

**AL SON DE LOS RECUERDOS: CONSTRUCCIÓN DE MEMORIA Y PAZ A
TRAVÉS DE LA MÚSICA VALLENATA EN EL DEPARTAMENTO DEL
CESAR**

ADRIANA CRISTINA GAZABÓN ROSADO
DANIELA ANDREA PACHECO JAIMES

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE COMUNICACIÓN Y LENGUAJE
LICENCIATURA EN LENGUAS MODERNAS
BOGOTÁ D.C.
2022

**AL SON DE LOS RECUERDOS: CONSTRUCCIÓN DE MEMORIA Y PAZ A
TRAVÉS DE LA MÚSICA VALLENATA EN EL DEPARTAMENTO DEL
CESAR**

**ADRIANA CRISTINA GAZABÓN ROSADO
DANIELA ANDREA PACHECO JAIMES**

**TRABAJO DE GRADO PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE LICENCIADAS EN
LENGUAS MODERNAS**

ASESORA

Phd INGRID CATHERINE BERMEJO CAMACHO

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE COMUNICACIÓN Y LENGUAJE
LICENCIATURA EN LENGUAS MODERNAS
BOGOTÁ D.C.**

2022

Reglamento de la Pontificia Universidad Javeriana

Artículo 23, resolución #13 de 1946

“La Universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por los alumnos en sus trabajos de grado, solo velará porque no se publique nada contrario al dogma y la moral católicos y porque el trabajo no contenga ataques y polémicas puramente personales, antes bien, se vean en ellas el anhelo de buscar la verdad y la justicia”

RESUMEN:

En Colombia, los relatos sobre el conflicto armado han estado sujetos a los intereses e ideologías de los grupos dominantes, los cuales construyen y reproducen discursos hegemónicos que silencian otras voces que no hacen parte de las instituciones al poder. Estos son controlados a través de diferentes aparatos represivos o culturales. Por ello, este trabajo de grado analiza la manera en que el lenguaje puede permitir la construcción de discursos contrahegemónicos sobre memoria y paz en el conflicto armado, en el Cesar, a partir del vallenato. En esta investigación, fueron utilizados relatos producidos por las víctimas del conflicto armado en el departamento, compilados en el proyecto Cantando Quiero Decirte del Centro de Memoria del Conflicto del Cesar. En un primer momento esta investigación reflexiona sobre la ideología, el sujeto, el poder del discurso y el asunto de la autoría. Luego, se realiza un Análisis Crítico del Discurso (ACD) basado en las teorías de Michael Foucault y Teun A. Van Dijk, enfocado en los procedimientos externos e internos de exclusión y en los discursos de dominación, expuestos por dichos autores respectivamente. Seguidamente, con la idea de conocer el posible impacto que pudieran tener en la comunidad estos discursos, se llevaron a cabo entrevistas a personas relacionadas o no de manera directa con el conflicto para escuchar asimismo sus voces. Finalmente, luego de considerar las letras de las canciones y las reflexiones que provocaron en los entrevistados, concluye que la circulación de los discursos contrahegemónicos está condicionado institucionalmente, incluso, si su formato es un aparato cultural significativo para la región. De esta manera, la ideología dominante de la sociedad cesareña hace que estos discursos sean limitados por diferentes mecanismos del lenguaje, lo que a su vez produce que las memorias del conflicto continúen sesgadas.

Palabras clave: discurso, ideología, memoria, vallenato, contrahegemónico.

RÉSUMÉ :

En Colombie, les récits sur le Conflit Armée ont été soumis aux intérêts et idéologies des groupes dominants, lesquels construisent et reproduisent des discours hégémoniques qui taisent d'autres voix qui ne font pas partie des institutions tenant le pouvoir. Ceux-ci sont contrôlés à travers différents appareils répressifs ou culturels. Pour cela, ce travail investigatif analyse la manière dont le langage peut permettre la construction de discours contre hégémoniques sur la mémoire et la paix au Conflit Armé, dans le Cesar, à partir du Vallenato. Pour cette recherche, on a utilisé des narratives produites par les victimes du conflit dans le département qui sont compilées dans le projet *Cantando Quiero Decirte* du Centro de Memoria del Conflicto del Cesar. D'abord, cette recherche réfléchit sur l'idéologie, le sujet, le pouvoir du discours et l'enjeu de l'auteur. Ensuite, une Analyse Critique du Discours (ACD) basé sur les théories de Michael Foucault et Teun A. Van Dijk est fait, primordiallement orienté pour les procédures externes et internes d'exclusion et pour les discours de domination abordés par ces deux auteurs, respectivement. Postérieurement, avec l'objectif de connaître le possible impact que ces discours pourraient avoir dans la communauté, des entretiens ont été menés à des personnes connectées ou non d'une manière directe avec le conflit afin d'écouter aussi leurs voix. Finalement, après avoir considéré les lettres des chansons et les réflexions qui ont provoqué aux interviewés, on conclut que la circulation des discours contre hégémoniques sont conditionnés institutionnellement, même si son format est un appareil culturel significatif pour la région. De cette manière, l'idéologie dominante de la communauté du Cesar fait que les discours soient limités à cause de différents mécanismes du langage, ce que produit en même temps que les mémoires du conflit continuent biaisées.

Mots clés : discours, idéologie, mémoire, vallenato, contre hégémonique.

ABSTRACT:

In Colombia, the narrations of the armed conflict have been restrained by the ideology and interests of dominant groups, which build and reproduce hegemonic discourses that silence the voices outside the power institutions. This is possible due to repressive and cultural apparatuses. Hence, this paper analyzes how language allows the construction of counter hegemonic discourses about memory and peace through vallenato in the armed conflict in Cesar. In this investigation, the accounts of the armed conflict victims of this region were used. These narratives were compiled in the project *Cantando Quiero Decirte* of the Centro de Memoria del Conflicto del Cesar. Firstly, there is a reflection on ideology, subject, discourse's power, and the matter of authorship. Secondly, a critical discourse analysis was made based on the theories of Michael Foucault and Teun A. Van Dijk. It is focused on the internal and external procedures of exclusion and the discourses of domination exposed by these authors, respectively. Afterward, to know the possible impact of these discourses on the community and listen to their voices, people related or not directly with the conflict were interviewed. Finally, after evaluating the lyrics of the songs and the reflections produced by the interviewees, it is possible to conclude that the circulation of counter hegemonic discourses is institutionally conditioned, even if their format is a cultural apparatus significant for the region. In this way, the dominant ideology in Cesar's society causes the limitation of the discourse through different linguistic mechanisms; as a result, memories about the conflict continue to be biased.

Key words: Discourse, ideology, memory, vallenato, counterhegemonic.

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, agradecemos a Dios convencidas de que sin su guía este trabajo investigativo no hubiese sido posible.

Asimismo, agradecemos grandementente a nuestra asesora Catherine Bermejo por acompañarnos cuidadosa y amorosamente en cada paso de este trabajo de grado, llevándonos siempre a considerar desde su experiencia y amor por la investigación diversas visiones y soluciones que nunca habíamos contemplado.

A las víctimas por abrir su corazón y compartir sus historias a son de vallenatos y, en especial, al autor de una de las canciones que nos permitió acercarnos a sus más dolorosos recuerdos.

De igual manera, quisiéramos agradecer al semillero Subjetividad, Lenguaje y Poder por despertar la curiosidad por el lenguaje usado para narrar el conflicto armado y por ayudarnos a darle origen a esta experiencia investigativa.

Adriana Gazabón:

A mis padres Héctor Y Evilma, y a mi hermana Andrea. Gracias por ser mi motivación y sustento en cada paso de este sueño.

Daniela Pacheco:

A mi madre Denis y a mi hermana Yesica por respaldarme incondicionalmente en cada alto y bajo de este proceso. Además, a todos los amigos y familiares que celebraban cada logro y se esforzaban por proponerme soluciones cuando enfrentábamos algún obstáculo.

A todos ellos, ¡muchas gracias!

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	9
1.1 MARCO TEÓRICO	13
1.2 ESTADO DEL ARTE	14
1.3 MARCO METODOLÓGICO	20
CAPÍTULO 1. “HAY COSAS QUE HASTA QUE NO SE VIVEN, NO SE SABEN”	22
1.1. DISCURSOS ATRAVESADOS POR IDEOLOGÍAS	22
1.2. HISTORIA COMPARTIDA DEL CONFLICTO ARMADO Y EL VALLENATO EN EL CÉSAR	33
1.3 EL SUJETO DE DETRÁS DEL DISCURSO	43
1.4 EN BUSCA DEL OLVIDO: TRAVESÍA INVESTIGATIVA	47
CAPÍTULO 2: “NO ES DESDE HOY QUE BUSCO SANAR MI HERIDA”	51
2.1. VIOLENCIA RELATADA AL SON DEL ACORDEÓN	51
2.2 SUJETOS TRANSFORMANDO DISCURSOS	53
2.2.1 Principio de lo verdadero y lo falso	54
2.2.2 Principio de la locura y la razón	57
2.2.3 Principio de la prohibición	58
2.2.4 Principio del comentario	62
2.2.5 Principio de la disciplina	64
2.3 ESTRUCTURAS REVELADORAS DE IDEOLOGÍAS	66
2.3.1 La morfología	67
2.3.2 La sintaxis y el léxico	70
2.3.3 Las metáforas	74
2.3.4 La narración de un hecho y la manera en que se lleva a cabo una conversación	77
CAPÍTULO 3: “QUÉ INMENSA ES EL ALMA DEL QUE CANTA”	87
3.1 “EL NACIMIENTO DEL LECTOR”	87
3.2 PERCEPCIONES DE LA GUERRA	92
3.3 ¿QUÉ SIGNIFICA SER VÍCTIMA?	95
3.4 MEMORIAS A SON DE ACORDEÓN	99
3.5 IMAGINARIOS SOBRE LA RECONCILIACIÓN	103
3.6 INOCENCIA EN MEDIO DE LA CRUELDAD	107
3.7 EL NOMBRE DETRÁS DE CADA CICATRIZ	113
3.7.1 Lecturas diversas a un mismo son	114
3.7.2 (Re)conocimiento de la voz detrás de la inspiración	119
CONCLUSIONES	122
ANEXOS	127
ANEXO A	127
ANEXO B	143
ANEXO C	145
ANEXO D	146
BIBLIOGRAFÍA	147

INTRODUCCIÓN

Esta investigación parte de una Colombia en postconflicto que aún se pregunta por los daños provocados por dicho enfrentamiento armado en el país. Las preguntas que emergen siguen abarcando los problemas que tenemos como nación para construir una memoria y un camino hacia la paz que abarque a todos los actores. Por consiguiente, se han construido memorias hegemónicas adscritas a relaciones de poder, en la medida en que grupos dominantes o con cierto privilegio han impuesto narrativas que excluyen algunas voces e historias alternas, según los intereses de determinado colectivo. Esto, a su vez, configura ciertos sentidos unívocos sobre lo que ha significado la violencia.

Estas exclusiones se hacen y son evidentes a través del lenguaje dado que en los discursos se limitan o amplían los aspectos tenidos en cuenta por aquellos que narran y, en consecuencia, por aquellos que reciben la narración. De esta manera, se establece una memoria que deja por fuera discursos fundamentales para una comprensión total y crítica de los eventos del conflicto armado; a su vez, al descartar estas narrativas se distorsionan los imaginarios y recuerdos de las personas con respecto a los eventos de los que fueron parte directa o indirectamente. A través de lo que se dice, se validan ciertos relatos; mientras que los otros son considerados irrelevantes por lo que su circulación es nula; por consiguiente, se sigue estableciendo un solo discurso como verdad absoluta de lo sucedido.

Estos relatos no tienen una existencia inocente, sino que al materializarlos también se materializan las ideologías que influyen al sujeto que habita en una sociedad específica. Es así que esta construcción da cuenta de los principios que rigen la comunidad donde se producen, y al mismo tiempo, perpetúa dichos imaginarios y reglas. Aunque para muchas personas sea inconsciente, el contenido y la forma en la que se producen las memorias individuales y colectivas responde a unos principios de la sociedad que los sujetos tenemos interiorizados.

En el caso del Cesar, existe una historia del conflicto armado que le interpela y una memoria que necesita seguir construyéndose. Este departamento, ubicado en la parte noroeste del país, fue creado por ley en 1967, durante el mandato del presidente Carlos Lleras Restrepo. El Cesar es un área del país dotada de importantes actividades agropecuarias, de ganadería y últimamente de explotación de minas de carbón que la hicieron llamativa para la apropiación por parte de los grupos armados. Además, está rodeada de importantes regiones y partes del país como lo son La Guajira, Magdalena, Bolívar, Santander y Norte de Santander, el límite con Venezuela, la Serranía del Perijá, la Sierra Nevada de Santa Marta, lugares importantes

para la movilización por la Troncal del Oriente. Desde la década de los 80 aproximadamente, el departamento del Cesar comenzó a sufrir desplazamientos, homicidios y extorsiones de parte de los grupos armados, principalmente el ELN, las FARC y los paramilitares. Cabe destacar que los hechos antes de 1985 tienen reconocimiento, pero con una reparación simbólica y no tan jurídica.

Estos actos violentos y actores han dejado numerosas víctimas en el territorio. De acuerdo con el reporte de la Unidad Víctimas Nacional (2020), en el departamento del Cesar se encuentra una cantidad de 344.949 en el Registro Único de Víctimas - RUV. De esta cifra, 337.952 declararon ser víctimas específicamente del conflicto armado y 6.997 víctimas incluidas en cumplimiento de la Sentencia C280 y Auto 119 de 2013. Además, hay 37.708 víctimas directas del conflicto por Desaparición Forzada, Homicidio, Fallecidas y las personas que se consideran No Activas para la Atención porque no se han reportado ni han sido reportadas.

Estas cifras muestran no solamente que el impacto del conflicto armado en el país fue grande en esta región, sino también que muchas víctimas siguen sin ser reconocidas y sin tener voz incluso con una ley que los cobijan. Esto nos hace pensar igualmente en las razones por las cuales este departamento sigue teniendo tantas víctimas sin identificación. Dentro de las razones puede estar la poca información de la población sobre sus derechos con respecto al conflicto o, por otro lado, la posibilidad de una vigencia del miedo de la comunidad de declararse como víctima y reclamar sus derechos. Aunque parece que el conflicto armado en el Cesar ya está ‘solucionado’, aún siguen víctimas sin su representación en la sociedad y sin sus respectivas reparaciones.

Justamente, una deuda pendiente en la denominada era del posconflicto en Colombia es la reconciliación entre los actores involucrados en el conflicto armado. En el marco de los acuerdos y las posteriores zonas de concentración para excombatientes, se han intentado diversas estrategias para la reinserción de esta comunidad a la vida civil y la sociedad colombiana. Por un lado, dentro del acuerdo firmado los ex-militantes de las FARC se comprometieron a participar de las comisiones para el esclarecimiento de la verdad y la no repetición. En estos espacios, se instauran las memorias de los actos violentos cometidos, memorias desconocidas para gran parte de la nación y que poseen un gran valor para las víctimas de estos. Por otra parte, en el marco de la reconciliación hay eventos culturales y Talleres Productivos para el desarrollo de los habitantes de estas zonas de concentración ubicadas a lo largo del país en zonas fuertemente golpeadas.

Igualmente, las voces de las consideradas víctimas en medio del conflicto armado se han intentado incluir en algunas de las propuestas tanto gubernamentales como no gubernamentales. Se han procurado usar diferentes estrategias culturales, jurídicas y sociales para dar visibilidad a comunidades silenciadas o escondidas. Una de las instituciones que ha intentado ser parte de estos movimientos en medio del postconflicto es el Centro de Memoria Histórica Nacional en el cual se han presentado diferentes exposiciones donde las víctimas pueden compartir las memorias del conflicto en formas de reivindicación y protesta. Sin embargo, en la realidad, estos proyectos no cuentan con un apoyo o seguimiento estable; sino que los productos creados quedan relegados al olvido por falta de recursos y/o de interés por parte de las instituciones encargadas.

Durante encuentros departamentales para la construcción de memoria del Cesar, surgió como estrategia del Centro de Memoria del Conflicto, ubicado en la ciudad de Valledupar, el proyecto “Cantando quiero decirte”, donde se intenta recopilar canciones de víctimas directas del conflicto que puedan narrar su historia por medio de la música vallenata. Este proyecto apela al vallenato como un aparato ideológico cultural útil para la memoria, ya que permite no sólo escuchar una narración una vez y olvidarla, sino construir un relato que pueda ser repetido, memorizado y apropiado por quien lo escucha. No obstante, aunque la música vallenata es una característica importante de este departamento al igual que el conflicto armado, estas dos no parecen conversar en casi ninguna de sus expresiones culturales.

El Cesar, junto con otros departamentos cercanos, es considerado el centro de este género musical debido no solo al gran número de exponentes que han nacido en esta tierra, sino también al lugar que el vallenato tiene en la cotidianidad. Muchos de los discursos que encontramos en este ritmo están relacionados con el amor y el desamor, los pesares y goces de la vida, y aunque tienda a contar la vida de su comunidad, siempre hay temas tan profundos como la guerra que pocos se atreven a mencionar.

Siendo un ritmo tan ligado a la cultura, se espera que sea fiel a lo que esta implica y requiere, pero en muchas situaciones los discursos de las personas al poder influyen tanto a las comunidades que impiden que expresiones de la historia del Cesar sean contadas a causa de que no se alinean con la conveniencia de estos grupos dominantes. Por dicha razón nos interesó escuchar otras vivencias y otros formatos importantes para la región sobre el conflicto armado. No siempre tenemos la oportunidad de escuchar a viva voz a una víctima por medio de sonetos vallenatos.

Ciertamente, así como los discursos expuestos por los entes dominantes generan una perspectiva en nosotros, los contrahegemónicos van a mostrarnos desde su subjetividad la otra

cara de la moneda que pocas veces nos detenemos a escuchar. No se trata entonces de intentar conseguir un solo discurso de verdad, sino acercarnos a las múltiples realidades que una misma guerra dejó. Discursivamente se pueden generar desacuerdos y batallas, pero también por medio de la palabra se puede construir memoria y paz.

Considerando el impacto del conflicto armado en el Cesar y la importancia de los discursos transmitidos a través del lenguaje de la música vallenata para este departamento, nos surge la siguiente pregunta: **¿Cómo se construye la memoria del conflicto discursivamente en la región del Cesar?** La presente investigación articula diferentes componentes, es por ello que se ha decidido segmentar la pregunta de investigación a través de dos interrogantes auxiliares que marcarán el camino del análisis. El primero de ellos es ¿Cuáles son los elementos relacionados con el lenguaje de la música vallenata que permiten contar la historia del conflicto armado del departamento de Cesar? En segundo lugar, se tocará el tema de la memoria con la pregunta ¿Cuál es la influencia del lenguaje de la música vallenata en el proceso de (re) construcción de memoria individual y colectiva en el marco de la reconciliación?

La línea de investigación en la cual nos enfocaremos es la de “Lenguajes, discursos y sociedad”, dado que se pretende analizar las letras de las canciones vallenatas que buscan permear la memorias hegemónicas que se han producido en el Cesar con respecto al conflicto armado. Por una parte, es relevante investigar sobre este tema ya que permite explorar desde la lingüística el impacto de la música en los procesos de la construcción de memoria y paz en un contexto golpeado por la violencia y con una gran riqueza cultural. Por otra parte, permitiría ahondar en la investigación del lenguaje musical vallenato como herramienta para contribuir a la reconciliación de la comunidad del departamento del Cesar. Aunque diferentes investigaciones se han hecho al respecto, la mayoría de ellas han estado relacionadas con intereses sociológicos, musicales y políticos. Por lo cual, nos parece importante aportar a la comprensión de las narrativas de las víctimas desde los estudios del lenguaje, utilizando como base el Análisis Crítico del Discurso (ACD).

Este estudio partirá desde la hipótesis de que la música vallenata en el Cesar es una herramienta para que los actores del conflicto armado creen y reconstruyan narrativas alternas a las consideradas memorias hegemónicas, individual y colectivamente, a través de los espacios que brinda el vallenato en la sociedad, el contenido semántico de las letras y los elementos simbólicos de las canciones. Por otro lado, las letras de las piezas musicales revelarán aspectos importantes del contexto de estas personas durante el conflicto y el impacto que tuvo en ellos.

1.1 Marco teórico

Considerando las características particulares de nuestra investigación decidimos indagar con respecto a diferentes constructos teóricos que nos ayudaran a abordar de manera adecuada los objetivos de la misma. Dentro de las especificidades que nos guiaron en la definición de estos tenemos la pregunta por el lenguaje y su función como construcción de significado y sentido, lo cual decidimos abordar desde las comprensiones teóricas de autores como Catherine Belsey (1985) con su ensayo *Constructing the subject, deconstructing the text*. A partir de sus postulaciones pudimos ahondar en lo que puede llegar a implicar cada expresión lingüística que producimos cuando comunicamos, no solamente como un herramienta de expresar ideas y hacerse un ente visible y que pueda interactuar socialmente. El lenguaje juega un papel indispensable al hacernos capaces de significar por medio de las palabras, permitiendo que todo lo que decimos deje de ser sencillamente sonidos o gráficos y comiencen a construir discursos que logran modificar la realidad en la que nos desenvolvemos.

Luego de entender cuán crucial es el lenguaje para todo lo que nos constituye como sujetos, nos preguntamos por la manera en que este toma forma en la vida real. Para ello decidimos incluir las comprensiones teóricas de Derrida (1973) con su libro *Speech and Phenomena and Other Essays on Husserl's Theory of Signs* donde expone que cada sujeto al utilizar lenguaje produce inevitablemente discursos, que a su vez dan cuenta de muchas de las construcciones sociales y personales que influye en cada sujeto y determinan la manera en que interactuamos en el mundo.

Al considerar que los relatos de las víctimas, como cualquier otro discurso, nos hablan desde la subjetividad, nos pareció pertinente conocer qué componen discursivamente dichas narraciones. Por ello, se incluyó la teoría de Louis Althusser (1988) en su libro *Ideologías y los aparatos ideológicos del Estado*, para explicar la manera en que los lugares de enunciación desde donde producimos discursos nos permean de la misma manera en que nosotros permeamos a otros con todo lo expresamos. Cada manifestación del lenguaje reproducida genera siempre un impacto, creamos o no, y usualmente los que logran ser conscientes de ello son los que hegemonizan la palabra y mantienen el poder dentro de la sociedad. La causa de dicho fenómeno se explica con la reproducción de *ideologías* cada vez que creamos discursos, lo cual explicaremos en el siguiente capítulo junto con su relación con el análisis de las canciones en cuestión.

