

AL RITMO DE LA MÚSICA
UN ANÁLISIS DE LA MÚSICA FARIANA Y LOS CORRIDOS PROHIBIDOS

Laura Natalia Melón Lagos

Trabajo de grado para optar por el título de comunicadora social y periodista
Trabajo de grado para optar por el título de politóloga



Director: Oscar Manuel Escamilla

Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales

Pontificia Universidad Javeriana

Facultad de Comunicación Social y Lenguaje Comunicación Social

Bogotá D.C

2021

ARTÍCULO 23, RESOLUCIÓN #13 DE 1946.

“La Universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por sus alumnos en sus trabajos de tesis. Sólo velará porque no se publique nada contrario al dogma y a la moral católica y porque las tesis no contengan ataques personales contra persona alguna, antes bien se vean en ellas el anhelo de buscar la verdad y la justicia

Bogotá, junio 9 de 2021

Decana Marisol Cano Busquets
Facultad de Comunicación y Lenguaje
Pontificia Universidad Javeriana
Presentación Trabajo de Grado

Respetada Decana,

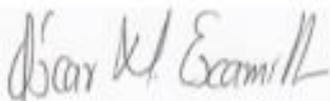
Presento a consideración suya y de la Facultad el trabajo de grado titulado: **“Al ritmo de la música. Un análisis de la música fariana y los corridos prohibidos”**, de la estudiante **Laura Natalia Melón Lagos**, para optar por el título de Comunicadora Social.

Descubrir a Natalia como música fue para mí una sorpresa y a la vez la revelación del por qué su narrativa suele estar cargada de cierto ritmo particular, de una suerte de cadencia que la hace única y en su conjunto está estructurada con la misma lógica de una pieza armónica.

Añadiría a lo anterior, su mirada feminista, su sensibilidad y la capacidad de abordaje en busca de miradas no solo llamativas, sino de encontrar maneras de narrar un asunto, que como en este caso de la confrontación interna del país ha sido contado hasta la saciedad, desde un ángulo novedoso y hasta ingenioso.

Pero que no se engañe el lector, porque no se trata de un texto fácil, es mas bien un documento que revela no solo a los actores armados, sino que pone ante nosotros una suerte de espejo en el que nos vemos de cuerpo entero.

Atentamente,



Óscar Escamilla
Profesor de Cátedra

Bogotá D.C, 12 de junio de 2021

Estimada

Marisol Cano Busquets

Decana

Facultad de Comunicación Social y Lenguaje

Pontificia Universidad Javeriana

Asunto: Entrega trabajo de grado.

Con la presente hago entrega del trabajo de grado titulado “Al ritmo de la música un análisis de la música fariana y los corridos prohibidos” para su valoración, en este podrá encontrar un ensayo periodístico en el que propongo una visión sobre la representación y el conflicto alrededor de las músicas populares.

De igual manera me permito solicitar la asignación de jurados para su evaluación y sustentación.

Atentamente,



Laura Natalia Melón Lagos

C.C 1.032.498.633

Agradecimientos

A mis ancestros campesinos, a papá y a mamá por labrar con sudor el camino que hoy recorro con palabras.

A Oscar, mi asesor, por creer en mí cuando yo no lo hacía.

A los cantantes de la guerra por contar con canciones la historia que otros acallan.

Tabla de contenido

Introducción.....	7
Problema.....	8
Objetivos.....	9
Estado del arte.....	10
Marco Teórico.....	22
Metodología.....	31
Obertura.....	34
Primer movimiento: al compás del proyecto cultural fariano.....	35
Allegro: sembrando canciones, cultivando insurgentes.....	45
Adagio: alzados en canto.....	56
Scherzo: los caminos de la música no son como yo pensaba.....	60
Trío: los oídos que la música fariana no tocó.....	64
Segundo movimiento: de la plata, el plomo y la música popular.....	73
Presto agitato: recorrido del norte al sur.....	80
Concertante: las voces del corrido.....	84
Allegretto: las audiencias.....	89
Con dolore: el futuro del corrido.....	96
Coda final.....	108
Referencias.....	111

Introducción

Tanto la academia como las artes se han encargado de crear una visión occidentalizada en la que incluso la música se divide en una vertiente “cultura” merecedora de estudios y apreciación y otra “popular” se considera cotidiana, este texto propone sacar las músicas populares del paisaje invisible al que se le ha condenado para darle un lugar fundamental en el entendimiento del conflicto armado colombiano.

A través de la escucha a la música fariana y a los corridos prohibidos se mostrarán los lenguajes comunes que los combatientes creaban dentro y fuera de las filas y que les representaban como alzados en armas, inconformes, soñadores, pero sobre todo como personas. Este ensayo periodístico recorre las experiencias de la guerra sacándoles de la historia contada oficialmente y dándoles lugar a las voces que se hacen escuchar desde las trincheras.

Problema

La música como parte fundamental de la representación social de los combatientes dentro de las FARC y los grupos paramilitares no ha sido estudiada a fondo, a pesar de que existen estudios que evalúan la forma en que el discurso contiene ideas significativas en la creación de un enemigo como factor identitario como la que realiza Sabucedo (2004), se considera un vacío investigativo no abordar este tema desde una perspectiva que explore lo popular, indagando el consumo musical de los excombatientes y generando puntos de encuentro respecto a su visión del mundo y del conflicto.

Esta investigación busca dar un paso adelante al articular la representación social que experimentaban los guerrilleros y paramilitares a través de la música con un análisis de su contexto, indagando así en la importancia de lo popular en la visión individual y colectiva del conflicto armado colombiano y de la vida misma.

A partir de la reportería que incluye entrevistas con expertos, cantantes y la escucha de canciones de “Música Fariana y Corridos Prohibidos” se analizarán las formas en que los combatientes creaban un sentido de representación a través de las músicas populares.

Objetivos

Objetivo General: Identificar en las músicas populares (música fariana y corridos prohibidos) las conexiones que los combatientes formaban entre la escucha y la representación social de sus experiencias vitales.

Objetivos Específicos (Particulares):

- Analizar los límites entre la música popular y su uso para la difusión de ideologías.
- Distinguir los lugares de enunciación desde los que se compone y se produce la “Música fariana” y los “Corridos Prohibidos” respectivamente.
- Mostrar los lugares inexplorados dentro de la música popular y su relación con el conflicto armado colombiano.

Estado del arte

El tema de la cultura y la identidad tiene tres formas fundamentales de análisis bajo las cuales ha sido estudiada innumerables veces por la academia: su ámbito económico y su ámbito humano. El primero, reconocido como aquel donde la cultura se vincula al mercado y al consumo y se manifiesta en las llamadas industrias culturales (Molano, 2007); por su parte, el humano, muestra el lugar donde la cultura juega un papel de cohesión social, de autoestima, creatividad y memoria histórica. Por último, el patrimonial, en el cual se encuentran las actividades y políticas públicas orientadas a la conservación, restauración, puesta en valor, uso social de los bienes patrimoniales (Molano, 2007).

Durante el siglo pasado y gran parte de este, muchos autores, le han apostado a un estudio centrado en las masas, la industria, el capitalismo y el intercambio cultural como un bien económico generando un cúmulo de conocimiento relevante para la humanidad y su entendimiento como sistema complejo de valores. Por su parte, esta investigación le apunta más específicamente a los últimos dos ámbitos de la cultura y la identidad, el humano y el patrimonial.

Así, será fundamental encontrar en la cultura fariana y paramilitar aquello que le da vida al ser humano: sus tradiciones, costumbres, fiestas, conocimiento, creencias, moral (Molano, 2007) pero también las formas en que estas se expresan generando un modo de vivir, cohesión social, creación de riqueza, empleo y equilibrio territorial.

Se encuentra una tendencia principal el que "La cultura es algo vivo, compuesta tanto por elementos heredados del pasado como por influencias exteriores adoptadas y novedades inventadas localmente. La cultura tiene funciones sociales. Una de ellas es proporcionar una estimación de sí mismo, condición indispensable para cualquier desarrollo, sea este personal o

colectivo" (Verhelst, 1994:42). Por lo que cualquier grupo social que se desenvuelva en un ámbito relacional significativo es propenso a encontrarse inmerso

De acuerdo con estudios antropológicos y sociológicos, la identidad surge por diferenciación y como reafirmación frente al otro. De esta manera se dan también las expresiones de los grupos armados y sus oponentes directos, expresándose a través de elementos como la música. Un rasgo propio de estos elementos de identidad cultural es su carácter inmaterial y anónimo, pues son producto de la colectividad" (Gonzalez, 2000: 43), si bien, en muchos casos se hace una hoja de ruta sobre los principios que guiarán el actuar de un colectivo en otros casos, como los que se estudiarán para guerrilleros y paramilitares, el proceso surge de forma inmaterial y se formaliza mediante elementos como conferencias o comunicados escritos, siendo estos importantes pero no fundamentales para mantener las prácticas culturales.

En lo que respecta al patrimonio, es curioso ver como si los lugares se hayan involucrados en una obra de construcción identitaria, se privilegia la dimensión local o ciudadana por encima de las nacionales, estatales y globales. (García, 2002: 66), esto se debe no solamente a una característica de países colonizados, en este caso latinoamericanos como Colombia y su problema en la construcción de nación como un sistema de identificación con la patria, que se encuentra por encima de cualquier otro, sino además a las dinámicas territoriales diferenciales de la ruralidad y la urbanidad que tienen una brecha económica, social y cultural bastante amplia.

En este sentido, si la identidad está ligada a la historia y al patrimonio cultural. La identidad cultural no existe sin la memoria, sin la capacidad de reconocer el pasado, sin elementos simbólicos o referentes que le son propios y que ayudan a construir el futuro. (Molano, 2007). De esta manera podemos explorar sobre los escritos que se han hecho en relación a la

importancia de la música en la guerra, desde en guerras civiles, hasta en guerras mundiales, la música ha sido elemento cohesionador o de resistencia en todos los rincones del planeta.

No podemos olvidar cómo la estética de la existencia ha acompañado la animación rítmica de la vida. Como aquellos artistas de epopeyas que componían narraciones musicales conmoviendo el sentimiento del pueblo; o el gran poeta-músico Píndaro quien influyó notablemente en la Grecia clásica. También los grandes trovadores y los juglares que interpretaban los acontecimientos cotidianos por medio de melodías alegres, desde una experiencia ambulante que se mezclaba en la sociedad. En sí, el arte de la música ha representado el impulso de expresar sentimientos, afectos y manifestaciones que posibilitan la transferencia de mensajes; generando una reconfiguración social. (Karolys, 2019).

Un referente latinoamericano es Cuba, incluso antes de la revolución, desde las guerras de independencia “durante los años de la Guerra de 1895, el silencio de la “manigua”¹ era quebrado por las notas del punto cubano, que, emanadas de guitarras, laúdes, güiros y tiples, acompañaban las voces de soldados y oficiales que cantaban décimas, ya fueran aprendidas de memoria o improvisadas.

Era común que los combatientes descalzos y con las ropas raídas, exhaustos tras una batalla y con el hambre apretándoles el estómago, lejos de irse a descansar, se sentaran al pie de una hoguera para disfrutar estas interpretaciones” (Frene, 2015). El ritmo de la guerra siempre ha sido uno con el de la música en principio como elemento de ocio, pero también como motor de inspiración en combate.

Los relatos que se construyen desde la música pueden ser mucho más convincentes que aquellos que se crean y se difunden mediante instituciones del Estado, generando una historia

desde el relato y la emocionalidad y resultando mucho más convincente frente a la historiografía oficial que por lo general cuentan los “triunfadores” y no los marginados.

En el caso particular de Cuba, cabe aclarar que, durante los días del conflicto armado, la Isla carecía de un andamiaje institucional que posibilitara la construcción de un relato oficial del pasado bélico. Tales circunstancias convierten la estrofa en un fenómeno comunicativo privilegiado para comprender la invención de una memoria política independentista antes de la construcción del Estado nacional, desde las prácticas y voces de individuos generalmente iletrados. (Frene, 2015).

Así, el patrimonio trasciende su concepción clásica, pasa de ser una escultura o un objeto inanimado a ser patrimonio cultural inmaterial que se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad.

Un primer elemento que no debe escapar, es el placer que producían a los integrantes de la tropa el canto y la recitación de nuevas y viejas estrofas. El placer explica por qué los combatientes, luego de combates y tormentosas marchas, muchas veces desnudos y sin comida, pasaban las madrugadas degustando las décimas entonadas por sus compañeros, en vez de irse a descansar (Frene, 2015). Cuando la música se hacía lugar de encuentro generaba algo de tranquilidad entre la constante incertidumbre del combate, pero a su vez narraba una historia no oficial de sus motivos de lucha.

En este sentido, los testimonios conducen a pensar que el análisis de los temas y las construcciones retóricas resulta insuficiente, como estrategia metodológica, para explicar el gusto exacerbado por el género y la pasión que despertaba en los combatientes. Por tanto,

entender el efecto de estas prácticas poético-musicales en la vida cotidiana de los campamentos, además de necesitar una lectura de los discursos y una etnografía de los sonidos, exige una mirada que explore estas experiencias desde la historia de las emociones (Frene, 2015). El relato oral ha sido desde siempre la declaración oficial de los marginados y requiere de la cercanía entre ellos para reproducirse fuera de los riesgos de lo establecido, los lazos musicales son también afectivos con el entorno.

Las diferencias que puedan existir dentro de las filas, también se encuentran dentro de los relatos comunes, saldar las diferencias creando una identidad por encima de ellas es otro de los triunfos de lo que podríamos llamar la juntanza musical. Las gestas entre diferentes regimientos y cuerpos del Ejército Libertador permitieron saldar en el terreno del ingenio poético diferencias y desafíos entre generales y coroneles signados por el regionalismo, la raza y el ego militar. Pero al mismo tiempo, las canturías mambisas también crearon momentos de fraternidad, que lograron trascender cualquier tipo de recelo y división, al menos de forma momentánea (Frene, 2015).

En el ámbito nacional, mucho más que música netamente del interior como el bambuco o el pasillo, la contradanza española fue uno de los ritmos favoritos del Ejército Libertador y signó los nuevos tiempos republicanos al convertirse en el llanto de la criatura al nacer; la batalla de Boyacá, instante simbólico del nacimiento de Colombia, está asociada con toda justicia al alegre sonido de La Vencedora, una hermosa contradanza en la cual los oídos avezados de los costeños contemporáneos encontrarán a un antepasado del porro, la Vencedora ocupa un lugar semejante al de La Marsellesa, La Bayamesa y La Borinqueña en los conflictos sociales de Francia, Cuba y Puerto Rico, respectivamente, es decir, es una canción que se funde con el

movimiento histórico; en los primeros tiempos del periodo republicano tenía el status de himno nacional (Henríquez, 1990).

Ya en los años 70's mientras en Colombia se establecía el Frente Nacional que daría un paso para el sistema político colombiano del sectarismo al clientelismo, en Argentina la canción protesta surgía como resistencia ante el estado de sitio de Videla:

“Estás harto de ver los diarios, estás harto de los horarios, estás harto de estar en tu lugar, ya no escuchas el canto de los mares, ya no sueñas con lindos lugares, para descansar una eternidad, no te dejes desanimar (...) quedan tantas mañanas por andar” (La Máquina de Hacer Pájaros, 1977).

Es ahí, donde la vanguardia social se desarrolla por medio de significados y sentidos que hacen que la palabra pública ya no pase desapercibida. Las calles se vuelven lugares de resignificación que inquieta el deseo por reivindicar la democratización a través de batallas simbólicas (Karolys, 2019). Por su parte, la estabilidad de la democracia en Colombia hizo que, si bien la resistencia social mediante la música se diera en concordancia con el resto de América Latina, surgiera con más fuerza en los movimientos revolucionarios excluidos del pacto entre élites.

Sería falso asegurar que en Colombia no se vivió la música como protesta a pesar de no haber hecho parte propiamente de una dictadura con las características de las que azotaron al resto de la región, es claro que “la música va ligada a cualquier revolución por una simple razón: es una muestra de cultura, un fragmento en movimiento” (Fuentes, 2010), pero la característica rural de las luchas insurgentes desde luego alejaron un poco a los cantos de inconformidad de los

modernos ritmos del rock y los acercaron mucho más a los bambucos y vallenatos populares, sumando a la musicología popular latinoamericana el estudio del propio concepto de género y la consideración de los aspectos performativos, compositivos y sociales que le dan forma (Gonzalez, 2001).

De las decenas de canciones farianas que se pueden consultar en la web, la gran mayoría pertenece a ritmos considerados “colombianos”, como el vallenato, el porro, la cumbia, el currulao y la carrilera, además de la salsa y el merengue. En cuanto a la organización político-militar, en determinados momentos de su vida colectiva estas canciones hacen parte de sus ceremonias solemnes o incluso de marchas militares. Esta diversidad de géneros permite pensar en la amplia gama de públicos al que esta guerrilla se pretende dirigir, sin renunciar a la principal finalidad que trazan a su música: la concientización y formación ideológica de sus militantes y simpatizantes (Samacá, 2017).

A partir de este punto en la historia de la música subversiva en Colombia, podríamos decir que existen dos formas principales en las que esta se construye y se da a conocer. En primer lugar, encontramos la construcción del discurso mediante los relatos de memoria y la formación de un imaginario colectivo que permitiese crear un panteón de héroes como patrimonio de la lucha armada y motivación para la victoria.

En ese proceso de aceptar las experiencias del “otro”, las imágenes y los discursos guerrilleros se nacionalizan, y es cuando se incorporan los “héroes patrios” y los héroes que tienen reconocimiento exclusivamente en las filas guerrilleras (Aguilera, 2003).

El análisis de la política de la memoria y el imaginario heroico de la insurgencia pueden contribuir a entender por qué los grupos guerrilleros tan cercanos a los negociantes de la droga y a la manipulación de fuertes sumas de dinero, obtenidas del narcotráfico o de los secuestros, no han sufrido procesos de fragmentación o notorias disidencias que amenacen su estabilidad (Aguilera, 2003) El relato patrimonial se enseña en los campamentos, se canta en los himnos guerrilleros y se escucha en los campamentos antes del combate, el discurso constante en diferentes formatos reafirma el sentir guerrillero y crea lazos importantes dentro de la organización.

Otra tendencia dentro de la literatura, muestra que estas canciones pueden tener un carácter propagandístico fuera de las filas, las interpretaciones y elaboraciones planteadas en los episodios y los personajes históricos de carácter nacional y regional muestran un sentido clasista, dado que se presentan como eslabones de una larga historia de lucha popular en la que han predominado la opresión, la exclusión y las derrotas. De cara a esa interpretación histórica, la guerrilla se presenta como heredera de esas luchas y portadora de las más reales esperanzas de liberación social (Aguilera, 2003). Por ello, será importante dentro de la investigación hacer una revisión complementaria de las audiencias a las que se dirigen las canciones dentro de la población civil y su influencia en la legitimidad de los grupos armados en los territorios del país.

La apelación de las FARC a los héroes patrios se asemeja bastante a la de las filas del ejército colombiano, en donde hay también un particular culto por la independencia, alimentada especialmente por la historiografía tradicional que tiene como intencionalidad extraer del relato histórico lecciones morales y patrióticas que conduzcan a reanimar entre los colombianos el respeto por las instituciones y las conductas orientadas a su fortalecimiento y a la unidad

nacional (Aguilera, 2003). Sin embargo, habría que analizar desde el ámbito individual qué tantas repercusiones tienen esos símbolos dentro del ejército, al ser un discurso mucho más institucional con una característica de arriba hacia abajo que es infundado más desde la institución que desde el relato.

Dentro de las FARC existían las llamadas “horas culturales insurgentes”, en las que la dirigencia esperaba que los guerrilleros desarrollaran una serie de actividades con el fin arraigar su ideología comunista. A través de películas, poesías, representaciones teatrales y bailes, la organización también pretendía reafirmar la pertenencia de sus bases a la guerrilla. Esta agrupación asume que, como todo proceso revolucionario, la música puede y debe reflejar el sentir y el proyecto político de las organizaciones que lo lideran (Samacá, 2017), sin embargo, logra que este sentir se de en términos más populares que doctrinales por lo que se hace más fácil la apropiación del proyecto por parte de los combatientes.

La limitación que se encuentra dentro de las investigaciones ya realizadas está principalmente en que se busca conocer la música desde su estructura y no a los combatientes a través de ella, así mismo en la mayoría de estudios los protagonistas resultan ser personas con un rango importante en las organizaciones, quienes tienen una noción de la cultura de los grupos armados más arraigada a los ejes de toma de decisiones que desde la vivencia del guerrillero y el paramilitar raso.

Como puede verse, en este primer caso, es más fácil ubicar el factor patrimonial fariano en comparación con el paramilitar, esto se debe a que las AUC, como institución tienen dos discursos transversales que se sitúan arriba hacia abajo, manteniéndose fieles en muchos casos a los mismos héroes que tiene el Ejército Nacional, pero sin tener un programa educativo al

respecto de una práctica ideológica compartida a lo largo de las filas. Su sentido más popular o de abajo hacia arriba, se basa más en una construcción narrativa afín a la cultura del narcotráfico, expresada a través de los corridos prohibidos y el relato oral que hace de los actos bélicos de muchos combatientes hábiles para el engaño, la traición y la evasión de la ley, personajes míticos que forjan una aspiración entre los combatientes que desean el ascenso social.

