de intereses en torno a la apropiación de recursos excedentes y alrededor del acceso al control del poder, entre muchas otras motivaciones. (26)

En las composiciones se manifiesta la identificación regional, que se refuerza en el aspecto étnico. Esa etnicidad se instaura como proyecto político que recoge una decisión colectiva que la voz lírica expresa así: “Recordar mi pasado, un pueblo encadenado / Seguiremos luchando por lo que están pensando”. Esta consigna reitera el firme propósito de distinguirse como población afrocolombiana y renegociar en el marco nacional tanto las formas como los mecanismos de participación en las decisiones políticas, sociales y económicas del país.

En los cantos del rap se puede apreciar que en casi todas las letras la tierra aparece como concepto integral del universo y es codestinataria del relato lírico. Aquí la designación se compone del término aimara y quechua *Pachamama* y de la palabra castellana *tierra*, que contiene un eco fonético que se alimenta de dos orígenes lingüísticos diferentes pero que, semánticamente, son semejantes. La expresión “Pacha tierra mama” reitera ese vínculo semántico para darle una connotación pragmatolingüística, de manera que enfatiza en una relación entre lo ancestral que conecta lo inmaterial y lo suprahumano, creando lazos filiales y míticos, como se ilustra en el siguiente fragmento:

¡Oh! Pacha tierra mama no vamos a callar.  
Aquí están los renacientes que de ti cuidarán  
¡Aquí están los renacientes!  
(Los Renacientes, “Llanto”)

## Otros actores: las palmeras y el Estado

La voz lírica configura el escenario de los desacuerdos constatando la participación de diferentes actores, pero también revelando las transferencias de valores y juicios que emanan de sus acciones. El empleo de los sujetos tácitos en los cantos, por un lado, podría indicar la percepción de la voz lírica respecto a la corresponsabilidad de diferentes grupos sociales, pero, por otro, esa omisión puede estar construida en lo que no se dice, pero se significa.

## LAS PALMERAS

La referencia a las palmeras en el texto lírico tiene dos connotaciones: las empresas palmeras y las plantas de palma africana. Respecto a las empresas palmeras, aparecen en los cantos como actores que establecen alianzas con el Gobierno. En todos los cantos, este actor aparece en relación con el desplazamiento y la usurpación de tierras, pero no como interlocutor de la voz lírica, como se observa en los siguientes fragmentos:

El desastre por las Palmeras  
 Ha sido peor que una inundación  
 Porque arrasaron con las veredas  
 Que eran orgullo en mi región.  
 (Efraín Alvelar, “Lamento por mi pueblo”)

Martín Valiente ahora se encuentra muy triste  
 Porque el 14 de julio la Palmera lo desplazó  
 Y ahora se encuentra con el alma destrozada  
 Porque su hermosa niña solito lo dejó.  
 (Edwin Torres, “Martín Valiente”)

Las diferentes acciones que se significan en la lírica cuando la voz que canta se refiere a las palmeras pueden connotar tanto las empresas como la planta. En sus efectos, se pueden identificar dos categorías: por un lado, las acciones adversas, donde aparecen los hechos o bien ejecutados o bien propiciados por las palmeras y que tienen efectos nocivos para las comunidades, y, por otro lado, aparecen algunas acciones, de forma más bien aislada, que se podrían catalogar como colaborativas. Este tipo de acciones se refieren exclusivamente a las plantas de palma africana, lo que se podría interpretar como una expresión de complicidad de la naturaleza con los campesinos. En la siguiente tabla se deslindan las connotaciones representadas a través de la voz lírica:<sup>4</sup>

4. El programa “Conflicto y colaboración en el manejo de recursos naturales”, referido en Rodríguez y Correa (2005), las llama “estrategias adversariales” y “estrategias colaborativas”. Aquí se toman los calificativos exclusivamente para llamar