Finalmente, una de las cuestiones más particulares de nuestro trabajo investigativo radica en la dificultad, casi que imposibilidad, para conocer a los sujetos detrás de las piezas

musicales. Esto nos llevó a indagar sobre el impacto que puede o no tener la voz del autor de una canción tan personal como lo son estas narraciones del conflicto armado en el Cesar. De acuerdo con esa necesidad decidimos indagar sobre la función del autor dentro de cualquier formato de texto, para lo cual abordamos los aportes de Michael Foucault (1987) con su locución *¿Qué es un autor?* y Barthes (1987) con su texto *La muerte del autor*. A partir de estas dos teorías planteamos acudir a otras funciones del texto como lo son los lectores y la estructura lingüística para realizar un análisis de sus implicaciones.

1.2 Estado del arte

En otra instancia, acudimos a explorar otros trabajos investigativos que han abordado el tema. En medio de un país con tanta violencia, las investigaciones sobre la construcción de memoria a través del lenguaje musical han interesado a diversas áreas de estudio; dada la especificidad del caso colombiano, se ha revisado este tipo de producciones a nivel nacional y en la Universidad Javeriana. Teniendo en cuenta la diversidad de los géneros y expresiones, se han recuperado ocho investigaciones para analizar los diferentes mecanismos de construcción de memoria y paz.

En primer lugar, se encuentra la investigación titulada *Análisis de iniciativas de memoria colectiva de víctimas del Conflicto armado en Colombia a través de expresiones artísticas musicales en Bogotá. Periodo 1991–2010*. (Suárez, 2012). Esta se enfoca en el uso de la música como una herramienta de acción política y memoria individual y colectiva; para ello se hace un análisis de las canciones escritas por las víctimas ubicadas en Santander, de sus historias y de su contexto. Se examinan cuatro canciones del grupo El Furibundo: Yo si acuso a Mancuso; El don de la injusticia; Desaparecidos (Homenaje a Pedro Movilla) y El pueblo en armas. Además, se realizaron entrevistas a los compositores sobre sus creaciones.

De este ejercicio, se pudo concluir que las narrativas son herramientas para construir memoria colectiva, medios de poder y resistencia, y recursos políticos y comunicativos al visibilizar las problemáticas de la comunidad y musicalizar los sentimientos y pensamientos. Además, se usan las canciones para conservar, transmitir y preservar memorias porque se pueden usar como archivos cuando se graban y como un vínculo con el público con acciones, símbolos y discursos en los performances. Al mismo tiempo, se hacen nuevas versiones de las memorias hegemónicas que no cuentan todos los hechos victimizantes. La investigación de Suárez (2012) es un punto de referencia porque mira la construcción de memoria de la violencia a través de las canciones de un grupo específico que se movía dentro de la comunidad; sin embargo, su análisis difiere del propuesto por esta investigación, dado que el suyo se cuestiona

desde el punto de vista social y político, incluyendo elementos del performance y las simbologías con la realidad.

En segundo lugar, se encontró otra propuesta que busca (re)construir lo sucedido utilizando la música. La investigación *Cantando memorias y construyendo paz: El Rap frente al conflicto violento en las ciudades (2005-2020)* (Jiménez, 2021) se centra en el análisis de 54 narrativas musicales incluyendo las canciones y las samples de Hip Hop producidas por grupos musicales de Bogotá y Medellín que vivieron la violencia en el casco urbano. Los grupos analizados fueron Comando Élite de Ataque (CEA), la Escuela Popular Mano Abierta, Rebeldía Urbana y Martín Batalla; tomando las producciones hechas entre 2005 y 2020. Dentro de esta población se encontraban víctimas y victimarios.

El análisis se da desde la perspectiva interpretativa y la teoría fundamentada, y se centra en cómo se han construido memorias colectivas e individuales a través de la música, un elemento fundamental para la construcción de paz; sobre todo en comunidades históricamente silenciadas. Además del análisis del corpus, se realizaron entrevistas semiestructuradas a los autores que revelaron diferentes aspectos de la memoria vivencial, local y general. De este proceso investigativo, se pudo concluir que las memorias dependen del nivel de cercanía con el suceso y/o las manifestaciones de este. Asimismo, la memoria se construye desde una dualidad: lo colectivo y lo individual, moviéndose entre el pasado, presente y futuro con fines transformadores. En lo referente a construcción de paz, el Hip Hop los ayuda a delimitar la paz y a cambiar la relación con su construcción; enfocándose en la paz con justicia social desde el relato, la puesta en escena y la práctica popular y comunitaria. Finalmente, las canciones de Hip Hop son estrategias que ayudan a visibilizar otras voces y ser una contraparte a las memorias hegemónicas.

Este trabajo tiene una metodología parecida a la nuestra ya que analiza canciones hechas por un grupo específico y una gran parte se centra en la memoria. Sin embargo, ellos utilizan el Hip Hop en un espacio netamente urbano desde las voces de víctimas y victimarios e incluyen la puesta en escena y algunos elementos musicales. También, aunque articula los ejes de memoria y paz, el análisis es completamente social buscando las respuestas en los participantes, los resultados visibles en la comunidad y los efectos en ellos. Es así, como dejan de lado el lenguaje para centrarse en los aspectos sociales evidentes.

En tercer lugar, se encontró la investigación *La violencia se canta: Narrativas musicales de los músicos sobrevivientes del conflicto armado colombiano*. (Londoño, 2017). Su punto de partida es la música como práctica y fenómeno social que nos permite expresarnos y que se da en un contexto cultural específico. Es por ello que, esta promueve las relaciones

sociales, la cohesión comunitaria y la reconstrucción de comunidades. La investigación propone que, al analizar las canciones dentro de su contexto social, se puede ver cómo se construye la memoria, la identidad, la paz y los lazos comunitarios, aun en diferentes generaciones. Además, se plantea que la música genera diálogos entre los individuos ya que no comunica información, sino que su lenguaje está más ligado a lo emocional.

Por otro lado, habla sobre la música como agente terapéutico, sea en sesiones con musicoterapia como en espacios cotidianos o informales, debido a que las canciones en su lenguaje simbólico permiten el tratamiento del trauma. La autora creó una base de datos con 49 iniciativas musicales traducidas en 122 canciones sobre el conflicto armado para un análisis cualitativo. Este se dividió en 4 categorías: narrativa del hecho victimizante, la temporalidad del sufrimiento, narrativa del sujeto, la intencionalidad, la narrativa de los responsables. En el análisis y las dos entrevistas realizadas se evidenció que la música se convierte en una herramienta para denunciar los daños individuales y comunitarios, comprender el hecho victimizante, integrar a la comunidad y representar simbólicamente el sufrimiento y el dolor.

Entre la investigación que nos concierne y la realizada por Londoño (2017) se pueden encontrar algunos puntos que convergen y divergen con esta tesis. En primer lugar, la autora parte de la comprensión del lenguaje como una herramienta poderosa en el proceso de memoria y sanación; además, hace un análisis de las letras. No obstante, dicho estudio del lenguaje se hace solamente desde las conexiones semánticas y la repetición de las estructuras, y los conecta a los procesos psicológicos de las víctimas.

En cuarto lugar, se analizó la investigación titulada *Memoria, Cuerpos y Música. La voz de las víctimas, nuevas miradas al Derecho y los Cantos de Bullerengue como una narrativa de la memoria y la reparación en Colombia*. (Tovar, 2012). Ella parte desde la idea de los cantos de Bullerengue como prácticas memoriosas espontáneas y una herramienta cultural que le permite a las mujeres contar sus historias. Se ve la memoria desde la dimensión cultural, jurídica y política donde el canto del Bullerengue, y su respectiva danza, son una forma de resistencia y acción política. A través de esta expresión cultural las víctimas pueden reconstruir sus identidades y subjetividades perdidas en el conflicto armado, reconocer su participación y reelaborar sus duelos.

La investigación se centra en las narrativas de estas mujeres de Marialabaja, cargándolas de resistencia y emancipación dentro de las memorias locales y regionales. Estas canciones posibilitan labores de reparación cotidianas, la reconstrucción de los vínculos sociales de las mujeres, la reafirmación de las identidades y la creación de un canto colectivo de memoria. Asimismo, estas muestran narrativas alternas y emergentes permiten compartir el

dolor usando lenguajes culturales y denunciar los hechos que han afectado sus derechos humanos. Por otro lado, la autora propone incluir las muestras musicales del Bullerengue en nuevas visiones del derecho que salgan de las retóricas tradicionales y promuevan la justicia cultural.

Es un insumo interesante para este proyecto ya que hace un análisis de las canciones bajo el concepto de memoria de comunidades golpeadas por el conflicto armado. Entiende que desde los aparatos culturales se puede relatar y denunciar las atrocidades del conflicto armado, de una manera que pocos formatos lo pueden hacer. No obstante, al ser una investigación desde el área del derecho, se centra especialmente en la oportunidad de justicia para estas comunidades, en el papel del Estado en los procesos de reparación y memoria, y en las narrativas y sujetos en un contexto jurídico y penal.

En quinto lugar, dentro de las investigaciones al respecto del lenguaje y problemas sociales, encontramos un trabajo de grado titulado. “*Tongo*” *Lenguaje sexista en las batallas de freestyle rap* (Arango, 2020), el cual está motivado por la preocupación sobre el uso del lenguaje en expresiones artísticas como la música. Parte de una problemática social como lo es el machismo para hacer un estudio sobre cómo se hace evidente en las expresiones utilizadas por freestylers en el rap. Específicamente, hace su análisis en el contexto de las batallas, donde se encarga de escucharlos y guardar la jerga utilizada por cada participante. Luego de ello, se procede a entrevistar a algunos freestylers para entender la razón del lenguaje utilizado. Una de las hipótesis que logra confirmar es que, al ser una batalla, siempre se tiende a opacar a su oponente por medio de palabras denigrantes. En el caso de competencias con mujeres, las cuales son pocas en sí, se les tiende a subvalorar por medio del lenguaje y, en general, al ser normalmente hombres los que participan, intentan ganar poder en el escenario al disminuir a los demás y en este caso de análisis, a las mujeres. Sin embargo, desde los entrevistados, este lenguaje es conscientemente ofensivo, pero aseguran que sólo lo usan para el escenario y no lo replican después de la batalla. Finalmente, este trabajo de grado presenta un producto que facilita la visibilización y concientización de la naturalización del lenguaje machista, sexista y misógino dentro de un espacio artístico. Este consiste en un cortometraje donde se narra un caso inventado que da cuenta de lo que se vive en las batallas de freestylers en rap. El guión de este evidencia los casos que se lograron ver durante la investigación de machismo en las composiciones.

Este trabajo de grado tiene similitudes con el nuestro en cuanto se interesa en analizar el lenguaje empleado para dar así algunas conclusiones con respecto al papel de ciertos actores

en ese ritmo musical. En el caso de ellos, se parte del problema de machismo en el rap y en el nuestro del problema de las memorias del conflicto no tenidas en cuenta. Sin embargo, difieren en el campo donde se hace el análisis de las letras cantadas. En uno es en un contexto de batallas musicales de rap y en el otro, con canciones hechas específicamente para relatar desde su vivencia la violencia. Problematizar las letras de las canciones requiere tener en cuenta el contexto donde se dan y el objetivo que se tuvieron al crearlas, pero también las consecuencias que generan en los oyentes. En el caso de las batallas de freestylers se considera el impacto negativo que tienen, mientras que en nuestro trabajo de grado se consideran el propósito de construir memoria y paz, pero que no logran tener tanto efecto por falta de difusión.

En sexto lugar, decidimos considerar en la Universidad Javeriana el trabajo de grado *Al ritmo de la música un análisis de la música fariana y los corridos prohibidos* (Lagos, 2021), la cual a lo largo de su investigación busca dialogar con una parte del conflicto que pocas veces se escucha como es la de los guerrilleros y paramilitares. Se parte del hecho de pensar que también fueron y son personas que tienen inclinaciones musicales y vivencias para contar como los otros que participaron en el conflicto armado. Su trabajo de grado se enfoca en el consumo de “Música Fariana y Corridos Prohibidos” para mostrar cuáles son los intereses de estas personas y en qué influía lo que escuchaban. Estas canciones contienen un lenguaje de levantamiento e insurgencia, lo que hace pensar en cuán sugestivo podía ser para ellos. Además, eran compuestas por otras personas que también tenían sus mismas maneras de pensar y esto les hacía identificarse con sus letras. En este trabajo de grado se analiza el papel de las canciones populares que no son tan comercializadas, pero que terminan siendo un reflejo de las vivencias diarias de quienes las escriben y que aunque no son reconocidas ampliamente, sí pueden ser importantes para los grupos que se sientan excluidos de las narraciones en la música conocida.

En esta investigación hallamos similitud en el contexto desde donde se parte: el conflicto armado. Ambos trabajos de grado están interesados en conocer las historias no reconocidas ni publicadas oficialmente, sino que quedaron silenciadas. En las dos se hace un análisis de las letras de las canciones allí contempladas que son canciones poco comercializadas por el contenido que llevan. Por el contrario, en nuestra investigación nos enfocamos en piezas musicales hechas por las víctimas directas del conflicto para narrar aquello que les tocó vivir, mientras que esta analiza el impacto y uso de la música por parte de los combatientes. Para nuestra investigación será importante considerar el efecto que pudieran tener las canciones vallenatas compuestas por las víctimas en otras personas del país.

En séptimo lugar, nos llamó la atención el trabajo de grado *Así suena la reconciliación música y periodismo en la construcción de paz en Colombia* (Neira & Rincón, 2017) que habla sobre el conflicto armado en Colombia, los enfrentamientos entre guerrillas, paramilitares y fuerzas armadas que tuvieron como objetivo a la población civil. Se centra en tres municipios de Montes de María y en Bogotá para visibilizar las heridas de este conflicto armado. El propósito es también mostrar las experiencias de reconciliación que han logrado a través de la música. Para el autor, conocer y relatar estas historias de vida es ayudar a construir memoria histórica y promover la paz. La idea es reconocer en estas comunidades lo que Disas (2011) llama La Cultura de Paz.

De acuerdo con el autor, la guerra en el país nos ha dejado diversos relatos mediáticos que pueden estar normalizando la muerte. El propósito de estas crónicas es generar memoria por medio de la sensibilidad y llegar a una mirada más completa de lo que puede llegar a ser una noticia. Esta investigación aporta aspectos teóricos sobre los procesos de reconciliación y de memoria por medio de la música. Además, permite conocer el impacto de la creación artística por personas de las comunidades como experiencia de sanación. Es un estudio de caso que se preocupa por dar a conocer la historia de los que vivieron de primera mano el conflicto armado en Colombia.

Con este trabajo de grado encontramos aspectos en común como el interés en conocer los relatos invisibilizados de las víctimas del conflicto armado y cómo estos se volvieron en una manera de sanación para ellas. También se enfocan en centros importantes donde se vivió el conflicto armado como es el caso de este trabajo de grado en Sucre y en el nuestro en el Cesar. Hay diferencias claves y es el tipo de música específica que se usa para analizar estas narraciones del conflicto. En nuestro caso hemos decidido enfocarnos sólo en vallenato porque es lo que más se escucha en la región y ver el impacto que tiene cambiar el contenido común de las letras del vallenato por unas letras que relaten conflicto y sufrimiento. Además, Neira & Rincón (2017) se preocupa por reconocer la manera en que se narra en el aspecto periodístico, mientras que en nuestra investigación nos enfocamos en la manera en que el lenguaje es expresado.

En último lugar, decidimos explotar la investigación titulada *Fragmentos de un discurso doloroso Manifestaciones de dolor del conflicto armado colombiano* (Quiroz, Ramírez & Castellanos, 2009), la cual hace énfasis en lo que se sintió durante el conflicto armado. Se conoce que dejó desolación, pero pocas veces se investiga sobre lo que sintieron los que lo vivieron. En este trabajo de grado se busca conocer las narraciones de las víctimas y sus emociones. Para ello se hizo una búsqueda bibliográfica de textos sobre vivencias del

conflicto armado, sobre la cual se hizo un análisis del discurso para mirar a profundidad las expresiones de dolor allí consignadas. Esto se hace con el propósito de saber cuál fue la parte subjetiva del conflicto que pocos nos preguntamos y que les permitió nombrar su tragedia. En este estudio se centraron en referencias que daban cuenta del dolor vivido, las principales fueron: Prohibiciones, pérdidas, ausencias, indiferencia, normalidad y mediaciones. A lo largo de su trabajo de grado procuran dar cuenta de cuáles situaciones produjeron estos sentimientos en las víctimas como las guerrillas, los desplazamientos, el narcotráfico, etc. Finalmente, pretende que al dar visibilidad a lo vivido, se pueda comenzar a construir el proceso de memoria y reconciliación en esta historia de guerra tan extensa en Colombia.

Con nuestro trabajo de grado guarda relación en la búsqueda por conocer los relatos que nunca son difundidos, pero reflejan lo vivido por las víctimas. Por otro lado, difieren en la manera en que se produjeron esos relatos. Mientras ellos se centran en la palabra contada nada más, nosotros miramos la palabra desde una construcción discursiva musical. Asimismo, se difiere en el foco del análisis, puesto que ellos se centran en los sentimientos, mientras nuestra investigación se interesa por los ideológicos y discursivos.

1.3 Marco metodológico

Dado el interés por el lenguaje y las construcciones del discurso en cada sujeto, la presente investigación es de tipo cualitativo, ya que esta metodología “se enfoca en comprender los fenómenos, explorándolos desde la perspectiva de los participantes en un ambiente natural y en relación con su contexto.” (p.358, Hernández Sampieri, R., Fernández C., & Baptista L, 2010). En el presente proyecto se busca comprender la participación del lenguaje en esta construcción de memoria y paz; además de conocer los efectos que pueden tener los discursos en los sujetos que se construyen en la sociedad. Al mismo tiempo, en la investigación se utiliza el método analítico al desmenuzar las canciones y los diferentes conceptos que participan en esta creación.

En la primera parte, se realiza un análisis de las 22 canciones compuestas por las víctimas en el marco del proyecto *Cantando Quiero Decirte*, organizado por el Centro de Memoria del Conflicto del Cesar. Estas piezas musicales pertenecen al género vallenato y en sus letras dan cuenta de diferentes situaciones del conflicto armado en su departamento. El corpus de esta investigación se escogió teniendo en cuenta que contaran con las características tradicionales del género vallenato y que narraran experiencias de la guerra en la región. Luego

de escucharlas, se dividieron las canciones para efectos del análisis en siete categorías: desplazamiento forzado, asesinatos, crítica al gobierno, guerrilla y paramilitares, referencias religiosas, reconciliación y perdón, y mujeres.

Para ahondar en el papel del lenguaje durante el análisis, se toma la teoría de Michael Foucault (1970) consignada en el texto el *Orden del Discurso* donde propone los *procedimientos externos e internos de exclusión del discurso*. Asimismo, se utiliza la teoría de Teun A. Van Dijk (2016), consignada en su libro el *Análisis Crítico del Discurso*, tomando las categorías que él propone para analizar los *discursos de dominación*.

Para la segunda parte de la investigación, se realizaron entrevistas estructuradas en línea a 27 personas entre los 18 y 60 años que provenían de las distintas regiones del país. Las preguntas ahondaban sobre el efecto que tenían las canciones en su subjetividad, conocimientos previos e imaginarios del conflicto armado. Estas entrevistas se dividieron en cinco apartados: información demográfica básica, conocimientos previos sobre la música vallenata y el conflicto armado en Colombia y en el Cesar, efectos personales de las letras, comprensiones de las letras, y memoria y reconciliación a través del vallenato. Seguidamente, se realiza una entrevista semiestructurada al autor de una de las canciones analizadas.

A continuación, daremos cuenta de las bases teóricas utilizadas para soportar las comprensiones que se lograron hacer durante el análisis crítico del discurso en estas canciones. Luego, nos adentramos en la exploración discursiva de las letras de las canciones a la luz de las teorías del Análisis Crítico del Discurso (ACD) de los autores ya mencionados y escogidos para ello. Seguidamente, se examinará el diálogo que hubo entre las canciones y sus oyentes, paralelo a la comprensión propia de uno de los autores de estas piezas musicales utilizadas en las entrevistas. Finalmente, dejaremos en evidencia las conclusiones junto con los aportes académicos y personales producidos por medio de este ejercicio investigativo.

CAPÍTULO 1. “Hay cosas que hasta que no se viven, no se saben”¹

1.1. Discursos atravesados por ideologías

¿El lenguaje es un atributo de los sujetos o, por el contrario, es este el que los construye a ellos? Al cuestionarnos sobre el papel del lenguaje en la vida social, surge la necesidad de indagar cuánto influye este sobre lo que hacemos como individuos. Desde que nacemos, debemos comunicarnos y, lograrlo, se vuelve una necesidad básica para construir nuestra subjetividad. Anteriormente, se pensaba el lenguaje únicamente en términos de rasgo, cualidad o propiedad del sujeto; sin embargo, la transdisciplinariedad que atravesó los estudios del lenguaje permitió afirmar que el proceso es inverso. Es decir, el sujeto se construye en el lenguaje y a partir de los significantes con que le da nombre y significado a sus experiencias identitarias. Es a través de los discursos que un individuo puede construirse como un sujeto dentro de la sociedad, tal como se entiende con Catherine Belsey (1985) en su texto *Constructing the subject, deconstructing the text*, “es completamente cierto que la base de la subjetividad radica en el ejercicio del lenguaje” (Belsey, p. 659, *ibid.*, p. 226).

Ahora bien, es necesario entender cuándo hablamos de individuo y cuándo de sujeto. Nacemos siendo individuos con atributos para participar de la vida social, pero no poseemos una ideología que nos dirija, sino que se va construyendo a medida que nos hacemos partícipes de los discursos del entorno. Se afirmaba que como individuos poseemos el significado, pero las reflexiones post-saussureanas nos llevan a considerar que no se podría crear significado sin el lenguaje, por lo tanto, necesitamos de este para producir significado en sociedad.

De acuerdo con Belsey (1985), “el sujeto es construido en el lenguaje y en el discurso porque sus bases son ideológicas” (trad. aprox., p.660). Partiendo del giro lingüístico, la autora plantea la importancia del lenguaje al subrayar que antes de este no hay existencia social. Es gracias a la posibilidad de nombrarnos y diferenciarnos unos de los otros que el hombre o la mujer pueden afirmarse como tal y establecer un puesto en la sociedad. Al mismo tiempo, los discursos que se construyen a través del lenguaje permiten que un individuo asuma su subjetividad al apropiarse de ciertos ideales, tradiciones o posiciones. Este proceso es una

¹ Tomado de la canción *Ausencia Sentimental* de Silvio Brito.

construcción constante ya que los discursos se transforman y estos, a su vez, modifican al sujeto que también va cambiando simultáneamente.