En segundo lugar, la formación de la identidad guerrillera y paramilitar desde un discurso frente al enemigo, se ha analizado desde el antagonismo de los grupos para descalificar a los adversarios. Se puede señalar que existen una serie de expresiones que son utilizadas por ambos grupos, lo que indica la carga negativa relevante que aquellas poseen en ese ámbito socio-cultural. Así, en la categoría de proscripción se observa coincidencia entre las FARC y las AUC en el uso de calificativos como: asesinos, corruptos, criminales, masacran, terroristas. En la caracterización de rasgos los elementos comunes en ambos discursos son: agresores, calumnia, cínicos, manipulación, mentirosos (Sabucedo; Barreto; Borja; López; Blanco; De la Corte; Durán, 2004).

Así mientras que las FARC utilizan las expresiones de obedientes y vasallos para calificar al adversario, las AUC se refieren a ellos como cobardes y dementes. En el uso de los rótulos políticos es donde aparecen las principales diferencias entre ambos grupos relacionadas con su diferente adscripción ideológica. Las FARC recurren a expresiones como fascista, imperialista, latifundistas, oligarcas y terratenientes, estableciendo de esta manera un vínculo entre la existencia de las AUC con la protección de determinados intereses económicos. Por su parte, las AUC tildan a las FARC de izquierdistas, mesiánicos y totalitarios (Sabucedo et al, 2004).

En lo que respecta a las investigaciones sobre el paramilitarismo y la identidad cultural, es mucho más complejo encontrar análisis que incluyan el factor de la música como cohesionador o que incluso, toquen la palabra cultura al referirse a las AUC, las características de este grupo armado muestran que tenía un rasgo más mercenario, la rentabilidad de pertenecer a este parecía ser mucho más importante a la hora de permanecer en combate que el sentimiento de unidad. En este aspecto, este proyecto pretende aportar al conocer los relatos de los excombatientes y sus motivaciones para la guerra.

Resa Nestares (2001) en su investigación sobre el narcotráfico mexicano rechaza la posibilidad de que el narcocorrido sea el resultado de una inversión de dinero lavado en mercadeo comunicacional, o de un reposicionamiento de imagen de los narcotraficantes, en sus enlaces oblicuos con la globalización neoliberal. Existen varias versiones sobre la formación de este género, desde algunas que afirman que surgen desde las historias míticas populares, hasta otras que muestran que las dedicatorias que se hacen en estas son pagas por parte de actores ilegales para alimentar los relatos que se conocen de ellos.

En esta investigación se tomarán en cuenta ambas, teniendo en cuenta principalmente que el auge de este estilo ha sido provocado más por los gustos de una buena parte de la población, que siente admiración espontánea por las pautas de consumo suntuario de los traficantes –lo cual es consustancial al capitalismo–, y por lo que perciben –erróneamente– como una lucha solitaria frente a un Estado percibido como injusto, y no como una estrategia bien planificada de los traficantes para legitimar esa riqueza (Valbuena, 2004). Así, en un país como Colombia ocurre un fenómeno particular y es que mientras los grupos paramilitares surgen como un grupo paraestatal, incluso con un grado de legalidad, con el tiempo las alianzas con el narcotráfico

logran construir un discurso que puede criticar la incapacidad del Estado a la vez que sirve para fines institucionales.

Los encuentros y desencuentros a lo largo de las investigaciones anteriores logran dar un camino enriquecedor para la presente, dándole un carácter diferencial que consigue integrar el pasado histórico de los grupos armados, la característica deslegitimadora del discurso y la cohesión dentro y fuera de las filas. Aportará entonces, la emocionalidad y la sensibilidad humana frente a la música en contextos de conflicto armado para así generar nuevo conocimiento sobre la transformación desde la guerra hacia la paz.

Marco teórico

Para Hall (1997) la representación significa usar el lenguaje para decir algo con sentido sobre, o para representar de manera significativa el mundo a otras personas. Así, se entiende que este término tiene un carácter flexible que permite ver en la música el encuentro entre los signos comunes dentro y fuera de un grupo armado.

Siguiendo esta óptica de las ciencias de la sociología y la antropología, la cultura se puede definir como el conjunto, o conjuntos, de modos de producción, circulación, intercambio y consumo de símbolos, imágenes, narrativas, ideas y valores que determinan la cosmovisión y las formas de acción personales y colectivas de una sociedad en específico (Oliva, 2018), en este caso se considerará a los grupos armados FARC y paramilitares, como una sociedad, ya que cumplen con unos lineamientos ideológicos, constan de unas jerarquías legitimadas y comparten diversos aspectos de la vida social, contribuyendo a la producción.

Partiendo de este supuesto, se entenderá la representación como la producción de sentido de los conceptos en nuestras mentes mediante el lenguaje. Es el vínculo entre los conceptos y el lenguaje el que nos capacita para referirnos sea al mundo ‘real’ de los objetos, gente o evento, o aun a los mundos imaginarios de los objetos, gente y eventos ficticios, viendo la manera el reflejo de sí en lo individual y colectivo logra consolidar las identidades mediante elementos como la música (Hall, 1997). Se sabe que, además, existe una interacción entre lo que sucede dentro y fuera de las organizaciones armadas, haciendo de las manifestaciones culturales concretas modos de simbolización, es decir, de intercambios de significados y sentidos al interior de una comunidad (Oliva, 2018).

Esto quiere decir que es la sociedad la que, a manera de agente activo, configura su patrimonio cultural al establecer e identificar aquellos elementos que desea valorar y que asume como propios y los que, de manera natural, se van convirtiendo en el referente de su identidad.

Existen diversas formas de definir la música pero para esta investigación será analizada como un sistema de representaciones que aplica en dos sentidos principales. Primero, está ‘el sistema’ mediante el cual toda suerte de objetos, gente y eventos se correlacionan con un conjunto de conceptos o representaciones mentales que llevamos en nuestras cabezas. Sin ellas no podríamos de ningún modo interpretar el mundo (Hall, 1997) Desde este punto se analizarán las lógicas compartidas dentro y fuera de los grupos armados que pueden verse representados en la música y reafirmarse desde esa posición.

El segundo sentido se encarga de comprender los conceptos de cosas más bien oscuras y abstractas, que no podemos ni ver, ni sentir o tocar de manera simple (Hall, 1997) Allí podrá verse cómo a través de la música fariana y los corridos prohibidos se entienden las nociones de guerra, muerte, amistad y amor.

Por otro lado, partiendo de las nociones decoloniales, la principal fuerza orientadora es una reflexión continuada sobre la realidad cultural y política latinoamericana, incluyendo el conocimiento subalternizado de los grupos explotados y oprimidos (Escobar, 2003). Dejando claro que esta investigación no busca justificar ni celebrar ninguna de las acciones violentas de los grupos armados, si se reconoce que la mayoría de los excombatientes enlistados tenían unas características particulares, proviniendo de comunidades campesinas, indígenas y afros, siendo parte de los sectores rurales más olvidados por el Estado colombiano, existen unas lógicas de opresión fundamentales a tener en cuenta en la exploración.

Así mismo la mirada de la otredad será fundamental para el entendimiento de esta apuesta, descubriendo que, si bien los discursos hegemónicos ponen el mundo en una perspectiva unitaria, también existen multiplicidades epistémicas que permiten tener reflexiones diferenciadas sobre el actuar del enemigo, entendiendo que para formar representaciones sobre lo que se es también debe establecerse una serie de actores y características que son lo no deseado, lo rechazado, lo que no se incluye dentro la identidad propia.

Para Escobar (2003) la noción de exterioridad no implica un afuera ontológico, sino que refiere a un afuera que es precisamente constituido como diferencia por el discurso hegemónico (p.63), es decir, el propósito de la investigación se orientará a una perspectiva de cómo se ven a sí mismos y como ven hacia afuera los excombatientes a través de las producciones musicales que escuchaban dentro de las filas.

Esto marca, además una pauta en comparación con formas de producción hegemónica como el himno de un Estado-nación, que pretende reflejar unos ideales conjuntos parámetros establecidos con relación a acuerdos morales, sin escatimar en los lenguajes específicos de a quien será dirigido y mostrando, que, aunque el mensaje sea universal si no se codifica de la manera correcta no tendrá una influencia sustancial en las diferentes esferas sociales.

Otro aspecto fundamental se remonta a la necesidad de crear una historia apelando a la sensibilidad, exaltando historias de “héroes fundadores” y generando en ellos una identidad utópica a la cual deben apuntar los combatientes. La identidad cultural no existe sin la memoria, sin la capacidad de reconocer el pasado, sin elementos simbólicos o referentes que le son propios y que ayudan a construir el futuro (Molano, 2007), así las visiones del pasado serán fundamentales para construir un futuro óptimo desde la colectividad, se necesita mostrar el

sufrimiento al que el grupo ha tenido que someterse para ganar batallas para mantener el ideal de que debe valorarse lo luchado y tomar fuerzas de ello para conseguir más.

La influencia identidad puede abarcar más allá de las relaciones comunes en una sociedad, logrando incluso volver a poblar áreas rurales, despertar interés en una población apática, conseguir cohesión social, sin nombrar que además puede desencadenar actividades económicas y con ello mejorar los ingresos y la calidad de vida de la colectividad.

Para dar mayor especificidad a los grupos armados a los que se hará referencia en esta tesis, se tendrá en cuenta a las Fuerzas Armadas revolucionarias de Colombia, como una guerrilla que nació:

“En 1958, cuando las élites conservadoras y liberales pusieron fin oficialmente a La Violencia con un Frente Nacional que permitió a las dos partes compartir cargos públicos y alternar en la presidencia. Pero el acuerdo no hizo nada para resolver los conflictos de tierras subyacentes, y la violencia continuó en el campo. En 1964, el ejército atacó a las "Repúblicas Independientes" de Marulanda y Arenas por tierra y por aire con 16,000 soldados, y capturó los campamentos. Pero ya habían sido abandonados: unos 43 guerrilleros, incluidos los dos líderes, habían huido y se habían refugiado en las montañas del suroeste del estado de Cauca. Más tarde ese año, fundaron las FARC en la misma área. Al ver que sería imposible romper las rígidas estructuras políticas y agrarias utilizando medios legales, la oposición declaró una rebelión armada” (Molano, 2018).

En principio la identidad dentro del grupo guerrillero fue compleja, las dificultades organizativas que tiene toda guerrilla le jugaban malas pasadas a las FARC, no fue sino hasta el establecimiento en el Estatuto de la organización de 1993, que en la VIII Conferencia

Nacional institucionalizó de manera explícita y definitiva la promoción de una cultura propia, la cultura fariana (Quishpe, 2019).

Por su lado, las Autodefensas Unidas de Colombia y haciendo la acotación de la dificultad de definir a un grupo paramilitar bajo unos parámetros específicos con un contexto altamente complejo como el colombiano, se entenderán desde Koessler (2015), quien propone de manera alternativa, y retomando los conceptos de campo y habitus de Pierre Bourdieu, que:

“Es mejor caracterizar el paramilitarismo como un agente de la estructuración de los campos político, económico y social, que ha servido para garantizar la reproducción de los agentes dominantes en esos campos. En esa dirección advierte que no podemos dejar de lado que la violencia en Colombia, y uno de sus agentes principales, el paramilitarismo, ha sido parte estructurante del campo político y de los medios de reproducción de diversos agentes” (CNMH, 2018).

Con la aparición de los grandes carteles de la droga, Colombia fue un escenario inmejorable para implementar una serie de políticas de corte prohibicionista. El crecimiento del narcotráfico contó con la anuencia de elites económicas y políticas nacionales que, al estar enfocadas en la lucha antiterrorista, descuidaron el nuevo frente que desafiaba el orden social y su incidencia en la vida política y económica (Samacá, 2017).

Para las reflexiones entre los carteles de droga, el paramilitarismo y la narcocultura, no se identificarán puntos diferenciales entre los tres, sino que se analizarán desde la perspectiva que les compete de forma horizontal, el capitalismo gore (Valencia, 2010) comprendido como “la dimensión sistemáticamente descontrolada y contradictoria del proyecto neoliberal. Producto de polarizaciones económicas, el bombardeo informativo/publicitario que crea y afianza la

identidad hiperconsumista y su contraparte: la cada vez más escasa población con poder adquisitivo que satisfaga el deseo de consumo” (p.19).

Volviendo al análisis de la música como factor de cohesión, se analizarán principalmente aquellas expresiones musicales que logren demostrar el espíritu de la identidad fariana y paramilitar, contribuyendo a la investigación en la medida que sean capaces de dar cuenta de que al reforzar esa identidad y promulgar las ideas que fundamentaban la lucha armada, eran una herramienta poderosa dentro de las organizaciones armadas pues las representaciones sociales tienen una doble función: “hacer que lo extraño resulte familiar y lo invisible perceptible” (Moscovici, 1961).

Encontrando en los sonidos y las canciones signos comunes un universo conceptual y lingüístico, formativo de la representación a través de los conceptos e ideas que se traducen a diferentes lenguajes, y cómo el lenguaje refiere, o hace referencia al mundo. Compartir estas cosas es ver el mundo desde dentro del mismo mapa conceptual y dar sentido al mismo mediante el mismo sistema de lenguaje (Hall, 1997).

Será importante diferenciar la nota distintiva de la canción militante, que se basa en su compromiso con una posición definida de izquierda, donde la creación musical se considera parte de un proceso más amplio de transformación social. Particularmente, los cantantes farianos denominan sus producciones como “canción insurgente”, noción que comparte con la canción militante su función de ser un instrumento en el marco de la lucha política, aunque se caracterizaría específicamente por el llamado a la insurrección, el levantamiento popular, la reivindicación de la lucha armada y la difusión abierta de los principios y referentes ideológicos de la organización guerrillera con fines propagandísticos e identitarios (Samacá, 2017).

Las canciones farianas y el corrido popular se entenderán entonces como músicas populares que constituyen la manifestación de una variedad de relatos en los que la diversidad remite no sólo a la visibilización de la multiplicidad de sonoridades que habitan a los combatientes sino también a las diferentes formas de apropiarlas, usarlas y estudiarlas (Hormigos, 2010).

En este sentido se reconoce que estas músicas tienen también influencia en la esfera civil, aprovechando las dificultades económicas y sociales que se viven en las regiones del país e invitando a la acción armada como frente de pelea ante un futuro escrito de pobreza y miseria, además, resulta clave entender la cohesión que surge de la identificación de muchas personas con los mismos productos culturales y cómo se relaciona esta antes y después de enlistarse en los grupos armados.

Entenderemos las canciones como “expresiones simbólicas que comunican ideas, sentimientos y afectos en la dimensión cultural de la existencia humana”, definición que hace hincapié en la creación y refuerzo de identidades y lazos solidarios dentro de los grupos sociales (Samacá, 2017). La importancia de la música no debe medirse tanto por el beneficio que reporta su comercialización, sino por cómo se crea y construye una experiencia vital en torno a ella, que sólo podemos comprender si asumimos una identidad, tanto subjetiva como colectiva, con la cultura musical del momento (Hormigos, 2010).

Comprendiendo que además detrás de todo resultado existe una producción y que muchos actores son partícipes de ella también se resalta que la relación entre música e identidad atañe directamente a las negociaciones de la oferta de sentido que realizan compositores, intérpretes, productores, intermediarios y que los consumidores aceptan o rechazan en determinados contextos (Samacá, 2017), incorporando análisis de quienes son los involucrados -tanto civiles

como militantes- de la creación, reproducción, producción, posproducción y difusión de la música que representa a los grupos armados.

En términos del mensaje que se reproduce en las prácticas culturales y se vuelve parte de la memoria colectiva mediante la producción cultural se tomará en cuenta que, el discurso es construido con una finalidad que va más allá de usar el lenguaje para informar o comunicar ideas, éste busca interactuar de manera persuasiva frente al lector o el escucha (Borja-Orozco et al, 2008) sabiendo, que si bien las narrativas contribuyen a la identificación, los combatientes son sujetos de agencia a quienes se persuade, la producción cultural es otra manera de reiterar que ante las dudas existe una verdad suprema que puede acoger las dudas naturales y transformarlas en certezas.

En el caso colombiano, los estudios recientes se han hecho sobre la música como forma de resistencia de algunas comunidades específicas y como herramienta de cambio frente a las nuevas oportunidades de paz luego de que se firmó en Acuerdo Final de Paz entre el gobierno colombiano y la guerrilla de las FARC, sin embargo, se pretende explorar la identidad en retrospectiva comprendiendo que en este análisis puede existir una oportunidad de hallar formas de transformación mediante la música de la identidad combatiente a la de la vida de un civil.

Ahora bien, la comprensión del vínculo entre música y política, particularmente cuando se asocia con procesos de transformación revolucionaria, varía de acuerdo con el momento de la lucha por el poder. La narración musical de los procesos políticos es variopinta y depende del desarrollo y desenlace de aquellos (Samacá, 2017). La vida social conlleva en sí misma la disputa de poder en muchos ámbitos, sin embargo, creaciones como la música insurgente pueden reconocerse por realizar un acercamiento importante al análisis de la influencia por

fuera de los grupos armados, con elementos de trabajo político de masas de la insurgencia hacia la población civil y la manera en que afrontó el desafío de tejer lazos y solidaridades con las variadas y diversas sociedades regionales del país (Quishpe, 2019), El conflicto armado era una tensión que se evidenciaba también en la producción cultural.

Desde la experiencia fariana, y en sus propias palabras: “Las FARC han interpretado y grabado hasta el presente no menos de 300 canciones con los ritmos más variados, principalmente colombianos (vallenatos, cumbias, etc.), pero también música andina, tangos, merengues, rock, blues, salsa, rancheras, etc. Toda la música de las FARC se puede escuchar en Internet y también ha circulado de mano en mano por diversos países, animando fiestas juveniles y encuentros militantes de solidaridad” (Samacá, 2017, p. 238).

Esta diversidad de géneros permite pensar en la amplia gama de públicos al que esta guerrilla se pretende dirigir, sin renunciar a la principal finalidad que trazan a su música: la concientización y formación ideológica de sus militantes y simpatizantes (Samacá, 2017), marcando gran parte de la historia del país y logrando diversificar la historia de una guerra que tiene muchas realidades en disputa.

Por su parte y aunque, no existe una política identitaria tan explícita como la de las guerrillas, los grupos paramilitares se encuentran narrados en su representación a través de productos culturales muchas veces tercerizados y principalmente cimentados en géneros como el vallenato y el corrido.

Por último, se tendrá en cuenta la interpretación musical reconociéndole como un codificador del discurso identitario que ambos grupos pretendían difundir e identificando los puntos de enunciación desde los cuales tuvieron lugar.

Metodología

Este trabajo es de tipo cualitativa, se basa en la reportería a partir de entrevistas desestructuradas que se realizaban a medida que se acercaba al entendimiento del fenómeno, usando la representación social como fuente para analizar las canciones de ambos grupos armados. Dentro del material utilizado se realizó una base de datos con alrededor de 50 canciones que mostraban una vinculación directa o indirecta con las FARC y los grupos paramilitares, narrando experiencias vitales, lenguajes comunes e ideologías compartidas, dentro de este material de base se seleccionaron las canciones que resultasen más dicientes sobre los signos de representación dentro de los grupos armados, llegando así a 16 canciones principales.

La recopilación de canciones y letras se hizo a través de la plataforma Youtube en la cual anónimos, grupos insurgentes y productoras de corridos llevan más de 10 años publicando sus canciones. Luego de este proceso explorativo con la música se realizó una entrevista presencial con el excombatiente y hoy alcalde de Turbaco, Guillermo Torres alias “Julián Conrado” quien dio continuación a la investigación sobre la música insurgente, siguiendo este proceso mediante el método de “bola de nieve” y a través de comunicaciones telefónicas se tocó a la puerta del politólogo Gustavo Duncan, el sociólogo Leonardo Salcedo con quien se aclararon temas sobre la identidad y la representación guerrillera y paramilitar, el músico y profesor Ricardo Cifuentes para el entendimiento de los ritmos populares colombianos y posteriormente el comunicador experto en cultura popular Omar Rincón.

De esta forma se realiza una recopilación de historias con cantantes guerrilleros como Gomer Ceballos, Alejandra Tellez y Santiago Torogoz y productores de narco corridos como Reinaldo

Fonseca y Alirio Castillo a través de la asistencia a los foros virtuales sobre la música insurgente y los corridos prohibidos realizados por Rafael Quishpe a través del Instituto Capaz. La mayoría de las entrevistas fueron digitalizadas y algunas sólo se utilizaron para enriquecer la búsqueda de la información para la construcción de este ensayo periodístico, este género es una especie de monólogo documentado, que no debe comunicar solamente una idea ni generalizar una noción, sino establecer la comunicación humana del autor con el lector en el plano afectivo, intelectual y espiritual, además de la necesaria emoción estética (Calvo, 1997: 162).

A lo largo de este texto el lector podrá reconocer que el método para investigar está guiado por la intuición, las entrevistas, la lectura pero sobre todo la escucha dictaminan que el periodista no es un agente pasivo que observa la realidad y la comunica; no es una mera polea de transmisión entre las fuentes y el lector sino, ante todo, una voz a través de la cual se puede pensar la realidad, reconocer las emociones y las tensiones secretas de la realidad, entender el porqué y el para qué y el cómo de las cosas con el deslumbramiento de quien las está viendo por primera vez (Martínez, 2002).