<b>Acciones adversas</b>		<b>Acciones colaborativas</b>
<ul style="list-style-type: none"> <li>— Causa dolor al campesino</li> <li>— Explota oro y siembra palma</li> <li>— Desplazó al campesino</li> <li>— Causan desastre</li> <li>— Arrasaron las veredas</li> <li>— Compraron las tierras del campesino con engaño</li> <li>— Marcaron el camino de partida</li> <li>— Desplaza la fauna: Guartinaja y el mico</li> </ul>	<b>Palmeras</b> (Empresas)	
<b>Acciones adversas</b>		<b>Acciones colaborativas</b>
<ul style="list-style-type: none"> <li>— Cortaron los frutos</li> <li>— Secaron las aguas</li> <li>— No se encuentra comida</li> <li>— Envenenan la semilla</li> </ul>	<b>Palmera</b> (planta)	Peste cogollera

31. Resignificación del actor: las palmeras. Fuente: elaboración propia

## EL ESTADO

En la representación lírica, el Estado aparece de dos formas. En las composiciones cuyo programa narrativo focaliza la acción campesina, el interlocutor a quien se dirige el canto es el Gobierno o el presidente. Esta forma de diálogo cantado es también característica de algunas de las composiciones que muestra Juan Manuel Echavarría en su exposición *Bocas de ceniza*, donde aparecen rostros cantando y contando la historia sucedida en la masacre de Bojayá, en el Chocó, Región Pacífico, el 2 de mayo de 2002.<sup>5</sup> Por otra parte, en los cantos cuyo programa

---

la atención sobre las percepciones que tiene el campesinado. Además, se optó por llamarlas acciones y no estrategias porque no todas son premeditadas.

5. Juan Manuel Echavarría es un artista colombiano que ha tematizado en sus exposiciones el desplazamiento.

lórico lo constituye el episodio de violencia, el Gobierno aparece como actor aliado de la violencia, tanto física como estructural y se le imputa una corresponsabilidad en la violencia hacia la clase campesina, comparándolo con los actores armados en varias de las canciones.

Muchos de los cantos interpelan en sus letras querellas sobre la marginación y el sometimiento de la clase campesina, sugiriendo que el Gobierno actúa a través de la omisión o de la prolongación estructural de la inequidad. Este aparece también en muchos de las canciones como promotor que impulsa las grandes empresas y los consorcios, omitiendo las necesidades populares en el área rural.

Mientras que los pobres niños  
 Son los que se están muriendo  
 Allá están los asesinos  
 En el palacio nacional  
 (Erasmus Cuadrado: sin título)

Se recurre al simbolismo de lo espacial para ilustrar las asimetrías: “el palacio”, sitio de reunión de los gobernantes, en contraposición al *sin lugar* de los campesinos. Las composiciones incorporan la denuncia, haciendo uso de la fuerza ilocutiva, como en “¡Oiga, señor presidente!”, “el gobierno de la gente”, de denuncias, como en “gobierno corrupto”, o sencillamente expresando la desconfianza ante los gobernantes, como lo observamos en la siguiente estrofa:

Hay un proceso en el Sur de Bolívar  
 Donde tratamos de arreglar muchas cosas  
 Y hay un gobierno que dice mentiras  
 Y hasta nos mata pa'callarnos la boca.  
 (Etni Torres, “De aquí no nos vamos a ir”)

Siguiendo la misma idea de cómo pueden influir los actores en el desarrollo del conflicto, se pueden distinguir las siguientes acciones.

Acciones adversas		Acciones colaborativas
<ul style="list-style-type: none"> <li>— Cuida al de la plata</li> <li>— Desplaza al pobre</li> <li>— QUITAN las tierras</li> <li>— El campesino no vale nada para el Gobierno</li> <li>— El Gobierno que dice mentiras</li> </ul>	<b>Estado</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>— Gobierno que crea esperanzas</li> <li>— Expectativas: que el Gobierno los pueda escuchar</li> </ul>

32. Resignificación del Estado. Fuente: elaboración propia

## El retorno en el relato lírico

La vida agrícola como camino y destino está retratada en varios pasajes de los cantos. La voz lírica reconstruye la ontología campesina, atribuyéndole su destino a la mano divina, que configura las circunstancias de la vida del hombre, ya sea marcado por la fuerza suprema de Dios o como construcción entre hombre-naturaleza y deidad. La experiencia del desarraigo impone un camino de destierro y, de forma paralela a esa idea, se reconstruye en el relato lírico la noción del retorno. Este es el camino simbólico que une al hombre con su entorno y, ante todo, con la esencia arquetípica de la existencia humana: Dios, como se observa en el siguiente pasaje:

Por eso damos gracias a mi Dios del cielo  
 Porque de allá nos está ayudando  
 Con Cristo de la mano, hemos sido guerreros  
 Por eso el tiempo ya nos ha llegado.  
 (Etni Torres, "Llegó la hora")

## La despedida

La despedida es un tema que aparece de manera iterativa a lo largo de todo el corpus. Expresada a través de un sentimiento de pesar o de una reminiscencia, es tanto un motivo principal en las composiciones

como un tema secundario que está anclado a la concepción transitoria del desplazamiento y el retorno. Sea expresión de despedida o partida, de ruptura o de alguna otra forma temporalmente ubicada, se establece una conexión entre el *yo* lírico y su entorno. Mientras en las canciones románticas esta partida está estrechamente vinculada con el distanciamiento de un ser amado, sea hombre o mujer, en este tipo de composiciones ese sujeto amoroso está constituido por la relación del campesino con la tierra y el territorio. Ese hábitat territorial comparte los sentimientos de despojo que brotan en el *yo* lírico campesino, que se manifiesta a través de figuras del reino animal, como, por ejemplo, la guartinaja, que establece un diálogo con un mico narrando su tristeza por el destierro en el siguiente fragmento:

En una mata de monte hay una guartinaja oculta  
Ella vio venir de lejos a un mico y su familia

Ella le preguntó: "Amigo, ¿para dónde viaja?"  
El mico contestó: "Miren qué cipote vaina"  
El hombre me desplazó, con grandes maquinarias  
Tumbaron las montañas, tierra donde yo habitaba

Entonces ella le dijo: "Yo también soy desplazada [...]  
Entre los animales, sola he quedado yo"  
(Edwin Torres, "El mico desplazado").

Muchas de las composiciones del vallenato tradicional se refieren a las relaciones que se tejen en el entorno local y natural. Las historias que se derivan de la construcción social están enmarcadas en escenarios de desavenencias o de complicidad. Los temas vallenatos que emergen de un contexto de desplazamiento forzado están matizados por dos aspectos: la profunda pesadumbre por el despojo y la expresión de impotencia del *yo* lírico en lograr el retorno a su territorio. Respecto al primer aspecto, la mayoría de cantos cuyo contenido emotivo está más focalizado hacia la tristeza profunda narran la incursión o el ataque de un actor armado a su población, mientras que aquellos cuyo núcleo expresivo-emotivo se concentran en la impotencia tienden a relatar en mayor grado las relaciones de poder y sometimiento a las que está expuesta la población rural.

La despedida como negación de la negación: uno de los primeros matices de la temática de la despedida está concebido desde una dialéctica en la que esta se deconstruye como alternativa para el sujeto lírico: se considera como espacio transitorio que se niega a sí mismo, con el propósito de construir un preámbulo semántico que retrata el retorno. Cada referencia a la despedida como negación sugiere un estadio en transición que recupera la construcción temporal del futuro y se aleja de la mera noción de la despedida en relación con el pasado, como se expresa en los siguientes versos:

Después de tanta amargura  
De dolor y de pensar  
Por fin unidos  
Lograremos retornar

Esta historia sucedida  
No quisiera recordar  
Mis hermanos asesinados  
Y hoy vamos a retornar.  
(Deyanira Mosquera, "Óyeme, Chocó")

El olvido como opción para mitigar el dolor de la despedida, que, en este caso, no está solo causado por dejar la tierra, sino también los compañeros, es una opción para el desterrado. Sin embargo, en estos versos anteriores, se formula una antítesis que hace posible la coexistencia del no recordar con el acto del recuerdo: "No quisiera recordar / Mis hermanos asesinados". Además, la elipsis verbal en el segundo verso refuerza el deseo de ese olvido voluntario y remeda la expresión del contenido en la estructura misma del relato, aunque justamente esa es la dialéctica en la que se reconstruye la idea del regreso. El dolor, la muerte, el despojo, la zozobra y las ausencias no pueden ser olvidadas, por lo que el retorno es la posibilidad de transformar la "historia sucedida".