Belsey (1985) explica algunas partes esenciales para la construcción del sujeto. En primer lugar, y haciendo referencia a los desarrollos lacanianos, necesitamos el lenguaje puesto que “es solamente con su entrada al lenguaje que el niño se convierte en un sujeto completamente” (trad. aprox., p. 660). Seguidamente, en el sujeto surge la preocupación por la creación de significado a través del discurso, en palabras de Belsey (1985), “es solamente adoptando la posición de sujeto que el individuo es capaz de producir significado” (trad. aprox., p. 659). De esta manera, hablamos de individuos cuando nos referimos a seres humanos que no han comenzado a interactuar con su realidad por medio del lenguaje, y hablamos de sujetos cuando los individuos comienzan a hacerse parte de los discursos que le rodean y sus significados.

De la misma manera, desde Saussure, nos convertimos en sujetos cuando expresamos un discurso. Para él, el mundo es sólo comprensible por medio de lo que decimos, puesto que solamente expresando tenemos acceso a nombrar y a movilizar el mundo que nos rodea. De acuerdo con este autor, el lenguaje “es la parte social del discurso, por fuera del individuo que nunca puede crear ni modificar por sí mismo; existe solamente por virtud de una especie de contrato firmado por los miembros de la comunidad” (trad. aprox., Saussure, 1988, p. 14). Materializamos y movilizamos discursos socialmente gracias al lenguaje; sin embargo, lo que movilizamos con él es finalmente lo que este mismo nos ha llevado a expresar. Con esto entendemos que no poseemos el lenguaje y, aunque lo producimos, no tenemos el control de este.

Por lo tanto, el lenguaje es nuestra herramienta para comunicarnos, pero nosotros somos, a su vez, una función de este para obrar de una manera determinada. Un sujeto toma el lenguaje para ser partícipe de la vida en comunidad al poder expresar sus ideas, pensamientos e inquietudes; al mismo tiempo, ese lenguaje está provocando una acción o un resultado en otros. Esto deriva en que las palabras no son simplemente una forma de comunicación, sino que también tienen el poder de influir en otros sujetos expuestos a ellas.

Por otro lado, desde Saussure entendemos que somos conscientes de nuestra realidad gracias a las comparaciones que podemos hacer con otros por medio del lenguaje. Para él, este es un sistema de diferenciaciones o comparaciones que nos permite hacer consciencia y reconocimiento de nosotros y de los demás. Con respecto a la teoría del lenguaje como un sistema de diferencias de Saussure, Belsey (1985) concluye que “el mundo es comprensible solamente en el discurso: no hay una experiencia sin mediación, no hay acceso a la cruda

realidad de sí mismo y de los otros” (p. 660). El lenguaje representa así un puente entre lo que somos como individuos y la realidad para comprender tanto nuestra individualidad como el mundo que nos rodea.

La pregunta que seguiría lógicamente es: ¿qué implica ser sujeto? El sujeto es quien posee discursos, pero también quien los produce, basado en lo que una autoridad mayor le imponga de manera implícita o explícita. Podemos entender así que al hablar no somos solamente nosotros comunicándonos, sino también todo lo que nos precede en jerarquía en la sociedad. Belsey (1985) lo describe de la siguiente manera:

El sujeto no es solamente un sujeto gramatical, ‘un centro de iniciativas, autor y responsable de sus actos’, sino que también es un ser sujeto que se somete a la autoridad de la formación social representada en ideología como el Sujeto Absoluto (Dios, el rey, el jefe, la humanidad, la conciencia). (p. 660)

Además, Saussure es retomado por Derrida para mostrar que el sujeto que habla no es independiente, sino que está influenciado por los patrones lingüísticos conocidos por él, pero también por todo el sistema de diferenciaciones que alcanza a conocer. Expresado en palabras de Derrida (1973): “Él se convierte en un sujeto hablante solamente al conformar su discurso (...) con el sistema de prescripciones lingüísticas tomadas como con el sistema de diferencias” (pp. 145-146). De esta manera, cada sujeto emite discursos usando las herramientas lingüísticas que posee, combinándolo con lo aprendido del sistema de diferencias en el que habita.

Ahora bien, los discursos, a su vez, requieren de un punto de partida y un soporte que los respalde. Los sujetos al ejercer su facultad discursiva dan cuenta de las ideas que les influenciaron, pero también actúan a favor de estas. A partir de estudios lingüísticos se ha entendido a la ideología como una fuente, pero también como objetivo de cualquier actividad discursiva. Esta, aunque abstracta, tiene la capacidad de penetrar en cualquier individuo por medio del discurso y permitirle ser un sujeto en sociedad.

Según Althusser (1988) en el texto *Ideologías y los aparatos ideológicos del Estado*, se puede definir *ideología* (en general) como “el sistema de ideas, de representaciones, que domina el espíritu de un hombre o un grupo social” (p.39). Al ser un aspecto de la vida en sociedad, este sistema precede la existencia del sujeto; es decir, que este conjunto de cosmovisiones y supuestos existen antes que los discursos y el reconocimiento de la

subjetividad. Por tal razón, dicho sistema ya está presente en nuestras vidas, aun antes de ser individuos o sujetos y nos predispone a someternos a una ideología.

Por tanto, no somos sujetos con discursos aislados, sino que justamente al convertirnos en sujetos, comenzamos a ser parte de una sociedad llena de discursos que requieren ser intercambiados. Estos intercambios discursivos nos atraviesan y nos modifican a causa de las ideologías con las que están cargados. De hecho, el poder de los discursos radica en su capacidad de influir en las personas que los producen y los reciben; influencia que se encuentra mediada por las ideologías que los sostienen.

Desde la teoría de Althusser (1988), se logra entender que todo discurso es ideológico. Este autor nos expone puntos claves para entender este concepto: “No hay práctica sino por y bajo una ideología” (p.51). Con esto afirma que lo que hacemos como seres en sociedad está mediado por una ideología y su resultado es la materialización de esta. Seguidamente, afirma que “No hay ideología sino por el sujeto y para los sujetos” (p.51). Partiendo de esto, podemos considerar que, aunque la ideología sea la que mueva a los sujetos, se requiere de al menos uno que la mantenga viva y le dé sentido social. Con esto reafirma su tesis principal de que “la ideología interpela a los individuos como sujetos” (p. 52). Por ende, no hay sujetos ni discursos libres de posiciones, sino que desde que se convierten en sujetos, los individuos hacen parte de ideologías que les atraviesan y modifican lo que piensan y, finalmente, lo que terminan materializando cuando hablan y actúan.

Al mismo tiempo, el autor considera al sujeto desde la idea de una subjetividad libre y conjuntamente como un ser sojuzgado y sometido. Esta dualidad puede parecer imposible, pero representa la dualidad del sujeto. La ideología interpela a este individuo que decide y acepta libremente las condiciones del sistema; pero al mismo tiempo, se somete a unos sistemas y acciones que hacen que su obrar siempre esté decidido por las jerarquías y las normas implícitas de la sociedad. De esta manera, se ve desde Althusser que la ideología es indispensable para el control de los sujetos.

En su texto, el autor se preocupa por sustentar su tesis principal sobre la ideología con otras dos. Su primera tesis de soporte proclama que “la ideología representa la relación imaginaria de los individuos con sus condiciones reales de existencia” (p.43). Con esto expone que una ideología no es algo que podamos encontrar completa en un lugar, sino que es una construcción social basada en la combinación de lo que entendemos de nuestra realidad y lo que imaginamos sobre ella. A su vez, esta relación está condicionada por los elementos de la sociedad en la que se vive, los cuales son reales y tangibles en la vida de los sujetos.

En su segunda tesis afirma que “la ideología tiene una existencia material” (p. 47). El autor considera que la ideología en sí es hueca y vacía, por ello necesita algo que la haga volverse realidad. Ella deja de ser abstracta cuando los sujetos que la comparten actúan en función de ella. Cuando seguimos una creencia, filosofía o ideal empezamos a evitar ciertas acciones y a procurar otras que den prueba de lo que estamos profesando; así comenzamos a movilizar y a darle vida a las ideologías. En la realidad, las ideologías toman forma de organizaciones y sociedades que mueven lo que pensamos, pero también lo que hacemos cada día. De acuerdo con Althusser (1988), “los aparatos ideológicos de Estados y sus prácticas son la realización de una ideología” (p. 47). Con ello entendemos que, aunque vivimos bajo el derecho de la libertad de pensamiento y acción, siempre hay entes estatales que nos encaminan a la sujeción, seamos conscientes o no de ello.

La vida en sociedad está dividida por clasificaciones jerárquicas que se generan y perpetúan por medio de dinámicas de control adoptadas por todos los integrantes de esta. Los grupos con más influencia terminan encontrando estrategias para mantener el poder, especialmente el Estado. Por medio de la teoría de Althusser (1988) encontramos que hay aparatos estatales que trabajan desde diferentes áreas, pero que convergen para perpetuar su dominio, puesto que “toda lucha política de las clases gira alrededor del Estado” (p.22). Él se encarga de manejar todos los asuntos sociales y de poder, permitiendo así a la clase dominante ejercer autoridad sobre la clase obrera. De acuerdo con Althusser, el Estado es en sí un aparato represivo, un aparato que posee el dominio social, lo denomina una “máquina de represión”.

En su consideración del Estado, encuentra dos tipos de aparatos que ayudan a este a ejercer y mantener el poder: los aparatos represivos de Estado y los aparatos ideológicos de estado (AIE). El autor nos resume sus características de la siguiente manera, “el aparato represivo del Estado funciona mediante la violencia, en tanto que los AIE funcionan mediante la ideología” (Althusser, 1988, p.26). Entendemos de esta manera que los aparatos represivos coartan directamente a las personas con el objetivo de que se sujeten y obedezcan a la fuerza, mientras que los aparatos ideológicos actúan por medio del discurso para convencerles de que lo que se les propone pensar y hacer es la mejor decisión. Sin embargo, en ambos aparatos, el objetivo central es dominar y mantener las jerarquías sociales de manera impuesta.

Los aparatos ideológicos aseguran que se reproduzcan las relaciones de producción por medio de tres aspectos claves. En primer lugar, “todos los aparatos del Estado funcionan a la vez mediante la represión y la ideología”. (Althusser, 1988, p. 30). Con esto, el autor nos quiere decir que el aparato represivo tiene en sí mismo algo de lo ideológico y el aparato ideológico tiene algo de represivo, pero una de las partes domina. Ellos son unificados por un sistema de

creencias conjuntas al cual Althusser denominó ideología: “A través de la ideología dominante se asegura la "armonía" (a veces estridente) entre el aparato represivo de Estado y los aparatos ideológicos de Estado y en los diferentes aparatos ideológicos de Estado” (Althusser, 1988, p.31). Teniendo en cuenta esto, siempre es necesario el convencimiento por medio de discursos para lograr tener el poder por parte del Estado.

En este sentido, es necesario reconocer que cada aparato funciona tomando parte del otro, nunca aislados, pero son nombrados de acuerdo con la característica predominante de sus maneras de actuar. Por un lado, en los aparatos represivos resalta el uso de la violencia, pero al mismo tiempo promueve una ideología que favorezca el concepto que las personas tienen sobre ellos a través de discursos que convencen sobre su efectividad. Un ejemplo es la policía cuando hace uso de la fuerza física para detener a criminales, pero al mismo tiempo promueve la idea del Estado como protector máximo. Por otro lado, en el caso de los aparatos ideológicos también es difícil encontrar la presencia del otro, pero mirando con atención a sus entidades podemos hallar igualmente represión. Seguramente no se manifiestan en opresiones físicas todo el tiempo, pero sí en castigos, reglas y condiciones para continuar siendo aceptados.

En segundo lugar, cada aparato se configura de maneras diferentes. “El aparato represivo de Estado constituye un todo organizado cuyos miembros están centralizados bajo una unidad de mando” (Althusser, 1988, p.30). Es por ello, que están visiblemente en el sector público, puesto que necesitan una organización especial y acorde con los intereses del Estado. Los aparatos ideológicos pueden parecer independientes, pero se estructuran según un centro común como los represivos. Esto lo explica Althusser diciendo que “los aparatos ideológicos del estado son múltiples, distintos, “relativamente autónomos” y susceptibles de ofrecer un campo objetivo a contradicciones” (Althusser, 1988, p.30). La razón por la que suelen pasar desapercibidas sus estrategias es porque se muestran alejados de cualquier interés de dominar, pero sí están interviniendo en lo que escuchamos con el fin de modificar nuestras elecciones.

Por una parte, el aparato represivo del Estado se inclina por el uso de la violencia por medio de algunas instituciones. Estos entes son generalmente públicos porque tienen directa relación con el Estado y, justamente están diseñados para defenderlo. Dentro de estas instituciones podemos considerar a la Policía, El Ejército, la Administración, los Tribunales y las Prisiones. Teniendo en cuenta estos organismos mencionados podemos ver factores comunes en ellos como el acceso a armamento y el derecho e, incluso, la obligación de utilizar la violencia. No obstante, vemos también otros entes que, aunque no están diseñados para ejercer violencia directamente, sí tienen la posibilidad de reprimir por medio de leyes y

decisiones nacionales que afectan a todos. En cuanto a los objetivos específicos de este aparato, el autor afirma:

El rol del aparato represivo de Estado consiste esencialmente, en tanto aparato represivo, en asegurar por la fuerza (sea o no física) las condiciones políticas de reproducción de las relaciones de producción que son, en última instancia, relaciones de explotación. (Althusser, año, p. 31)

Por otra parte, expone los aparatos ideológicos del Estado que son definidos como “cierto número de realidades que se presentan al observador inmediato bajo la forma de instituciones especializadas” (Althusser, 1988, p.24). Estos aparatos se concentran en el sector privado, pero esto no significa que no tengan relación con el sector público; en muchos casos, desde el primero se termina fortaleciendo también al Estado. Estos se encargan de mantener las hegemonías en el poder, puesto que permiten controlar lo que las masas tienen como verdad y lo que obedecen. Dentro del ámbito institucional que representa este aparato se encuentran la iglesia, la escuela, la familia, lo jurídico, lo cultural y la información. Naturalmente, entendemos que estos son entes autónomos que actúan de acuerdo con sus propios ideales, pero lo que pasamos por alto es que tienen el poder de formar y dirigir grupos de personas a lo largo de sus vidas siguiendo una misma ideología, a la cual Althusser denomina “ideología dominante”.

La influencia de estos grupos está respaldada fundamentalmente por la ideología y no la fuerza, por ello el control que ejercen es menos notorio y más matizado que el del represivo. Ahora bien, los cambios que producen en los grupos de personas tienden a ser más profundos porque los llevan a obedecer, pero bajo su propio consentimiento, e incluso, deseo. Contrario a lo que se cree de los aparatos ideológicos, estos sí generan conflictos entre las personas e incluso más complejos y prolongados que los que crean los aparatos represivos. De acuerdo con Althusser (1988), “los aparatos ideológicos de Estado pueden no sólo ser objeto sino también lugar de la lucha de clases, y a menudo de formas encarnizadas de lucha de clases” (p.28). Aunque no utilicen la violencia directamente, estos aparatos tocan terrenos importantes y sensibles en las sociedades con tal de ejercer el poder, no utilizando armamento físico, pero sí ideológico.

En tercer lugar, la unidad de los aparatos de represión está asegurada por su centralización, mientras que la unidad de los aparatos ideológicos se debe a la ideología dominante. Lo que hace fuerte y temible al aparato represivo es su estructura organizada. Saber que atentar contra una de sus instituciones generará una exclusión de cualquier participación social de manera legal hace que sea obedecido, con o sin objeciones. Contrario a esto, los

aparatos ideológicos trabajan más con las controversias en las ideologías para asentar en la mente de los oyentes la ideología dominante que más convenga.

Atendiendo al objetivo lingüístico de nuestra investigación es indispensable ahondar en uno de los aparatos ideológicos que más considera el impacto social de lo discursivo. Se trata del *aparato ideológico cultural*, donde se gestan ficciones políticas para organizarnos como sociedad. Sin embargo, estas ficciones pasan a ser reales cuando atraviesan nuestros cuerpos y relaciones materiales. De acuerdo con Althusser (1988), “esas ideas son actos materiales insertos en prácticas materiales, reguladas por rituales materiales definidos, a su vez, por el aparato ideológico material del que proceden las ideas de ese sujeto” (p.50). Los aparatos culturales se encargan de controlar los discursos que recibimos diariamente en sociedad, aquellos que no buscamos con un propósito de ser convencidos de algo o de debatir, sino que accedemos a esos discursos solamente al disfrutar de actividades sociales. Por ejemplo, cuando vamos al cine, a un concierto, al teatro, o a un partido de fútbol no nos preparamos para defender posturas o cuidarnos de ser influidos por otras, sino que nos acercamos con el objetivo de disfrutar espacios de entretenimiento o contemplación.

De esta manera, dentro de los *aparatos ideológicos culturales* se encuentra la música que, en el departamento del Cesar específicamente, es la más predominante. De hecho, la música, sobre todo en la forma del vallenato, ha sido parte crucial de la identidad de los cesarenses en medio de un departamento novicio y con influencias mixtas. A través de la música vallenata se han construido subjetividades, memorias e ideas preconcebidas sobre la vida en comunidad. En las canciones, explícita e implícitamente, se transmiten discursos que muestran cómo es la sociedad y la manera en la que debemos desenvolvernos dentro de ella. Además, al presentarse como un aparato “inofensivo” que generalmente está aislado del poder del Estado, tiene una gran aceptación y poca resistencia en los distintos grupos socioeconómicos.

No obstante, dentro del mundo de la música, así como en todos los aparatos ideológicos, hay una base económica que la soporta. Las elecciones de las canciones o autores que se popularizan siguen los intereses de las personas en el poder; es por ello, que constantemente hay canciones que son más conocidas que otras, transmitiendo así la idea de que estas son más importantes. De tal modo, se selecciona cuidadosamente qué discursos reproducir de acuerdo con la ideología dominante, y se suprimen o ignoran las canciones que no están dentro de este sistema de creencias o ideales.

Considerando las bases económicas, se puede tomar la metáfora de tradición marxista de la sociedad vista como un edificio, explicando las bases y fachadas que se ven en ella. Desde

la explicación de esta metáfora de Marx por parte de Althusser, entendemos que cada una de las actividades que hacemos como sujetos en sociedad están sustentadas por una base que determina lo que sucede en el resto de la estructura visible. Encontramos, por un lado, que la infraestructura de una sociedad es su base económica, lo cual representa según Marx “(la) ‘unidad’ de fuerzas productivas y relaciones de producción” (p. 16). Esto quiere decir que todo lo que pasa socialmente tiene detrás personas o entes interesados en dicho asunto, que además invierten para que se haga posible.

Esta metáfora de la estructura social también contiene en su parte visible la superestructura que se conforma de dos partes. Una de ellas es la jurídico-política, donde encontramos una consideración y enunciación de los requisitos sociales, pero también un ente que tome el control visible de dicha sociedad, esto es, el Estado. La otra parte o instancia es la ideológica, la cual comprende todas las ideologías compartidas por la sociedad; dentro de ellas podemos encontrar las creencias religiosas o políticas. La superestructura es lo que vemos normalmente como reflejo de una sociedad, pero siempre depende de su base económica para llegar a ser visible.

A partir de esto comprendemos que la base económica influye en lo que una sociedad produce y el vallenato no es la excepción. De acuerdo con Althusser (1988), “la metáfora del edificio tiene pues por objeto representar ante todo la "determinación en última instancia" por medio de la base económica” (p. 17). Esto quiere decir que para que una expresión política o ideológica tenga cabida en la sociedad deben tener un respaldo económico. En el caso de la música vallenata, veremos que el surgimiento y reconocimiento social de algunos artistas y canciones se debe al apoyo financiero que estos recibieron. Por esta misma razón, las canciones y autores sin un respaldo económico considerable quedan rezagados en la sociedad. Por ejemplo, las piezas musicales sobre el conflicto armado han tenido poca recepción y (re)conocimiento en la región, lo cual puede estar explicado por el insuficiente respaldo económico en este objetivo. Entendemos así que hay una “determinación en última instancia de lo que ocurre en los "pisos" (de la superestructura) por lo que ocurra en la base económica” (Althusser, 1988, p. 17).

Ahora bien, la base económica no es la única responsable de que una expresión de la superestructura sea socialmente reconocida. De acuerdo con la teoría marxista, hay una considerable autonomía de las instancias jurídico-política e ideológica, en tanto que logran surgir sin que la base económica esté bien solidificada, esto quiere decir que esta no lo determina todo. En palabras de Althusser (1988), “existe una "autonomía” relativa de la superestructura con respecto a la base” (p.21). En el caso del vallenato, podría explicarse en la

recepción de estas canciones del conflicto por parte de algunas personas, pero al ser relativa esta autonomía, no lograr ser del todo suficiente para ser reconocidas por muchos más. Esto se comprende desde la otra parte de la consideración de este autor al respecto, “existe una reacción” de la superestructura sobre la base” (Althusser, 1988, p. 17). Es imposible así que el apoyo económico de este tipo de proyectos no afecte la divulgación y efectividad de estos, lo cual va constituyendo discursos predominantes que posean el control de la palabra y discursos relegados que no tengan tanto impacto en la sociedad.

En este sentido, la transmisión generacional del vallenato ha permitido la creación de una cultura cesareña, pero también la perpetuación de discursos hegemónicos que han dejado de lado vivencias importantes para comprender la realidad de sus habitantes. Este ritmo musical se caracteriza por la facilidad de narración de las experiencias de vida individual y en comunidad, pero usualmente se hace poca referencia a relatos de las realidades dolorosas como lo fue el conflicto armado en esta región. Parece difícil converger el tono folclórico de sus notas con las experiencias tristes de sus ciudadanos, haciendo más común y fácil encontrar discursos hegemónicos que discursos vallenatos fieles a lo acontecido.