Finalmente, cabe resaltar que esta investigación se realizó de una manera no convencional, en ella puede verse la presencia de elementos característicos de otros géneros periodísticos como la crónica, esto con la finalidad de mantener la fidelidad a la visión subjetiva de la autora y su forma de ver el mundo, primó en ella el relato de las experiencias de los cantantes y productores seguidos de herramientas del ensayo periodístico como género flexible para el análisis de lo que respecta a la representación social.

Obertura

♪ = 9,146,456 víctimas del conflicto armado

Empezaré diciendo algo que tal vez los lectores no estén acostumbrados a leer: en este texto no diré nada, no diré nada porque cuando leo queriendo encontrar el mundo no lo encuentro, porque cuando busco descubrir algo nuevo solo me descubro a mí misma decepcionada pero algo que sí haré es hablar, hablar hasta que deje de ser la vista la que exponga argumentos y experiencias y el lector se convierta en oyente, se visualice a sí mismo en la sala de su casa escuchando a un viejo amigo con un pasado lleno de historias, hasta que escuche en mi voz un corrido, un vallenato o un chillido porque no siempre lo que se escucha es placentero.

En este camino me acompañarán a descubrir en la música, en Colombia y en mí algunas cosas sobre lo popular, aquello que habita en las costumbres compartidas, en los dichos de pasillo y en las percepciones más personales. Para una escucha más íntima recuerden usar la parte más crítica de sus oídos.



Para mayor comodidad el lector podrá encontrar en este código un link a la *playlist* de las canciones que aquí se mencionan.

Primer movimiento: al compás del proyecto cultural fariano

Estoy encerrada en un cuarto con poca ventilación, hay una ventana pequeña, todos tenemos miedo allí; somos unos 12 niños que hasta entonces pasábamos el día jugando en esta casa tan grande; desconozco de quién es, solo sé que mis papás estuvieron de acuerdo en que viniese a pasar un rato mientras ellos visitaban a sus familiares. Siempre ha sido una vereda tranquila, papá me cuenta que cuando niños nunca sintieron miedo de caminar en la noche, la gente se moría en accidentes por esas carreteras ahuecadas que parecían formar cráteres o ahogados en pequeños charcos por no poder levantarse de la borrachera; no siento miedo de morir solo mucha incertidumbre ¿Por qué cuando llegaron esos señores con camuflado nos encerraron? ¿Por qué tengo que callarme?

—¡Shhhh! ¡S I L E N C I O! —dice Carmenza, mi tía de 15 años.

—¿Será que les decimos que se metan en el armario? —pregunta su amiguita de la misma edad, las más grandes en esa habitación que en realidad cumplía la función de guardar los chécheres que nadie usaba.

—Aléjate de la puerta mami, que no te vean —me dice Carmenza, sin mucha idea de qué hacer.

Escuché a través de la madera fina, que fungía como puerta, lo que decían afuera un hombre mayor, el dueño de la casa y seguramente mi familiar en algún nivel que desconozco. Me acerco a una grieta para poder contemplar la situación con todos mis sentidos, hablaba con dos personas que vestían botas y camuflado, les ofreció arepa y tinto endulzado con miel; los comensales estaban sudados cargaban sobre el pecho unas armas que los adornaban con una especie de poder porque todos a mí alrededor temblaban y murmuraban; no recuerdo sus caras, no entendía por qué debía esconderme pensaba que era parte de algún juego.

3 ... 2 ... 1, alguien había contado desde 10 hasta 1, al que encontraran primero perdía la libertad. Por esa época mi papá trabajaba en una multinacional, tenía un seguro de vida por algunos miles de dólares, me habían presentado en el pueblo como una niña sin padre, fácil de creer en un mundo como este pero si me descubrían y si llegaban a él era muy posible que le secuestraran. Algunos días antes había jugado el mismo juego en el pequeño rancho de mis abuelos jugué a hacer el mayor silencio posible mientras le servían un pocillo a otro camuflado ¿Por qué a esas personas pintadas de verde les gustaba tanto el tinto?, ¿así de bueno es? En ese viaje que por fortuna terminó jugando a las carreras y al infortunio de no volver al campo por años entendí por primera vez que vivía en un país en guerra.

Crecer en Bogotá implicó para mí como para otros niños, una minoría privilegiada, no tener que afrontar a diario la crueldad del conflicto armado de primera mano; de ello se encargaban de hablar los políticos, los periódicos y desde luego las producciones audiovisuales que me enseñaron a cantar “20 kilos de acetona, un microondas y un garrafón y que mi socio en la USA no se me tuerza, salga soplón”, antes de siquiera comprender la lógica del narcotráfico en Colombia.

Bajo esas narrativas que hablaban desde las capitales y pintaban su propia realidad era difícil comprender a los grupos armados como otra cosa que no fuesen monstruos unidos por el deseo de matar. Sin embargo, luego de la firma del acuerdo de paz en el año 2016, mientras me encontraba en un seminario sobre la maternidad fariana escuché algo que llamó mi atención y a lo que las panelistas denominaron “música fariana”. Desde la completa ignorancia mi mente voló ese jueves en uno de los auditorios de la Universidad Nacional, sonaba igual que los vallenatos que papá usaba para limpiar la sala los fines de semana; pude ver desde lejos a

algunas ex combatientes con los ojos cristalizados cantando como lo hacemos cuando un sonido llega a nuestra alma, mirando al cielo con una mano en el pecho y otra al aire, como rezando, como suplicando, como sintiéndolo en lo más profundo.

Los sonidos caribeños eran sentidos más que cantados, contados a través de una experiencia que aunque para mí era ajena para esas mujeres parecía tan real. Somos capaces de comunicarnos porque compartimos de manera amplia los mismos mapas conceptuales, interpretamos el mundo, o le damos sentido, aproximadamente de la misma manera (Hall, 1997), pero ¿por qué aunque escucháramos lo mismo ellas parecían sentirlo suyo y yo no?, ¿por qué me parecía algo casi exótico? Aparecieron tantos “por qué” y me los pregunté tantas veces que duré dos años obsesionada con darles respuesta.

Cuando decimos que “pertenece a la misma cultura” es porque interpretamos el mundo de manera aproximadamente igual, podemos construir una cultura compartida de sentidos y por tanto construir un mundo social que habitamos conjuntamente. Por ello, “la cultura” es definida a veces en términos de “sentidos compartidos o mapas conceptuales compartidos” (Hall, 1997) pero: ¿Cuántas clases me salté?, ¿qué canciones se les olvidó mostrar en las cartillas del colegio?, para que estas personas y yo aunque compartiéramos nacionalidad, sexo y una que otra postura política frente al mundo no tuviésemos en común esta música.

Pensé entonces en que en el rigor de la guerra tal vez no se les permitiría escuchar la música *mainstream* y desde la ingenuidad me imaginé un sistema de cohesión cuasi religioso como los que se instauran en las familias creyentes cuando los dogmas les superan, pero pensé en la imposibilidad de que en un mundo tan interconectado estas personas pudiesen vivir en una burbuja. Pronto la burbuja que estalló fue la mía.

He vivido en la mitad, la clase media, la capacidad media, los deseos medios, crecí entre los relatos de las tomas guerrilleras en el pueblo de mi familia y los eventos de las grandes empresas donde trabajaba mi papá, se me enseñó a disfrutar cada cosa como la última porque éramos afortunados respecto al resto y a nunca minimizar los trabajos domésticos que mis ancestros ejercieron para los ricos hasta llenar sus manos de callos. Desde aquí enuncio mi vida y al mundo que me rodea, desde aquí entevisto, leo y escribo porque no creo en la subjetividad sino en la conjunción de los mundos que habitan en mí con los que aún me faltan por explorar.

Nací durante el gobierno de Andrés Pastrana y mientras me cargaba mi madre en brazos en la zona de distensión guerrillera del Caguán, los alias “Alejandra Téllez”, “Camilo Vargas” y “Franco” sabían que tenían algo que expresar pero no sabían cómo, eligieron entonces entre los ritmos colombianos el vallenato sabanero como la base de la agrupación que terminaría forjando su primera banda con un rallador y un tenedor, un bajo ensamblado con las guayas de una bicicleta y la voces de la joven Alejandra.

Según ella, quienes quisieran participar en cualquier agrupación debían tener “una hoja de vida intachable”, hacer de su vida un continuo modelo de buen comportamiento y fidelidad insurgente para luego colgarse los galones del ejemplo y convertirse por ese camino en la “cara” de las FARC ante la población, como si se tratara de apóstoles de una causa fallida dotados de guitarras y buenas intenciones. Los Rebeldes del Sur eran 12, como los apóstoles, y sus primeras notas se tocaron en instrumentos improvisados, dignos de la penitencia que ya se les había impuesto de pobreza y fe. Pero, en el fondo de esa misión se escondía el deseo manifiesto de la organización de lograr nuevos adeptos, no solo de las canciones, sino de gentes

capaces de dejarlo todo, por los sonidos amables de una guerra que en canciones sonaba heroica y hasta hermosa.

“Pa’ la selva porque ustedes no saben comportarse”, le decían los superiores a estos guerrilleros que al salir a los pueblos proclamaron bellos discursos de amor para seducir jovencitas en vez del evangelio de la insurgencia, prefirieron prometer besos y caricias antes que el fin de las injusticias sociales, los músicos en formación olvidaron que su objetivo era dejar en alto las cuatro letras que adornaban sus uniformes.

Pasaron de las notas improvisadas a interpretar los ritmos de la pica y el azadón, construyeron algunas casas que funcionarían como salas de ensayo a lo largo de los 40 kilómetros de trocha, ¡Ta, Ta, Ta!, la arritmia de los golpes y el sudor les enseñarían a comportarse. Para ese entonces “Manuel Marulanda” o también conocido como “Tirofijo”, fundador y jefe máximo de las FARC había tomado el proyecto cultural fariano bajo su ala dotando al grupo musical con un arsenal musical que incluía micrófonos, guitarras y una planta de 80 arrobas ¡Ta, Ta, Ta! Tal vez cuando terminaran sus labores de construcción serían merecedores de la generosidad del Secretariado ¡Ta, Ta, Ta! Aún les quedaba mucho por aprender.

La silla estaba vacía, ni Tirofijo ni el “Mono Jojoy” parecían tomar tan en serio los diálogos de paz como se tomaban la formación musical de sus guerreros. La campaña presidencial de Álvaro Uribe, quien prometía acabar con hasta el último guerrillero puso en alerta a la organización y sacó del castigo a Los Rebeldes del Sur llevándolos a una compañía móvil donde tres de ellos murieron en combate y otros tantos se negaban a regresar a tocar.

Cuando el jefe supremo llamó a los Rebeldes del Sur para que mostraran su talento amplificado en vatios gracias a su regalo, se le notificó que el pianista y el bajista habían muerto, que otro integrante estaba herido y algunos de los demás no tenían intenciones de volver a subirse a un escenario; ante esta información, el comandante guerrillero dio la instrucción: “a ese grupo me lo ponen en una compañía donde los cuiden, donde no me vayan a matar a ninguno y díganos qué hace falta para organizarlos nuevamente” (Instituto Capaz, 2021).

El país ya no era el mismo, el Plan Patriota había desfasado el ritmo al que se movían los guerrilleros hasta ese entonces, en medio del movimiento inconstante los micrófonos habían dejado de funcionar y sin ellos no podrían amenizar las fechas especiales, ni complacer a los 3.000 asistentes en los eventos importantes. Necesitaban equipos nuevos y una mejor producción, llamaron a Luis Mateus, el santandereano que se hizo reconocido cantando vallenatos, él les envió lo necesario para que pudiesen disfrutar de un sonido casi tan nítido como el de los pájaros en la selva.

Su pedido había llegado, organizaron el set donde empezarían a brillar como músicos, donde se acabaría el calvario y empezarían a gozar de la música; conectaron los instrumentos, probaron los micrófonos y el retumbe de la caja; todo parecía estar alineado para que pudiesen dedicarse a cantarle a los suyos bajo las mejores condiciones ¡Tacatacatatacatacata! las fusas de la hélice del helicóptero interrumpieron los ritmos caribeños, el ataque militar había empezado, los músicos soltaron los instrumentos y agarraron el fusil; la muerte decidió no llegar a ellos ese día, las bombas cayeron cinco metros más adelante del objetivo, cuando regresó el silencio y tuvieron que buscar un refugio, tomaron los micrófonos, cargaron los amplificadores al hombro y esperaron. Cuando la calma simuló haber vuelto y parecía que no

había nada extraño en los alrededores encendieron de nuevo los aparatos y volvió el sonido ensordecedor del ¡Tacatacatatacatatacata!

Tras el séptimo ataque militar y con dos compañeros heridos, el grupo decidió no dar más pasos en falso y se jugó la vida con una estrategia simple, pero eficaz, guardó los equipos de sonidos, convertidos ahora en la fuente de tantas desgracias, al interior de una canoa anclada en una laguna en un paraje perdido, luego marcharon con sus magulladuras y dolores lo más lejos posible para ponerse a salvo del fuego enemigo. Cuando la cortina de humo de los ataques cesó y el olor de la pólvora se había diluido en el frío de aquel paisaje, regresaron a revisar los aparatos como si fuera una comisión de un grupo de naciones explorando Marte y hallaron un letrero cargado de una sinceridad escalofriante: “no entendemos por qué se salvaron” (Instituto Capaz, 2021).

“Si me pregunta por la música que escuchábamos, pues era la misma que escucha todo el mundo; desde el reggaetón hasta el vallenato, nosotros éramos personas normales”, me dice Hermes, desmovilizado de las FARC y líder social. Esta cabeza que hace conjeturas con tanta facilidad tuvo que desenvolver los nudos de estas como si fuesen las luces de Navidad que empacó con descuido un año antes. Primera anotación: los guerrilleros son, fueron y serán personas.

Al igual que yo reconocía algunos signos entre los músicos de la Orquesta Metropolitana en la que me sentaba a puntuar negras y corcheas como si fuese natural, lo hacían ellos en sus formas. Nuestro mapa conceptual compartido debe ser traducido a un lenguaje común, de tal modo que podemos correlacionar nuestros conceptos e ideas con ciertas palabras escritas, sonidos dichos, o imágenes visuales (Hall, 1997).

Pero los guerrilleros, a diferencia de los músicos de orquesta no necesitaban todo un nuevo sistema de signos para formar ese lenguaje en el que se encontrarían representados a sí mismos, harían algo tan sofisticado como hacer de lo popular algo propio, acoplándolo a sus sentires, haciéndolo funcional a la lucha armada y a los sentimientos que solo la guerra sabe despertar. Cualquier sonido, palabra, imagen u objeto que funcione como signo, es organizado con otros signos dentro de un sistema dentro del cual halla su sentido (Hall, 1997)

Al salir de esa conferencia con mujeres farianas, llegué a mi casa, abrí *Youtube* y tecleé en el buscador “música FARC”, descubrí todo un mundo que jamás había explorado; un compilado de títulos con los nombres que sólo había visto en los noticieros exaltando hombres que la opinión pública llamaba “asesinos”, las imágenes de mujeres con fusiles que marchaban, la boina de medio lado, la bandera en el brazo, niños en camuflado con la mirada baja, la montaña, la selva, el campamento, los bailes, las risas, las miradas frías. En este ecosistema de personas iguales a mí y a mi familia campesina, había gente produciendo música y otros cuántos escuchándola. En eso un hombre joven, su bigote y su guitarra me inspiraron a dar el primer clic.

Atención, mucha atención

Les voy a ser muy sincero

La canción que es por dinero no es canción del corazón

Si es fría la motivación será una canción sin fuego

Si es fría la motivación será una canción sin fuego

Ni cinco cobra el turpial nada cobra el ruiñeñor

Que así se inspire el cantor siempre que vaya a cantar

No habrá nota musical hermosa si no hay amor

No habrá nota musical hermosa si no hay amor

Y cuando vayas a cantar canta como un pajarito

Y cuando vayas a cantar canta como un pajarito

Ese si canta bonito, porque canta si cobrar

Que hermoso el mundo animal porque no hay pobres ni ricos

Toditos son igualitos si la gente fuera igual

Dicen que el capitalismo todo lo compra y lo vende

A mi el capital me ofende, jamás cantarí lo mismo

si el manto del egoísmo A mis canciones envuelve

si el manto del egoísmo A mis canciones envuelve

Quien cobra por alegrar por alegría de embustería

Quien paga por la alegría, alegría no va a encontrar

Le pueden aparentar o vender hipocresía

Le pueden aparentar o vender hipocresía

Y cuando vayas a cantar canta como un pajarito

Y cuando vayas a cantar canta como un pajarito

Ese si canta bonito, porque canta si cobrar

Que hermoso el mundo animal porque no hay pobres ni ricos

Toditos son igualitos si la gente fuera igual

La primera vez que relacioné a las FARC con la música fue en el 2012, cuando un acuerdo con la guerrilla parecía un sueño inalcanzable para muchos. Mientras se establecía oficialmente la mesa de negociación un periodista de TVE le preguntó a Jesús Santrich, miembro del Bloque 19 de ese grupo rebelde, si en la organización estaban preparados para pedir perdón él respondió entre risas y entonando la canción de Osvaldo Farrés: “Quizás, quizás, quizás” (Noticias Caracol, 2018).

La respuesta despertó la furia de un país dolido por la injusticia, por las víctimas y por los crímenes cometidos durante el conflicto armado. Por supuesto que me pareció un acto terrible, pero a los 13 años solo me pregunté: ¿Los guerrilleros escuchaban música?, ¿dónde se la aprendió? Me gustaba cantar esa canción, me generaba la sensación de estar enamorada aunque ni siquiera conociese ese sentimiento; subía la ceja izquierda al llegar al coro, encontraba en ella algo que quería sentir pero: ¿Qué sentía Santrich cuando la escuchaba?

Nunca podré responder esa pregunta, pero lo que sí pude con el tiempo fue comprender que la vida no era tan binaria como me lo habían pintado las alocuciones de Álvaro Uribe, frente a las cuales mi papá decía: “ese man está cambiando el país”. Un día el noticiero habló sobre el reclutamiento infantil y se me hizo impensable que niños como yo fuesen obligados a armarse, pero entendí que se puede ser víctima y victimario.

Allegro: sembrando canciones, cultivando insurgentes

“Me reclutaron canciones de Silvio Rodríguez, de Alí Primera de Daniel Biglietti, las músicas populares” (Capaz, 2021). Santiago Torogoz ex guerrillero del Frente Farabundo Martí para la Liberación Nacional (FMLN) del Salvador cuenta, mientras recuerda, que la primera música que le hizo sentir que la inconformidad era más grande que sus pensamientos individuales fue la protesta y también la que se escucha en los ranchos, la que suena en los radios oxidados de una cocina de leña, la que se entona en los pueblos más pobres antes de que gallo avise que ha llegado un nuevo día.

Qué triste, se oye la lluvia

En los techos de cartón

Qué triste vive mi gente

En las casas de cartón

Viene bajando el obrero

Casi arrastrando los pasos

Por el peso del sufrir

¡Mira que es mucho el sufrir!

¡Mira que pesa el sufrir!

Arriba, deja la mujer preñada

Abajo está la ciudad

Y se pierde en su maraña

Hoy es lo mismo que ayer

Es su vida sin mañana

Ahí cae la lluvia

Viene, viene el sufrimiento

Pero si la lluvia pasa

¿Cuándo pasa el sufrimiento?

¿Cuándo viene la esperanza?

Niños color de mi tierra

Con sus mismas cicatrices

Millonarios de lombrices

Y, por eso:

Qué tristes viven los niños

En las casas de cartón

Techos de cartón. Alí Primera

De igual manera Julián Conrado, quien escuchaba a su padre tocar la dulzaina con una mano y la maraca con la otra, encontró desde muy niño en la música la melodía disonante de la inconformidad. Su madre tarareaba sus canciones favoritas en la batea y él como los pajaritos aprendía a corear sus ideales en un mundo donde el silencio ya era demasiado y faltaba quien gritara desde lo más profundo de su insaciable sentir lo que todos sabían y callaban.

Cantar siempre ha sido una necesidad para él, tan natural como caminar; encontró en la lucha social un legado en el que quería vivir, otros ya le habían dado su voz al sentimiento colectivo de dolor y de esperanza que le impulsaba o al menos eso escuchaba cuando ponía los *cassettes*

de Los Guaraguao, Silvio Rodríguez, Sara Gonzalez, Benjo Cruz o Mercedes Sosa; no solo podía acceder a la poesía de un latir latinoamericano que a kilómetros se encontraba con las injusticias que ocurrían en su pequeño pueblo a 15 minutos de Cartagena, Turbaco, sino además veía en ello un actuar político que buscaba como él conquistar la paz.

Las canciones rebeldes educaron a Conrado, no debía irse demasiado lejos para encontrarlas, halló en Hernando Marín y su Ley del embudo que decía: “los platos que rompe el gobierno los paga mi pueblo trabajando al sol”, una expresión de inconformismo frente a la forma en que se concentra la riqueza en Colombia y en la voz de Máximo Jiménez la historia viva del exterminio de los pueblos originarios de la costa colombiana.