Desde esta dialéctica el canto no es una oda del distanciamiento, sino una composición transversal propuesta en la continuidad hacia el retorno. El razonamiento del retorno se reconstruye en la posibilidad de crear en el discurso una despedida sin despedida, es decir, se niega la ruptura como parte ontológica de la esencia campesina porque la despedida de la tierra, que es elemento fundamental de la naturaleza

rural, significaría la negación del mismo campesino y de su colectivo. En consecuencia, la temática de la despedida no es el tema de la composición, sino que sirve como instrumento para construir la posibilidad de retorno en el relato lírico:

Llegó la hora de regresar a mi tierra  
 Donde pienso plasmar mis proyectos  
 De donde nos sacaron a peso de guerra  
 Y nos humillaron en aquellos tiempos.  
 (Etni Torres, "Llegó la hora")

La idea de regreso está construida en un tiempo arquetípico, es expresado en los cantos como una acción del presente, más que como una opción futura. En los fragmentos anteriores el retorno se menciona en la culminación del relato lírico, lo cual podría relacionarse con el objetivo máximo al que llega la voz lírica. En la estrofa anterior, por el contrario, el regreso no es un punto de llegada, sino de partida y la voz lírica pone de manifiesto la intención que lo motiva a retornar.

El retorno también se expresa como posibilidad futura. En la estrofa anterior, el dolor como referencia previa a la despedida es superado por un estado de no preocupación que aparece directamente asociado con una utopía cercana, expresada a través de "un día es mañana". La idea del futuro que emerge desde la experiencia interior del hablante lírico se construye usando una coexistencia temporal entre el uso sintáctico del tiempo verbal *ser* y la referencia semántica del adverbio *mañana*. Esto quiere decir que, dentro de la permanencia y la trayectoria de la confrontación, la expectativa mayor es la transformación, específicamente, el cambio de las circunstancias de despojo, y la imposibilidad del dominio territorial que expresa el yo lírico. El regreso también se vislumbra con un proyecto futuro que guía el presente, así como lo muestra la estrofa siguiente:

Tenemos en mente  
 Que seremos un municipio  
 En la isla de Papayal  
 Partiendo de este principio  
 Que seremos la despensa territorial  
 (Efraín Alvear, "Sentimiento de mi pueblo").

El retorno como transición hacia la nueva ruralidad en estas composiciones apela a una axiología en la que se propone y, al mismo tiempo, se reivindica la necesidad de un estatuto constitutivo campesino: me refiero tanto a las directrices de las políticas agrarias como a los atributos que componen dicho imaginario. Estos dos aspectos están contemplados dentro de los escenarios de globalización en los que suceden profundas transformaciones de las identidades. Las propuestas gubernamentales de una nueva ruralidad contemplan un campesino que esté en plena coherencia con los desarrollos tecnológicos que demandan los intercambios globales, sin repensar los reajustes de los proyectos regionales que surgen desde las estructuras populares. Los movimientos y las traslaciones entre los espacios urbanos y los rurales son entendidos, desde esta nueva perspectiva, como piezas complementarias de un desarrollo global. Esta nueva ruralidad articula discursos de lo global a partir de conceptos de desarrollo mercantilista y, por ende, pondera valoraciones de la tierra y, en general, de los recursos naturales basadas exclusivamente en el comercio y la producción. Estos supuestos no incluyen funciones sociales, ecológicas y culturales en las relaciones entre recursos naturales y recursos humanos. En este canto esta relación se expresa de la siguiente manera:

Falta nobleza con los campesinos (bis)  
Porque al campo quieren retornar  
A trabajar sin temor ninguno  
Así podemos vivir en paz.  
(Efraín Ávila, "El sufrimiento")

El yo lírico usa el concepto de nobleza para expresar un valor transferido por otros actores del conflicto como reacción al deseo del retorno. Es posible identificar esa percepción a través de dos acepciones: una de ellas, "falta nobleza" en relación a la carencia de valoración por parte de la sociedad y el Gobierno de la clase campesina en cuanto a su aportación en el capital económico, en el ámbito ecológico, sus saberes y su importancia como grupo social y como capital humano nacional —la voz lírica sugiere que el desdén es la forma de trato a los pobladores de las áreas rurales— y, por otra parte, "falta nobleza" entendida

como ausencia de honestidad y de lealtad en las interacciones con el Gobierno.<sup>6</sup>