Estos discursos hegemónicos crean formas de recordar y construir memorias que no son inocentes, sino que sostienen un sistema y una ideología. Es decir, que los grupos que dominan establecen el contenido y el método usado para contar el pasado. Como lo expresan los antropólogos Cristóbal Gnecco y Marta Zambrano (2020) en su libro *Memorias hegemónicas y memorias disidentes*:

La dominación política requiere de la definición de la historia y de la memoria, expresada en la imposición de versiones particulares y parciales como universales y comunes, en la oclusión, exclusión y silenciamiento del sentido vivido del pasado de los grupos subordinados, pero también en su colonización y expropiación. (p.12)

Es así como los dirigentes han establecidos textos que deben ser tomados como verdades absolutas que solamente cuentan un lado de la historia o hasta omiten partes de lo sucedido para que encaje en los intereses particulares. Al establecer estos discursos hegemónicos, también se excluyen los relatos que están fuera de este marco que generalmente pertenecen a los “perdedores” o a los colonizados. A estos se les arrebató la oportunidad de refutar estos discursos debido a que “la inscripción de la memoria social se pretendió restringir durante mucho tiempo a los documentos escritos” (Gnecco y Zambrano, 2020, p.18). De esta manera, se limita lo que se transmite y se establece la idea postmoderna de que lo que se presenta en escritura tiene mayor valor que otros tipos de representaciones.

Definitivamente, “esta confrontación sitúa las relaciones de poder como terreno privilegiado para la definición, circulación y transmutación de la memoria” (Gnecco y Zambrano, 2020, p.12). Es así como el sujeto que se sometió a un sistema también aceptó ciertas relaciones de poder que son fundamentales en el proceso de construcción de memorias. Quién está en la parte superior de las relaciones de poder puede manipular este proceso en las masas que son sometidas, pero a la vez, se evidencian grupos y relatos que intentan romper con este ciclo. Esto constituye una lucha que es generalmente “la lucha de sus memorias sociales contra el olvido forzado” (Gnecco y Zambrano .2020. p.17). Se buscan nuevos significados, incorporar nuevas imágenes y resignificar elementos que los discursos hegemónicos impusieron.

Una de las instituciones que intentó abrir oportunidades para generar discursos contrahegemónicos sobre la historia del conflicto en el Cesar, es el proyecto *Cantando Quiero Decirte*. Este fue creado por el Centro de Memoria del Conflicto del Cesar, donde se propusieron localizar personas consideradas víctimas directas de la guerra. El objetivo fue utilizar la música vallenata como puente para contar las historias de aquellos que no habían sido escuchados. Por tanto, las canciones que resultaron del ejercicio son un reflejo de lo que sintieron y han vivido durante este conflicto.

De tal modo, la escogencia de la música vallenata para exponer las memorias del conflicto no queda al azar, sino que demuestra el reconocimiento de que la música vallenata no es sólo una expresión cultural, sino también una discursiva que enuncia desde algún lugar particular. Estos lugares de enunciación están determinados por las vivencias que les atraviesan. Desde la consideración de Arrieta Escorcia, E., Henry Vega, G. y Escamilla Morales, J. (2005), “la canción vallenata es un acto de lenguaje o acto discursivo producido por un sujeto determinado en un contexto socio- histórico preciso” (p.8). Con esto los autores dan a entender que al escuchar la música vallenata también estamos escuchando el relato de un momento y una situación específica en la historia de quienes lo producen. Esto sucede especialmente con las canciones vallenatas, donde los hechos son narrados incluso con nombre, fechas y lugares reales. Esta música en su forma tradicional no da lugar a suposiciones, sino que va directo al espacio desde el que quiere enunciar.

Para ahondar en la comprensión del discurso presente en la música vallenata, es indispensable hacer un recuento de lo que este género y el conflicto armado significan para el Cesar. En este departamento, específicamente, se construye discursivamente *el sujeto víctima* debido a los graves efectos del conflicto armado sobre sus experiencias vitales. Por ello, a

continuación, nos proponemos explicar la influencia del vallenato desde sus inicios y las épocas que ha tenido para convertirse en el aparato ideológico más importante de la región. Además, vamos a hacer un recorrido paralelo de la vivencia particular del Conflicto Armado Colombiano en este territorio.

1.2. Historia compartida del conflicto armado y el vallenato en el Cesar

Según la Unidad para la Atención y Reparación Integral a las Víctimas (2020), en el departamento del Cesar hasta marzo de ese año se recibieron 411.867 testimonios de víctimas, producto de 524.345 actos victimizantes, desde el 1 de enero de 1985. El desplazamiento forzado fue el delito con mayor número de afectados, debido a que el conflicto armado en el departamento ha estado mediado o sujeto al conflicto por la tierra. Esto se debe a que el departamento tiene una ubicación estratégica al limitar con importantes regiones y presentar un territorio apto para la ganadería, agricultura y extracción minera. Este fenómeno es explicado en el texto *25 años de luchas sociales en Colombia*, escrito por el historiador Mauricio Archila en colaboración con el Centro de Investigación y Educación Popular (2003), de la siguiente manera:

Los análisis sobre la violencia en el campo han estado asociados, por lo general, a las formas históricas de apropiación de la tierra y a las formas de subordinación y resistencia de los campesinos a estos procesos, en particular en regiones de colonización. (p.153)

La tierra no fue solamente importante en el desarrollo del conflicto, sino que también fue determinante para la construcción de la música vallenata desde mucho antes que el conflicto llegara a la región. Según las pocas investigaciones sobre el tema, el vallenato tiene un origen tri-étnico que refleja la heterogeneidad de la región Caribe. Este género musical fue construido utilizando como recurso otros ritmos que ya se escuchaban en la zona, con el fin de crear uno nuevo que concordara con la población igualmente diversa.

El compositor Héctor González (2007) lo explica de la siguiente manera: “por un lado se encuentra el elemento europeo aportado durante los periodos de Conquista y Colonia” (p.57). Con su acordeón y la base musical de “tensión y distensión” propios de la ejecución europea, esta tradición hizo mella en la historia del Vallenato. Por otro lado, se incluye la tradición africana que llegó a esta parte del país por la cercanía del puerto y el comercio de esclavos que marcó bastantes años de la Costa Atlántica. Con la llegada de los hombres y

mujeres provenientes de África arribaron sus sonidos y los instrumentos de percusión característicos de su música. Asimismo, en la ejecución aportaron la síncopa; es decir, el cambio del acento en la música para romper la regularidad del ritmo.

La última parte de este mestizaje musical tuvo que ver con las piezas sonoras modernas que difundían “los modelos estandarizados de músicas provenientes de la Cuenca Caribe y México principalmente, que compartían de hecho, muchos elementos de los sustratos más antiguos presentes en toda América Latina” (González, 2007, p.57). Es decir, que se incluyeron sonidos de las comunidades originarias o autóctonas del país. Uno de los ejemplos más importantes es la guacharaca en el vallenato tradicional que tiene su origen en las comunidades indígenas de la Sierra.

De estos elementos musicales que entraron a la región, el más destacado para el género vallenato fue el acordeón, pero aun así no definió el inicio de la experiencia musical de la región. Se estima que este instrumento llegó en 1869 a Riohacha, Barranquilla y Cartagena, donde empezó a reemplazar las flautas, las cuales eran el instrumento musical que se utilizaba en la época. Desde antes, los indígenas sabían tocarlas, así que cuando apareció el acordeón fue más sencillo para ellos comprender su funcionamiento. Ellos no tuvieron una preparación guiada para aprender a tocarlo, sino que usaban su creatividad y conocimiento musical para jugar con los sonidos, a fin de lograr tonadas y perfeccionarlas. Es así que su crecimiento musical se hacía de manera empírica.

Los primeros representantes del vallenato eran campesinos que se desplazaban a fincas de la región para sobrevivir, y en medio del día a día compartían su cultura e historias por medio del acordeón y el ritmo vallenato. Por su posición socioeconómica, eran personas que generalmente no tenían estudios o no sabían leer o escribir, pero relatar por medio de la música les fluía fácilmente para compartir en ambientes informales con la sencillez que los caracterizaba. Como resalta el historiador de música vallenata Julio Oñate (2003) en su libro *El ABC del vallenato*, “sus canciones tenían un lenguaje sumamente sencillo, casi elemental, y ponían de manifiesto una filosofía basada en sus experiencias rurales e impregnada de la empírica sabiduría popular” (p.139).

El principio narrativo de este género musical es bastante particular porque combina narración, folclor, información y poesía. De acuerdo con Gabriel García Márquez, el vallenato es “el arte del relato” porque daba a las personas la oportunidad de contar lo que les pasaba y lo que sentían sin restricciones, pero también de manera embellecida. Asimismo, se convirtió

en un relato informativo para las personas que lo transmitían y escuchaban. Se utilizaban con el fin de dar a conocer los sucesos comunes e importantes para las comunidades. De acuerdo con Gustavo Gutiérrez, en el documental “Leyenda Viva”, el vallenato se centraba en “cantarle a las costumbres, a la tierra y al amor” (Novoa, 2022). Lo especial de este estilo de relato es que cuenta situaciones sencillas y ordinarias, pero en forma de poesía. Todo se narra a partir de rimas que le dan el toque folclórico y artístico sin ser personas letradas en lo académico, pero sí ricas en conocimiento del lenguaje coloquial y de cómo hacer arte a partir del discurso.

Dentro de este movimiento y canciones nacen las figuras de Juglares, personas que iban de pueblo en pueblo narrando las historias que acontecían a son de acordeón: “Nuestros viejos juglares han estado siempre pendientes del acontecer diario, de la anécdota en todas sus manifestaciones, desde la amorosa y sentimental hasta la costumbrista, sin excluir la política” (Oñate, 2003, p. 207). Aunque no existe mucha documentación al respecto, se habla de Francisco Moscote Guerra, el cual se convirtió en leyenda del vallenato y se le conoce como ‘Francisco el Hombre’. Él es considerado el primer juglar y su leyenda se remonta a 1924, la cual cuenta que utilizó el acordeón para cantarle el ‘Padre Nuestro’ al diablo, pero al revés, con el fin de ahuyentarlo. Esto nos habla también de la relación religiosa con la música en el Cesar, lo cual es muy frecuente incluso en las letras actuales del vallenato.

El primer estribillo que se popularizó del vallenato no viene de nuestras tierras, sino que se remonta a la Guerra de los Mil Días. Se trata de la tonada del “Amor, amor”, la cual era usada por los juglares como base para añadir otras estrofas y así personalizarla. Se cree que esta tonada fue aprendida de los españoles, pero adoptada y modificada por los juglares del Caribe. Ahora bien, el nombre en sí de este ritmo musical según la tradición oral data de los años 20, en lo que se conocía como el Magdalena Grande o simplemente departamento del Magdalena; este correspondía a los actuales Magdalena, Cesar y Riohacha. Los habitantes de Valledupar y sus alrededores partieron a las zonas bananeras del departamento por el auge de esta cosecha, y con esta movilización también se llevó el ritmo a otras comunidades. Las personas empezaron a asociar el gentilicio con el género musical. Como lo relata el célebre cantautor Leandro Díaz:

Todo el que iba de aquí creían que era del Valle y lo llamaban: ‘vallenato’. En este tiempo se tocaba el acordeón, llevado por la gente de acá y salió la palabra vallenato; pero más era la persona, no la música. (Citado por González H, 2007, p. 71)

Este nuevo género musical fue rechazado inicialmente por las élites al considerarlo del pueblo y vulgar. Para aquella época, era más refinado escuchar ritmos musicales extranjeros que los locales y el vallenato se consideró la expresión musical de la clase baja o de los campesinos. De hecho, aunque ya había grabaciones de canciones en otros países, al vallenato le tocó esperar mucho para llegar a ese punto, como menciona González (2007):

sólo en la década de los 40 se inicia un proceso de registro continuo y con fines comerciales de los aires locales como el porro, el mapalé y el fandango, entre otros, y posteriormente de la música que después se conoció como vallenata en varios formatos con guitarra, casi siempre en trío, y en conjuntos que incorporaban el acordeón. (p.124)

Hacia la década de los 60, cambia también el enfoque de las letras de las canciones con la aparición de una nueva corriente de músicos vallenatos que se habían ido del pueblo para estudiar carreras profesionales y que encontraron ritmos musicales extranjeros. Desde ahí, la tierra y el ganado dejan de ser tan importantes como las situaciones cotidianas en la ciudad. De acuerdo con Oñate (2003):

Se trata ahora de obras musicales de contenido sentimental, marcadas por la experiencia citadina, cuya fuente de inspiración son motivos y situaciones diferentes a las de sus antecesores. Esto trajo consigo que el canto vallenato fuese gradualmente abandonando su arraigo rural para asumir un aire nítidamente urbano. Desaparece así la fauna y la flora típicas de los cantos tradiciones, el ámbito ganadero y pastoril, los nombres de los pueblos y los personajes populares, el léxico costumbrista y la vocación narrativa. (p.140)

Es controversial para algunos los cambios en la expresión de la música vallenata, pero para otros esto se explica sencillamente desde la evolución social del género musical. La música vallenata tiene la particularidad de moverse con la historia de la Región Caribe y de preocuparse por estar al tanto de las épocas de sus oyentes. Es de esta manera que sus letras pueden dar cuenta de los intereses sociales que primaban en cada momento de la historia de la región. En el departamento del Cesar cuando comienza a grabarse la música vallenata empieza la preocupación por dar una imagen que estuviera acorde con el momento social. Los juglares se convierten en artistas siguiendo las corrientes musicales y de renombre de la época. Ya no son personas que van de parranda en parranda o de pueblo en pueblo con sus relatos, sino que

ahora están a cargo de eventos grandes y costosos. Desde el recuento histórico de Oñate (2003) encontramos que:

La expansión del mercado trae consigo la comercialización del vallenato que genera la necesidad de dirigirse a un nuevo público cuyas expectativas son muy distintas a las de los campesinos y los habitantes de los caseríos y municipios en los que los juglares difundían sus composiciones folclóricas. (p.140)

A partir de 1967, durante una época politizada llena de divisiones y disputas políticas, se empezó a conocer una nueva expresión del vallenato. Hemos pasado del campo a la ciudad y ahora de la ciudad a las denuncias de lo que se considera injusto, lo cual comenzó a ser denominado “Vallenato protesta”:

Como se ha podido observar, pese a ciertas excepciones, es muy difícil insertar los cantos vallenatos dentro de la modalidad de la canción protesta. Lo anterior no significa que a pesar del ambiente festivo y de jolgorio en el que se producen y se interpretan las canciones vallenatas, en éstas no se ponga de manifiesto una actitud reflexiva y crítica de la realidad presentada de una manera agradable y sin traumatismos. (Oñate, 2003, p. 272)

La exaltación del Vallenato llegó con varios fenómenos socio políticos. En primer lugar, se vive el auge algodónero durante 1960 y 1970, lo que convirtió a Codazzi (municipio del Cesar) en la ciudad blanca de Colombia. Los dueños arrendaron los terrenos improductivos, y algunos campesinos hasta compraron, aunque la concentración del poder económico y poder político se daba en pocas familias. Desde la perspectiva del sociólogo León Zamosc (1985) en su libro *La cuestión agraria y el movimiento campesino en Colombia*, “el Cesar estaba clasificado como un territorio donde predominaba el latifundio tradicional, con excepción de núcleos de producción agroindustrial y zonas de producción de café y economía campesina” (p.86). Esto causaba una lucha por la tierra entre los jornaleros y los grandes terratenientes que no fue armada ni de grandes dimensiones.

En segundo lugar, se dio el nacimiento del departamento del Cesar en 1967, durante el mandato del presidente Carlos Lleras Restrepo, por efecto de la escisión del antiguo Magdalena. Ahora, las familias de la élite y los políticos de la región buscaban estrategias para promover símbolos que dieran fuerza de identidad a un departamento nuevo. Una de estas estrategias en el naciente y próspero territorio fue el Festival Vallenato en 1968, con el apoyo del gobernador Alfonso López Michelsen, Rafael Escalona y Gabriel García Márquez.

Además, dicho Festival vallenato fue usado como excusa para reunir personajes importantes de la política y hacer acuerdos entre ellos; se convirtió así en una especie de fachada para eventos de las élites. De acuerdo con González (2007), “desde sus comienzos, este festival se ha caracterizado por tratar de preservar los usos de una tradición reciente y establecer como una gran vitrina en la que se exhiben poderosos intereses políticos y comerciales” (p. 152).

Ya con un nuevo departamento, una celebración que exaltaba uno de los elementos culturales más importantes y con los ingresos del algodón, el Cesar tuvo un tiempo de aparente tranquilidad y prosperidad que llegó a su fin en 1978. El precio del algodón cayó para nunca volver a subir y hubo escasez de pesticidas, lo cual causó gran inseguridad para los cultivos y un aumento del costo de producción; además, se presentaron sequías y luego una temporada de lluvia que dañó los cultivos. La producción bajó, el costo se multiplicó y las deudas, embargos y quiebras proliferaron en el departamento:

Sin duda, la larga lucha de sectores campesinos, indígenas y rurales por la tierra se convirtió en un factor que alimentó la violencia política y la implantación de grupos guerrilleros en el Cesar. En la década de 1970 las viejas reivindicaciones de estos sectores sociales estaban vivas pero frustradas por la inoperancia de las políticas de reforma agraria de los años anteriores. (Reyes, 2009, pp.14)

El Estado no supo cómo responder a la crisis económica y volvieron a surgir los conflictos sociales olvidados durante la bonanza. Los campesinos no pudieron pagar deudas y préstamos y perdieron sus fincas. Por otro lado, entraron en procesos con el INCORA (Instituto Colombiano de la Reforma Agraria) que nunca fueron resueltos y tenían irregularidades; hecho que aumentó el descontento y la aparición de grupos armados.

El vallenato nunca estuvo alejado de la participación política en el Cesar al expresar su apoyo y afecto a los candidatos políticos por medio de sus canciones. Esto claramente daba mucha más credibilidad y renombre a los políticos, lo cual aprovechaban como propaganda electoral en este momento de crisis. Era una época donde todos estaban decididamente envueltos en la política y el vallenato se encargaba de dar cuenta de esos intereses del pueblo. Oñate lo ilustra de la siguiente forma (2003): “existe asimismo una gran cantidad de discos que no fueron hechos con fines comerciales, sino meramente publicitarios o como adhesiones o manifestaciones de simpatía, y que se movieron precisamente a través de las campañas electorales” (p. 236).

En la década de los 70, llegó al sur del Cesar la guerrilla del ELN, formándose el Frente Camilo Torres. En este frente estuvo por mucho tiempo el padre Manuel Pérez y contribuyeron a la organización de campesinos y sindicalistas, lo que a su vez comprometía a la sociedad civil y querían sustituir al Estado. En lo que llamaron “periodo pre revolucionario”, “el ELN promovió la construcción de un poder alterno en esos pueblos del Sur del Cesar a través de cabildos, juntas populares y de la Coordinadora Obrera y Campesina del Nororiente” (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2016, p.32). Dicha intervención o involucramiento de este grupo en los movimientos sociales convirtió a los campesinos en el blanco del ejército y del Estado.

Además de las luchas sociales del ELN, se vivió la fiebre marimbera desde 1976 a 1985, la cual marcó un ciclo importante en la música vallenata y en el conflicto armado. Durante este periodo, los grupos vallenatos fueron más solicitados para servir de entretenimiento a los eventos de las personas que controlaban el narcotráfico. Es así como el vallenato se vuelve parte de todos los escenarios sociales posibles de la comunidad, pasando de relatar solamente la vida campesina a relatar las experiencias de los traficantes de marihuana que claramente se reunían a escondidas de la ley. Esto mostraba también el poder de estos traficantes al tener en su control el relato popular de la comunidad.

En esta bonanza marimbera, los campesinos fueron un elemento clave que permitió un mercado de tal magnitud. En la década de los 70, los campesinos intentaron organizarse en colectivos exigiendo una distribución justa y reformas agrarias que nunca fueron contestadas. Al ver el desamparo del Estado y la persecución que sufrían sus líderes, muchos campesinos decidieron volcarse al cultivo de marihuana que prometía un buen margen de ganancias sin enfrentarse a los préstamos injustos: “El fracaso de esa lucha no les deja, a los campesinos pobres y medios, sino dos caminos: la siembra de marihuana y coca o la lucha armada” (Medina, 2012, p. 150).

Posteriormente, en el afán de controlar los cultivos y las rutas de transporte, se agregan más grupos armados y violencia a los territorios ubicados en la Sierra Nevada específicamente. En el texto *Música de acordeón, frontera y contrabando en la Guajira, 1960-1980* Héctor Castillo (2007) afirma que:

Se vivió durante la llamada bonanza marimbera uno de los periodos más sangrientos de guerras entre familias poderosas que controlaban el comercio de cannabis; violencia

que también afectó a trabajadores vinculados con tales familias y a muchas personas ajenas al negocio. (p. 83)

Fue así como se recrudeció la violencia en el departamento y los campesinos tenían que aceptar las demandas de los denominados “marimberos” porque sus pueblos fueron el escenario de luchas de poder. Cabe resaltar que la violencia causada por este cultivo se caracterizaba principalmente por los asesinatos entre clanes, lo que los diferenciaba de otros grupos armados como el ELN.

La soberanía del ELN no duró mucho en la región, debido a que las guerrillas de las FARC también se interesaron en este territorio. En junio de 1982, siete guerrilleros llegaron a Pueblo Bello (municipio del Cesar ubicado en la Sierra Nevada) y se dio el surgimiento de la Unión Patriótica. Esta organización se alió en el Cesar con el movimiento Causa Común, conformado por un grupo de dirigentes inconformes con los partidos tradicionales. Con el tiempo fundaron el Frente 19, también denominado José Prudencio Padilla, en una ubicación que compartían y disputaban con el ELN mientras incentivaban el cultivo de coca. El Centro Nacional de Memoria Histórica (2016) explica las implicaciones a nivel geográfico de esta lucha:

Dichos frentes pretendían dominar los corredores de movilidad entre los municipios de la Serranía del Perijá, los de la Sierra Nevada de Santa Marta y los que limitan con Venezuela, “espacio que facilita el ingreso de insumos militares y corredores para el narcotráfico. (p.35)

Para 1986, había muchos grupos organizados de izquierda que hacían exigencias sobre la distribución de la tierra y las necesidades básicas; especialmente luego de la llegada de Drummond al departamento para la explotación minera. Esto causó que las élites y las oligarquías se lanzaran a una campaña contra estos grupos, “ello significó la práctica desaparición de la izquierda no armada” (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2016, p.26).

Esta persecución que buscaba callar las voces de dichos grupos tuvo un efecto negativo debido a que buscaron otras formas de expresión que desencadenaron en un Paro Nacional desde el 7 hasta el 12 de junio de 1987. Más de ciento veinte mil campesinos y campesinas exigían “mejores servicios públicos, salud, educación, el cese de los desalojos de los predios ocupados y parar la guerra sucia” (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2016, p.76). En los medios se satanizó la protesta inmediatamente, tildándola de izquierda y llegaron a afirmar que los grupos armados obligaban a los campesinos, provocando un aumento en la violencia y los

problemas de tenencia de tierra en el Cesar. Se vivieron momentos donde las Fuerzas Militares y las élites políticas se enfrentaban a campesinos, sindicalistas y dirigentes de los partidos de izquierda que aparecieron en las décadas anteriores. Dicho enfrentamiento se dio a través de distintos hechos victimizantes como homicidios, desapariciones forzadas, desplazamiento, amenazas de muerte y daños a propiedad privada.