Yo soy indio de los puros del Sinú

Yo soy indio chato, cholo y chiquitín

Esta tierra es mi tierra,

Este cielo es mi cielo

A mi casa llegó un día el español

Y del oro de mi padre se apropió

Y la tumba de mi abuelo como guaca exploró

Y mi tierra me quitaron de las manos

Despojado quedé yo con mis hermanos

Y al abrigo de los vientos,

Delegado a los pantanos

*Y mi nombre destruyeron para siempre
con sus nombres bautizaron a mi gente
Los chimasos, los Rodríguez, los araches con los Sánchez*

*Muchas cosas que los blancos creen que ellos
Son producto de la raza de mis abuelos
Como el bollo, la hicotea, huevo iguana, el sombrero
Y mi historia la contaron al revés
Me dejaron pocas cosas de servir
Y lo único que queda de mi raza
Lo usaron para burlarse de mí
Indio, cholo, pelo largo, gran comedor de babilla
Cogedores de culebra, fabricante de esterilla
Con su nariz achatada, con sus pómulos salidos
Con su porte medio metro y sus tobillos torcidos
Oigan blancos les advierto si señor
Que mi raza volverá tal como el sol
A pintarse los cachetes de color
A infundirles a ustedes miedo y temor
Porque esta tierra es mi tierra
Este cielo es mi cielo*

El indio Sinuano. Máximo Jiménez

Conrado se identifica con los mártires de la música; se ve en la lengua que la dictadura le cortó a Jara, en el exilio de Máximo Jiménez y en la condena que Miguel Hernández pagó tras las rejas; todas ellas le recuerdan la primera vez que conoció al Estado de la mano de palos y garrotes que buscaban silenciarle a sus 19 años por cantarle a la corrupción en su pueblo.

El primer esbozo de lo que daría respuestas a mis cuestionamientos incesantes surgían en ese encuentro con Julián Conrado, no podía creer que pasé de ver una ilustración suya a blanco y negro como fondo de sus álbumes recopilados en *Youtube* a encontrarme con el hombre detrás de la música. Estaba en el lugar de la cita a las afueras de Turbaco, esperé a que fueran las 11 am en punto para llamar, me recogió una camioneta con dos hombres en la parte delantera, sentí miedo porque es lo que mejor siento, llovía intensamente y eso apaciguaba el calor, cuando lo vi rodeado de personas, me costó reconocerle detrás de ese tapabocas que le quita la emocionalidad a los encuentros.

Titila el bombillo rojo de la grabadora, empieza a contarme la vida desde los sonidos que escuchaba en la cuna hasta los que produjo en la cárcel; cada anécdota termina en una especie de fábula donde el aprendizaje es el desapego de lo material, la entrega a la lucha social y el amor, esta palabra no desaparece:

“...Llegó ya al monte, yo, si no soy hombre de guerra, le tengo hasta miedo a las explosiones ¿Yo por qué estoy aquí? Yo me pongo a reflexionar cuando estoy en ese campamento guerrillero, que soy guerrillero ya; me voy presionado porque me van a matar, pero también por honor. Ya habían matado a mi amigo Julián, entre otras cosas, cuando llego me dicen que me tengo que poner un seudónimo ¿Yo para qué me voy a poner un seudónimo? Ya todo el mundo me conocía, ya había grabado, ya tenía mi

música... ¿Yo por qué estoy aquí? ¿Por qué yo soy guerrillero? Hice una reflexión: soy guerrillero porque amo la paz, compuse la canción “Miro el agua de los arroyuelos tranquilas correr... pienso que es la paz y no la guerra el camino deseado” ...

“Esta es la canción que refleja realmente lo que es un verdadero guerrillero o sea que haya de pronto algunas guerrillas que se han deformado por el largo tiempo de la guerra, hasta Tzun Tzu dice: cuando las guerras se alargan tanto se pudren hasta los ejércitos, yo no sé pero el guerrillero es un hombre como fue Jesús de Nazaret, es un hombre de paz pero que por esa misma paz se va a la guerra, esa es mi primera canción.

“Mi última canción la hago estando preso, ya estaba afuera de la guerrilla prácticamente, enfermo, me agarran en Venezuela y yo hago una canción, “Alzado en Canto”....

“Es que a mí me preguntaban: ¿Quién eres tú? Yo soy..., tenía una identificación ecuatoriana, soy Diego no sé qué, no me acuerdo... no, soy... ¿Cómo se llama tu papá? Me inventaba fulano de tal, iban y buscaban a ver si yo estaba en el sistema ¿Tu hermano? Fulano, decía al azar ¡Canta el himno de Ecuador! ¡Tú no eres! ¿Quién eres tú? Yo me llamo así, ya llega en un momento en que nos buscan entonces ya con unos aparatos me toman las huellas, cuando lo hacen ya no tengo salida...

“¿Quién soy yo? ... esposado y vendado hago esa canción y creo que ya me voy a morir; creo que es mi última canción —digo— pero antes de irme yo tengo que decir esto, me sale a mí no sé ni de donde, empiezo a recordar todas las guerras desde que llegan los conquistadores, desde que traen a los africanos, todo lo que pasa a Galán y

a los comuneros, la masacre de las bananeras, Gaitán, Jaime Pardo... por eso el canto para mí es algo como silvestre; yo no me siento casi a hacer canciones realmente, a veces sí escribo versos por que se me olvida, pero por lo general no, a mi me sale la canción como un chispazo” (Conrado, 2021).

Conrado es el ejemplo de que el reclutamiento voluntario en las FARC tenía lugares y contextos. Su entrada al grupo armado durante 1978 estaba impulsada por la consciencia crítica y el sentimiento de abandono frente al asesinato de quienes él percibía como personas que buscaban la justicia social. En ese mismo sentido, mientras hablaba y cantaba me preguntaba si alguna vez una canción me había movido tanto como para cambiar algo dentro de mí.

Volví en el tiempo y escuché en mi cabeza la desafinada forma en que intentaba tocar la Obertura del Barbero de Sevilla a mis 12 años. Con dificultades podía leer las notas en clave de do, mi viola chillaba como un gato maullando. Tonalidad: Mi mayor; duración: 12 compases 2/4; mi habilidad: carente. Fue la primera canción que escuché y la primera que me hizo querer ser mejor en algo, pero no fue solo la canción, también fue la idea de tocarla de la mejor manera posible; me idealizaba tocando esas corcheas en las mejores orquestas de Europa, imaginé los aplausos, casi los sentí. Tal vez eso mismo sentían los guerrilleros al escuchar en las canciones de Conrado, un mundo mejor; un mundo que no los narraba como villanos sino como héroes. ¿Sería ese el sentido de la música fariana? ¿Podría alguien decidir entrar a la guerrilla si escuchaba con demasiada atención la música que producía las FARC? ¿Era un método de reclutamiento?

Cuando tomé este camino todo se ponía cada vez más pesado, sentí un nudo en la garganta. ¿Cuántos métodos de investigación existen para explicar un sentimiento? ¿Cuál es la chispa

que la música prende en los combatientes? ¿Cómo se reconocen en ella? No tengo otra opción, escuchar y escuchar hasta que se me revienten los oídos, hasta que encuentre un hilo conductor.

Hacer esta relación con algo tan abstracto como la música es entrar en un círculo que más que vicioso terminaría siendo agotador. Puede decirse que en el reclutamiento voluntario y en el proceso de involucrarse a grupos o movimiento las personas parten de la existencia de intereses específicos hacia condiciones dadas objetivamente, o por condiciones estructurales como la represión o la marginación, que son tomadas como motivaciones suficientes para el ingreso de los participantes a algunos movimientos sociales (Goodwin, Jasper & Pollera, 2003).

De estos elementos, se desprenden las que finalmente se consolidan como las motivaciones que explican el por qué un joven o adulto se vincula bien sea con las fuerzas armadas militares o con los grupos al margen de la ley (Valencia y Daza, 2010). Ni siquiera esta ingenuidad que llevo conmigo alcanza para creer posible entender cada una de las motivaciones que impulsaron a un guerrillero a unirse a las FARC, pero desde luego quería saber si las canciones compuestas e interpretadas por los rebeldes podrían llegar a tener como el sonido de la flauta mágica de Mozart, la capacidad de seducir a un par de jóvenes para enlistarse.

Las zonas del país sin Estado pleno eran el territorio donde las FARC imponían el orden y se guardaban en su seno la confianza del pueblo, esto hasta tal punto que como lo hace el Ejército Nacional aquello de reclutar hombres y mujeres para prestar “el servicio militar”, en esos sitios periférico los jóvenes se convertían en combatientes guerrilleros por 2 o 3 años (Salcedo, 2021). Si con suerte regresaban a casa y con el “orgullo” de haber servido a su otra patria, ejercían como milicianos en el marco de su retirada.

*Estoy prestando mi servicio militar
no crean que es por una miserable libreta
lo mío es más lindo yo me he propuesto una meta
Un mundo nuevo estoy dispuesto a conquistar*

*Así es como estoy en las FARC
pa que todo el mundo lo sepa (bis)*

*Ser del ejército del pueblo es un orgullo
Ser del ejército del pueblo es un honor
Allí se lucha por un ideal noble y puro
Aquí el combatiente es de gran temple y valor*

*Con todo el Estado Mayor
Viva el comandante Maduro*

*Subiendo y bajando montañas
pa la guerrilla dispuesta a pelear
Hasta las últimas consecuencias por la libertad*

*Y con el pueblo el poder vamos a tomar
Pa que se acabe la vaina (bis)*

*Algunos piensan que los guerrilleros somos
personas que carecemos de sentimientos*

*es lo contrario en nosotros el amor
es fuerza que nos alienta en todo momento*

Repito llevamos por dentro un amor bien grandototon (bis)

*El ejército de los opresores si lleno de odio
ve en el pueblo a su enemigo
van dejando muertos y desaparecidos
por donde pasan pero les voy a decir*

Ese pueblo que hacen sufrir ya le van a dar su merecido (bis)

La libreta. Julián Conrado

A pesar de que viajé durante una hora en avión hasta Cartagena y otros treinta minutos en autobús hasta Turbaco, aún no tengo muy claro cómo dirigirme a mi entrevistado, le digo Julián y no parece molestarle, su nombre de pila es Guillermo Torres, pero siento que es su legado en la música la que lo nombra y en todas sus canciones es Conrado. Tomo con asombro que en todas sus narraciones habla de Jesús, de la palabra de Dios, de la Biblia. ¿Acaso los guerrilleros no eran ateos? Me preguntaba.

Sebastián Torogoz tiene el mismo tinte creyente cuando habla: “Decirte que a mí quien me hizo guerrillero fue la Biblia y quien me reafirmó como combatiente fue la enseñanza de monseñor Romero, él no fue guerrillero, ni fue gente de derecha, él lo que hizo fue que se apegó a las bienaventuranzas de las que habla el apóstol Mateo y el trabajo de la comunidades

eclesiales de base consistía en que nosotros en el campo entendiéramos que Dios no está para los ricos, él no quiere la pobreza de las personas, quiere la felicidad...” (Instituto Capaz, 2021).

Descubro entonces que aún hay un discurso cimentado en un Jesús revolucionario, uno que invita a la acción; si la religiosidad popular es una experiencia directa, sensible, simbólica y no reflexionada de la fe, la “teología popular” es la mediación entre esa experiencia y la matriz cultural, la cual permite dar el paso de lo vivido a lo pensado, de la praxis a la doxa, de la experiencia a la sabiduría popular (González, 2008). La música lo dice y las experiencias cruzadas de las FARC con el ELN (Instituto Capaz, 2021) resultaban de vez en cuando nombrando al padre Camilo y sus enseñanzas, porque a fin de cuentas en Latinoamérica ninguna creencia y ninguna ideología se queda intacta luego de conocer lo indígena, lo negro ni lo mestizo, es en ese bastardeo (Rincón, 2021) de ideas y formas de existir en lo multicultural donde las ideas prevalecen o mueren.

Siento que por fin doy algunos pasos en tierra firme, aunque la incertidumbre me mantiene en arenas movedizas ya creo dominar mi destino. Estos ex combatientes y su música me hablan de una forma de percibir el mundo en la que el sentido no está en el objeto (la música) o persona o cosa, ni está en la palabra. Somos nosotros los que fijamos el sentido de manera tan firme que, después de cierto tiempo, parece ser una cosa natural e inevitable (Hall, 1997). La música en la que se reflejan a sí mismos y a su entorno no es atea, le habla a un Dios tan cierto para ellos, como el de cualquier creyente; uno que no pelea con las armas, uno que las justifica, es un sistema tan complejo de ordenar las ideas y las creencias y ellos lo sienten orgánico, de la misma forma cada vez que toman la guitarra ponen sobre la sábana musical estas letras, le cantan a Jesús un revolucionario como ellos, se ven en él y en sus deseos.

Adagio: alzados en canto

Retumba el tiple del abuelo. No fue a la escuela pero me cuenta que alguna vez supo tocar con mayor destreza ese instrumento que ahora lleva en las manos, se echa unas coplas, no entiendo ninguna pero me gusta que hable; cuando lo hace describe con tal exactitud que me envuelve en su narración, es capaz de describir en la escala de colores qué tan verde estaba el pasto el día de los hechos, suena el susurro de miles de voces e interferencias mientras sintoniza la radio Sutatenza, esa misma que le enseñó a leer, entona su voz y replica: “¡Mataron a Gaitan, salgan a las calles!”, exclama y me explica que en 1948 había una matanza allí afuera mientras él le daba vueltas al trapiche donde dejó su vida. Tal vez muchos de los combatientes tuvieron experiencias similares, pienso, tal vez le dijeron a sus padres y sus abuelos que les enseñase a tocar, tal vez ese sería el detonante de su deseo de hacer música, las armas no son para todos.

Han llegado a su escenario principal, los postulantes hacen sus últimas plegarias antes de subir al escenario, en este concurso quien salga con la victoria podrá pertenecer a Los Rebeldes del Sur, no ganarán la firma con una gran disquera pero podrán hacer giras por todos los frentes del país, su música se escuchará en los llanos y en las selvas de Colombia, este es un momento decisivo para quienes serán elegidos músicos representantes de la guerrilla más poderosa del país. Sus jurados, 800 guerrilleros en asamblea, Alejandra cantará “Mensaje Fariano” como balada, hace un tiempo que llegó el cancionero de Conrado a su bloque, nunca ha escuchado la canción original pero no se pudo aguantar las ganas de cantarla, los animales del monte acompañan su tonada.

Quiero, en vez de un fusil, en mis manos llevar una flor

Sé lo terrible que es la guerra para la humanidad, soy un hombre que lucha

Pensando en sembrar un amor

Precisamente soy guerrillero

Porque amo la Paz, porque amo la Paz

Porque amo la Paz.

Anoche soñé con un mundo humano y ya sin rencor

Qué pesar tener que despertar de este sueño tan lindo

Donde ya no existían oprimidos, tampoco opresor

Fundían los fusiles para hacerle columpio a los niños

Sopla brisa, envuelve y lleva el eco de esta canción

Riega por todos los pueblos este mensaje fariano

Que se sepa que ante la injusticia no habrá rendición

Pienso que es la Paz y no la guerra el camino deseado

Mensaje Fariano. Julián Conrado

Durante la guerra civil en el Salvador, Santiago Torogoz y otros músicos del FMLN (Instituto Capaz, 2021), recibían los partes de guerra que narraban los sucesos más importantes para la organización, entre ellos un día llegó el parte sobre la captura del comandante Gonzalo, pasar de las hojas de la narración a la que llamaban “pedos de culebra” a unas cuantas estrofas era una labor titánica, hablar de los 250 soldados capturados, del derribamiento de un helicóptero y dar los detalles de cada suceso mientras se musicaliza solo puede terminar en una tragedia musical aun así hicieron su labor terminando con una canción de 12 estrofas.

Por su parte, la comandancia revisaba que se cumpliera con los objetivos principales de la causa guerrillera, la canción debía desmoralizar al bando enemigo y moralizar a la tropa propia; la inspiración y la composición tenían un lineamiento claro en el cual se resaltaban las victorias propias y también las derrotas del enemigo. Según Torogoz “toda la composición giraba alrededor del objetivo político de las armas, porque nosotros empuñamos las armas no para hacer la guerra sino para hacer una lucha política” (Instituto Capaz, 2021).

Los guerrilleros farianos distan en este punto en la mecánica de alzarse en canto, la inspiración según ellos (Conrado: 2021, Instituto Capaz: 2021), no partía de una instrucción superior para propagar las ideas insurgentes por el contrario era el resultado de sus sentimientos frente a la injusticia que observaban en los territorios la que les llevaba a los instrumentos y la entonación, y el soporte de la comandancia y de sus compañeros lo que les mantenía en la música.

Gomer Ceballos, la voz del sonido llanero dentro de las FARC habla de la composición musical como un momento introspectivo en el que la mayor inspiración eran las situaciones que acompañaban la inequidad con la cual viven los colombianos, se alimentaba de la escasez en los pueblos, de la precariedad: “las condiciones sociales, económicas y de vulnerabilidad de la gente nos dieron y nos siguen dando mucho material para escribir para quienes lo hacemos desde la perspectiva social. Entonces esas dos líneas, el componer siempre cobijado bajo el manto de la selva, el ruido cómplice de ella, de los animales nocturnos que me ayudaban y el compartir también con las comunidades, el anecdotario del día a día, el hecho, el suceso la broma, la chanza, la risa, el llanto, el dolor por la partida de un compañero o de una compañera”.

Las regiones en Colombia comparten sus sonidos ancestrales pero las expresan de formas particulares, las costas Atlántica y Pacífica han constituido unos sonidos dominados por

taboras, marimbas e instrumentos de vientos que traen lo más profundo de África; los Llanos Orientales se cantan y cuenta con melodías de arpa y maracas. El país tiene un sonar, un cantar y un vivir que se experimenta a través de las músicas tradicionales, de esta manera orgánica y entendiendo que debían insertarse con naturalidad en el ecosistema sonoro del país, los farianos se acoplaban al sonido autóctono desde el que cantaban su mensaje.

En el caso del vallenato y la música fariana hay una relación estrecha que parece llevar de la mano los mensajes a través del acordeón. Este ritmo musical ha sido la banda sonora de los extremos del espectro político, desde la derecha hasta la izquierda. ¿Por qué?

Según el músico y profesor Alejandro Cifuentes:

“Hay toda una construcción de la identidad de la música colombiana muy fuerte que empieza justo después de esa avalancha de músicas del norte con Lucho Bermúdez y Pacho Galán. Después hay una tropicalización de la identidad musical colombiana que hasta ese entonces había estado solamente ceñida a las músicas del interior a todo lo andino que es el pasillo, el bambuco y todo lo que estaba asociado al Mono Nuñez”
(2021).

Tal vez 10 mil de las 600 mil reproducciones en los videos de *Youtube* de las canciones más populares de las FARC eran mías, pronto entendí que no es fortuita la elección de los géneros musicales mediante los que se difunde el mensaje de lucha; quienes viven rodeados de músicas que hacen vibrar primero el cuerpo que la mente saben que mueve más la tambora y el acordeón que los sonidos del pasillo andino; las producciones guerrilleras tienen un punto a su favor antes de sonar las letras atrapan musicalmente porque suenan cercanos a lo conocido, parecen

conocer muy bien el pilar que une a guerrilleros, campesinos, paramilitares y a todos los colombianos, lo popular.

Scherzo: los caminos de la música no son como yo pensaba

Antes de que la inmediatez se tomara la vida cotidiana los procesos de difusión tomaban largos y peligrosos trayectos; los días que precedían el *streaming* y la rapidez en el acceso a la información, la televisión y la música traían consigo historias de sudor y sangre lo que hoy lleva un par de segundos, un parpadeo, un clic. Gomer llevaba ya tiempo cantándole a la guerra desde el piedemonte llanero y cuando se dio la oportunidad de que su música llegara a otros lugares del país no pensó dos veces antes de tomarla.

La primera vez que la voz del artista se escuchó en “Voz de la Resistencia”, la emisora de las FARC, fue por la intervención de Mariana Páez, una compañera que se hacía cargo de la radio que transmitía desde el páramo de Sumapaz. La guerrillera le propuso al cantante del Llano que desde el campamento improvisaran un estudio y grabaran sus mejores temas, con el susurro de las aves de fondo. Bernardo, otro guerrillero que murió en combate tiempo después, desempolvó la guitarra y el cuatro. La productora: una grabadora de *cassette* carraspeaba para avisarle al conjunto que era momento de comenzar a tocar. “En la inmensa estepa verde de la Macarena conocí una flor, esplendorosa esparciendo su aroma se torna brillante y de multicolor, la flor hermosa eres tú guerrillera llena de coraje y buena formación...”.

En el momento, era difícil para Gomer conocer la opinión de sus oyentes, no había “me gusta” que retroalimentara su trabajo, el éxito podría medirlo por sí mismo el día que encontró en otros frentes, en otras regiones y en otras bocas las palabras que escribió; le sorprendió este

panorama pero sintió lleno el corazón al ver que sus canciones sonaban en otros lugares “así se escuchara feito”, como dice él.

Es enriquecedor escuchar tantas experiencias en voces tan distintas, podía por fin ponerles una cara y un nombre a mis horas de exploración auditiva, pero algo seguía inquietándome, hasta el momento, únicamente había escuchado sobre esta música desde las voces de los guerrilleros y de algunos académicos ¿Por qué jamás escuché la voz de Lucas Iguarán o de Julián Conrado en algún espacio cuando se hablara del conflicto? ¿Por qué nunca bailé un merengue guerrillero, cuando visitaba el corredor estratégico entre Santander y Boyacá donde vivían mis abuelos?