## Resignificación del campesino y acciones comunitarias

En algunos textos líricos, la constitución orgánica de la asociación se convierte en motivo de la narración: se hace referencia a la instancia *campesino-campesinado* con el propósito de reconstruir los atributos de la población rural y redefinir ese concepto. Esa redefinición se articula en las nociones sobre la acción y determinación comunitarias. Si bien hay dos canales de filiación entre los miembros de las comunidades (lo étnico y lo regional), el elemento de mayor cohesión es la identificación como *campesinos*. La representación del actor *campesino/campesinado* pasa por un proceso de deconstrucción que intenta desmontar una arquitectura *natural* que ha dominado por largo tiempo el imaginario nacional. A continuación, presentamos una síntesis de los términos que se usan en los cantos para representar la gestión y la autodefinición campesinas:

Gestión campesina — Organización comunitaria — Federación	<b>Campesino</b>	Autodefinición campesina
Unión		<b>Atributos:</b> bravo, valiente, luchador, orgulloso de sí, no es empresario, con historia
Liderazgo		<b>Sentimientos:</b> tristeza, pérdida, soledad, amargura, silencio
Reclamación de derechos		<b>Condición:</b> desplazado, sin tierras, ruptura, a la deriva
Retorno		<b>Espacio:</b> anhelado, tierra, montaña, pueblo Buenos Aires, región, vereda, sur de Bolívar
— Alianzas — Resistencia		<b>Tiempo:</b> sin agricultura, sin casas, sin frutos
		<b>Instrumentos:</b> experiencia, fe, memoria, canción

### 33. Resignificación del concepto campesino-campesinado

Fuente: elaboración propia

6. En las dos estrofas previas a este fragmento, el canto “El sufrimiento” de Efraín Ávila menciona que el actor es el Gobierno.

En las composiciones es perceptible esa profunda intención de resignificar el concepto de *campesino*, integrando dimensiones hasta entonces no pertenecientes a esa categoría. Los relatos contados por los campesinos durante la jornada ecuménica y ecológica en febrero de 2012 también expresan la necesidad de rehacer y desmitificar el significado del término. Este hecho pone al descubierto el desatino de las políticas agrarias, que han conducido a la descomposición de la clase campesina, reduciendo su acción a tareas específicas —labrador, cultivador, labriego o peón—. Es de crucial importancia comprender que el discurso lírico tiene como propósito edificar una semántica renovadora y autónoma que hace parte del proceso de la construcción de la paz.

En la canción “Campesino embejucao”,<sup>7</sup> aunque no pertenece a las comunidades de este estudio, la voz lírica se pronuncia en contra de una sobrecarga de identidades que se le dan al campesino. Esta composición, referida a un contexto histórico anterior, refleja un hastío acerca los múltiples interrogantes a los que están expuestos los trabajadores del campo respecto a sus filiaciones partidistas o ideológicas, especialmente en el marco del conflicto armado:

Me tienen arrecho con tanta juepuerca preguntadera  
 Que qué color tiene mi bandera que si yo soy godo o soy liberal  
 Me tienen verraco con tanta juepuerca averiguadera  
 Que si soy eleno que pelo si quiera, apoyo a las AUC o soy de las FARC  
 Me tienen mamao con tanta juepuerca interrogadera  
 Que si yo a la tropa le abro las cercas y les doy el agua de mi manantial  
 Que si soy comunista, de ANAPO, de la izquierda, o de la derecha  
 Que si imperialista, que joda arrecha resulta querer vivir uno en paz  
 Yo soy campesino trabajador, pobre, muy honrao  
 Vivía muy alegre, pero me tienen embejucao.  
 (Óscar Humberto Gómez, “Campesino embejucao”)

En las diferentes composiciones se da una resignificación de lo que es el sujeto campesino y la labor campesina: una propuesta desde un sistema de equivalencias cultivadas en el acervo rural y que quiere ser

7. Óscar Humberto Gómez, “Campesino embejucao”; véase <<https://www.youtube.com/watch?v=j2QN6MDLHzEfxM>>.

alternativa en las consideraciones de la *reforma integral*. Se tiene la tendencia a considerar reforma a un paquete de medidas económicas que debería significar las estrategias de superávit en el tema agrario; erróneamente, insisto en ello, porque esa reforma debe primero considerar el sistema de equivalencias que hacen del campo y del campesino justamente espacios rurales. El sistema de intercambio que establece el campesino con la tierra no está mediado solo por el excedente económico que la producción le proporciona, sino por la plusvalía física y no física, pues, en situaciones de ausencia de conflicto y si las condiciones del terreno no han llegado a la degradación, por lo general, la tierra que se trabaja provee una cantidad de productos superior a lo que consume el campesino.