El 12 febrero 1993 se dio el secuestro por parte del ELN de dos directivos de Carbones del Caribe, suceso que marcó el inicio de la violencia y secuestros contra la minería. El ELN masificó este hecho victimizante para fortalecerse militar y financieramente en los 90. Se veía una clara diferencia entre los grupos que aumentaron los actos violentos como el ELN y las FARC y los que se desmovilizaron como el M-19, el Movimiento Armado Quintín Lame, MRT (Movimiento Revolucionario de los Trabajadores). Como lo resalta el Centro Nacional de Memoria Histórica (2016), en ese momento había “una guerrilla que estaba convencida de que se tomaría el poder por las armas, lo que provocó el incremento del secuestro, las extorsiones y los atentados contra la infraestructura minera” (p.37). En un territorio que veía comenzar la minería, la violencia surgió al mismo tiempo como causa y efecto.

Ya para 1994, se planteó la idea del presidente César Gaviria y de su ministro de defensa de incluir a la población civil en la lucha contra las guerrillas. Fue en septiembre que se finalizó el proceso bajo el gobierno de Ernesto Samper y aparecieron las Cooperativas de Vigilancia y Seguridad (CONVIVIR). Estas consistían en servicios de seguridad y vigilancia privada, especialmente para las zonas rurales; sin embargo, ellas allanaron el camino de los paramilitares. En el Cesar se encontrarían unas nueve cooperativas, entre las que se destacaba la Convivir Guaymaral y Salguero.

En 1996, Jorge Gnecco Cerchar (hermano del anterior gobernador Lucas Gnecco y del entonces senador José Eduardo “Pepe” Gnecco) se reunió con comerciantes, políticos, ganaderos y los hermanos Castaño para convencer a estos últimos de mover el paramilitarismo al Cesar. El primer grupo de 20 paramilitares llegó a la región a mediados de ese año, mientras se vivía una guerra sangrienta entre los guerrilleros, las Convivir y el Estado colombiano. Estos ataques perjudicaron a toda la población civil que se encontraba en medio de esta lucha territorial, pero los más afectados fueron los campesinos que salían desplazados de sus tierras: “Para 1997 se hablaba de más de un millón de desplazados desde mediados de los ochenta” (Archila, M. & Centro de Investigación y Educación Popular. 2003.p.38). Asimismo, los

sindicatos agrarios y líderes comunales desaparecieron violentamente, con una gran ola de secuestros y la apropiación de los terratenientes de la mayor cantidad de tierras.

En 1998, Rodrigo Tovar, alias Jorge 40, se estrenaba como máximo jefe paramilitar de las Autodefensas Unidas de Colombia de la región; un hecho que marcará la historia del departamento debido al alto número de actos victimizantes que fueron orquestados y ejecutados por este líder paramilitar. Un ejemplo de esto fue el asesinato de líderes de izquierda como los sindicalistas de la Cicolac y las primeras masacres en las zonas mineras de Codazzi, Becerril y La Jagua en operaciones denominadas tipo avispa. Los paramilitares se ubicaron al pie de la Serranía del Perijá con la intención de adueñarse de la carretera y obligar a los guerrilleros a moverse a las zonas altas de la montaña. Fue fácil ubicarse en la zona por los intereses de algunos transportadores y dueños de flotas con los que, con ayuda de Gnecco, hicieron un acuerdo económico a cambio de protección. No obstante, los empresarios y corporaciones del Cesar niegan cualquier vínculo con las autodefensas, o en general, con grupos paramilitares.

La guerra se recrudeció en todo el país y el Cesar no fue la excepción. Según las cifras de estudios en la Universidad Nacional identifica los años 2000 y 2001 como los más sangrientos en la región (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2016, p.88). Allí convergían las guerrillas, el Estado y los paramilitares en una lucha por las tierras mineras y las zonas ganaderas y agrícolas. La historia triste y dolorosa de la violencia en la región siguió por muchos años dejando miles de víctimas en el departamento. Un ejemplo concreto es que, hasta mediados de 2015, la Unidad de Restitución de Tierras había recibido 5.419 solicitudes por posibles casos de despojo y abandono en el Cesar, una de las mayores cifras del país. Un cuarto de estas demandas se concentró en veredas de los cinco municipios mineros: Agustín Codazzi, Becerril, La Jagua, El Paso y Chiriguaná (Unidad de Restitución de Tierras, 2016, Red Nacional de Información, p.93).

Como lo hemos visto hasta ahora, la música es un aparato ideológico cultural con gran poder discursivo en la región del Cesar. Por medio de ella, los habitantes de la región se adhieren a la ideología dominante y las personas con poder la utilizaban para tomar control de la palabra. Esto lo entendieron también los grupos paramilitares que dominaron en este departamento. Al llegar a la región, comenzaron a entender las dinámicas sociales y por medio de este género impusieron su dominio social. Así como los candidatos políticos eran mencionados en las canciones vallenatas, los paramilitares también conseguían su mención allí, usualmente como muestra de apoyo por parte de los artistas. Se conoce incluso una canción del

artista Poncho Zuleta que debió ser sacada del mercado por mencionar al inicio, con disparos de fondo, “viva la tierra paramilitar”. Esto nos muestra que no todos estaban descontentos con la llegada de estos grupos a la región, sino que desde la narrativa cultural de la música se logra ver diferentes opiniones sobre el tema.

Definitivamente, el Cesar es un territorio heterogéneo con una historia complicada, pero en medio se puede encontrar el son del acordeón y los versos que narran la vida, las tristezas y la cultura de una comunidad. El vallenato siempre ha acompañado la cotidianidad de los cesarenses en distintos momentos. Por ejemplo, en los primeros juglares que visitaban los pueblos a son de acordeón narrando las noticias, luego con los campesinos que se movían a las zonas bananeras que fueron a la guerra de los Mil Días y finalmente en las parrandas de las clases obreras. Al mismo tiempo, acompañó las protestas cantadas a son de merengue, puya, paseo o son en medio de los áridos ambientes políticos, la bonanza algodонера, la creación del Festival Vallenato hasta los cantos tristes para pasar la caída del algodón y la llegada de grupos armados como el ELN y las FARC. Como hemos mencionado, este género musical estuvo también presente en las parrandas pagadas por los marimberos, los saludos en las canciones a los paramilitares, y hasta en el desplazamiento de miles de campesinos. De esta manera, el vallenato se ha entrelazado con la violencia y los fenómenos sociopolíticos de un departamento conocido por ser la cuna de este aparato cultural.

1.3 El sujeto de detrás del discurso

La región del Cesar tiene referentes dentro de la música vallenata nacional e internacionalmente reconocidos en el ámbito comercial que se caracterizan por seguir la línea discursiva y musical que popularmente es aceptada y aclamada. Sin embargo, existen otros autores que carecen de reconocimiento, ya sea porque sus letras no se adaptan al formato que socialmente llama la atención del público o porque evitan ser identificados. En el caso del proyecto Cantando Quiero Decirte tuvimos la oportunidad de escuchar muchas de las voces de autores con poca visibilidad, incluso en sus comunidades, pero sin poder acceder a una comunicación directa con ellos. Dicha situación nos llevó a cuestionarnos sobre la función del autor en estas canciones y si no tener sus voces para explicarlas le quitaría validez a su análisis y comprensión.

Han existido autores que han tenido inquietudes similares, y por ello, han estudiado la autoría y su importante. La cuestión del autor ha ido evolucionando a lo largo del tiempo,

generando discusiones sobre cuál es la función y el rol de éste. Al respecto, Barthes y Foucault dejan ver su punto de vista que parece diferenciarse en ciertos aspectos, pero convergen en otros. La época en que Barthes escribió *La muerte del autor* y Foucault pronunció su alocución titulada *¿Qué es un autor* se caracterizaba por la negación del sujeto. Es decir, se intentaba quitar el individualismo a los ámbitos lingüísticos y antropológicos. Esta línea de pensamiento permitió plantear unas nuevas formas de análisis y una crítica a la manera en que se consideraba al autor y esto fue lo que decidimos tener en cuenta para tratar la cuestión de la autoría en nuestra investigación.

Por un lado, el filósofo Michel Foucault en su ponencia *¿Qué es un autor?* señala que en la modernidad importa en exceso quién es el autor, es decir, que una obra solamente se lee desde el sujeto que lo escribió. Foucault (1987) lo explica al mostrar el poder del nombre del autor ya que este es “una palabra que debe recibirse de cierto modo y que debe recibir, en una cultura dada, un cierto estatuto.” (p.8). De esta manera, dependiendo de quién afirma la autoría, la obra se debe tratar de una forma determinada: se ignora el texto, se le subestima o se le sobreestima. En la música vallenata lo vemos con los cantantes, ya que según el autor de la composición se le otorga cierto éxito o relevancia. Es así que este elemento influencia la escucha, el funcionamiento y la reproducción de este aparato cultural en medio de una sociedad específica.

No obstante, este autor nos hace una propuesta que es pertinente considerar en nuestro proyecto: “el autor debe borrarse o ser borrado en beneficio de las formas propias del discurso.” (Foucault, 1987, p.16). Es decir, que en vez de analizar siempre los textos desde quién los dijo o cómo estos se conectan con la biografía del autor, deberíamos mirar al autor como una función del texto. En este sentido, las canciones deben entenderse como discursos completos que cuentan con un elemento que es el autor, desplazando la atención hacia el lenguaje mismo. Bien es cierto que nuestras palabras están influenciadas por los contextos y las ideologías de la sociedad en las que se producen, pero los discursos tienen una mayor profundidad puesto que en su construcción convergen otros elementos complejos.

La noción de autor desde Foucault nos lleva a otro hecho que se debe analizar con cuidado y es la individualización de las ideas. Al colocarle cierto creador a ciertas palabras se construye la idea de que los sentimientos y reflexiones allí consignadas solo corresponden a un sujeto que los creó cuando en realidad, los relatos tienen la capacidad de conectar con diferentes historias, aunque no sean las mismas del autor. En el caso de las canciones, cuando se pone el foco en sus discursos y no en su autor, se logra construir memorias colectivas en vez de sólo

crear una memoria individual, y es justamente esa capacidad de identificación con el otro que le da poder a los discursos de la música vallenata.

Por otro lado, Barthes (1987), llega a una conclusión sobre el tema del autor que expresa claramente solamente hasta el final de su texto: “el nacimiento del lector se paga con la muerte del Autor.” (p.5) Con ello entendemos que cuando un discurso es leído por alguien, el autor pierde el control de lo que pueda significar su texto. Aunque el autor haya dejado intenciones claras en su escrito, estas son solamente válidas de manera completa para él, puesto que para el resto de los que lo lean tendrá otras interpretaciones, impacto y pertinencia. Con esta consideración decidimos acercarnos a las canciones del proyecto para analizarlas, comprendiendo que el hecho de no tener la reflexión del autor no impide que los discursos allí plasmados transmitan por completo lo que debía ser expresado. Entendemos así que en el mismo momento en que las canciones fueron leídas por primera vez, cobraron un sentido propio que no es dependiente de su autor y que las dejan como discursos vivos con el poder para enunciar.

No obstante, que los discursos tengan la potestad de enunciar por sí solos no significa que la comprensión de los autores materiales e intelectuales no tenga validez o no nos interesen. Especialmente en estas canciones donde las narrativas tienen el propósito de dar voz a las víctimas del conflicto armado, resulta relevante conocer el lugar de enunciación desde donde fueron producidas. Justamente, que las canciones tuvieran un autor o una autora que sufrió en carne propia cada una de las palabras expresadas es lo que le da tanto valor, puesto que no son letras imaginadas, sino letras vividas. Sin las vivencias de cada uno de los que escribieron esas canciones no hubiese sido posible dar a luz dichas narraciones de la manera específica en que se hicieron. En este sentido, consideramos que la historia del autor en este caso sí constituye un punto de partida esencial para el discurso impartido.

Ahora bien, en el caso específico de nuestra investigación, entendemos que sus discursos siguen hablando de manera directa, aunque no podamos conocer a las personas que los escribieron ni podamos indagar más allá de lo que contaron. Las letras dejaron un recuento histórico que, aunque sin nombre de su autor, tiene toda la capacidad de reflejarnos que quien está detrás es una víctima y que estas letras son su historia. En nuestra investigación sería un caso de comprensión a la inversa, donde no es el autor quien nos revela el significado de las letras, sino que son las letras quienes nos revelan las vivencias de su enunciadore. En cuanto a esto, es importante reconocer que el lenguaje tiene el poder de impactar y de originar realmente el texto para darle sentido. En palabras de Barthes (1987):

“es el lenguaje, y no el autor, el que habla; escribir consiste en alcanzar, a través de una previa impersonalidad –que no se debería confundir en ningún momento con la objetividad castradora del novelista realista– ese punto en el cual sólo el lenguaje actúa, “performa”, y no “yo”. (p.2)

Al considerar creaciones discursivas, se le da una mayor relevancia al texto como tal y a los individuos que lo interpretan, puesto que para Barthes (1987) “la escritura es la destrucción de toda voz, de todo origen” (p.1). De esta manera, al terminar de escribir algo, quien lo hace acaba su labor y desde ahí empieza el recorrido autónomo del texto. Para Barthes, la voz del autor no puede ser más importante que la propia voz del texto, puesto que esta última es la que tiene un valor más constante. En este sentido, aunque seamos propietarios de nuestras ideas y de lo que escribimos, una vez decidimos plasmarlo y entregarlo a un lector, estamos dejando libre interpretación sobre dicho pensamiento. De la misma manera, cuando expresamos un discurso se hacen evidentes las ideologías y situaciones que lo hicieron posible. Es allí cuando dejamos de ser el origen único de lo que decimos y descubrimos que está atravesado por diversas influencias que se materializaron a través de nosotros. Por tanto, de acuerdo con el autor, la escritura de lo que pensamos nos vuelve materializadores de lo que nos atraviesa y no origen de esto.

Barthes se enfoca en la muerte del autor porque problematiza la importancia de entender que nada proviene de una sola persona. Para él, “el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura.” (Barthes. 1987 p.3). Darle la propiedad a una persona quitaría el poder multidimensional que cada escrito tiene. No se puede perder de vista que cada texto está respaldado por un contexto, unas ideologías y comprensiones del lenguaje específicos que configuraron lo que se dijo y la manera en que se hizo, y esto debe hablarnos por sí mismo. Para nuestro trabajo de grado es esencial tener en cuenta que el autor no será quien le dará validez a las canciones, sino cada palabra plasmada ahí y las personas alrededor del autor. Barthes (1987) lo explica de esta manera:

“sentido total de la escritura: un texto está formado por escrituras múltiples, procedentes de varias culturas y que, unas con otras, establecen un diálogo, una parodia, un cuestionamiento; pero existe un lugar en el que se recoge toda esa multiplicidad, y ese lugar no es el autor, como hasta hoy se ha dicho, sino el lector.” (p.5)

En este sentido, se puede examinar el lenguaje particular de la región con que intentaron narrar no solo sus horrores personales, sino también los de su comunidad, los cuales tienen

elementos importantes para el Cesar que de pronto en otras regiones no son relevantes. Por ello, al leer el texto siendo de esta región o incluso de otras, la cultura juega un papel importante que permite hacer comparaciones con las creencias e historias propias, con el fin de darle un sentido más profundo y personal a estas narraciones.

Como hemos mencionado anteriormente, hay ideologías que atraviesan lo que pensamos y se hacen materiales en lo que decimos, pero siempre se considera al autor como el punto de convergencia y no al lector. Es justamente desde las comprensiones de Barthes que logramos ver que quien hace la unión de las diversas ideologías no es precisamente el autor, sino el lector. Cuando el autor expresa sus ideas no es consciente quizás de todo lo que le atravesó y le hizo expresar lo que dijo, pero aun así las plasma y las entrega a su lector. Es allí donde se hace real esa convergencia de ideas y multiplicidades, puesto que es el lector es quien les da sentido. En el caso de las canciones a analizar, aunque no seamos los autores de las canciones, podemos descubrir las influencias que tuvieron al momento de enunciar las canciones por medio de las letras y el uso del lenguaje en ellas. Con respecto a la cultura, sin conocer al autor, el lector por medio del lenguaje utilizado puede interpretarla y sacar conclusiones de lo que esta significó para la creación de dicho discurso.

Por ello, Barthes (1987) concluye que “la unidad del texto no está en su origen, sino en su destino” (p.5). Su origen no es único, no puede definirse con una persona porque está atravesado por muchas partes. Pensar que lo que le da sentido a un discurso es el público, permite comprender que lo que hace a un texto válido es cómo lo reciben y lo entienden quienes lo leen. Usualmente, al autor se le da el reconocimiento por su trabajo y se vuelve referente, pero Barthes quiere poner ahora al lector como una función más importante que sólo recibir ideas, es ahora quien da vida al texto. En nuestra investigación, especialmente, hemos entendido que no todo depende de quién lo escribió, sino el producto que pudo llegar a nosotros y el impacto de cada decisión tomada en esas letras. El propósito de los autores de estas canciones fue contar sus historias del conflicto, pero para el lector puede que cobre un sentido mayor que el autor no previó.

1.4 En busca del olvido: travesía investigativa

Al estudiar Licenciatura en Lenguas Modernas los cuestionamientos por el autor y el papel que cumplen las palabras en la vida diaria se vuelven parte de nuestro interés académico y personal. Ahondando en esta curiosidad sobre el lenguaje nos pareció importante entender si

tiene alguna relación con eventos tan decisivos de un país como lo es el conflicto armado. Usualmente se consideran estos aspectos de una sociedad desde las ciencias políticas y antropológicas, pero hemos encontrado en el lenguaje una realidad que atraviesa todas estas relaciones y que podría ayudarnos a entender, problematizar y contribuir a situaciones de tanto impacto para todo un país. El conflicto armado ha tocado a todas las personas de Colombia, pero con mayor o menor gravedad dependiendo de la ubicación geográfica o de la edad.

Además, en nuestro caso, haber nacido en la región del Cesar nos ha hecho conocer una parte de la historia diferente a la que otros han vivido o escuchado en el resto del país. A nuestras familias les tocó vivir, directamente o indirectamente, los embates del conflicto armado y sus historias de vida nos acompañan en muchas facetas de nuestra existencia y, ahora especialmente, en nuestro ámbito académico. Al tratar el tema de la diversidad de memorias históricas en un semillero de investigación fue inevitable que viniera a nuestra mente la pregunta sobre cómo nuestra región estaba construyendo memoria y cómo esta podría servirnos para entender las vivencias que atravesaron el pasado de nuestra sociedad.

Con este objetivo, en una sesión de investigación decidimos buscar si había una entidad o al menos iniciativa encargada de contar la historia del conflicto armado del Cesar. En dicha búsqueda encontramos algo que nos llamó la atención y fue el proyecto que nos interpela en este trabajo de grado. Este proyecto nos pareció una apuesta importante y significativa para la región porque combinaba la preocupación por las versiones de las víctimas que no se habían contado, usando el ritmo musical representativo de la región. El proyecto *Cantando Quiero Decirte* suscitó la pregunta central de nuestra investigación sobre cómo el lenguaje expresado en la música vallenata ha cumplido una función clave para construirnos como sociedad. Sin embargo, al pensar el estilo de las canciones que se frecuentan en nuestra región encontramos poca o ninguna referencia a los momentos vividos durante el Conflicto Armado. Esta particularidad del proyecto nos hizo pensar en el impacto que estos discursos cantados pudieran tener sobre las personas cesarenses para apropiarse de su historia y comenzar a construir paz y reconciliación por medio de estas narrativas.

Infortunadamente, la difusión de estas canciones ha sido poca y no tienen ninguna influencia en la región por diversos factores que no podemos controlar, lo cual aumentó nuestra curiosidad en cuanto a las memorias del conflicto y la manera en que el lenguaje empleado en ellas. Inicialmente consideramos tomar seis canciones para analizarlas una a una y encontrar lo que estas letras tenían por decirnos y la influencia que lingüísticamente pudieran tener. No obstante, luego vimos la necesidad de escoger todas las canciones, ya que consideramos necesario analizar la mayor cantidad posible para tener una muestra más representativa de los

puntos comunes de las narraciones y de los puntos de divergencia entre ellas. En este nuevo filtro, decidimos quedarnos con 22 de las 24 canciones del proyecto que tratan directamente el conflicto armado con el formato de música vallenata para analizarlas a la luz de dos teorías del Análisis Crítico del Discurso desde los autores Foucault y Van Dijk.

En la travesía de trabajar con los discursos e historias de las víctimas encontramos diferentes obstáculos para relacionarnos con los autores y sus memorias. Este proyecto se encontraba cobijado por el Centro de Memoria del Conflicto del Cesar, una entidad gubernamental que agrupa diferentes iniciativas para las víctimas y ex-combatientes del conflicto armado en la zona. Con el fin de conocer más de la construcción de este proyecto nos acercamos a las oficinas que indicaba la página web. Al llegar descubrimos que el centro no funcionaba en ese lugar desde hacía 3 años. Paradójicamente, una entidad que promueve la reconciliación y la memoria dejó de funcionar en la época de post-conflicto en un departamento extremadamente golpeado por el conflicto armado.

Al seguir indagando, nos dieron un correo electrónico que supuestamente pertenecía a un funcionario relacionado con el proyecto y que nos podía dar más información. Sin embargo, luego de múltiples correos no obtuvimos ninguna respuesta. Al parecer, el centro y sus funcionarios desaparecieron sin dejar rastros. Descartada la idea de comunicarnos con el área institucional, decidimos enfocarnos en las canciones e intentar contactarnos con los autores de ellas por nuestra propia cuenta. Tomamos como insumo la página web del proyecto que incluía los audios de las canciones, una pequeña biografía de los autores y la transcripción de las letras. No obstante, tiempo después al consultar la página nos aparecía un error del servidor, por lo cual contactamos al proveedor de la página quién nos comentó que el dominio web se había vencido y era necesario que el Centro de Memoria hiciera el pago directamente. Es inaudito que el trabajo para (re) construir memoria se pierda porque no se invierten los recursos necesarios y ni se mantienen canales de comunicación.