Podría empezar por lo lógico, eran una guerrilla, estaban censurados, la música que se escucha en las ciudades no habla del conflicto ¡FALSO!, gritó una voz dentro de mi cabeza, si en algunos lugares de América Latina se censuraba la música protesta ¿Por qué Mercedes Sosa sonaba en la radio? Si no se podía escuchar sobre el conflicto ¿Por qué en los San Pedros en Neiva se bailaba El Barcino de Silva y Villalba? ¿Qué pieza falta en el rompecabezas?

Para entenderlo rebobinaré este vinilo, soplaré el *cassette* y limpiaré con la manga de mi blusa el CD. El calificativo de música fariana se inscribe luego de la VII (en mayo de 1982) y la VIII Conferencia guerrillera (abril de 1993). En la primera se plantea la necesidad de una formación cultural para los combatientes y en la segunda se institucionaliza la cultura fariana (González, 2020). Sin embargo, antes de estos sucesos ya había música dentro de las FARC, no era una sorpresa que alguien tomara una guitarra y le cantara a la luna en medio de la noche; los seres humanos tendemos a expresarnos y narrar lo que yace en nuestro interior a través del arte, lloramos, reímos y sufrimos en él; el amor y el dolor no es institucionalizable.

Si las producciones que salían de los grupos guerrilleros hacían parte de esta cultura F A R I A N A, con ese apellido específico, con esas siete letras definitivas se podría explicar que componían, producían y reproducían el arte para sí mismos. Para Bernard Lonergan (1994), la cultura es “el conjunto de significaciones y valores que informan un determinado modo de vida, que le permiten a un colectivo humano auto-comprenderse como pueblo y llenar de sentido su existencia”. En ese sentido, la música fariana era una narración interna, en un lenguaje que solo entenderían quienes se comprendían bajo los preceptos de esa lucha guerrillera en particular.

Para Alejandro Cifuentes, profesor de música en la Universidad del Bosque, (2021): “No hay un género al que pueda llamársele música fariana. Ellos hacen una música que ha tenido una historia, han sido músicas populares. Cada una de esas tiene una historia, un sitio donde se crea; entonces, se les puede hacer un rastreo dentro de esa casilla. Si, por ejemplo, son boleros lo que se canta habría que ver la historia del bolero; ahora, si se hiciera un bolero que estuvo asociado con un segmento histórico social o etc, entonces uno hablaría del bolero asociado a eso”.

A pesar de que la música fariana puede analizarse como narrativa y ser leída a través de quienes pertenecen y no pertenecen, metafóricamente podemos decir que todo discurso político está habitado por un otro negativo; pero como todo discurso, el discurso político construye también otro positivo, aquel al que el discurso está dirigido (Verón, 1996), el análisis quedaría desprendido del sonido, tomaríamos por sentado los instrumentos, las voces y el sonido.

Estaríamos intentando leer un discurso que narra una historia como lo hacen las escuelas blancas occidentales, iluminados por las páginas y las pastas duras de los libros, pero hay algo que acotar: las mayorías en América Latina se incorporan a la modernidad no de la mano del

libro sino desde los géneros, las narrativas y los lenguajes. América Latina “no se lee, se escucha” (Attalli, 1995).

Wilson un trabajador que raspó coca desde los 13 hasta los 19 años, cuenta cómo era un día normal en medio de una de las zonas del Meta con mayor presencia guerrillera durante la década del 2000:

“Nosotros le trabajamos al patrón desde las 5 am hasta las 8 pm, él le vendía la hoja a las FARC... Raspar coca es sentarse en un surco durante el día y deshojar la mata, al final del día se pesaban los bultos, contaban las arrobas y seguíamos, eran tierras muy grandes, nunca faltaba el trabajo. Mientras raspábamos escuchábamos lo que pusieran en la emisora; en ese momento nos llegaba “Voz de la Resistencia” y esa escuchábamos, algunas veces ponían la música de ellos pero también podíamos escuchar corridos y vallenatos. Cuando salíamos al pueblo conseguíamos los discos de los corridos prohibidos en una tiendita y esos usábamos para las fiestas de las veredas...

“Yo nunca pensé en unirme a las FARC, tenía una vida tranquila; eso sí, ellos le decían a uno que se metiera por allá, incluso, cuando salíamos de fiesta los fines de semana las guerrilleras nos sacaban a bailar, sobre todo a los más “pelados”, lo intentaban conquistar a uno diciéndole que si se metía allá iban a estar juntos, pero puro cuento, yo tuve amigos que se los llevaron así y una vez estaban en la selva, mandaban a la muchacha para otro lado y se quedaron ellos con el enredo...”

El país de las radios conocería la música fariana a través de la sintonía de la Cadena Radial Bolivariana que estuvo al aire por más de 25 años, la música era escuchada más allá de las

trincheras pero para que quedara en la mente de un paradesinatario es decir, a quién el discurso político va dirigido en el orden de la persuasión (Verón, 1996), faltaba un interés que le precediera a alzarse en armas, pues el mero discurso no era suficiente. Según Wilson, el exraspachín de Puerto Rico (Meta), en la radio guerrillera sonaba todo tipo de música, pero al ponerle una que otra canción fariana ninguna le movió algún recuerdo en la memoria.

Trío: los oídos que la música fariana no tocó

Cuando el bloque Oriental debía movilizarse de un lugar a otro por la presencia del Ejército había muchas pérdidas. En el camino debían dejar atrás los instrumentos que el enemigo incautaba o quemaba a su paso, aunque de vez en cuando y contra todo pronóstico pasaban cosas que solo suceden en la guerra.

Luego de la huida guerrillera frente a un ataque directo, el Ejército encontró entre las botas, las sobras, la leña a medio apagar y los cambuches guerrilleros un arpa llanera, pudieron quemarla como lo hacían cuando se les atravesaba un instrumento de madera, pero no lo hicieron porque uno de los soldados decidió tomarla con sumo cuidado y llevársela a un campesino de la zona. “Quiero que me haga un favor, quiero que usted le guarde el arpa al guerrillero que canta música llanera, usted sabe cuál es, me hace el favor y se la entrega”.

Luego de la firma del acuerdo de paz, Gomer se encontraba en el departamento del Meta, en algunos talleres de pedagogía para paz, cuando un campesino se le acercó, “hermano, yo le tengo un regalo”, lo llevó al zarzo y le mostró la encomienda que un soldado dejó para él, en medio del conflicto.



Encontré un nuevo rompimiento entre mis creencias y los relatos, quienes vivían en las zonas rurales se acomodaban a la mejor frecuencia, fuese la de la radio de la Policía Nacional o la de Voz de la Resistencia, porque los lugares donde no habían llegado ni el pavimento ni los servicios de salud tenía la fortuna de girar ese pequeño interruptor hasta encontrar con esperanza entre el espeso susurro de interferencia, esa compañía en el silencio de las montañas, los altiplanos y las llanuras.

Habría un doble sentido en las canciones, por un lado, reafirmar dentro de las filas guerrilleras el sentimiento de representación que expresa un “nosotros” inclusivo (Verón, 1996), creando una cultura donde se sentían casi explícitamente descritos el fusil, la pérdida de un compañero, el enamoramiento entre guerreros y por el otro, el de seducir a los campesinos a la insurgencia.

Mujeres y hombres, que escuchan mi canto

Vengan con nosotros vamos a luchar

Empuñen fusiles que el gringo bandido

Sigue pisoteando nuestra dignidad

Venimos de la patria proletaria

La misma que bolívar liberar

Donde el deber de todos es construir

El socialismo y la paz sin fin

Como soñaba el libertador

Sabemos que empuñando nuestras armas

Llevaremos al pueblo hasta el poder

Liberando a los pobres de la opresión

Echando a andar la revolución

Construiremos el sueño de Manuel

Venimos de la patria proletaria. Horizonte Fariano

Si bien lo popular logra calar en la representación popular porque es expresión de la vida interior, de los sentimientos, exige a su vez por parte de quienes la escuchan receptividad y conocimiento del estilo de que se trata y de la sociedad en la que se crea, ya que cada obra musical es un conjunto de signos, inventados durante la ejecución y dictados por las necesidades del contexto social. Si desligamos a la obra de la sociedad que la creó los signos musicales tendrán sentidos distintos (Hormigos, 2010).

Cuando Gomer y Alejandra recuerdan sus días pasados, ríen, dicen palabras como “teatro de operaciones” y se excusan con sus interlocutores por utilizar términos militares, ese lenguaje es un “núcleo” invariante que existía dentro de la guerrilla y que, sin embargo, se mezclaba sutilmente con un sistema de variaciones (Verón, 1996) que habitaban dentro y fuera de la vida militarizada. Esto creó dentro de las FARC una serie de signos que les generaba cohesión, culto a los héroes fundadores y entenderse como una organización. Según el experto en conflicto armado colombiano, Leonardo Salcedo (2021):

“Cuando se intentaron formar disidencias en diferentes momentos, el que lideraba la disidencia no solamente tenía que convencer a los combatientes de que se fueran con él porque él era el jefe, sino que tenía que convencerlos políticamente. Por ejemplo, Gentil Duarte tenía que convencer a sus hombres que lo que se estaba haciendo en La Habana era una traición a la lucha histórica guerrillera y que no les convenía e iban a terminar todos en la cárcel (...) dentro de las FARC a todos los guerrilleros les decían todo el tiempo: ustedes están haciendo la revolución y ahí la música sí juega un papel muy importante para dar ese valor a la lucha”.

Cuando me quedo detenidamente en esta mirada que está dirigida principalmente a reafirmar el sentir de los alzados en armas encuentro que tenían una dinámica similar a la del FMLN en el Salvador. La función específica es la de poseer un valor metafórico respecto del conjunto de la doctrina de un enunciador o una posición política, ya sea con valor positivo (si la fórmula simboliza la propia posición del enunciador) o negativo (si representa la posición de un contradestinatario) (Verón, 1996). Resaltar los triunfos, negar las derrotas, desacreditar los motivos del enemigo, una estrategia tan antigua como la guerra y que es funcional dentro de la música fariana.

*¡Lo que a la lucha nos empuja
es el más hermoso ideal,
y es con la fuerza de esa moral
que vamos a triunfar sin duda!*

*nada personal, nada personal
nada personal nos estimula
nada personal, nada personal
nada personal nos estimula”*

Nada personal. Julián Conrado

Sentí de nuevo que perdía el horizonte, de repente todo empezó a verse muy cuadriculado, dejé de escuchar a mi alrededor el tiple del abuelo y el silencio fue tenso, tan tenso que tuve que pararme, romperlo con lo que fuese necesario; grité, grité con más fuerzas hasta que por fin volví a escucharlo, volví a pensar en el sonido de la música popular.

Como al estudiar una partitura, partí la palabra para definir lo popular pero más que definiciones venían imágenes a mi cabeza, pensé en el tejo que mi abuela jugaba con un aguardiente encima, en las fiestas al sur de Bogotá donde en vez de bailar mi familia brincaba de un lado al otro en una métrica de $\frac{3}{4}$, el torbellino como base de la “Rumba Criolla” y mil preguntas en mi cabeza pensando. ¿En qué parte de mi ADN estaba ubicado el gen que me permitiría bailar esa música tan particular que no se escuchaba ni en los *jean days*, ni en las chiquitecas de mi colegio?

De la mano de Martín Barbero, Omar Rincón (2021) explica que lo popular: “es un saber que existe en la experiencia y que no se deja de saber en el discurso, solamente se deja de decir en el relato, es algo que se narra. Es un conocimiento que existe y que guía la vida pero que no está sistematizado u organizado bajo las normas de conocimiento occidental”.

Si caos y el orden son antónimos ¿Cómo podré darle sentido a este todo que habita en la música? Quemé ya un par de neuronas intentando encontrar la forma de explicarle a mis incertidumbres que la respuesta es tan solo un fragmento de lo que en realidad enmarca la música popular colombiana.

Esta se define como “todas aquellas formas de hacer música, aquellas [músicas] que logran ser objeto de percepción con agrado por una mayoría del grupo poblacional en que surge, alcanzan la categoría popular y esto sólo dentro del marco poblacional en cuestión”, (Rodríguez, s.f., pp. 4-5), pero bajo esta lógica, ¿a cuántas personas debe llegar la música para ser popular?, ¿y si la escuchan por qué la lejanía no les permite llegar a la frecuencia de Olímpica Estéreo?, ¿cuál era el rango de lo popular en un momento en que la escucha no se medía en *likes* y números de reproducción?, ¿cómo cuantifico esas experiencias?

La avalancha de pensamientos no se detiene, entonces decido hacer lo que más respuestas me ha dado, lo que más enseña en el mundo del ruido: escucho. Le pregunto a Omar Rincón por qué algunas músicas son mejor acopladas por la mayoría de la población que otras.

“...Tiene que ver con la constitución popular de las músicas. Por ejemplo, el bambuco y el torbellino tienen un problema y es que fueron adoptadas por las élites capitalinas de las montañas, en esta medida, le quitaron lo popular y la volvieron de club, la

volvieron sofisticada, la volvieron la “música colombiana”, un acto de exclusión, y no le permitieron mezclarse, Entonces, va a morir, debería ser capaz de bastardiarse, de untarse con otras. Eso es lo que ha hecho que la cumbia sea maravillosa, que la ranchera sea maravillosa y que las mezclas entre cumbia y ranchera funcionen.

“Esa inscripción en territorio popular hace que funcionen y hay músicas como el blues en Estados Unidos, es popular porque cualquiera puede cantar blues en una iglesia, tiene que ver con su territorio. Aquí el blues pues se vuelve rockero, entonces tiene que ver: 1) con la historia de la constitución de ese gusto musical en un territorio; 2) con la capacidad de formar un ritual de comunidad alrededor de esa música y; 3) con cuánto de la experiencia vital de las personas puede contar, de cómo el vallenato cuenta una experiencia que a mí me pasa, con la que me puedo sentir identificado que llama Jesús Martín Barbero “lógica del reconocimiento”, siempre hay que ponerle en todo lo que es comunicación y cultura, hay que ponerle lógica del reconocimiento”.

De repente todo suena, las marimondas bailan, veo los zapateos de bellas mujeres bailando joropo, la carga desmesurada de la palenquera en su cabeza, los colores ¡Claro! la música de las FARC viene de lo popular, lo conoce porque creció allí en los cánticos de los obreros buscando un jornal, en las mezclas que transformaron el flamenco español en rumba criolla pero les antecede su proyecto y en ese ejercicio pierden de una u otra forma su carácter popular. Cumplen con lo que se necesita pero fallan al buscar explicar la experiencia vital porque si lo hicieran para representar a todos los colombianos y no sólo a los que se encuentran en la selva con ellos dejarían de ser “farianos”, dejarían de narrarse a sí mismos. Omar (2021) continúa:

“Lo fariano nunca se socializó porque el privilegiar el lugar de enunciación no es problema, el problema está cuando yo lo vuelvo casi formativo, conformativo de la identidad, le pasa a la derecha, le pasa a la izquierda.

“A estas producciones las ayuda el ritmo, también ayuda cómo lo puedo acuerpar, entonces el vallenato de las FARC tiene como problema (para ser considerada música popular) que cómo enfatiza el discurso entonces queda como todo lo que es telenovela revolucionaria, todo lo que entra bajo esa categoría así no funciona, el relato popular no funciona con la lógica pedagógica ilustrada, ni con la lógica de derecha evangelizadora”.

Así, la música fariana podía ser disfrutada por raspachines, campesinos, cocineras y todo aquel que encontrase en sus ritmos el sabor en el que se reconozca, pero su limitante a la experiencia de los guerrilleros no le permitió salir de ahí, encontrarse con un mundo más amplio. Santiago Torogoz, le agradece a Julián Conrado (Instituto Capaz, 2021) haber escrito la canción de amor que le compuso a su esposa, dice que en El Salvador la escuchan. Debo confesar con lo más subjetivo de mi corazón que cada vez que escucho el amor a su “estrellita guerrillera” lo siento también, he imaginado escenarios donde se la canto a alguien que ame, es porque más que escuchar a las FARC escucho el sentimiento, se me mete en el cuerpo y me hace cantar.

Porque nuestro amor floreció en las trincheras

Luchamos sin nunca dejarnos de amar (bis)

Es mi alma caribe y tu alma llanera

Orgullo, firmeza, honor y lealtad (bis)

*Yo siempre soñar con tener una estrella
Que a mi vida diera iluminación (bis)
Y me encontré una estrellita guerrillera
Que me hace feliz en la revolución (bis)*

*Amamos al pueblo y con el mismo amor
Nos amamos intensamente los dos
Y si andamos juntos o andamos separados
Felices o sufriendo los dos nos amamos*

*Este amor es grande, profundo, sincero
Así es el amor de los guerrilleros
No hay hipocresía
Tampoco mentiras
Este es el amor más bonito en la vida*

*Cuando yo me aflijo, tú estás afligida
Y si algo te ofende, ofendido estoy yo (bis)
Lo que ha sucedido es que nuestras dos vidas
Se volvieron una sola en el amor (bis)*

Con el mismo amor. Julián Conrado



Segundo movimiento: de la plata, el plomo y la música popular

La primera vez que me acerqué a los corridos prohibidos no sentí miedo, ni pensé estar escuchando algo malo, aunque hasta entonces solo tenía cercanía a las rondas infantiles sobre gorilas y animales del mar, el sonido de las balas y las narraciones sobre el tráfico de cocaína que sonaba en el equipo *Panasonic* con dos bafles del tamaño de mi torso infantil, retumbaba por esos agujeros acústicos un bajo bum... bum... bum.. bum... provocando de algún lugar la necesidad de bailar como los niños mariachis que había visto alguna vez en el Factor XS. Preparé una coreografía y para el momento en que mis padres llegaran de trabajar les mostraría mi talento construido en las horas que me dejaban a solas con mis familiares, que recién llegaban de arar la tierra a algún gran terrateniente en el Vichada.

Logré dar un primer paso, entendiendo un poco mejor la conexión que genera ese lenguaje común entre los grupos armados y la música, dándole lugar a lo popular antes que a las ideologías, el plomo o las enemistades, antes de activar el gatillo; las músicas que escucharon en la tarde anterior guerrilleros y paramilitares pasaron por una cadena mucho más larga.

Transitaron de generación en generación, se perpetuaron mediante la tradición oral; constituyen un patrimonio para el pueblo que las canta, las baila, las vive; se hicieron vernáculas, contienen narrativas ligadas a las costumbres y tradiciones de los pueblos en las que emergen; son autóctonas, se originan a partir del conjunto de circunstancias (sociales, históricas, políticas, religiosas, ideológicas, económicas...) de los lugares en que cobran vigencia; son tradicionales, por cuanto se transmiten y permanecen como manifestación de supervivencia y como continuidad entre el pasado y el presente; tienen origen anónimo (no la obra en particular, “sino el conjunto de sistema tonal, rítmico y armónico en que se articula”) (Ocampo, 1976), aunque las sintieran suyas cada vez que se envolvían en ellas.

Cuando me acerqué al corrido prohibido lo hice sobresaltada por los títulos que en *Youtube* hacían compilaciones de esta música, le ponían una galería de fotos de las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC) y los denominaban “Corridos paracos”. ¿Qué sabía yo del paramilitarismo? Fedegán, Puerto Boyacá, personas desmembradas, hombres sin corazón jugando fútbol con la cabeza de alguien, Castaño, Uribe, los caínes, la limpieza social, tantas cosas que al igual que con los guerrilleros creaban un monstruo de humo que no me permitía verles como personas. Segunda anotación: los paramilitares también eran, son y serán personas.

Mientras escribía esta anotación sentía que me pesaban los dedos, en cada letra me preguntaba si debía repensarla, si era mejor no decirlo, no porque no crea que sea cierta, sino porque son

menos las historias sobre desarme, reparación y reinserción, porque la desmovilización de Justicia y Paz no la sentí con la misma cercanía que el Acuerdo de Paz del 2014. Porque aún era una niña cuando sucedió, pero sobre todo porque al tantear los discursos que se reproducen a mi alrededor siento que hubo un desarme de las balas pero no una desmovilización del pensamiento conductista de que es necesario arrancar algunas —casi todas— flores para imponer el desarrollo.

Pongo estos prejuicios en conocimiento porque si no me los saco de la garganta el lector podría encontrarlos como el pelo que el cocinero dejó por descuido al servir la sopa. Dejando esto claro, intentaré acercarme al fenómeno paramilitar desde la música que en un principio parece representar el núcleo de lo que en el imaginario colectivo, formado a través de la televisión tan colombiana y tan narcoestética que muchos crecimos viendo.

Precisamente, el sentido de este sofisma al que llamó “imaginario colectivo” no está inherente en las cosas, en el mundo. Es construido, producido. Es el resultado de una práctica significativa —una práctica que produce sentido, que hace que las cosas signifiquen (Hall, 1997), así vale la pena abrir el baúl en el que guardo mis preguntas tan solo un poco y dejarlas salir por un momento. ¿Qué hay detrás de las letras machistas? ¿Qué profundidad puede llegar a tener hablar de beber hasta perder el juicio?