En cuanto a las acciones comunitarias emprendidas por las colectividades campesinas, la lucha como idea de cohesión aparece en todos los cantos: “hay motivos de luchar”, “lucha y defiende tu honor”, “luchemos con más amor”, “luchando por nuestro deber”, “por nuestro derecho a seguir luchando”, “gente valiente que no cesa de luchar”, “aquí veinte años de lucha, de lucha, pero con paz”, entre otras.

Lucha pueblito ancestral  
Lucha y defiende tu herencia (bis)  
Lucha por lo de tus hijos  
Y no olvides tus creencias (bis)

Creencias de esos ancestros  
Ay, que luchaban como hermanos (bis)  
Qué cultura tan hermosa  
Que tenía nuestra gente.  
(Isidro Omaña, “Negros en Palenque”)

En estos versos se muestra no solo la acción, sino los elementos sustantivos con los que la voz lírica reconstruye la esencia comunitaria: la *valentía* de continuar para perseverar en la lucha; el *amor* como sinónimo de la unión colectiva y en un sentido de convicción y de compromiso ante la paz; la *lucha* como herramienta de trascendencia, no como instrumento mediático y cortoplacista, y como fuente dinámica de la transformación gradual de la conflictividad; la *unión* como

valor fundamental para la acción social y la cohesión comunitaria. En el pasaje anterior podemos ver que esa cohesión comunitaria se expresa como parte de la herencia cultural y ancestral que ha sido transmitida durante generaciones. La permanencia en el territorio como forma de resistencia tiene incidencias tanto en el dominio social como en el político. Observemos la siguiente composición:

De aquí no nos vamos a ir  
 Aquí nos vamos a quedar  
 Y aquí nos toca luchar  
 Pa' poder sobrevivir

Perteneceemos a la Federación  
 Y allí luchamos toditos unidos  
 Tenemos mesa de interlocución  
 Y ahí nos sentamos con muchos amigos.  
 (Etni Torres, "De aquí no nos vamos a ir")

La permanencia en el "aquí", referido al territorio comunitario, es una de las estrategias de lucha pacífica que manifiestan los relatos líricos. Este fragmento del canto ilustra la lucha decidida de la comunidad de Las Pavas: "sobrevivir" significa actuar conjuntamente. Como se expone en la segunda estrofa, las alianzas son parte de esa lucha. La mesa de interlocución es el espacio de encuentro con "los amigos" (las organizaciones que les acompañan), el cual les posibilita reflexionar sobre las formas de actuar y las decisiones que deben tomar. Esas alianzas son atribuidas atribuyen a la conexión con una instancia superior, el poder divino:

Por eso damos gracias a mi Dios del cielo  
 Porque de allá muchas estrellas bajaron  
 A alumbrar el camino como aquel lucero  
 Para que el triunfo se quede en nuestras manos (bis)  
 (Etni Torres, "Llegó la hora").

A través de los símiles "estrella" y "lucero" se consigna la aportación que percibe el yo-nosotros lírico de los acompañantes en el proceso de desplazamiento y retorno. En las dos estrofas, como en muchos

otros fragmentos de los cantos, el *camino* es el símbolo fundamental del dinamismo comunitario: en él se consagra la dimensión espacial y temporal y se recorre el proceso y los aprendizajes recibidos:

Y hemos conocido muchas organizaciones  
Que nos van mostrando el camino  
Nos dieron apoyo y nos enseñaron  
Por nuestros derechos a seguir luchando  
(Etni Torres, “Llegó la hora”).

El camino de retorno que han trazado estas comunidades es un sendero en construcción que une circuitos temporales, espaciales y materiales y articula vínculos entre grupos humanos a diferentes escalas y en diferentes latitudes. El camino del canto se fusiona con él y juntos emprenden la ruta de vuelta al territorio.