En un último intento por recuperar la información de la página consideramos pagar el dominio, pero esto solo se podía hacer desde el correo que creó la cuenta. Luego, nos comunicamos con el Centro Nacional de Memoria, donde nos respondieron que ellos no tenían ningún poder en el proyecto y que no podían intervenir. Por último, tocamos la puerta de la Gobernación del Cesar, quienes fueron facilitadores del proyecto, pero continuamos recibiendo respuestas negativas puesto que ningún área parecía conocer del tema o ser el competente en el asunto.

Nos encontramos en un callejón sin salida donde nadie se apropiaba de un proyecto que en teoría iba a tener un gran impacto en la sociedad cesareña. Justamente, este “viacrucis”

demuestra cómo las memorias contrahegemónicas son olvidadas y, a pesar de algunas buenas propuestas, siguen reproduciéndose solamente las memorias hegemónicas sobre el conflicto armado. Como investigadoras, no teníamos acceso ni a las piezas sonoras ni a los autores; lo único que se logró hacer para no renunciar a este análisis fue buscar de manera exhaustiva y autónoma las canciones. Se pudieron encontrar los audios de las canciones, ya que estos fueron guardados en la nube; sin embargo, se perdió muchísima información sobre las historias y sujetos detrás de estos vallenatos. De esta manera, años de sufrimiento y resiliencia quedaron reducidos a unos discursos en forma de canciones que parecen no ser relevantes para la institucionalidad ni conocidas por la sociedad cesarense.

Este es un ejemplo de cómo el pasado parece evaporarse con el tiempo y ser tragado por el olvido. Es allí cuando el lenguaje entra en escena para modificar la situación. El pasado de cualquier persona es solamente recuperable a través de la palabra y los discursos de estas víctimas, desconocidas para muchos, se proponen justamente ayudar con este propósito. Estas letras tienen un gran valor en el proceso de resignificación, aun si no conocemos su autor.

Entendiendo el poder que tiene el lenguaje para crear sentido y reproducir memorias, decidimos tomar estas canciones como insumo para analizar la manera en que el lenguaje utilizado en ellas puede participar en la construcción de discursos contrahegemónicos de memoria y paz en un región tan golpeada por este flagelo nacional. Para ello, tomaremos como base las teorías del Análisis Crítico del Discurso propuestas por Michael Foucault (1987) y Van Dijk (2017), desde los enfoques social y lingüístico, respectivamente.

CAPÍTULO 2: “No es desde hoy que busco sanar mi herida”²

A continuación nos dedicaremos a analizar las 22 canciones escritas por víctimas del conflicto armado desde el enfoque en el componente taxonómico por parte de Foucault, y desde el aspecto lingüístico por parte de Van Dijk. Con el objetivo de ahondar en los elementos discursivos, decidimos dividir las canciones en siete categorías que representan las temáticas más recurrentes abordadas en las canciones y la realidad del Departamento del Cesar. Dichas categorías son: *desplazamiento forzado, asesinatos, crítica al gobierno, guerrilla y paramilitares, referencias religiosas, reconciliación y perdón, y mujeres*.

2.1. Violencia relatada al son del acordeón

Al escuchar cada una de las melodías y sus letras llama la atención que a pesar de la heterogeneidad de las narraciones, hay puntos comunes que reflejan las realidades compartidas por muchas de las víctimas. Por ello, decidimos enfocar el análisis en estas siete categorías, relacionándolas con la experiencia del Conflicto Armado en el departamento del Cesar.

En primer lugar, en la región, el *desplazamiento forzado* constituye una de las situaciones más comunes de violencia que se tuvo que afrontar. De hecho, de las 8.336.061 víctimas registradas en todo el país, 413.882 son del Cesar (Unidad para la Atención y Reparación Integral a las Víctimas, 2020). Al mirar las cifras con respecto al desplazamiento forzado en Colombia, especialmente en el Cesar, encontramos que la cantidad de personas afectadas es muy grande, pero también revisando a profundidad vemos que aunque fue hace mucho tiempo, siguen recuperándose de la tragedia de haber perdido todas sus posesiones. Incluso, muchas personas de nuestras familias y cercanos también hacen parte de la lista, y aunque algunos de ellos no sean contados allí, sí han cargado con las consecuencias por muchos años.

En segundo lugar, se encuentran con frecuencia narraciones sobre *el asesinato* de cesarenses por parte de los distintos actores del conflicto armado. Estos hechos tocan las fibras de las familias y amigos de los asesinados, que a su vez se convierten en víctimas. De acuerdo con la Unidad para la Atención y Reparación Integral a las Víctimas (2020), en el departamento del Cesar se reportan 48.105 víctimas de 1.083.148 en todo el país. Muchas de estas familias

² Tomado de la canción *A mí no me consuela nadie* de Leandro Díaz.

cuentan aún con dolor la partida de sus seres queridos. En algunos casos, incluso perdieron a todos los miembros, usualmente masculinos, de la familia.

En tercera instancia, en las canciones se puede ver cómo hacen juicios al manejo que le ha dado el *gobierno* a la situación del conflicto armado. Para muchas víctimas las estrategias adoptadas para reducir el control de los grupos armados y la restauración para las víctimas no han sido las adecuadas para sus casos particulares. En muchos de ellos, los reproches hacia el Estado están relacionados con una ineficiencia de los proyectos. Esto ha llevado a que muchas familias sigan viviendo en la miseria producida por el conflicto armado.

En cuarto lugar, las canciones de esta investigación dan cuenta de la cotidianidad de la población del Cesar durante el conflicto armado, cotidianidad que estuvo permeada, en los años 90 especialmente, por la lucha por el control territorial entre los grupos armados. En el Cesar existieron diferentes actores que afectaron a la población campesina. La presencia de los paramilitares fue muy importante para esta región por causa de los grandes estragos que dejó. De acuerdo con las investigaciones del Centro Nacional de Memoria Histórica (2013) en su informe *¡BASTA YA! Colombia: Memorias de guerra y dignidad*, “los paramilitares fueron, sin duda, el actor armado de mayor dinamismo tanto en número de acciones violentas como en expansión geográfica, especialmente en el norte del país”. Por el contrario, como es explicado por Jaime Zuluaga Nieto (2012), “la de las guerrillas es una parábola de crecimiento que termina por sustituir la conquista de conciencias por la de territorios”(p. 2).

En las canciones también se muestra esta heterogeneidad, al hacer alusiones a los diferentes colectivos. Especialmente se ve una disputa encarnizada entre el bando de la guerrilla y los paramilitares que terminó cobrando la vida de muchas personas inocentes. Como lo explica González, Bolívar y Vásquez (2002) , citado por Zuluaga (2012):

En contraste con las guerrillas que nacen en zonas rurales pobres y marginales, los paramilitares nacen en zonas prósperas e integradas a la economía nacional o mundial, cuyas élites los apoyan porque se sienten amenazadas por el avance guerrillero, el abandono estatal y las políticas de modernización y de paz. (p. 4)

En quinta instancia, en las piezas musicales se ve cómo *la religión* permea los discursos al atribuirle la protección, la supervivencia o aun la felicidad actual a Dios o a la Virgen. De esta manera, también se muestra el papel fundamental que tenía la espiritualidad para ellos, sobre todo para darle sentido a un hecho tan doloroso como el asesinato o el desplazamiento forzado. En el caso del corpus de esta investigación, de las 22 canciones analizadas, diez hacen

referencia a alguna deidad o ser superior que los ayudaron en este proceso de ser víctimas del conflicto armado.

En sexto lugar, al hablar de *perdón y reconciliación* en la comunidad del Cesar puede ser un tema controvertido debido a las diferentes perspectivas que hay. Irónicamente, en Colombia el discurso sobre la capacidad de perdón ha sido monopolizado por muchas personas, pero pocas veces se escuchan a las víctimas en espacios masivos. Es interesante cómo muchos discursos sobre la reconciliación están estrechamente ligados al perdón como una manera necesaria para solventar las diferencias entre los actores del conflicto.

En última instancia, el *papel de la mujer* en el conflicto armado se evidencia a través de las diferentes funciones o perspectivas con las que son mencionadas en las canciones. Aunque muchas mujeres sufrieron los estragos del conflicto armado, sus voces no son tenidas en cuenta de la misma manera que la de los hombres. De acuerdo con las investigaciones del Centro Nacional de Memoria Histórica (2013) en su informe *¡BASTA YA! Colombia: Memorias de guerra y dignidad*, “la violencia sexual y, particularmente la violación, ha sido una de las modalidades de violencia que ha impactado mayoritariamente y de manera directa a las mujeres” (p. 306). Además, de acuerdo con la comunicadora social Margarita Cadavid (2014), “en el marco del conflicto colombiano, la mujer ha sido concebida como arma de guerra por los actores armados” (p. 316).

Sin embargo, en las canciones encontramos más bien una limitación del papel de esta población de víctimas con el cuidado y sostenimiento del tejido familiar. De hecho, de las 22 canciones escogidas en el proyecto solo una fue compuesta por una mujer; lo que da muestra de la poca participación que se les brindó en la construcción de memoria del conflicto armado. Esto nos deja ver que aunque sus cuerpos fueron atravesados más violentamente, sus historias tienden a ser las más evitadas.

2.2 Sujetos transformando discursos

En el texto *El orden del discurso*, Michael Foucault se pregunta por las producciones del discurso y el papel que juega la sociedad en este. Como respuesta afirma que dicha producción es “controlada, seleccionada y redistribuida por cierto número de procedimientos que tienen por función conjurar sus poderes y peligros, dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar su pesada y temible materialidad.” (p.10, Foucault, 1987). Es de esta manera que como

sujetos deberíamos centrarnos no solamente en la creación *per se* del discurso, sino en cómo este es transmitido en medio de la sociedad.

Por ello, Foucault se preocupa por el aspecto social de los discursos, llevándolo así a incluir la manera en la que las relaciones de poder influyen lo que expresamos en diferentes momentos. En su tesis, plantea *procedimientos externos e internos de control* que moldean el discurso, su efecto y aun su manera de llegar a los oyentes. Los internos están caracterizados por ser el mismo discurso el que ejerce ese control; mientras que en los externos, como su nombre lo indica, dicha influencia viene desde afuera. Además, en este control, selección y redistribución se mueve todo un dominio que está encuadrado en una sociedad específica con características únicas.

Dentro de los procedimientos de control externos del discurso propuestos por Foucault se encuentran tres principios bajo los cuales se analizarán las canciones: *el principio de lo prohibido, el principio de lo verdadero y lo falso y el principio de la locura y la razón*. Mientras que en los internos se encuentra *el principio del comentario, el principio de la disciplina y el principio del autor*; no obstante, este último no será utilizado en este análisis por la situación particular de autoría de las canciones.

2.2.1 Principio de lo verdadero y lo falso

Este principio se trata de una *voluntad de verdad* que prescribe el nivel técnico de los acontecimientos para ser verificables y útiles. En consecuencia, esta voluntad de verdad impone al sujeto conocedor una cierta posición, una cierta forma de mirar y una cierta función; además, se apoya en una base institucional, a su vez, reforzada por una serie de prácticas que ayudan a difundirla. Con respecto a lo anterior, Foucault (1987) afirma que parece que “sus peripecias estuviesen enmascaradas por la verdad misma en su necesario despliegue” (p.24). De esta manera, se imponen discursos no desde la noción de verdad sino desde la voluntad de verdad; es decir, se fabrica lo que el grupo dominante necesita o quiere que sea considerado cierto.

En las canciones la disrupción o seguimiento de este principio se ve en diferentes categorías. Por un lado, en lo referente al desplazamiento forzado hay una alta producción ya que de las 22 canciones que hacen parte del corpus de esta investigación, 21 de ellas tratan el tema del desplazamiento forzado debido a que el Cesar fue un departamento muy golpeado por este hecho victimizante. Y en este gran corpus se ve que las instituciones y prácticas alrededor

del conflicto armado han instaurado ciertas verdades que construyen y reproducen ideas sobre lo que sucedió.

En canciones como la siguiente se explica cómo muchas personas tenían tan interiorizadas las representaciones que se les impusieron, que desechaban los discursos de las víctimas sobre el desplazamiento forzado al considerarlos falsos. Al mismo tiempo, se les quería imponer a los campesinos desplazados que actuaran de cierta manera y creyeran discursos específicos sin importar sus experiencias personales que los marcaron y condicionaron.

Nos miran con indiferencia algunos de mis paisanos
 como si lo que pasó, nosotros nos lo buscamos.
 Por esa bendita guerra que azota a los colombianos.
 (Canción: *Sin sentido*)



Al mismo tiempo, se puede ver cómo *el principio de lo verdadero y lo falso* se encuentra en las letras de las canciones dedicadas a la crítica del gobierno. Los oyentes e incluso los autores conocen una versión de la historia o unos supuestos que se han establecidos como verdad; no obstante, al tocar el criticismo al gobierno, muchos autores intentan romper esos imaginarios resaltando especialmente resultados como la miseria. De cierta manera, se podría pensar como una propuesta de eliminar esa dualidad de bueno y malo en lo referente a los bandos envueltos en el conflicto armado. Un ejemplo, es el siguiente fragmento donde abiertamente van en contra del supuesto establecido por la institución que el Estado todo el tiempo fue un protector de la comunidad:

// y el estado nos ignoró y él consintió en nuestra desgracia.//
 (Canción El cerro de Hiracal)



En las canciones que nombran las dificultades económicas, generalmente lo hacen en forma de crítica y exigiendo mejores soluciones al gobierno. Asimismo, las canciones se presentan como una oportunidad de los autores de romper los imaginarios que tienen ciertas personas sobre el desplazamiento y el proceso de reconstrucción. Muchos de estos imaginarios establecen que la vida de las víctimas no es tan dura; por ello, algunos autores intentaron confirmar directamente las penurias que vivían a causa del conflicto armado, para contrarrestar

la idea de buena vida vendida por ciertos sectores de la sociedad o instituciones. Estrofas como la siguiente nos ilustran esto:

En mí lo pueden notar, el trabajo que he pasado

Y por eso es que me ven viviendo acá

Sumido en la miseria y arruinado.

//Muchas veces me acuesto hasta sin comer,

Mientras otro goza y bebe de mi sudor //

(Canción: *Fuerte sufrimiento*)



Pues en el campo sin estudio bien se vive, pero uy,

qué duro sin estudio en la ciudad

Para darme empleo me piden un diploma

y hasta me exigen la libreta militar.

(Canción: *Desplazado en la ciudad*)



Otros autores, fueron más lejos y quisieron romper el discurso considerado como verdadero por las instituciones que afirmaban que las ayudas ofrecidas a la población campesina afectada eran suficientes. Las canciones con su poder discursivo intentan salir de esta exclusión establecida por “la verdad”. En el siguiente extracto se evidencia una fuerte crítica que va en contra a lo aceptado generalmente y trata de huirle a ese principio de exclusión de lo verdadero y lo falso:

Y ahora nos tiran las cuatro ayudas

Las que por años nos pertenecen

Y cuando al fin nos llega una

Hasta incompleta la mandan siempre

(Canción: *Luchemos por la bandera*)



Por otro lado, dentro de las funciones que cumplen las referencias religiosas se podría pensar en la utilización de Dios y la virgen para romper este *principio de lo verdadero y lo falso*. En algunas canciones se atreven a poner a estos seres religiosos como testigos del sufrimiento que tuvo la comunidad, estableciendo así un ser superior que pueda dar cuenta de

lo vivido a pesar de que en muchos espacios estos discursos se hayan tildado de mentira. De cierta manera, al incluir la religión pareciera que se intentara dar mayor credibilidad a las canciones y a los hechos que estos discursos narran. Por ejemplo, en el siguiente verso:

//Testigo es Dios que está en el cielo, ese que vio nuestra humillación.//

(Canción: *El cerro de Hiracal*)



Asimismo, los discursos sobre la mujer han sido controlados por medio de este principio de exclusión, ya que se han perpetuado los que muestran a la mujer en su rol de madre y esposa, siguiendo el ideal que se ha establecido por la sociedad donde la mujer cumple esa función principal y se invisibilizan las otras. En las canciones se toma como verdadero este imaginario, reduciendo su participación en el conflicto a ser madres, viudas y esposas de víctimas. Se podría afirmar que muchas veces se establece como falsa la idea de que la mujer pudo tener un papel mayor dentro de este conflicto, reproduciendo como verdadero esta minimización muchas veces inconsciente.

Madres desconsoladas no sabían cómo andaban

Siempre con la zozobra que un hijo iba a morir

(Canción: *Miedo y terror*)



Cuántos inocentes mueren

Viudas hay muchas mujeres

(Canción: *Clamor por la paz*)



Preso de la angustia me tocó salir junto con mis hijos y esposa, Señor.

De Esa mi tierrita que me vio nacer, que la llevo dentro de mi corazón.

(Canción: *¿Por qué a mi señor?*)



2.2.2 Principio de la locura y la razón

Este segundo principio de exclusión externa establece que la escucha misma del discurso está permeada por la censura, es decir, que se oye el discurso al mismo tiempo que se rechaza. Este procedimiento se encarga de separar lo que es razonable de lo que es locura de

manera arbitraria y sostenida por un sistema de instituciones. Foucault (1987) lo expresa de esta manera: “el loco es aquel cuyo discurso no puede circular como el de los otros: llega a suceder que su palabra es considerada nula y sin valor, que no contiene ni verdad ni importancia,” (p. 24).

En una de las canciones que incluye referencias religiosas, el autor parece tener cierto conocimiento del *principio de la locura y la razón* debido a que muestra cómo muchas veces los discursos de las víctimas se toman como historias de “locos” que no deberían tomarse tan en serio, y que son descalificadas por ir en contra de lo hegemónico o que simplemente no son importantes. En el extracto se toma a Dios como quien los ayudó a seguir adelante a pesar de que la comunidad no tomara sus discursos como textos basados en la razón ni textos que merecieran ser distribuidos y reproducidos dentro del país y el departamento:

Sólo Dios nos da la fuerza para soportar lo vivido,
y es que este dolor lo entiende sólo el que lo haya sufrido.
Por esa bendita guerra que no tiene ningún sentido.
(Canción: *Sin sentido*)



2.2.3 Principio de la prohibición

Desde Foucault *la palabra prohibida o principio de prohibición* establece que hay discursos que no se pueden producir porque están envueltos en una red de “poder y deseo” bajo la garra invisible de instituciones que los organizan y manipulan. Es decir, que “uno sabe que no tiene derecho a decirlo todo, que no se puede hablar de todo en cualquier circunstancia, que cualquiera, en fin, no puede hablar de cualquier cosa” (p.14, Foucault, 1987). A su vez, se encuentran tres tipos de prohibiciones: *el tabú del objeto, ritual de circunstancia y derecho exclusivo o privilegiado de quien habla*.

En las canciones que narran el desplazamiento forzados, podemos ver el *tabú del objeto* debido a que muchos autores evitaron nombrar directamente a los actores de los hechos. Sea por miedo o como mecanismo de defensa, se narraban las canciones sin culpabilizar a un grupo en específico. Se podría asumir que no querían que sus canciones fueran censuradas o que tuvieran repercusiones por tomar la decisión de exponer sus historias a toda la comunidad; por ejemplo, en la siguiente canción:

//Si un grupo armado me puso dos días no más
Pa' que me fuera o de no era asesinado//
(Canción: *Fuerte sufrimiento*)



Muchos no están porque manos asesinas,
que se creían los dueños de la vida y decidían: vivirá o morirá.
(Canción: *Quisiera ver*)



También se podría pensar que para algunas víctimas el darles un lugar en su historia significaba un aumento del dolor y la pena. Al mismo tiempo, se evidencia que a pesar de existir ciertas reglas implícitas de lo que se podía o no se podía decir referente al conflicto, los autores juegan con los términos recurriendo a significados compartidos por la comunidad como sucede en la siguiente canción donde se usa la palabra “encapuchado”:

“Encapuchados impartiendo miedo
Invitando a la plaza con una lista en mano”
(Canción: *¿para qué recordar?*)



Por otro lado, las canciones además de recuperar el pasado a través de la (re)construcción de memoria, también sirvieron como una plataforma para exponer las relaciones de poder que limitaban los discursos. Ellos no circulan libremente, sino que siempre hubo colectivos o instituciones que limitaron lo que se hablaba sobre el desplazamiento forzado, estableciendo el *derecho exclusivo o privilegiado de quien habla*. Asimismo, permitió que situaciones dolorosas que muchos ciudadanos desconocen salieran a la superficie. Este es el caso de la siguiente estrofa:

En nombre de los desplazados
Hoy vengo a participar
Porque yo quiero mostrar
Lo mal que nos han tratado
(Canción: *Luchemos por la bandera*)



En las canciones que detallan los asesinatos cometidos en el Cesar se rompe un poco la *prohibición* ya que se le da voz a hechos victimizantes que se habían silenciado o escondido.

No obstante, en las narraciones, al igual que en las referentes al desplazamiento, se puede ver cierta resistencia a mencionar con nombre propio las situaciones. Por ejemplo, en la siguiente canción se describen los sentimientos de tristeza, pero sin hacer responsable a ningún colectivo, sea por miedo o por evitar revivir los traumatismos:

También tuve que acompañar en un velorio cruel
 A esas tantas familias
 A la se que la guerra atrapó y sin piedad mató
 a sus seres amados.
 Daba tristeza ver llorar muchas mamás
 Que a sangre y fue le Mataron a sus hijos
 //y el asesino festejaba a carcaja's tomando trago
 por lo que había cometido//



(Canción *Fuerte sufrimiento*)

De la misma manera, pone el enfoque en las víctimas y no en los victimarios al usar la impersonalidad; es decir, lo que resaltan en la canción es lo que le sucedió a las víctimas y no tanto quién lo hizo. También se podría pensar en una forma de resistencia al *derecho de quien habla*, es así que las víctimas intentan alzar su voz en medio de un contexto que de cierta manera excluía a los discursos que eran muy crudos o narraban las atrocidades que sufría la población civil.