Cierro el baúl, me doy un momento y empiezo a reproducir corridos de Uriel Henao, él es al corrido prohibido colombiano lo que Michael Jackson al pop; veo su imagen en la pantalla pero cierro los ojos, quiero entender lo que escucho. El lenguaje que está más allá del lenguaje ya que tradicionalmente ha ido ligado a la necesidad del hombre de comunicar sentimientos y vivencias que no se pueden expresar por medio del lenguaje común (Hormigos, 2010).

Su poder comunicativo radica en que puede hablarnos de todo sin decir nada, ya que no es preciso que sea portadora de palabras o que éstas sean inteligibles para que haga referencia a un mundo infinito de significados que pueden variar con cada nueva interpretación (Hormigos, 2010), esta música no suena como la mexicana aunque tenga una estética similar. Este ranchenato (Rincón, 2021) ambientado en las fincas rurales, entre caballos de paso y Toyotas blindadas deja salir de vez en cuando el sonido de archivo de algunos balazos, ¿Serán estos parte de la música? Claro que lo son, no es gratuito que la publicidad de estos se base en lo que sus productores llaman “el picantico” (Instituto Capaz, 2021), que no es otra cosa que el morbo de lo prohibido, lo ilegal, lo que negamos en sociedad y asentimos a solas.

Lo popular más que escucharse se acuerpa (Rincón, 2021), nunca vi a mis abuelos campesinos mover los dedos ni marcar los compases al escuchar el *folk* inglés que tocaba frente a mi atril quebrado cuando le intentaba sacar un sonido medianamente parecido en mi viola, al que sonaba en el CD del método Suzuki. Sin embargo, cuando Jorge Velosa, el mayor exponente de la carranga en Colombia, cantaba a través de la emisora Ondas del Sur: “*un diablo/ Un diablo se cayó al agua y otro diablo lo sacó/ y otro diablo que pasaba dijo qué diablos pasó...*” a ellos les saltaban los ojos, olvidaban los achaques, olvidaban el oxígeno y el caminador durante esos 3 minutos con 32 segundos.

“Toquen bien, pónganle el alma a esto, demuestren que Colombia es más que vallenatos”, nos repetían en tono casi amenazante los directores en los ensayos, algo que jamás logré comprender, aunque entendía el mensaje: la música del barrio no era tan buena, que si no podíamos con Dvořák o con Beethoven nos fuéramos a tocar con Diomedes Díaz. Nosotros, que pagábamos declarando renta y que teníamos amigos que vivían desde La Cabrera hasta

Arborizadora Alta, éramos lo popular, salíamos de un concierto en el Gimnasio Moderno a buscar un parlante para reproducir el último reggaetón, aunque a veces cayéramos en el juego de la superioridad, aquello de hacer un gesto de asco a la hora de escuchar reggaetón, carranga o corrido no era otra cosa que negarnos a nosotros mismos y reproducir ese odio institucionalizado por lo que somos y el deseo por llegar a ser lo que no sentimos en el cuerpo.

Entre los años 20 y 30 la música se clasificó en dos ramas: académica (la de los músicos salidos de los conservatorios, con formación académica) y popular (la de los músicos que permanecieron en la tradición popular) (Gonzalez, 2008). Posteriormente, María Ester Grebe (1976) la clasificó en tres categorías: docta, popular y tradicional o folklórica. El concepto de música popular que se manejará aquí es la combinación de varios de ellos: profana, tradicional y popular (Gonzalez, 2008), entendiendo a los músicos como artistas que teniendo o no formación musical académica mantienen los preceptos y costumbres populares del género que producen.

En lo popular el sistema de castas es difuso, lo escucha el adinerado, el narco, el peón y el paraco porque ninguna de estas categorías es excluyente. Cuando me acerqué a esta investigación creí encontrar en los “corridos paracos” una categoría sorprendente, la cúspide del cinismo paramilitar que difundía la “limpieza social” y el pensamiento desalmado del exterminio. Pronto, al dejar a un lado estos preceptos y acercarme más a la musicalidad y las costumbres en las cuales se escucha, descubrí personas cuyo único delito era bailar al son de ciertas crónicas de pueblo.

Una llamada de rutina entró al teléfono de Rey Fonseca durante la primera década de los 2000, cuando la violencia en Colombia se recrudecía y él tenía la agenda a tope con recitales. Como alguien que estaba acostumbrado a las excentricidades de sus clientes no se extrañó cuando le pidieron a él y a su equipo que ese viernes llegara a un cruce de caminos en el que los recogerían

para llevarlos al lugar de la presentación. Luego de un largo trecho llegaron al Sumapaz, territorio rural a las afueras de Bogotá, que por entonces era considerada “zona roja”, un área de conflicto en la que la guerrilla se paseaba a sus anchas.

Los tragos fueron y vinieron hasta que a las botellas no les quedó ni una gota; esa noche le habían cantado a uno de los frentes de las FARC y con la lengua ya suelta por el alcohol los guerrilleros les contaron sus épicas, el número de soldados que habían dado de baja, sus triunfos en combate; los escucharon sin decir demasiado, agradecidos por el buen trato partieron a su próxima cita. Con pocas horas de descanso, tomaron la carretera a Yacopí (Cundinamarca), para una nueva presentación que no escapaba a la lógica de clientes anónimos y recitales sorpresa. Fonseca, cantante y compositor de corridos, se encontró acomodando los micrófonos y repasando las letras para darle el mejor show posible a un comandante paramilitar.

Como un *deja vú*, el artista popular escuchó las mismas palabras de la noche anterior saliendo esta vez de bocas completamente distintas, un par de triunfos y otro de derrotas, entre la juerga de los comensales y el silencio de los músicos el jefe paramilitar se detuvo un momento:

—Los veo como trasnochaditos, ¿dónde estuvieron anoche?

—¡Uyy, patrón! Durmiendo. ¿Dónde más? Hemos estado trabajando mucho —respondió Fonseca, intentando ocultar su miedo.

No podían decir que habían pasado la noche cantándole al enemigo. Todo terminó bien, luego de unos “guaros”, un asado y buen trato estaban de vuelta en Bogotá. El lunes afinaron las cuerdas, tomaron los instrumentos y se subieron a la tarima de una base militar donde le

cantaron a los soldados heridos en combate, los mismos caídos de las historias que habían escuchado unas horas antes.

Dicen que me andan buscando y que por lo que hago soy un delincuente

Pero yo no creo en cuentos ni en los comentarios que inventa la gente

Todos lo que me conocen dicen este cuate no es el mismo de antes

Es que ellos me conocieron antes de volverme narcotraficante

Cuando yo vivía en mi pueblo toditos los días siempre jornaleando

Pero me fue pal Guaviare y anduve un par de años raspando y raspando

Entre perga y amoniaco base y cocaína dos años pasaron

Y ahora de contar billetes toditos los callos ya se me quitaron.

Soy narco aurelio para serviles si es de la fina yo puedo surtirles

Se que trabajo contra la ley

Y ahora en mi pueblo yo soy todo un rey

Empecé con medio kilo y de ahí en adelante me sonrió la suerte

Hoy tengo mucho dinero pero igual me vive siguiendo la muerte

Hasta por los noticieros el gobierno a mí me sigue persiguiendo

Pues la coca que produzco sé que en el congreso se la están metiendo

Dicen que soy un peligro porque a más 15 yo los he matado

Pero tengo mis motivos porque todos ellos ya me han defraudado

Dicen que soy un mal hombre siempre hago las cosas tal como yo quiero

Narco Aurelio. Rey Fonseca

Presto agitato: recorrido del norte al sur

Empiezo a escuchar a lo lejos a los mariachis llegar. ¿Cuál será el infiel que no me dejará trabajar la noche de hoy?, me pregunto. ¿Qué pasará con él si el peluche y las lágrimas no son suficientes para obtener el perdón de su amada? ¡YA SÉ!, caminará sobre sus miserables pasos y llegará a una cantina, pedirá que le pongan una canción sobre lo macho que es y lo poco que necesita del amor y al final de la noche, llorará en posición fetal hasta quedarse dormido, en fin, el despecho masculino....

Es probable que otro hombre, en un lugar distinto de Latinoamérica pase por lo mismo, es decir, que se lamente y hurgue en la herida del dolor sentimental escuchando un corrido. Los corridos son un género musical popular que ha demostrado tener una gran capacidad adaptativa frente a las transformaciones sociales y culturales, a través del tiempo, convirtiéndose en un artefacto híbrido y flexible que oscila en un juego constante entre permanencia y cambio. Sus relatos de injusticias, traiciones y rebeliones, encarnan una serie de elementos de la cultura popular que se contraponen o retan a narrativas históricas formales, donde imaginarios sociales emanados del folclore recrean eventos que van marcando memorias colectivas (Castillo-Gonzalez & Leetoy, 2019).

Esta música le da a su oyente lo que espera de ella y es que al elegir aquello que escucharemos durante el día en realidad buscamos en esa música un algo: un sentimiento, un recuerdo o una ayuda para olvidar. Desde su nacimiento el corrido fluctúa entre lo español y lo indígena, lo histórico y lo ficcional, lo lúdico y lo político. Es un producto mestizo que proviene de la hibridación de la tradición oral autóctona y el romance español (McDowell, 1972).

Pero no sólo eso, aún queda más por decir, el corrido no sólo le habla al corazón sino que a la par busca escribir historia. La cultura popular se apropia de la voz narrativa para contar, en sus propios términos, una historia vivida a través de un canto de fácil recordación que circula en las plazas comunitarias y que reproduce intergeneracionalmente la memoria de los pueblos (Cuesta, 1995; Florescano, 2012; Paredes, 1963; Simmons, 1963). Los lugares donde aún no han llegado los libros para iluminar las mentes ya estaban iluminados a través de la tradición oral, la historia alternativa, la que no se escribe en la academia lleva al menos cien años siendo cantada.

La huella de los narcocorridos puede seguirse desde la primera recepción masiva que en 1976 se escuchaba en “Camelia la texana” (Castillo-Gonzalez & Leetoy, 2019). El nombre genérico de “Corridos prohibidos” se empezó a utilizar en México cuando su interpretación pública fue objeto de censura en los estados de Chihuahua, Coahuila y Sinaloa. El 2 de marzo de 1987, el gobernador de Sinaloa se convirtió en el pionero de la ola de censura al anunciar, durante un programa estatal de justicia y seguridad pública, que había convocado a la industria radiofónica al cambio en su programación, suprimiendo la exaltación a la violencia, y prometió realizaría acciones similares con la televisión (Castillo-Gonzalez & Leetoy, 2019).

Volviendo en el camino del corrido hasta Colombia, Rincón (2021) explica que la razón por la cual los colombianos adaptamos con facilidad la cultura mexicana se debe a que la historia de la comunicación en ambos países ha estado ligada estrechamente:

“La historia cultural de Colombia si solo ponemos la de la televisión, el equipo técnico viene de Cuba, el equipo artístico viene de Argentina eso se funde y da una televisión colombiana distinta a la de los demás. Pero de los años 30 a 60, más o menos, el cine mexicano era el principal en América Latina hasta este lado. Hay dos influencias culturales, la argentina y la mexicana, las dos llegan con cine, las dos llegan con actores, con teatro, con música pero lo mexicano pegó mucho más porque se hizo parte de lo popular; nosotros nos sabemos más rancheras que los mexicanos... México tuvo un aparato cultural interesante de su manera de ser, nosotros veíamos películas de Pedro Infante, de Jorge Negrete, de José Alfredo Jiménez, en música vimos a todos estos rancheros y también a Juan Gabriel. Hay mucha cultura del Chavo, tenemos una conexión con eso...”

Crecí viendo el Chavo, aspirando ir a la escuela a la que Mia Colucci asistía, aprendí las canciones de Juan Gabriel antes que las capitales de Colombia. En este intercambio cultural, México le ha dado a este país más de lo que imagina, le ha permitido adaptar al bandolero y convertirlo en un paramilitar, en un policía corrupto, en un narco o incluso, en un político. La telenovela y la producción audiovisual tiene bastante que ver con los gustos que forjamos quienes hemos sido criados entre el sancocho y la música para planchar.

Haciendo un comparativo con los deseos que se cumplen en la telenovela, Rincón (2021) explica que esta tiene tres componentes fundamentales a cumplir dentro del desarrollo de su

trama: “1) El amor, hace parte cultura popular mundial y es un ideal posible para todos; 2) La justicia y; 3) El ascenso social”.

Al aplicarse estas tres promesas al corrido prohibido es posible encontrar que, si bien se hace énfasis en todos, el ascenso social por medio del amor, por el dinero, es ese elemento que integra todo. La dignidad del trabajo y el éxito vital de uno se definen solamente en función del dinero ganado; el carácter del trabajo ejercido, su legalidad y la simple decencia pierden importancia. El ejercicio de violencia se convierte en un “oficio”: “no sólo en un trabajo normal sino en un trabajo deseable al ofrecer ‘oportunidades de superación’ frente a la precarización global del trabajo” (Valencia 2010: 47).

Cuando Alirio Castillo —productor que se encarga desde finales del siglo pasado de que en cada cantina, casa, batallón y barrio se reproduzcan los “Corridos Prohibidos”— escuchó por primera vez “La Cruz de Marihuana” de la agrupación Águilas del Norte sintió su piel erizarse; sabía que tenía un tesoro entre las manos, tenían el sonido popular de los vinilos que coleccionaba, podía visualizar a sus oyentes tomándose un ron y pidiendo la canción en la cantina. Lo que él veía como un tesoro, lo inédito y desafiante de la historia que allí se contaba generó rechazo cuando buscó alianzas para hacer de este un hit. Sin embargo, con las conexiones correctas y luego de un proceso de difusión de más de un año los discos en stock no alcanzaban para suplir la demanda, lo había logrado.

Cuando me muera, levanten una cruz de marihuana

Con diez botellas de vino y cien barajas clavadas

Al fin que fue mi destino, andar en las sendas malas

En mi caja de la fina, mis metrallas de tesoro

Gocé todito en la vida, joyas, mujeres y oro

Yo soy narcotraficante, se la rifa por el polvo

La Cruz de Marihuana. Grupo Águilas del Norte

El proceso para que las canciones “pegaran”, fueran un éxito comercial, incluía viajes de días alrededor del país llevando una maleta con discos a las emisoras locales y lanzándolas para que en cada región tuviesen un pedazo de su material. Con el tiempo, el negocio comenzó a fluir muy bien y pudo hacer de esta buena racha toda una industria musical. Encontró la fórmula perfecta para el corrido popular: Una historia controversial (preferiblemente sobre el conflicto armado o el narco) + un sonido pegajoso + el morbo de lo oculto= el corrido perfecto.

Concertante: las voces del corrido

Ansioso por empezar su carrera en la música el joven Reinaldo Fonseca “Rey” se acercó a Castillo para que le apadrinara en su carrera musical. Una tarde el productor le dijo al aspirante a cantante: “tráigame unas canciones para mañana y miramos qué podemos hacer”. Fonseca, aficionado compositor, tomó un periódico y se sentó a narrar la cotidianidad desde un lenguaje sencillo que diese a entender el disgusto generalizado hacia la corrupción, la matanza, la injusticia, al mismo tiempo que lograba exorcizarla. De esa manera logró entrar al séquito de compositores de Alirio Castillo, que sin darse cuenta más que escribir canciones, lograba hacer historia social de la música popular en Colombia a través del corrido.

Ahora que comprendo la fórmula del corrido prohibido que Castillo hizo suya, las preguntas ya no esperan guardadas en el baúl, comienzan a revolotear en mi cabeza: ¿Si es tan sencillo componer un corrido, por qué no lo están haciendo todos? Es una industria lucrativa pero ¿por

qué no puedo visualizar a los cantantes *mainstream* del momento haciéndolo?, ¿hay algo más elaborado detrás? Es que no solo es importante cómo se canta y qué tema se narra, sino que su componente principal reside en quién las escribe y quién la interpreta.

Al evaluar el repertorio de artistas y compositores de “Alma Records”, el resultado de la visión de Castillo y la productora número uno en el país de corridos prohibidos en Colombia, me encuentro con nombres que no he escuchado nunca antes, incluso los cantantes a excepción de Uriel Henao, parecen ser más conocidos por sus canciones que por su nombre propio; son las canciones las que hablan por ellos, la narrativa popular que encarnan es tan fuerte que hacen de las historias las verdaderas estrellas del género.

“Esto se va a vender como pan caliente”, pensó Castillo cuando leyó por primera vez la canción que Norberto Riveros había escrito para él. ¿Cómo no iba a ser un éxito? Era una historia con todos los elementos deseables: traición, disparos y lo mejor de todo, era real, la gente de Segovia se escucharía en ella porque al reproducirla en su grabadora dirían “eso fue aquí cerca” o tal vez podrían señalar “ahí murió el hijo de la vecina”. La espectacularidad de la representatividad en un país donde siempre se nombra a los mismos y se escribe sobre los mismos.

El Ejército tenían un acuerdo con los paramilitares, a la hora acordada desviarían su mirada y los dejarían pasar por la carretera vía Segovia. El teniente dio la orden y empezó la balacera, no dejaron ni a un paraco vivo; la traición era la historia de siempre porque nunca deja de emocionar a quien la escucha. La canción “Masacre de Patios”, interpretada por los Hermanos Pabón era la consentida de esa edición de “Corridos Prohibidos”. Castillo tomó su maletín lo llenó de discos y emprendió su viaje a esa mina de oro que no dejaría este hit.

Salió de Puerto Berrío con su vendedor de confianza, subieron en un carrito “de esos donde se trepa la gente” (Instituto Capaz, 2021), avanzó lentamente por la trocha que lo llevó a su destino en ocho horas; una vez en el lugar puso en práctica el plan de ventas de siempre y de fórmula ganadora en sus giras por el país y por Ecuador. “Váyase para la zona de tolerancia”, le ordenó al vendedor. En una región minera como aquella las ventas se realizaban en los únicos lugares de ocio: los tomaderos y prostíbulos, convertidos en plataformas de lanzamiento de lo último en música popular. Castillo marchó a la estación de radio local para vocear desde allí el disco en vivo, luego de lo cual vería con su asistente para contar el éxito convertido en billetes.

Cayó la noche, se encontraron a las ocho en el lugar estipulado, sus caras lo decían todo pero sus labios lo pronunciaron: “¡Ahh!, no vendimos ni un disco ya todos lo tenían”. El único éxito era la confirmación de que el olfato musical de Castillo era incuestionable, su canción era un hit y había “pegado” tanto en Segovia que todos habían pirateado el CD mucho antes de su llegada. Con 10 mil pesos en el bolsillo, sin celular, ni transacciones inmediatas aguantaron tres días en ese pequeño pueblo hasta que la esposa de Castillo les hizo un giro.

Una vez tuvieron lo suficiente para comprar un par de asientos en el bus intermunicipal se dirigieron a Zaragoza y al llegar optaron por una opción más arriesgada, le preguntaron al director de la emisora local:

—¿Dónde se ubican los paracos acá?

—A la orilla del río donde ve esa lucesita —señaló el hombre estirando la boca—. Allá están jugando fútbol.

Caminaron hasta el lugar indicado. “Oiga, un favor, necesito hablar con “Cerosiete”, dígame que lo buscan”, le pidió Castillo al joven que limpiaba la mesa del lado. Media hora después cuando a la cerveza solo le quedaba un último trago, Castillo llamó de nuevo al mesero y reiteró el pedido: “Dígale a “Cerosiete” que aquí lo está esperando Alirio Castillo, el productor de corridos”. En cuestión de minutos apareció el personaje, que gustoso sonrió.

—¿Usted qué hace por acá don Alirio, no ve que esto está muy peligroso.

—Hombre, vengo a mostrarle las historias que puse en los corridos para que usted me compre unos discos que estoy vaciado.

“Cerosiete” esculcó a gusto el maletín del productor, dispuso los CDs sobre la mesa y le compró 400 mil pesos en copias del álbum.

—¿Qué tal le pareció “Masacre de patios”?

—Me encantó la historia, ahí murió un primo mío.

—Oiga, usted que ha vivido tantas historias, ¿por qué no me las cuenta a través de canciones y compone corridos para mí?

Y así fue, “Cerosiete” escribió algunos éxitos para Castillo, en el volumen 10 de Corridos Prohibidos, cuatro de las canciones fueron suyas, incluso luego de desmovilizarse continuó escribiendo canciones hasta que con el tiempo desapareció.

Un nueve de agosto, salió de Segovia,

Un camión carpado lleno de paracos,

Sin imaginarse, que una emboscada

*Perderían la vida en Altos de Patios
Con todo y su jefe, la tropa esperaba
Y fue santo y seña, el arma tajante
La lluvia de balas, mató a veinticuatro
El operativo se volvió masacre*

*En un holocausto, quedó convertido
Los hombres y el carro por los militares
El jefe de mando con tono violento les dijo. si quieren libreta ¡Disparen!*

*Hoy varias versiones, acusan el hecho
Otros se preguntan por qué tantos muertos
Aunque se comenta que todos cayeron
Por un desalmado, buscando un ascenso
Pero a última hora, se torció un teniente
Cuando los soldados le avisan a Óscar
Pero ya era tarde para detenerse
Traición a la vista, un trato mal hecho*

*Así comentan en las calles del pueblo
Entre militares y a un bloque metro
Se buscan las pruebas, no hay nada concreto
Dolor, llanto y vivas se oían en el pueblo
Discursos y honores a todos rindieron
Del pueblo a la tumba, pidieron justicia*

Hermanos y amigos llorando sus muertos.

Masacre de Patios. Los Hermanos Pabón.

Me acerco cada vez más a una respuesta, entre los acordeones, las botas puntiagudas y los sombreros hay toda una lógica de la representación de lo popular, de las formas de hablar que representan a ese “vulgo” que la clase medio ilustrada bogotana mira con desprecio pero, ¿dónde entran al juego los actores armados?, ¿dónde está lo paraco de estos corridos?

Allegretto: las audiencias

Scrolleo la pantalla de mi celular mientras escucho los corridos colombianos con más reproducciones y la mayoría de los comentarios me dejan con la boca abierta:

Ricardo C.

[hace 2 años](#)

Vivan paracos de ayer hoy y diempre viva colombia libre de gerrilla y comunista

Duban Córdoba

[hace 3 semanas](#)

Bloque Juan de Dios Usuga, central de Uraba ¡Presente!

Julian Parra

[hace 11 meses](#)

Fui soldado y estos temas me gustan muchos sin palabras

[Nely beltran](#)

[hace 2 años](#)

Si toca empuñar el fucil pues estamos viejos pero no enterrados

[Edilber Acosta Cortes](#)

[hace 2 años \(editado\)](#)

Soy soldado profesional pero las AUC combaten las Farc y eso es de Valientes

Poner el pecho en combate por colombia

Escucho mucho estos corridos cuando patruyo

Paz,para mi Gran Colombian. De terroristas tenemos que librarr

La polifonía es increíble, cientos de personas aprovechan los comentarios para contar sus experiencias de vida, para lanzar glorias a Castaño y a Don Berna, para decirse a sí mismos y a los suyos la forma en que esta música los hace sentir. La música construye nuestro sentido de la identidad mediante las experiencias directas que ofrece del cuerpo, el tiempo y la sociabilidad, experiencias que nos permiten situarnos en relatos culturales imaginativos (Frith, 2003). Esta no estaba hecha para afianzar el sentido de representación en los paramilitares, estaba hecha para un público mucho más grande que al escuchar las historias de machos poderosos añorara el control y el orden en el país sin Dios y sin patria. El sociólogo Leonardo Salcedo (2021) dice al respecto:

“... Es una música que le pega mucho más a grupos de mandos medios, de algunos empresarios y de alguna gente en barrios populares que quiere pasar de ser un

malandrín o que tiene ínfulas de querer serlo en el barrio. Entonces es un tema de poder decir: “yo soy antiguerrilla”. Toda esa generación de lo que llaman los corridos prohibidos no están hablando de una ideología, sino que están contando historias de guerra o de cuántos kilos coronó en la USA, que lo cogieron traqueteando o del gran capo que huía y que prefirió morirse antes de pagar una cárcel en Estados Unidos, como que son una suerte de épicas del traquetismo, de lo narco, de lo paraco...

“... No sé qué tanto necesitaran ellos la construcción identitaria porque de una u otra manera los paramilitares sí se comportaron con sus combatientes rasos desechándolos; no eran gente que buscaba que se mantuvieran con ellos en el tiempo, ni lealtad en el combate en el corto plazo, para eso también les ponían un sueldo, los ponían a operar, sabían que si se iban de sapos o algo era su familia la que iba a pagar el pato. Pero no tenían un tema de escuela de formación, de adoctrinamiento, de formación ideológica, pareciera que no les interesara eso genuinamente más allá de la formación que ya recibían del Ejército y de algunos oficiales, ellos sí muy formados en la Escuela de las Américas. Ellos sí con cierta formación ideológica de ultra derecha. De pronto haya casos muy particulares, habría que buscar, por ejemplo, en los hombres de Carranza, en los hombres de Hernán Giraldo y que incluso ni siquiera es un tema como de lealtad a las AUC, sino es lealtad al patrón y una cosa es que si al patrón se abría y se peleaba los combatientes decían: yo me voy con el patrón...”

En el apartamento de al lado suenan los Tigres del Norte: “A mí me gustan los corridos/ Porque son los hechos reales de nuestro pueblo/ Sí, a mí también me gustan, porque en ellos se canta la pura verdad/ Pues ponlos, pues, jórale, ahí va!...” Pondría más atención a lo que

dicen si no tuviese mi absoluta concentración en esto pero agradezco que suenen, ambientan mis pensamientos, me hacen sentir en lugar correcto.

Repasemos: la representación no se encontraba ceñida a reafirmar el nombre de las AUC o del bloque paramilitar del que se hablara en las canciones, sino que, si bien reafirmaba las experiencias vividas por algunos mandos con más acceso al dinero y al poder, lo que realmente era fascinante era verse reflejado en una vida donde el amor, el poder y la matanza estaban disponibles en una transacción.

Recuerdo una escena de la famosa telenovela “El Patrón del Mal”, Pablo Escobar estaba arrinconado, las épocas de tomarse fotos junto a la Casa Blanca habían terminado, se escondía entre las comunas, su trinchera, costales de billetes que no podían comprar políticos ni comodidad. Tercera anotación: de nada sirve el dinero si no puede transarse.

Viene otra avalancha de preguntas, mi cabeza es un disco rayado, se quedó estancada y no puede dejar de pensar: ¿Podría hablarse entonces de una cultura paramilitar como se habla de una cultura fariana? ¿Qué diferencia a un paraco de un narco? Rincón me explica su visión al respecto:

“En comunicación somos muy facilistas, no somos sofisticados en las distinciones; un sociólogo diría esto hace que sea paraco, esto hace que sea narco y esto hace que sea colombiano; para mí todo eso es cultura capitalista, la cultura capitalista lo que dice es fundamentalmente si usted no sale adelante vía el consumo, vía el capital, usted es un fracasado, un loser. En Estados Unidos se expresa un señor como Trump, rompe

todas las normas, es machista, xenófobo, le vale cinco la democracia, es un narco, ¿entonces lo volvería paraco si mata? puede ser que sí. ¿Paraco y narco es lo mismo?''.

Entre las formas objetivadas de la narcocultura se pueden encontrar los siguientes: vestimenta costosa, vehículos de lujo, música de narcocorridos dedicada a ellos, figuras religiosas católicas, consumo ostentoso, acciones filantrópicas y otras no reconocidas por la Iglesia. Sus significaciones se relacionan con: poder, machismo, consumismo, poder adquisitivo, altruismo, heterosexualidad, marginación, estatus, importancia, regionalismo, paternalismo, identidad de clase y exclusión, entre otras (Burgos, 2012; Córdova, 2005; Mondaca, 2012; Moreno, 2009; Núñez, 2017; Sánchez, 2009). Los corridos prohibidos son definitivamente una cuestión popular, entre más descripciones entran a la discusión es más complejo es hacer afirmaciones tajantes —es un alivio no haberle prometido demasiado al lector—. Recuerdo, entonces, una frase que he escuchado ocasionalmente en toda clase de círculos sociales: “Todos llevamos un paraquito dentro”.

Tal vez sea porque somos conscientes del nivel fatídico que ha alcanzado el sistema social y económico en el que vivimos. El capitalismo *gore* se ha infiltrado en nuestra vida y desde nuestro papel de simples consumidores/espectadores no podemos abstraernos de ese hecho. Muchos de los fenómenos que nos son cotidianos se anclan en el crimen organizado. Lo *gore* ya no se reduce a un género cinematográfico, ni a pasquines o periódicos sensacionalistas. Lo *gore* es nuestra realidad ahora (Valencia, 2010: 86).

Ese algo inexplicable que logra fundir el paramilitarismo y el narcocorrido llegando a “Los corridos paracos” está en la capacidad de nombrar la violencia —incluyendo la del conflicto

armado— despojada de las ideologías, percibida como “una mercancía que se rige por las lógicas mercantiles de la oferta y la demanda” (Valencia 2010: 47), ya que “[l]a eficiencia es el rasgo decisivo de toda operación empresarial, ya sea transportando mercancías con centenas de camiones encolumnados o derritiendo en ácido un par de cadáveres” (Berardi 2010: 121).

Además, como cereza del pastel, cumple con satisfacer el ahora porque como solo lo saben quienes viven abandonados por las instituciones, las reformas, los políticos, pero no por las balas. “El narco permite pequeñas felicidades capitalistas, imagina progreso, libertad, igualdad, promete el confort del tiempo libre, las mujeres, el entretenimiento y la figuración social... habitamos en culturas en que los modos de pensar, actuar, soñar, significar y comunicar adoptan la forma narco: toda ley se puede comprar, todo es válido para ascender socialmente, la felicidad es ahora, el éxito hay que mostrarlo vía el consumo, la ley es buena si me sirve, el consumo es el motivador de poder, la religión es buena en cuanto protege, la moral es justificatoria porque no tenemos otra opción para estar en este mundo”, (Rincón 2013: 2).

Todo va tomando forma, entiendo incluso una que otra cosa sobre mí misma mientras escribo esto pero esto no se trata de mis recuerdos de adolescente, esto no se trata de mi aspiración infantil de conocer a Mickey, pero más que ello, de mostrarlo, de decírselo a todos, de nada valía conseguir lo que socialmente se concibe como “el éxito” de los niños de clase media baja si no podía mostrarlo.... como dije esto no se trata de mí, así que retomo la conversación diciendo que aún quedan un par de preguntas sin responder: ¿Por qué muchos hombres buscan esta música cuando tienen una decepción amorosa, cuando pierden su empleo, cuando no tienen consuelo?

En las sociedades patriarcales se espera que los hombres tengan un sentido de pundonor, entendido como virilidad ética, deber ser o un conjunto de disposiciones consideradas como nobles (Núñez y Núñez, 2019). Entre las acciones que lo componen está el valor físico y moral, la generosidad y la magnanimidad, pero también tienen una dimensión corporal: posturas, gesticulaciones, un gestual, demostraciones de virilidad o fecundidad. La obtención, producción, conservación y aumento del capital simbólico masculino del honor produce hombres honorables y de acciones nobles (Bourdieu, 2000).

Los videos que iluminan con un “azul de dispositivo móvil” las caras de los vecinos que salen a beber a la tienda y cuando logro ver el rostro detrás de las botellas, veo un hombre con lágrimas en sus ojos, gritando que ella no va a encontrar otro como él, la canción casi termina las frases por él. Todo un “varón” que desahoga sus sentimientos más profundos detrás de las botellas, sabe que aunque su boca dice que tiene el dinero para “comprarse una hembra mejor” sigue pensando en la mujer que le dejó; el dolor no se soluciona con un par de billetes.

Es esta la opresión de los oprimidos, se les ha negado a estos machos la facultad de mostrar sus sentimientos en público, así que se esconden en sus espacios seguros, aquellos que les permiten llorar como niños, patalear y al levantarse el sol echarle la culpa al alcohol.



Con dolore: el futuro del corrido

Cuando Castillo emprendía su tour de difusión por Colombia, pasaba de vez en cuando por La Hormiga (Putumayo). Cuando descendía del autobús y caminaba por las calles desoladas en busca de las emisoras sentía a su alrededor que muchos espectadores habían asistido para recibirle, no había nadie, pero él sentía cómo una decena de ojos seguían detenidamente cada uno de sus pasos. El lugar tenía la particularidad de que se dividía en un territorio guerrillero y otro paramilitar. El productor nunca encontró la línea divisoria, tal vez debieron marcarla para que cuando fuera de visita supiera bien en qué dirección le convenía caminar; nunca se atrevió a preguntar cuál era el camino por el que se caminaba con más seguridad, lo más probable: ninguno.



“Corridos prohibidos, 25 años”, dice una voz genérica, el tipo de voz que anuncia que las verduras tienen el 20% de descuento en el supermercado; una voz que no combina en lo absoluto con el sonido de las balas que viene después. Este anuncio parece ser importante, como anunciándole al oyente que este ha sido un largo camino y que encontrará en las nuevas producciones cada vez más sorpresas; desde la exploración con más géneros desde la rumba paisa hasta la música llanera, pasando por una ideología que poco a poco le quita lo popular al corrido.

A lo largo de este camino recorrido he empezado a sentir el mismo respeto por la música popular que sentía desde niña por la música clásica; paulatinamente empecé a descubrir la genialidad de que esta música escriba las historias de los actores que no encontrarán las futuras generaciones ni en *Wikipedia* ni en los portales de noticias. Los historiadores dependen, en importante medida, de lo que otros han querido registrar, conservar, memorizar y también de lo que las mujeres y los hombres del pasado han deseado olvidar, borrar, silenciar.

Es parte del oficio del historiador trabajar con los silencios, con las palabras no dichas, con las palabras dichas y no registradas, con las palabras dichas y consideradas triviales, con los gestos, los ademanes y los sueños (González & Rolle, 2007). Alirio Castillo es por excelencia el historiador de la violencia en Colombia durante los últimos 20 años, ha sabido poner a su servicio las narraciones más fascinantes de la vida popular; los primeros volúmenes de sus producciones dejaban que hablaran los relatos por sí mismos y era eso lo que los hacía realmente únicos.

Algo pasa al darle *play* a las nuevas canciones de Alma Records, hay un aire distinto desde el inicio hasta el fin de la reproducción; los corridos ya no narran historias en las que otros puedan verse, no hablan de guerrilleros ni de paracos, no describen la dura vida en el conflicto por el contrario parece añorar los días más crudos de la violencia. Todo esto aun sigue sucediendo, pero Alirio ha encontrado un nuevo propósito, quiere dejar de narrar la historia para empezar a escribirla y en este proceso su música está perdiendo el sentido.

País sin memoria, desagradecido

Que a los hombres buenos, echan al olvido

Que poco valoran a ese gran guerrero

Que le quito el hipo a los bandoleros

Guerrilla y paracos tenían a Colombia

Sitiada por aire, por mar y por tierra

Y fue Álvaro Uribe un gran colombiano

Quien salvó la patria de una sucia guerra

Y por eso con Álvaro Uribe me la juego yo

Porque del secuestro y de la guerra un día nos liberó

Y por eso con Álvaro Uribe me la juego a ver

Porque otro varón como este nunca volverá a nacer

Ocho años de gloria dura su mandato

Hasta que llegara el señor farsantos

Y ansioso por Nobel torció hasta su mama

Y su gran negocio lo firmó en La Habana

Hoy sus enemigos hicieron alianza

Con los del Senado y la Corte Suprema

Porque la consigna es no ver la banca

Y verlo acabado allá en una celda

La guerrilla con sevicia su padre le asesinó

Desde entonces hasta desquitarse nunca descansó

Atentados le sobraron con tal de verlo caer

Y hasta roques le aventaron el día que tomó el poder

Piedad y Cepeda compraron testigos

Para envenenarlo en Estados Unidos

También Barceló el tan magistrado

El archi-enemigo del hombre en conflicto

Se pide justicia para Uribe Vélez

Que citen a Santrich y a todas sus redes

Y les aseguro que Uribe es un santo

Si lo comparamos esos carteles

Con Maduro y sus generales también se batió

Y el secreto de los narcosoles se los descubrió

Por todo esto lo que quieres ellos es verlo caer

Para sacarlo de su camino y tomarse el poder

A Uribe lo acusan de muchos pecados

Pero es muy difícil cortar tanta tela

Porque hay más de un duro con rabo de paja

Que muere el quemado si al pisar candela

Estoy con Uribe porque ha demostrado

Que tiene cojones si vale la pena

Y que tenga errores es cosa de humanos

Mejor aplaudirle son las cosas buenas

Hay rumores que a los colombianos ponen a pensar

Porque dicen que Cepeda es el senador de las FARC

Que Bolívar y don Petro nunca van a descansar

Mientras viva Álvaro Uribe detrás tienen que marchar

Uribe soy yo. Marisela del Castillo

Las publicaciones de Alma Records han empezado a acompañar sus lanzamientos con estos sutiles mensajes:

“A veces les hallo razón a la izquierda en llamar al Dr. Álvaro Uribe Vélez "Matarife", pues él fue el directo responsable en mandar a los infiernos a Raúl Reyes, Alfonso Cano, El Negro Acacio, Martín Caballero, Iván Ríos, Milton Sierra, El Mono Jojoy y cientos de narco guerrilleros más. Con otros cuatro años de gobierno, Timochenko, Iván Márquez, Romaña, El Paisa, Santrich, entre otros, no serían senadores, ni existiría "La Nueva Marquetalia" y no tendríamos el caos de este momento”.

Paso saliva con dificultad, estas canciones me producen miedo, tal vez sean mis subjetividades llegando al límite; tal vez es el hecho de que Castillo acepta que una parte de sus últimas producciones tuvo que realizarlas en Estados Unidos con un cantante mexicano, “El Halcón de Durango” (Instituto Capaz, 2021), tal vez este no sea el corrido que llegué a admirar.

Al politizar, al dar un rumbo específico a lo que debería nacer de la narración popular se pierde el sentido de esta música, no son canciones hechas para adoctrinar en la ideología, están mediadas por ella, así como lo están por todas las formas de existir en el mundo relevantes al contexto, pero la música usada como arma para difundir las perspectivas de una clase dominante no es popular ni es realmente parte de la cultura que se forjó alrededor de los corridos prohibidos y su relación con lo paraco. Rincón (2021), opina al respecto:

“El último corrido prohibido me parece peligroso, me parece que sale del formato. Yo le veo que eso no tiene ni la estética ni la ética tradicional del corrido prohibido, yo creo que ahí si hay un uso intencionalmente político; cuando tu ves la canción a los presidentes o la oda a Uribe es una cosa natural, realmente están cantando de verdad, es una vaina del pueblo para el pueblo, pero este último CD de corridos prohibidos yo creo que a Castillo lo llamaron y le pagaron por hacer eso porque tiene otra estética.

Cuando entra una persona que no es del campo, los videos comienzan a ser distintos, comienzan a tener una estética distinta y la letra comienza a tener una orientación tan clara que es complicada”.

¿Por qué tanto impacto con que los corridos se ideologicen y no con que la música fariana lo haga? Temí que el lector pudiese descubrir en este punto un doble rasero al respecto, pero pronto entendí mi temor. La música fariana es pedagógica, muchas canciones hablan directamente de ideologías socialistas, pero no era el secretariado de las FARC quienes las escribían, siempre fueron los combatientes, empuñaron el fusil pero también el lápiz para sentarse a rimar la gravedad de su entorno; ahora que muchos se han desmovilizado su música también se ha transformado, el Acuerdo de Paz cambió más el escenario musical y social de podría llegar a pensarse.

Si el éxito de los “Corridos prohibidos” y su relación con una emergente cultura del Capitalismo *Gore* (Valencia, 2010) residía en la capacidad de hablar de lo más oscuro de las relaciones sociales actuales en las cuales todo puede comprarse, el último volumen de corridos ya no solo lo cuenta sino que lo demuestra, incluso lo popular ahora se piensa en términos mercantiles, habrá que ver si el dinero también puede con esto.

Cuarta anotación: lo popular está en quien lo enuncia. A pesar de que Alirio Castillo conoce su industria mejor que nadie y dice con orgullo que ahora cada canción tendrá su propio video y que logrará dejarles a las generaciones futuras “la verdad” (Instituto Capaz, 2021) de lo que sucede en el país ha olvidado lo fundamental, lo popular no es una *performance* sino es una encarnación, cuando se acuerpa (Rincón, 2021) antes que escucharse la música habrá logrado su cometido.

Nosotros somos las Águilas Negras

Con mucho gusto me les voy a presentar

Les enseñamos a escribir con la derecha

Porque la izquierda la vamos a cortar

Nosotros somos las Águilas Negras

Y la única misión es borrar a la izquierda

La orden es ir por la cabeza

Del que piense diferente a lo que el patrón piensa

No pueden vernos somos invisibles

Porque nuestro entrenamiento nos hace indestructibles

Y ay de aquel rehabilitado terrorista

Que se encuentre en nuestra lista ya escaparse es imposible

Nosotros somos las Águilas Negras

Vamos con todo no daremos tregua

Y si nos buscan ya pueden encontrarnos

Si quieren ubicarnos les daremos la respuesta

Nosotros somos las Águilas Negras

Y buscamos al mamerto para enseñarle las reglas

Vamos a usar todo el armamento

Pa' borrarles las ideas comunistas que fomentan

Los perseguimos es para evitarlo

Que se bañen, que se afeiten y se callen esa jeta

Pero si alguno quiere saber dónde estamos

Ahora mismo les contamos las águilas donde empiezan

Nosotros somos las Águilas Negras

Nos inventaron para mojar prensa

Y si nos buscan ya pueden encontrarnos en la imaginación de los de la izquierda

Nosotros somos las Águilas Negras

El agua sucia contra la derecha

Fuimos creados como obra de teatro

Libreto de ficción que Gustavo inventa

Las Águilas Negras. Rey Fonseca

Un agua de valeriana al mejor estilo del patrón y ya he empezado a calmarme, mi estrés se disminuye, será interesante ver la respuesta del público al último lanzamiento de “Alma Records”. Recuerdo cuando vi la película de Pablo Narraín sobre la campaña por el NO en Chile, las discusiones de los equipos de publicidad giraban en torno a dejar a un lado las características pedagógicas y jugar con los símbolos que ya estaban en lo popular. Absorbemos del exterior las apariencias más elementales (las imágenes) de ciertos objetos sociales. Estos objetos, por ser sociales, revisten una complejidad añadida: un profesor, una persona en condición de pobreza, un inmigrante, un funcionario corrupto o, incluso, un caso de corrupción donde figuran varios actores, se distinguen como tales por medio de una serie de apariencias que tienen valor de connotación. A través de esa imagen con poder de connotación describimos

y ulteriormente, elaboramos conceptos sobre esos seres o sucesos. La diversidad de imágenes de objetos sociales alimenta el imaginario colectivo (Tablante, 2011).