Llegaban a medianoche y también a pleno día
 //El terror nos infundían y mataban sin derroche//
Les hacían cavar sus tumbas solos en la inmensidad
 //Torturaban sin piedad dándoles la muerte absurda//



(Canción *Luchemos por la bandera*)

Las canciones de este proyecto juegan con las dualidades explicadas por Foucault en lo referente a la crítica a las instituciones, al tratar de romper con *los principios de prohibición*, pero viéndose al mismo tiempo limitados por él mismo. Es aquí donde ellos rompen *el derecho exclusivo de quién habla*, dado que se liberan de la dinámica hegemónica que los excluye de la discusión sobre el conflicto y se arriesgan a hacer exigencias al gobierno, exponiendo lo que para ellos es una ayuda deficiente que no merece ser alabada. No obstante, al mismo tiempo se

puede ver *el tabú del objeto* al no señalar con nombres propios qué presidente o institución fue el que tomó dichas decisiones. Usan el abstracto de la función del “gobierno” para hacer sus reclamaciones sin tocar a una persona en específico. Esto se puede ver en el siguiente extracto:

Sumido en la miseria y arruinado.
 Porque el Gobierno ofrece y nunca da
 una vivienda en verdad para un pobre desplazado
 // y si hay una ayuda, es como si na’
 si lo que él manda de allá siempre se pierde en la agüao’//
 (Canción: *Fuerte sufrimiento*)



Pero por Dios es algo inaudito
 Que hoy saquen pecho que dieron casa
 //porque el diseño es un laberinto
 sin patio donde colga’ una hamaca//
 (Canción: *Fuerte sufrimiento*)



Un hecho interesante en las canciones es que muchas veces los discursos tratan de excluir las referencias muy evidentes a la guerrilla o a los paramilitares, mientras que otros autores decidieron nombrarlos sin ningún tipo de tapujos exponiendo sus diferentes hechos victimizantes:

Ay, yo no sé qué es lo que pasa y me refiero a los mandatos.
 Primero fue la guerrilla y ahora vienen los paracos.
 Pa’ que lo sepa Colombia lo digo en mi melodía.
 (Canción: *Lo digo en mi melodía*)



La pelea era entre dos bandos. Entre la guerrilla y los paras.
 Mientras que una campesina entre un ranchito rezaba,
 pues la paz se está perdiendo, en el medio de la Nevada.
 (Canción: *Hasta las aves huían*)



Dentro del corpus se destaca una canción que rompe con todos *los principios de prohibición* al nombrar no el colectivo sino el cabecilla que ejecutó la matanza. En la canción reconoce a ciertas víctimas con nombre de pila y señala que fue Rodolfo Lizcano, alias 38, líder del frente Mártires del Cesar de las Autodefensas Unidas de Colombia, quien cometió la masacre:

//Me hizo acordar de mis amigos viejos que ya están muertos y me hizo
llorar.//

//A Carmen no olvido yo, tampoco a Jose mi hermano.//

// A Héctor, Luis y Antoriano “38” asesinó//

y a todo un pueblo reunió para matar a Javier

// y lo vimos perecer y ninguno lo auxilió.//

(Canción: *Cerro de Hiracal*)



En el caso del tema de la mujer, las canciones de este corpus son una pequeña muestra de la realidad del país, dado que la casi nula participación del género femenino en este proyecto demuestra cómo sobre este grupo se ejerce constantemente *el derecho exclusivo de quien habla*. De esta manera, las voces de las mujeres son raramente escuchadas y distribuidas en las memorias del conflicto armado, a pesar de ser uno de los grupos más golpeados por diversas agresiones a sus cuerpos, familias y territorios.

2.2.4 Principio del comentario

En los apartados anteriores se hablaron de los métodos de exclusión externos que se ejercen sobre el lenguaje. No obstante, en nuestras sociedades también encontramos que los mismos discursos pueden ejercer el control sobre lo que se dice o se hace. Por el lado del *principio del comentario*, este permite decir nuevas cosas sobre un texto originario, pero gestar un nuevo discurso a su vez. En palabras de Foucault (1987), el comentario “permite construir (e indefinidamente) nuevos discursos” (p. 28). De lo anterior se deduce que no se trata sólo de repetir, sino de resignificar y ampliar la utilidad que se le da al texto o discurso del que se comenta.

De la misma manera, “el comentario no tiene por cometido, cualesquiera que sean las técnicas utilizadas, más que el decir por fin lo que estaba articulado silenciosamente allá lejos.” (p. 28-29, Foucault, 1987). De esta forma, en el caso particular de las canciones, el discurso del conflicto armado puede ser modificado al incluir nueva información que estaba separada u

olvidada, o resignificado al cambiar las nociones que se reproducen. Un hecho relevante, es que el comentario es una herramienta diversa que puede darse en diferentes formatos interviniendo el texto y ejerciendo un control sobre el discurso.

En las canciones que cuentan el desplazamiento forzado actúan según el *principio del comentario* dado que las letras son justamente comentarios de un gran discurso que es el del conflicto armado. Por ejemplo, el siguiente verso es una forma que tuvo el autor de reconstruir y citar la historia del desplazamiento en su territorio, que para él empezó ese día con la llegada de los paramilitares a su municipio Guacoche:

¿Cómo olvidar aquel 6 de abril Del año 97
cuando aquí el terror llegó?
(Canción: *¿para qué recordar?*)



Asimismo, las canciones fueron una oportunidad de apropiarse de ciertos discursos que históricamente no habían podido ser utilizados por las víctimas. En primera instancia, el poder nombrar el flagelo e identificarse como víctimas permite una reconstrucción del discurso del conflicto armado que muchas veces las convirtió en simples cifras o números. Por ejemplo, en el siguiente verso, el autor expone su historia al incluirse en el colectivo con una característica dolorosa en común:

¡ay! yo también soy desplazado
A mi me quisieron mata'.
(canción: *Experiencias vividas*)



// Soy desplazado de mi tierra campesina//
(Canción: *Desplazado en la ciudad*)



Al cantar sobre sus situaciones actuales y las acciones del gobierno también se les da la oportunidad a las comunidades de impartir su lado de la historia y poder sacar a la luz aquellas experiencias que muchas veces se tratan de esconder. Es así como por ejemplo en la siguiente canción, se puede ver que se apoderaron del discurso sobre las oportunidades de las víctimas y lo resignificaron dándoles el sentido que en su experiencia personal tuvo:

//Abandonamos la escuela y la parcelita
 Y en la miseria vivimos en la capital //
 (Canción: *Clamor por la paz*)



Además, algunas de las canciones donde se narraron los hechos perpetrados por los grupos armados dieron cuenta del *principio del comentario* debido a que los autores usaron los discursos como una oportunidad de citar lo vivido en el conflicto armado, una historia muchas veces olvidada o censurada. En el verso a continuación se toman los hechos de la comunidad como el discurso personal que la sociedad, sobre todo urbana desconocía, y lo convirtieron en una canción que reconstruye y reproduce lo vivido.

//Hay un grupo de guerrilleros engañando a los campesinos.//
 //Mataban los inocentes y les sacaban los hijos//
 //Con el fusil en la mano y esto es son de todos los días//
 //El campesino humillado, tenía que darles comida//
 //A veces se presentaba con un gesto amenazante//
 //Si usted no nos da comida se lo digo al comandante//
 //También llegaban a veces pidiéndole un favorcito//
 Préstenos una mona negra y nos deja el muchachito,
 //para que nos haga un mandado, pero esto que sea oportuno.//
 A ver si estamos pintados a los que llamamos chulos*//
 También nos piden a veces vacunas desorbitantes,
 //Si no buscamos la plata nos matan los comandantes.//
 (Canción: *La humillación del campesino*)



2.2.5 Principio de la disciplina

Por último, dentro de los procedimientos internos propuestos por Foucault, se toca el principio de la disciplina, el cual establece que solamente se permite producir discursos según estrictos estándares y normas; esta se opone al comentario y el autor dado que la disciplina tiene sistemas casi anónimos para la producción del discurso. “En resumen, una proposición debe cumplir complejas y graves exigencias para poder pertenecer al conjunto de una disciplina” (p.36, Foucault, 1987). Este concepto se puede trasladar al ámbito musical con respecto al género vallenato, considerando a éste como una figura de disciplina que pone

límites para la producción del discurso impartido en las canciones. Consecuentemente, estos límites del género pueden afectar lo que se dice en el discurso y lo que no, pero también la credibilidad de este frente al público.

Cuando los autores hablan sobre el desplazamiento forzado, se puede entender el *principio de la disciplina* debido a que estas canciones se encuentran en cierta dualidad ya que tienen elementos del vallenato, pero se sale de las normas de este género en otras características. Por un lado, al hablar del desplazamiento canciones como *¿para qué recordar?* recurre a la narración de las historias de la misma manera que lo hace el vallenato tradicionalmente, convirtiendo las canciones en cuentos con música. No obstante, al ser crudo en algunos relatos o demostrar las tragedias se sale del vallenato comercial que impera hoy en día en la música vallenata.

También desde el asesinato, estas canciones son excluidas, ya que son discursos fuertes que narran de manera detallada hechos victimizantes de la región y que pocas veces se ve en el vallenato comercial. Sin embargo, siguen una regla que impone este género en sus discursos y es la narración detallada con el uso de nombre propios del lugar de enunciación. En general, en el folclor vallenato, el contexto o los lugares son vitales en la construcción de las canciones, y es frecuente que por su relación con la comunidad y la cotidianidad se usen los nombres o apodos de las personas o espacios geográficos. A continuación, una de las estrofas muestra cómo el autor nombra víctimas de su comunidad, haciéndolos parte central de su discurso:

//Me hizo acordar de mis amigos viejos que ya están muertos y me hizo llorar.//

//A Carme no olvido yo, tampoco a Jose mi hermano.//

A Héctor, Luis y Antoriano “38” asesinó y a todo un pueblo reunió para matar a Javier y lo vimos perecer y ninguno lo auxilió.

(Canción: *Cerro de Hiracal*)



Si se analizan las canciones con referencias religiosas se puede ver otra arista del *principio de la disciplina*. Pensando en las características que se le impone al vallenato para ser reproducido, se podría pensar que es contradictorio debido a que el tema religioso es muy tocado en las canciones, aún en las comerciales. Es decir, que parece que las canciones en este rubro específico entran dentro de las normas que le establece su disciplina, pero en realidad

siguen siendo deslegitimadas por otros principios de exclusión explicados por Foucault. Un ejemplo de ello es la mención de Dios en esta estrofa:

//Le damos gracias a Dios por haberle conocido
por habernos protegido en ese largo camino.//

(Canción: *Mi juventud*)



Por otro lado, no se puede olvidar que los discursos respecto a las mujeres están bajo el marco de la música vallenata y existen ciertas reglas de esta *disciplina* que hacen que los discursos de este género no sean ampliamente aceptados o distribuidos. En la mayoría de las canciones, tanto comerciales como contrahegemónicas, la mujer es un elemento recurrente en las piezas musicales, pero principalmente como musa. En los discursos de este corpus se siguió esta regla implícita, lo que les permitió inconscientemente ser parte de lo que el vallenato actual exige, eliminando elementos importantes que podrían traer a la mesa discusiones valiosas. En el siguiente extracto se percibe un poco de esa galantería que caracteriza a la música vallenata cuando se refiere a la mujer.

Gracias a Dios me encuentro en Aguachica y cosas nuevas el
Señor me regaló

Me ha dado vida, me dio una mujer bonita y 4 hijos que alegran mi
corazón. //

(Canción: *Desplazado en la ciudad*)



2.3 Estructuras reveladoras de ideologías

En el *Análisis Crítico del Discurso* de Teun A. Van-Dijk (2016) presenta un recorrido contextual y conceptual de lo que se conoce y se ha estudiado desde esta perspectiva crítica del discurso. En sus propiedades principales encontramos: estudio del discurso en contextos sociales y políticos; enfoque multidisciplinario; explicación del discurso a partir de la interacción y estructura social; finalmente, estudio de los discursos como representación, confirmación, legitimación, reproducción o desafío de la dominación en la sociedad.

A partir de estas propiedades y características podemos sacar conclusiones de los objetivos del Análisis Crítico del Discurso (ACD). Cuando se investiga de esta manera, se centra en identificar el papel del discurso en las relaciones de poder en una sociedad. En el análisis de las canciones se utilizará este tipo de investigación para estudiar cómo el lenguaje

y su expresión han configurado las comprensiones del conflicto armado en el Cesar. Nos interesa conocer estas estructuras discursivas que han desafiado los relatos hegemónicos del conflicto. Además, se pretende estudiar el poder discursivo que la música vallenata representa para los cesarenses.

El ACD se caracteriza por preguntarse “sobre la forma en la que ciertas estructuras discursivas específicas son desplegadas en la reproducción de la dominación social, si estas son partes de una conversación o de un reporte de noticias, o de otros géneros y contextos”. (p. 206, Van Dijk, 2016). De esta manera, dominar su propio discurso es esencial para poder impactar en los demás y lograr que actúen de acuerdo con el grupo dominante. Según Eckert y Rickford (2001) mencionados por Van Dijk (2016) hay algunos aspectos lingüísticos por medio de los cuales se puede controlar al público: la morfología, el léxico y la sintaxis, las metáforas, la narración de un hecho y la manera en que se lleva a cabo una conversación.

Para analizar las particularidades lingüísticas de las canciones, se utilizarán estas categorías propuestas por Van Dijk. Con esta teoría estaremos analizando en detalle la implicación de la escogencia de palabras y estructuras en las piezas musicales para intentar entender las ideologías detrás de cada una de ellas. Es bien conocida la riqueza del lenguaje y saberlo utilizar produce un poder especial en quien lo maneja; por lo cual, queremos conocer cómo el funcionamiento social de una lengua permite tomar decisiones convenientes al momento de producir el discurso.

2.3.1 La morfología

Hacer variaciones en la estructura de las palabras no solamente cambia el significado de lo que se entiende, sino que también da cuenta de diversas características de la persona, el sentido y el contexto en que se escribió. Van Dijk mencionando a Makri- Tsilipakou (2003) muestra cómo cambios morfológicos como los diminutivos pueden llegar a significar denigración de algunos grupos sociales como las mujeres, al reflejar con el lenguaje una menor apreciación de ellas. Los cambios morfológicos, específicamente en las canciones, están relacionados con poner prefijos, sufijos, acortar las palabras o alargarlas de acuerdo con emociones o sencillamente implicaciones que se quisieron (re)producir. En los siguientes fragmentos de las canciones podemos ver algunos ejemplos de ellos.

Por un lado, aunque el desplazamiento forzado es un tema de mucha seriedad e importancia para los autores, encontramos una informalidad particular de este ritmo musical

que se refleja en la manera en que lo cantaron. Algunos *cambios morfológicos* que usaron fue acortar palabras que en algunos casos pueden mostrar un énfasis o severidad en lo que se quiere decir, como sucede en el siguiente extracto:

Algunos emigramos pa' no morir también.

(Canción: *Miedo y terror*)



Asimismo, en algunas canciones relacionadas con la *crítica al gobierno* encontramos también el uso particular de acortar la última parte de algunas palabras, y en varias canciones nos llama la atención cómo este recurso es utilizado para hablar de manera molesta sobre un asunto. En algunos fragmentos se combina con *diminutivos* y nos demuestra la inconformidad con algunas acciones de reparación que intentaron hacer, pero que realmente no lograron solucionar la raíz de los problemas que la guerra les dejó. Versos como los siguientes nos hacen considerar los sentimientos detrás de ciertas afirmaciones:

Son cientos de Familias que por el gobierno han sido **repara'**

Y eso no **ma'** recompensa un **poquito** de lo mucho que pudimos perder

(Canción: *Que no vuelvan aquellos tiempos*)



Porque el Gobierno ofrece y nunca da

Una vivienda en verdad para un pobre desplazado

// Y si hay una ayuda, es como si **na'**

Si lo que él manda de allá siempre se pierde en la **aguao'**//

(Canción: *Fuerte sufrimiento*)



Igualmente, cuando tienen el deseo de contar de una manera más tierna recurren a *diminutivos* para expresarlo. Sin embargo, en algunas ocasiones estos mismos diminutivos eran usados para demostrar la finitud de sus recursos y reclamar que sienten que no era mucho lo que tenían, pero que aun así les fue arrebatado a causa del desplazamiento forzado. Esto lo vemos en fragmentos como el siguiente:

//Abandonamos la escuela y la **parcelita**

Y en la miseria vivimos en la capital //



(Canción: *Clamor por la paz*)

De la misma manera, en fragmentos enfocados en relatar los asesinatos encontramos presentes algunos *diminutivos* al referirse a la compasión por ciertos grupos de víctimas. En esta estrofa podemos ver especialmente una expresión de lástima por los huérfanos, que muestra una relación de este grupo con la indefensión y la poca posibilidad de lograr entender las razones del conflicto.

Cuántos inocentes mueren

Viudas hay muchas mujeres

Y **huerfanitos** también

Y al igual que yo no entienden el porqué de tantas muertes.

(Canción: *Clamor por la paz*)



Finalmente, en cuanto a las variaciones morfológicas que encontramos nos llama la atención las variaciones lingüísticas, posiblemente inconscientes, que hicieron para referirse a los actores armados. Al nombrar a los guerrilleros se utiliza usualmente de manera completa, pero al referirse a los paramilitares se notan diversas *variaciones de la palabra*. Esto nos puede hablar de la cercanía que algunos pudieran tener con ellos como con la palabra “para(s)” o un rechazo al nombrarlos “paracos”.

Esta última variación de la palabra se utiliza frecuentemente en la región en diferentes contextos y su origen proviene del desorden y el caos que producen las abejas al dispersarse violentamente. Para las personas de esta región, los actos agresivos de este grupo armado se comparaban con este fenómeno. Por lo cual, tomaron provecho de la raíz de la palabra “paramilitares” que ya habían adoptado para nombrar a las Autodefensas, y cambiaron su morfología para darle un nuevo y más despectivo significado: “paracos”. Podemos ver algunos ejemplos de esta particularidad a continuación:

Que los **para** y las guerrillas

Acepten por fin la paz.

(Canción: *Solo queda el dolor*)



La pelea era entre hombres, no sé por qué se mataban.



La pelea era entre dos bandos. Entre la guerrilla y los **paras**.

(Canción: *Hasta las aves huían*)

Ay, yo no sé qué es lo que pasa y me refiero a los mandatos.

Primero fue la guerrilla y ahora vienen los **paracos**.

(Canción: *Lo digo en mi melodía*)



2.3.2 La sintaxis y el léxico

Las palabras y expresiones que utilizamos para decir algo pueden variar de sujeto a sujeto incluso si se quiso decir lo mismo. Cada persona y situación están cargadas de intenciones, que a su vez son guiadas por ideologías como lo hemos visto hasta ahora, que nos llevan a escogencias y a cambios específicos en la organización de las oraciones y de las palabras utilizadas. Este es el caso de cuando utilizamos eufemismos o voz pasiva para suavizar la carga semántica de lo que queremos decir. Como lo menciona Van Dijk (2016) citando a Ehrlich (2001), estas estrategias pueden ser utilizadas para quitarle responsabilidad a los actores o peso a las acciones. En tal caso, existe un razonamiento detrás que nos hace considerar que eso que queremos decir va a generar un impacto que no deseamos y por ello habría que modificarlo. Analizar este tipo de particularidades en las letras de las canciones nos puede dar luz sobre qué realidad y paradigmas se esconden detrás de las letras.

En relatos sobre el desplazamiento forzado es curioso ver cómo el *léxico* que utilizan en algunas canciones es fuerte y directo para demostrar precisamente la realidad de lo que produjo la guerra en ellos. Es interesante cómo este género musical y este formato de narrativa les permite la libertad de decir lo que sienten con las palabras específicas que expresan lo que significó para ellos, sin necesidad de eufemismos que intenten modular entre lo que realmente quieren decir y lo que ellos saben que otros esperan que digan. En estas canciones contrahegemónicas no se pretende utilizar el lenguaje de manera complaciente para el mercado musical, sino con toda crudeza y sinceridad. Esto lo podemos ver en fragmentos como el siguiente:

Salimos de nuestros pueblos

De caseríos y veredas

//Por esta **maldita** guerra quedamos damnificados//

(Canción: *Luchemos por la bandera*)



De la misma manera, el *léxico* que utilizan para describir los asesinatos dan muestra de lo implicó para sus habitantes. Se utilizaron términos fuertes semánticamente que reflejaban el gran sufrimiento que vivieron. En sus letras intentan explicar con palabras la magnitud de la guerra en la estuvieron involucrados, como en la siguiente estrofa:

De esta lucha **encarnizada**
 Que deja luto y dolor
 (Canción: *Clamor por la paz*)



Asimismo, al hablar sobre el asesinato, utilizan *expresiones* como ‘pobres’ para referirse a los campesinos en algunos fragmentos mostrando la indefensión con que ellos se percibían a sí mismos. Esto nos puede hacer pensar en la injusticia que sintieron durante todo el conflicto, puesto que no merecían nada de lo que sufrieron, pero aun así lo tuvieron que vivir. Además, con la expresión “a sangre fría” muestran directamente la crueldad que recuerdan al pensar en las muertes, por cuanto no hubo compasión por parte de los grupos armados hacia ningún colectivo. Esto lo podemos ver reflejado en versos como el siguiente:

Pa’ que lo sepa Colombia lo digo en mi melodía.
Pobres los campesinos, los matan **a sangre fría**//
 (Canción: *Lo digo en mi melodía*)



Del mismo modo, algunas expresiones propias de la región son utilizadas también para demostrar la impotencia y dolor que sentían al tener que irse de su tierra natal. La palabra “caramba” es usualmente utilizada en la región para describir todo tipo de emociones fuertes, desde la rabia hasta la tristeza. Especialmente en los relatos del conflicto está relacionados con sentimientos negativos.