La derecha colombiana pareció entenderlo bien durante el plebiscito del 2 de octubre de 2016, contra todo pronóstico se insertaron en lo más profundo de las heridas abiertas de sus votantes pero, ¿lo conseguirán también con la música?

Allá van los verdaderos matarifes

Los que le hicieron tanto daño a mi Colombia

Hoy se les ve por las calles muy felices

Juran que Santos les borró la historia

Don Timochenko anda muy escoltado

En camionetas de lujo y bien blindadas

Unos en la Cámara, otros en el Senado

Ganando plata y sin hacer nada

Mientras Santrich, Iván Márquez y el tal Paisa

Como en película un día se evadieron

Por una trocha llegaron a Caracas

Y las disidencias de ahí fortalecieron (bis)

Los matarifes Tirofijo y Jacobo

Ya estando viejos el diablo se los cargó

Raúl Reyes, Acasio, Alfonso Cano

También murieron como el Mono Jojoy

Es una farsa la paz que ellos firmaron

Nada entregaron y nada aquí pasó

Viviendo bueno de cuenta del Estado

Esa caterva del pueblo se burló

Y los restantes hoy son grandes traquetos

Muy respetados en cada región

Sembrando coca de plata están repletos

Esa es la herencia que el nobel nos dejó

Los Verdaderos Matarifes. Rey Fonseca

¿Qué sentirán los oyentes frecuentes de esta música cuando luego de una canción sobre el dinero, las mujeres y el plomo se les hable de la inconformidad de Castillo con la JEP? La música es hoy en día mucho más que un objeto de entretenimiento, se ha convertido en una herramienta importante para la regulación de nuestros estados afectivos (DeNora, 2000; Sloboda y O'Neill, 2001) y en una referencia fundamental para la expresión de subjetividades e identidades colectivas (Reguillo, 2000; McDonald, et al., 2002).

Tal vez, las preocupaciones sean innecesarias, tal vez esta música termine por consolidar lo que comenzó con la percepción de la existencia del "Otro" como un atentado a la vida propia, como una amenaza mortal o un peligro absoluto cuya eliminación biofísica reforzaría el potencial de vida y de seguridad (Valencia, 2010).

Seguiré preguntándome, seguiré escuchando y tal vez encuentre en la escucha las respuestas a las preguntas que quedan en el aire. Me gustaría apostar y decirle al lector que veo un futuro donde las características de la música fariana y los corridos prohibidos cambiarán, a la vez que la primera busca en el postacuerdo nuevas maneras de narrar la cotidianidad y la esperanza — o desesperanza— respecto al tránsito de la vida civil, se hace más popular, menos pedagógica, genera identidades sociales de mayor alcance. Mientras que los sonidos pegajosos y la innovación en el corrido colombiano no bastarán para ocultar que los sonidos ahora tienen patrón, que han pasado a un lugar donde son funcionales a un proyecto político, de nada sirve cantarle al pueblo si se le cuentan las historias que los poderosos escriben.

Es hora de apagarlo todo, las luces, los dispositivos de sonido, las reflexiones; espero que hayan disfrutado como yo escuchar lo popular, inmiscuirse en las botellas de Antioqueño, en las vidas perdidas en conflicto, sentir los deseos utópicos y los inmediatos, tal como lo prometí llegue hasta aquí sin decir nada nuevo, sin descubrir el mundo. Creo, con sinceridad, que deberíamos decir menos y escuchar más. Lo más bello de las músicas populares es la dificultad para clasificarles, para escribir axiomas. ¿Por qué deberíamos ordenar el caos si su volatilidad es lo que le hace bello?

Seguiré escuchando desde la mitad, mientras intente tocar a Telemann en mi viola recordaré que si no lo logro, podré salir a tomarme un trago y a escuchar a Darío Gómez o a Uriel Henao, podré volver a los *cassettes* que mis abuelos disfrutaban porque cuando se deja de ver el mundo desde arriba, se cierran los ojos y se escuchan con detenimiento las historias fascinantes de quienes creemos distintos a nosotros encontramos la verdadera riqueza.

Coda final

Ningún viaje se acaba sin dejar un par de experiencias nuevas y el deseo de encontrar otras tantas en el futuro, a lo largo de este camino pude explorar los aspectos de la música que generaban representación en el interior de los combatientes. La conjugación de los sonidos que escuchamos desde que nacemos hasta aquellos que decidimos cantar para reforzar nuestras experiencias vitales nos dan un panorama de lo que somos y de las vivencias que nos representan.

Al empezar esta investigación me motivaba el hambre de conocimiento, la necesidad por entender eso que a pesar de resultarme ajeno sentía en el cuerpo, como dije al principio del texto no busco decir nada nuevo, tan solo soy una suerte de micrófono, quiero que la música popular suene más alto en la academia como sonó en mi cabeza y en mi corazón durante meses.

Las conversaciones con quienes narraron sus sentimientos después de un combate, al morir un amigo o al encontrar un amor solo reafirmaron algo que quienes vivimos la guerra a través de los televisores muchas veces olvidamos, la guerra la hacen personas como nosotros, portar un arma no despoja a ningún ser humano de sus sentimientos, de sus deseos ni de soñar con otro lugar distinto al que habitan.

Encontré en las canciones del barrio, de la olla comunal y del campo una riqueza inmensa que nunca olvido, si lo popular fuese visto con los mismos ojos que se ve la música de conservatorio seguramente encontraríamos en ella nuevas maneras de comunicar, de llegar a esa gente de la que las nociones de clase y estatus quieren despojarnos, hacer más de la música y menos de los

discursos de odio la forma de alimentar nuestros oídos nos llevaría a un mejor país y a una construcción de paz más posible.

La historia popular habita las vidas diarias, las tiendas de barrio, los sonidos de las serenatas y las emisoras que sintoniza un taxista pueden darnos una visión del mundo en que vivimos más nutritivas para la construcción de una sociedad que las sinfonías europeas.

Como una mujer sensible este recorrido resultó excitante al encontrar la emocionalidad que se esconde detrás de las lágrimas de la figura del macho, que como las mujeres se encuentran atados a las opresiones del patriarcado, este lugar en los estudios de género es un territorio desconocido para la academia y para el estudio sobre las masculinidades que deberían pasar de los análisis textuales a los sensitivos, aun falta mucho por descubrir y describir sobre este fenómeno.

Adicionalmente debo reconocer que encontré con sorpresa la importancia del lugar de la enunciación para comprender los fenómenos musicales, desde la composición hasta la distribución hay un proceso mediado por técnicas instrumentales pero también líneas editoriales donde se decide qué se dice y qué se calla. En un contexto de postacuerdo es necesario poner la atención sobre el tránsito de la música que se hace desde lo popular para identificar en ella nuevos retos para construir la paz. Es importante, que nuevas generaciones tomen la batuta de la palabra, cuenten las transformaciones a las que nos hemos sometido como sociedad y las perspectivas novedosas para construir nuevos lenguajes comunes, aquí estaré para narrarles.

Finalmente, como una persona que pretende ver la vida desde una perspectiva decolonial debo decir los alcances del capitalismo resultan inquietantes, los alcances del consumo son una realidad que debe analizarse desde la desconfianza, buscando en ellos posibles discursos de odio que ya son suficientes en la sociedad y que deben dejar de habilitarse bajo la excusa de la libre expresión.

El mayor aprendizaje para mí, quien a penas comienzo este camino en la búsqueda de más historias que merezcan ser contadas es que la música se transforma todo a su alrededor, me transformó a mí y transforma el contexto. Es posible analizarla sin clasificarle, limitarle y poniéndola en lenguajes duros, así como ella se adapta a los conflictos, las ideologías y la paz deberíamos ser los investigadores quienes nos adaptamos a sus formas volátiles y expresivas, es momento de analizar con la intuición y los recuerdos, es momento de volver a las miradas no occidentales.

Referencias

Aguilera Peña, M. (2003). La memoria y los héroes guerrilleros. *Análisis Político*, (49), 3-27.

Recuperado a partir de <https://revistas.unal.edu.co/index.php/anpol/article/view/80351>

Alma Records LTDA (13 de mayo del 2021). A veces les hallo razón a la izquierda en llamar al Dr. ALVARO URIBE VELEZ "matarife". [Publicación de Facebook]. Recuperado de

<https://www.facebook.com/ALMA-RECORDS-LTDA-155266041348310>

Attali, J. (1995) Ensayo sobre la economía política de la música. *Ruidos*. México: Siglo XXI, 1995, p. 11.

Bar-Tal, D. (2000). *Shared beliefs in a society: social psychological analysis*. Thousand Oaks, CA

Berardi, F. (2010): “Splatterkapitalismus. La cara criminal del capitalismo contemporáneo”. En: *Generación Post-Alfa. Patologías e imaginarios en el semiocapitalimo*. Buenos Aires, Tinta Limón, pp. 119-130.

Borja, H. (2004). *Legitimación de la violencia política: paramilitarismo y Estado*. Tesis de Grado de Doctorado, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, España.

BORJA-OROZCO, H., BARRETO, I., SABUCEDO, J. M., & LÓPEZ-LÓPEZ, W. (2008). Construcción del discurso deslegitimador del adversario: gobierno y paramilitarismo en Colombia. *Universitas Psychologica*, 7(2), 571–583. Retrieved from <https://search-ebsohost-com.ezproxy.javeriana.edu.co/login.aspx?direct=true&db=a9h&AN=34308394&lang=es&site=ehost-live>

Bourdieu, P. (2000). *La dominación masculina*. Barcelona: Editorial Anagrama.

Burgos, C. (2012). Mediación musical: aproximación etnográfica al narcocorrido (tesis doctoral). Universitat Autònoma de Barcelona.

Calvo, M. (1997).

Castillo-González, M. C. & Leetoy, S. (2019). El corrido mexicano en tiempos de

Centro Nacional de Memoria Histórica (2018), Paramilitarismo. Balance de la contribución

Chilton, P. & Schäffner, C. (2000). El discurso como interacción en la sociedad. En T. A. Van Dijk (Comp.), El discurso como interacción social. Estudios del discurso: introducción multidisciplinaria, Vol.2 (pp. 297-329). Barcelona: Gedisa

Clayton, Govinda y Thomson, Andrew. (2014). The Enemy of my Enemy is my Friend... The Dynamics of Self-Defense Forces in Irregular War: The Case of the Sons of Iraq. *Studies in Conflict and Terrorism*, 37 (11), pp. 920-935.

Collier, P. (1999). On the economic consequences of civil war. *Oxford economic papers*, 51(1), 168-183

Comunicación y Sociedad, e6997. doi: <https://doi.org/10.32870/cys.v2019i0.6997>

Córdova, N. (2005). La “narcocultura” en Sinaloa: simbología, transgresión y medios de comunicación (tesis doctoral). Universidad Nacional Autónoma de México.

Cuesta, J. (1995). De la memoria a la historia. En A. Alted (Ed.), *Entre el pasado y el presente. Historia y memoria*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia del CNMH al esclarecimiento histórico, Bogotá, CNMH.

Escobar, A. (2003). “Mundos y conocimientos de otro modo”. *Tabula Rasa* (1), 51-86.

Florescano, E. (2012). *La función social de la historia*. México: Fondo de Cultura Económica

Frene, J. D. (2015). Música popular y nacionalismo en los campamentos insurgentes. *Cuba* (1895-1898). *Historia Crítica*, 57, 19–36. <https://doi-org.ezproxy.javeriana.edu.co/10.7440/histcrit57.2015.02>

Frith, S. (2003). Música e identidad, en HALL, S. & DU GAY, P. (Eds.). Cuestiones de identidad cultural. Buenos Aires: Amorrortu; 181-213.

Fuentes, C. (2010). El espejo enterrado. México: Fondo de Cultura Económica

González, A. (2020). *Desde las montañas de Colombia: cuentos y novelas farianas, una expresión de la cultura insurgente*. Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá.

Gonzalez, J. (2001) Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos. Revista Musical Chilena, Año LV, Enero-Junio, No 195, pp. 38-64

González, J. (2008, septiembre). Hacia un perfil teológico de la música popular en Colombia: aproximación desde el género vallenato. Revista de las ciencias del espíritu, vol. XLIX-L, núm. 147-148. Recuperado de <https://www.redalyc.org/pdf/3435/343529898003.pdf>

González, J; Rolle, C. (2000) “Música popular urbana como vehículo de la memoria”. Memoria para un nuevo siglo. Santiago: LOM.

Goodwin J; James, J; Pollera, F. (2003). “Why emotions matter”. Passionate politics. Chicago: The University of Chicago Press. 1 – 26

Grebe, M. (1976). Objeto, métodos, técnicas de investigación en etnomusicología: algunos problemas básicos. Revista Musical Chilena, 30(133), p.5-27. Consultado de <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/13119/13397>

Hall, S. (1997). Representation: Cultural Representations and Signifying Practices. London, Sage Publications, 1997. Cap. 1, pp. 13-74. Traducido por Elías Sevilla Casas

Henríquez, A. G. (1990). La Música Del Caribe Colombiano Durante La Guerra De Independencia Y Comienzos De La República. Historia Critica, 4, 1.

Hormigos-Ruiz, J. (2010). Music distribution in the consumer society: The creation of cultural identities through sound. [La creación de identidades culturales a través del sonido]. *Comunicar*, 34, 91-98. <https://doi.org/10.3916/C34-2010-02-09>

Instituto Capaz. (2021a) Música de (ex)combatientes latinoamericanos: Colombia y el Salvador / Entrevistado por Rafael Quishpe. *Música Violencia y Paz en América Latina*

Instituto Capaz. (2021b) Pasado, presente y futuro de los corridos en Colombia / Entrevistado por Rafael Quishpe. *Música Violencia y Paz en América Latina*

Jiménez Cataño, R. (1999). Música y retórica en la percepción de la unidad del hombre. *Tópicos. Revista de Filosofía*, 17, 71–100.

Koessler, Manfredo (2015), *Violencia y habitus: paramilitarismo en Colombia*, Bogotá, Siglo del Hombre.

La Máquina de Hacer Pájaros (1977). Películas. Argentina.

Lonergan, B. (1994) *Método en teología*. 2 ed. Salamanca: Sígueme

Manual de Periodismo Científico. Barcelona, Bosch

Martínez, T. E. (2002). Periodismo y narración: Desafíos para el siglo XXI. *Cuadernos de Literatura*, 8(15), .

McDowell, J. (1972). The Mexican corrido: Formula and theme in a ballad tradition. *The Journal of American Folklore*, 337(85), 205-220.

Molano L., O. L. (2007). Identidad Cultural Un Concepto Que Evolucionan. *OPERA - Observatorio de Políticas, Ejecución y Resultados de La Administración Pública*, (7), 69–84.

Retrieved from <https://search-ebshost->

com.ezproxy.javeriana.edu.co/login.aspx?direct=true&db=a9h&AN=31436956&lang=es&sit
e=ehost-live

Molano, A. (2018). The Evolution of The FARC: A Guerrilla Group's Long History. *NACLA Report on the Americas*, 50(3), 279–283. <https://doi-org.ezproxy.javeriana.edu.co/10.1080/10714839.2018.1525054>

Mondaca, A. (2012). *Narcocorridos, ciudad y vida cotidiana: espacios de expresión de la narcocultura en Culiacán, Sinaloa, México* (tesis de doctorado). Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, Tlaquepaque.

Moscovici, Serge (1961) *El psicoanálisis, su imagen y su público*. Buenos Aires: Huemul, 1979

Nieto, P. R., & García, P. R. (2008). Las autodefensas y el paramilitarismo en Colombia (1964-2006). *CONfines de Relaciones Internacionales y Ciencia Política*, 4(7), 43–52. Retrieved from [https://search-ebsohost-](https://search-ebsohost-com.ezproxy.javeriana.edu.co/login.aspx?direct=true&db=a9h&AN=32721640&lang=es&sit)

[com.ezproxy.javeriana.edu.co/login.aspx?direct=true&db=a9h&AN=32721640&lang=es&sit](https://search-ebsohost-com.ezproxy.javeriana.edu.co/login.aspx?direct=true&db=a9h&AN=32721640&lang=es&sit)
[e=ehost-live](https://search-ebsohost-com.ezproxy.javeriana.edu.co/login.aspx?direct=true&db=a9h&AN=32721640&lang=es&sit)

Noticias Caracol. (2018). “*Quizás, quizás, quizás*”: *víctimas aún recuerdan el canto de Jesús Santrich*. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=JZ99gszc7Es>

Núñez-González, M; Núñez, G. (Guillermo (2019). Masculinidades en la narcocultura de México: “los viejones” y el honor. *Región y Sociedad*, 31(), .[fecha de Consulta 7 de Junio de 2021]. ISSN: 1870-3925. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=10259068018>

Núñez-González, M. (2017). *Hombres y masculinidades en la narcocultura y el campo buchón* (tesis de doctorado). Universidad Autónoma del Estado de Morelos, Cuautla.

Ocampo, J. (1976). *Música y folclor de Colombia*. Bogotá: Plaza & Janés.

Oliva, J (2018). El concepto de capital cultural como categoría de análisis de la producción cultural. *Análisis*, 50(93), 337-353. DOI: <http://dx.doi.org/10.15332/s0120-8454.2018.0093.03>

Paredes, A. (1963). The ancestry of Mexico's corridos: A matter of definitions. *The Journal of American Folklore*, 301(76), 231-235.

Quishpe, R. (2019). Corcheas insurgentes: Usos y funciones de la música de las FARC-EP durante el conflicto armado en Colombia. *Izquierdas*, (49), 554-579. Retrieved from <https://login.ezproxy.javeriana.edu.co/login?qurl=https%3A%2F%2Fsearch.proquest.com%2Fdocview%2F2244077627%3Fac>

Resa, C (2001). El estado como maximizador de rentas del crimen organizado: El caso del tráfico de drogas en México. Instituto Internacional de Gobernabilidad. Drogas, violencia y redes extorsivas con apoyo del Estado. Barcelona. Available from: https://www.researchgate.net/publication/49966133_Drogas_violencia_y_redes_extorsivas_con_apoyo_del_estado [accessed Oct 26 2020].

Rincón, O. (2021). Música popular, necrocapitalismo y conflicto armado en Colombia. Entrevista vía telefónica. Bogotá, Colombia

Rodríguez, O. (s.f.) Discursos disciplinarios alrededor de las músicas populares. [Versión Electrónica]. Recuperado el 13 Mayo de 2021, de: <http://www.hist.puc.cl/iaspm/pdf/Alen.pdf>

Sabucedo, José Manuel, & Barreto, Idaly, & Borja, Henry, & López López, Wilson, & Blanco, Amalio, & De la Corte, Luis, & Durán, Mar (2004). Deslegitimación del adversario y violencia política: el caso de las FARC y las AUC en Colombia. *Acta Colombiana de Psicología*, (12),69-85.[fecha de Consulta 20 de Noviembre de 2020]. ISSN: 0123-9155. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=798/79801206>

Sage Barreto, I. & Borja, H. (2007). Violencia Política: Algunas consideraciones desde la Psicología Social. *Diversitas. Perspectivas en Psicología*, 3(1), 109-119.

Salcedo, L. (2021). Sobre la música popular en los grupos guerrilleros y paramilitares. Entrevista vía telefónica. Bogotá, Colombia

Samacá, G (2017). “Versos de amores que matan los odios malditos del yanqui opresor: música insurgente y discurso político de las farc ep”, Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura 44.2 Bogotá: pp. 227-259.

Samacá, G. (2017). “Versos de amores que matan los odios malditos del yanqui opresor: música insurgente y discurso político de las farcep”. Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura, 22, 227-259.

Sánchez, J. (2009). Procesos de institucionalización de la narcocultura en Sinaloa. Frontera Norte, 21(41), 77-103.

Simmons, M. (1963). The ancestry of Mexico’s corridos. The Journal of American Folklore, 299(76), 1-15.

Tablante, L. (2011). Representaciones sociales, medios y representaciones mediáticas (Leopoldo Tablante). Temas de Comunicación, 0(12), 117-167. Recuperado de <http://revistasenlinea.saber.ucab.edu.ve/temas/index.php/temas/article/view/256>

Valencia, O., & Daza, M. (2010). Vinculación a grupos armados: un resultado del conflicto armado en Colombia. Revista Diversitas. Perspectivas en Psicología, 6(2), 429-439.

Valencia, Sayak (2010): Capitalismo gore. Barcelona, Melusina.

Van Dijk, T (1996). Estructuras y funciones del discurso. Mexico: Siglo veintiuno editores.

Velez, T. (2003). Narcocorridos, baladas para héroes ilegales: Camelia la Tejana en Colombia. Revista Universidad de Antioquia, 15, https://www.researchgate.net/publication/262300182_Narcocorridos_baladas_para_heroes_ilegales_Camelia_la_Tejana_en_Colombia.

Verón, E. (1996). “La palabra adversativa”. El discurso político. Ed. Hachette. Buenos Aires. Págs. 13 – 26.