¡Qué dolor inmenso siento yo al marcharme!
 // Algún día yo vuelvo, **caramba**, no podré olvidarte. //
 (Canción: *Se acabó mi pueblo*)



Sin embargo, también nos parece relevante la manera en la que llamaban a sus tierras y a sus entornos cuando cuentan sobre el *desplazamiento*. En varias frases podemos encontrar *léxico* de la región, especialmente el utilizado por los campesinos. Las canciones nos dejan

sentir en sus propias palabras cómo nombraban su hogar, lo cual nos permite conocer a las personas y familias detrás de estas narraciones. Por ejemplo, vemos que algunas canciones narran los sucesos no en ciudades, sino en caseríos, lo cual nos puede hablar de que las comunidades más pequeñas de la región fueron las que más recibieron amenazas, ya sea por estar alejados de las ciudades, por la poca seguridad provista allí u otras razones. Es el caso de los siguientes versos:

Volverme a reencontrar con los de ese **caserío**
 Y volverme a bañar en las aguas claras de ese río
 (Canción: *Experiencias vividas*)



// A mi **terruño** me da miedo regresar
 porque la guerra en verdad se vale del desarmado. //
 (Canción: *Fuerte sufrimiento*)



Igualmente, nos parece importante resaltar la libertad con que se cuentan algunos asuntos al hablar del abandono de tierras. Es interesante ver cómo algunas *frases jocosas* son utilizadas para contar situaciones dolorosas y preocupantes. Esto llega a veces a ser parte de la narrativa de los cesarenses para situaciones difíciles, pero utilizarlo para los problemas complejos del conflicto armado nos hace pensar en lo natural que se volvió hablar de sus sufrimientos y dificultades. Algo de esto podemos ver en el siguiente verso con la expresión ‘watepeor’:

Si mi amigo el campesino vendió su casa
 Vendió su carro, se metió a ‘**watepeor**’
 Endeudado pal’ monte, se metió de repente
 (Canción: *Fe ciega*)



Por otro lado, al referirse al gobierno utilizan igualmente *frases* de indignación directas contra el manejo que este ha dado a la reparación. Para expresarlo, recurren a expresiones propias de la región como ‘sacar pecho’ y otras palabras que demuestran lo irracional que les

ha parecido las estrategias y soluciones propuestas hasta el momento. A modo de ejemplo, podemos analizar esta estrofa:

Pero por Dios es algo **inaudito**
Que hoy **saquen pecho** que dieron casa
(Canción: *Fuerte sufrimiento*)



Por su parte, al hablar de los grupos armados, en algunas canciones nos ilustran algunos términos del *léxico* que se volvió parte de la vida cotidiana de los campesinos que fueron oprimidos por los guerrilleros. Dos de estas palabras que hemos escuchado mencionar a nuestras familias y conocidos son “chulos” y “vacuna”. La primera de ellas se refiere a los animales que se relacionaban con los guerrilleros, puesto que siempre llegaban a sus tierras a acabar con lo que tenían y a traer muerte como lo hacen este tipo de carroñeros según el conocimiento popular. La segunda palabra, por su parte, hace referencia al dinero que debían entregar los campesinos para que no les quitaran sus fincas o no los mataran. Son palabras que para nosotros no tiene una carga semántica tan fuerte, pero que para ellos representaba el terror diario, como lo podemos ver reflejado en el siguiente verso:

A ver si estamos pintados a los que llamamos **chulos**//
También nos piden a veces **vacunas** desorbitantes,
//Si no buscamos la plata nos matan los comandantes.//
(Canción: *La humillación del campesino*)



Por otro lado, en las canciones no solamente se menciona a Dios como símbolo de autoridad y justicia, sino también como parte de sus muletillas. Se ve reflejado en algunas piezas musicales como parte de su lenguaje cotidiano cuando algo les sorprende o aterra. Este *apelativo* a Dios de una manera tan natural nos deja ver la relación de esta comunidad con la religión y las creencias que les atraviesan. Se utiliza especialmente en las canciones para anunciar algo que les parece inaudito o difícil de aceptar humanamente. Por ejemplo, en el siguiente extracto:

//Y ya truncan mi vida
Por Dios bendito, no lo hagan con nadie más//
(Canción: *Clamor por la paz*)



Finalmente, en cuanto al léxico utilizado para referirse a las mujeres en estas canciones no es común la descripción física, pero en un caso particular nos llamó la atención el agradecimiento que hace uno de los autores al Señor por poder tener una mujer ‘bonita’. No pensamos en que quiera directamente objetivizar a su pareja, pero inconscientemente el hecho de que la describa como bonita lo deja ver como un premio para él. Esto nos hace considerar el concepto de “esposa para mostrar” y en cómo puede llegar a ser importante tener una pareja que resalte, y en el caso de la mujer, especialmente por su belleza. No podemos afirmar que sea así para toda la región, pero sí podemos reflexionar en lo que se decide resaltar en el contexto de la violencia en Colombia sobre las mujeres.

Gracias a Dios me encuentro en Aguachica y cosas nuevas el Señor me regaló

Me ha dado vida, me dio una mujer **bonita** y 4 hijos que alegran mi corazón. //

(Canción: *Desplazado en la ciudad*)



2.3.3 Las metáforas

Al analizar las letras de las canciones, encontramos algunas características que ayudan a reconocer y entender lo que no nos dicen explícitamente, pero sí nos dejan conocer las escogencias lingüísticas que hicieron, consciente o inconscientemente. En las piezas musicales podemos ver algunas *metáforas* con las que comparaban sus sentimientos o las situaciones que estaban pasando. Desde Van Dijk (2016), entendemos que las metáforas “son medios potentes para hacer más concretos los modelos mentales abstractos” (p. 212). Por ello, nos interesa conocer la manera en que fueron empleadas en las canciones y lo que nos pueden contar del trasfondo de quienes las vivieron.

En cuanto a las narraciones relacionadas con el desplazamiento es recurrente la referencia a la desesperación que vivían. Consideran que tuvieron que actuar como ‘locos’ porque no tuvieron tiempo de sopesar nada, sino que todas las decisiones eran tomadas en segundos y se resumían en salir de su pueblo para salvar sus vidas y las de sus familias. Todo durante la guerra ocurría tan rápido que se volvió cuestión de supervivencia y no de cordura. Esto lo podemos ver en el siguiente verso:

Y como un **loco** me tocó salir de allá

Dejando todo lo poquito que había ahorrado.

(Canción: *Fuerte Sufrimiento*)



Así mismo, las *metáforas* fueron utilizadas para comparar sus experiencias con otros conceptos. Por ejemplo, para el desplazamiento forzado utilizan el término ‘peregrino’ o ‘forastero’. Estos conceptos nos hablan de viajar por tierras extrañas con dificultades en el camino, y nos parece importante ver cómo relacionan todo su tiempo de desplazamiento con una travesía. Además de ello, dejaban reflejada su esperanza de que dicho peregrinaje terminaría y volverían a su hogar, aunque no para todos este sueño se pudo alcanzar. Esto lo podemos ver reflejado en algunos fragmentos:

Retornen los **peregrinos** a su tierra natal

(Canción: *Sólo queda el dolor*)



// Y es que prefiero una tumba en mi pueblo
al lado de mi viejo,
y no ser un **forastero** huyendo y temblando de miedo. //

(Canción: *Quisiera ver*)



Sin embargo, veían también la injusticia con la que fueron despojados y el sentimiento de tener que correr como si les estuvieran debiendo algo a los grupos armados. Comparan su manera de huir con la de un delincuente:

De mi propia tierra tuve que partir,
Temblando del miedo y como un **malhechor**

(canción *¿Por qué a mí, Señor?*)



Asimismo, comparaban su percepción de sus pueblos o ciudades al momento de vivir el desplazamiento. Algunos con la idea de un lugar desolado, del que veían partir a muchos de sus vecinos y amigos, lo cual sólo les dejaba la idea de un pueblo sin vida, un pueblo inexistente:

Al frente yo tenía era un **pueblo fantasma**



(Canción: *Miedo y terror*)

En este mismo sentido las *metáforas* en las canciones nos dejan ver la concepción que ellos tenían de las personas que llegaron a quitarles sus tierras. Los comparaban con cosas del campo y aceptaban su posición de campesinos indefensos temiendo la agresión de los grupos armados. Al respecto vemos que los llaman 'mala hierba', relacionando así la presencia de ellos con la de las plantas que arruinaban sus cultivos, como alusión al daño que causaron en sus vidas:

Tanta **hierba mala** cuando habrá de acabar
para que esta villa pueda ser mejor
y este humilde hijo vuelva a regresar
a esta hermosa tierra sin ningún temor.

(Canción: *¿Por qué a mí, Señor?*)



Por su lado, en la consideración de sus vivencias sobre el asesinato, el recuerdo que guardan es la cantidad de sangre que fue derramada. Lo comparan en algunas canciones con el caudal de un río o la inmensidad del mar, lo cual nos hace pensar en la frecuencia y masividad de las masacres vividas. Seguramente, no podemos entender el sufrimiento que cada gota de ese caudal de sangre significó, pero sí considerar con respeto y reconocimiento lo que tuvieron que sufrir.

Hubo tortura y hasta violación.
Y un **mar de sangre** se aportó a este conflicto de mi patria.
(Canción: El cerro de Hiracal)



//porque la sangre **corría como el agua en los arroyos**//
La guerra de estos dos grupos acabó con los campesinos.
//Porque unos quedaron muertos y otros quedaron heridos//
(Canción: *Lo digo en mi melodía*)



Del mismo modo, relacionaban el conflicto armado con la lucha entre aves, puesto que era lo que frecuentemente veían en el cielo. Sin embargo, al llegar las FARC ya no eran las

aves las que se podían contemplar en sus territorios, sino que ahora las luchas que se escuchaban eran entre combatientes. Además, lo que predominaba era el estruendo de sus celebraciones, lo cual hacía que incluso las aves de allí huyeran. Esto nos permite ver la relación que hicieron los campesinos con su cotidianidad y los cambios que sufrieron con la llegada de este grupo armado:

La pelea no era entre aves, pero también emigraban
porque **las Farcs formaban grandes festines en los aires.**

(Canción: *Hasta las aves huían*)



De la misma manera, en sus narraciones de los asesinatos se utilizan *metáforas* para personificar a los elementos naturales que estaban en el lugar donde ocurrían las masacres. Para ellos, las montañas, los ríos y toda la naturaleza se volvieron símbolos testimoniales de las matanzas a lo largo de todo su territorio, como lo podemos ver en la siguiente estrofa:

//También tenemos de testigo al **cerro que vio la sangre y desolación**//

porque en total fueron 80 muertos.

(Canción: *El cerro de Hiracal*)



2.3.4 La narración de un hecho y la manera en que se lleva a cabo una conversación

Lo que contamos y cómo lo contamos revelan evidentemente información del asunto y/o sujeto en cuestión, pero a su vez devela lo que hay detrás del emisor del discurso. La manera en que narramos un suceso muestra los puntos que más tocan nuestras fibras o que nos interesan. Todos los sucesos tienen versiones y la que contamos expresa una parte de lo acontecido, pero en especial nuestra propia comprensión de la realidad. Tomando palabras de otros autores, Van Dijk (2016) nos deja ver el poder que hay detrás de la manera en que narramos un suceso, afirmando que “las narraciones indican identidades sociales de muchas formas” (p. 214, De Fina, Schiffrin y Bamberg 2006). Las víctimas en las canciones a analizar cuentan su versión del conflicto armado y escucharlas nos permiten conocer más sobre sus identidades sociales.

Asimismo, la manera en que muestran o generan un diálogo con los actores implicados en sus historias nos dicen mucho de la relación que tuvieron con ellos y el papel que cumplieron

en su historia hasta hoy. De acuerdo con Van Dijk (2016), “muchas propiedades del habla muestran diferencias de poder o de estatus” (p. 214). La manera en que nos dirigimos a las personas refleja el grado de respeto, confianza y autoridad que le atribuimos. En las canciones, esto no pasa desapercibido y da cuenta de entes importantes como Dios, la virgen, los grupos armados y el gobierno, pero también cómo se dirigen a otras víctimas del conflicto y las invitaciones que se hacen entre ellos.

En primer lugar, las narraciones de las canciones sobre el desplazamiento forzado varían en su estilo y registro, pero dejan ver la manera natural con que varios contaron su historia. No pretenden producir un relato que deba sonar perfecto, sino uno que fielmente refleje lo que ellos sintieron, entendiendo que no hay una sola forma correcta de contarlo. En este verso podemos ver cómo nos hablan desde los sentimientos y cómo demuestran lo difícil que fue el momento de partir sin matizarlo:

Yo soy el que se desplazó
huyéndole al terror y por salvar mi vida,
yo soy ese que un día lloré
 porque **veía perder lo que había trabajado.**

(Canción: *Fuerte Sufrimiento*)



Del mismo modo, encontramos canciones donde expresan con sarcasmo la molestia que les causó el despojo vivido. Este tipo de narración es usada cuando quieren hacer reclamos a quienes les agredieron o a aquellas personas que esperan que su herida sane pronto:

¿Cómo quieren que estemos contentos

Si tuvimos desplazamiento físico y mental?

(Canción: *¿Para qué recordar?*)



Por otro lado, al momento de narrar lo que se les dio por parte del Estado lo hacen de manera sarcástica. Además, demuestran una comprensión de que merecen una apropiada restitución de lo que era de ellos y les fue arrebatado. En este verso utilizan la frase “nos tiran las cuatro ayudas” y nos hace pensar en la manera en que perciben lo que han estado recibiendo. Asimismo, utilizan ciertos adverbios de frecuencia que dejan ver que ya se había vuelto un patrón la inconsistencia entre lo prometido y lo recibido:

Y ahora **nos tiran las cuatro ayudas**

Las que por años nos pertenecen
 // Y cuando al fin nos llega una
Hasta incompleta la mandan siempre//
 (Canción: *Luchemos por la bandera*)



Al contar sus vivencias como desplazados lo hacen con detalle, especialmente sobre lo que sentían. Los rechazos y limitaciones que sufrieron les marcó mucho y les hizo pensar que no eran valiosos para la sociedad fuera de sus fincas. No encontraron ningún respaldo en las ciudades y volver a sus casas no era una opción. Esto nos deja pensar en lo poco preparado que estaba el país desde el comienzo para darle apoyo a esos que perdieron casi todo. En la siguiente estrofa vemos requerimientos como un título o la libreta militar que les dejaban sin oportunidades en su nueva vida:

Pues en el campo sin estudio bien se vive, pero **uy, qué duro sin estudio en la ciudad**

Para darme empleo **me piden un diploma y hasta me exigen la libreta militar.**

(Canción: *Desplazado en la ciudad*)



Por su parte, algunas de las narraciones de los asesinatos se limitan a nombrar los hechos, mientras otras deciden nombrar directamente a las víctimas que los sufrieron y a los lugares donde sucedieron. Esto nos lleva a pensar en el conocimiento social de todo lo que estaba pasando, pero la imposibilidad en el momento de comentarlo a causa del peligro que pudieran correr. Sin embargo, los nombres de los que morían y de los comandantes de los grupos armados que llevaron a cabo las matanzas retumban en los pueblos y hoy día muchos logran ser recordados en ciertas canciones como se ve a continuación:

Llegó la noticia en Guacoche hubo muerto

Mataron a **Miro Quiroz**

Y todo quedó en silencio

Pero un llanto profundo enseguida estalló

La humillación y el sometimiento para nuestras familias ese día comenzó

//Me hizo acordar de mis amigos viejos que ya están muertos y me hizo llorar.//

//A Carne no olvido yo, tampoco a Jose mi hermano.//

// **A Héctor, Luis y Antoriano, “38” asesinó//**



y a todo un pueblo reunió para matar a Javier

// y lo vimos perecer y ninguno lo auxilió.//

(Canción: *El cerro de Hiracal*)

Por otra parte, al contar sobre las FARC se nota en algunas canciones la invitación a dejar las armas y optar por la paz; sin embargo, en una en especial nos llama la atención el enfoque de restauración social que toman. No solamente les parece relevante que dejen las armas, sino que también sean reemplazadas con algo. Esto parte de una comprensión importante de la reconciliación, puesto que propone un acompañamiento a la reinserción, no sólo una supresión de las armas, lo cual da cuenta de la necesidad de sentido y resignificación de quienes las dejan. Por ejemplo, en la siguiente estrofa se ve una propuesta cultural de cambio de objeto y mentalidad a la vez:

El desarme sea pactado con el gobierno acordado

//Y sus armas sean cambiadas

Por acordeones y guitarras//

(Canción: *Solo queda el dolor*)



Dentro de algunas canciones que hablan sobre los grupos armados se logra apreciar las conversaciones que ellos tenían con estos. Al considerarlas vemos cómo experimentaron la violencia en su día a día y las concesiones que tuvieron que hacer para evitar represalias por parte de las FARC. Es interesante cómo recuerdan perfectamente el tipo de comunicación que tuvieron que mantener con sus agresores. Podemos verlo plasmado en una de las canciones:

//Con el fusil en la mano y esto es son de todos los días//

//El campesino humillado, tenía que darles comida//

//A veces se presentaba con un gesto amenazante//

//Si usted no nos da comida se lo digo al comandante//

//También llegaban a veces pidiéndole un favorcito//

Préstenos una mona negra y nos deja el muchachito,

//para que nos haga un mandado, pero esto que sea oportuno.//

(Canción: *La humillación del campesino*)



Otra particularidad en la manera en que contaron sus vivencias se refleja en lo religioso. La relación que se encuentra en las canciones con las referencias a Dios es usualmente de gratitud y de entrega. En varias piezas musicales se narra lo que significó tener la confianza en Dios durante el conflicto armado. En algunas canciones es mostrado como su esperanza y nos hace pensar en cómo el aspecto espiritual jugó un papel importante en sus dolorosas vivencias. Cada persona del conflicto descubre y desarrolla herramientas para mantenerse en pie en medio de momentos difíciles de estrés y es interesante la frecuencia con la que el soporte espiritual fue utilizado en esta región, lo cual muestra, no solamente sus bases ideológicas, sino también los aspectos que cobran más sentido para ellos en toda su historia durante la guerra.

Dejo a Dios mi esperanza

Un ave canta un nuevo día
Tu fea oscura, ignorancia parece darte la razón

(Canción: *Fe ciega*)



Pero Dios hizo un milagro

Y de vivir me dio otra oportunidad

(Canción: *Experiencias vividas*)



//Le damos **gracias a Dios por haberle conocido**
por **habernos protegido** en ese largo camino.//

(Canción: *Mi juventud*)



// **Gracias a Dios** me encuentro en Aguachica y cosas nuevas el Señor me regaló

Me ha dado vida, me dio una mujer bonita y 4 hijos que alegran mi corazón.//

(Canción: *Desplazado en la ciudad*)



De la misma manera, se hace evidente en algunas canciones las conversaciones de los autores con Dios. En estos diálogos se siente el respeto hacia él, pero también una confianza para hablarle con toda sinceridad de lo que les estaba sucediendo o para pedirle lo que más deseaban en ese momento: respuestas a su sufrimiento y paz. En ese mismo sentido, en una

canción se ve incluso declaraciones religiosas de sanación y restauración para la región. Esto es una característica de algunas religiones protestantes y nos parece relevante comprender cómo esto también les atraviesa para sanar y buscar soluciones al dolor que estaban experimentando.

y al cielo miraba y **a Dios preguntaba** ¿por qué a mi Señor?//
y al cielo miraba y a Dios preguntaba ¿por qué a mi Señor?
(Canción: *¿Por qué a mí, Señor?*)



Pido a Dios con este canto
Que a mi tierra vuelva ya
El respeto por la vida.
(Canción: *Solo queda el dolor*)



En el nombre de Jesucristo
Nuestra tierra sanará
//Por la sangre del bendito
En él el perdido a mi Cesar retornará//
(Canción: *Solo queda el dolor*)



Asimismo, al referirse a la virgen en algunas canciones vemos el aprecio y respeto a la vez hacia esta figura religiosa. Especialmente, se logra ver un deseo de volver a la normalidad para poder seguir adorándola:

Oh, virgen del Carmen
sola te quedas en el olvido
La razón,
tú sabes por la cual te abandonan tus hijos.
(Canción: *Se acabó mi pueblo*)



Otro aspecto a resaltar es que al narrar lo que desean que pase con los paramilitares, no vemos discursos de odio que pidan sólo castigo para ellos, sino un ruego por que dejen las armas y vuelvan a estar en la vida civil. Es interesante que no enfocan sus peticiones hacia el

gobierno para que les retribuyan el mal que hicieron, sino un deseo de cambio por parte de los mismos grupos armados, en este caso de los paramilitares. No sabemos si no se pide castigo para ellos por miedo a sonar crueles y desalmados o porque comprenden que nunca habría paz real si se continúa respondiendo violentamente a las agresiones. Lo que sí podemos ver es un anhelo de que vuelvan a ser parte de la sociedad en vez de uno de venganza. A continuación, podemos ver un ejemplo de la manera en que lo expresaron en las canciones:

Les suplico a la insurgencia

Y grupos de autodefensas
Que opten por la reinserción.
(Canción: *Clamor por la paz*)



Del mismo modo, utilizan su recuerdo de lo vivido como algo importante para resignificar el dolor que les dejó la experiencia y lograr una reconciliación. Narran con sinceridad lo que sintieron, el dolor y lo difícil que fue, pero también con un deseo de construir socialmente a partir de lo que aprendieron durante la guerra. No lo consideran en todos los casos como una labor sólo del gobierno, sino que ellos también se ven como parte indispensable de esa restauración del tejido social. En el siguiente extracto podemos ver un ejemplo de esta idea:

Este pasado de tanta tristeza

Hoy lo recordamos pa' que no vuelva más

Organizados seguimos adelante

Iniciando un proceso de reparación
Dejando en claro que lo más importante
Es construir la ruta de la reconciliación.

(Canción: *¿Para qué recordar?*)



En cuanto al discurso del perdón, este se ve influenciado por la religión y es mostrado en algunas ocasiones como una invitación, y una obligación a la vez para todas las personas que sufrieron el conflicto armado. De acuerdo con las creencias de algunos, el perdón es lo primero que deben practicar al ser heridos y es usado como mecanismo para no llenarse de palabras o sentimientos negativos hacia los actores del conflicto. Sin embargo, esto puede crear una carga en las víctimas al sentir que no importa lo que vivieron, ya todo debe quedar sanado.

La manera en que piensan sobre el perdón es usualmente personal y colectiva. En muchas de sus canciones se ve basado en un deber espiritual, pero también en una decisión y reflexión personal:

Los invito a reflexionar

Hay que perdonar creo que no es pecado

Hacerle bien al que te hace un mal

Es un mandamiento y hay que guardarlo.

(Canción: *Experiencias vividas*)



Igualmente, el perdón se refleja en las canciones como un reto de sobreponerse a la maldad que el conflicto significó. En algunas piezas musicales esto implica una narración del perdón como una muestra de la resiliencia de sus habitantes. Es interesante cómo los desafíos que se proponen son de perdonar y no de vengarse. Una canción en particular que nos muestra esta invitación es la siguiente:

//Y **vamos a demostrarlo**

que aquí en Colombia los buenos somos más //

Y los buenos somos más

Debemos ya demostrarlo

//Todos anhelamos la paz

Porque de esta guerra estamos cansados//

(Canción: *Experiencias vividas*)



Ahora bien, esta invitación al perdón al mismo tiempo expresa una necesidad de que pararan los actos agresores por parte de los grupos armados. Es interesante cómo el perdón se enuncia desde una perspectiva condicional, donde no se puede generar sin un cese de los abusos y la violencia. Estas dos estrofas nos muestran parte de esta condición para el perdón:

Para que nos den una esperanza

Y llegue una conciliación

Y nos abracemos como hermanos

Para olvidar el odio y el rencor

Y es lo más anhelado, Sé que pronto llegará



Digamos no más violencia, Y sí al proceso de paz

Rechacemos el secuestro, y reine la libertad

Es un derecho de todos, Colombia no aguanta más.

(Canción: *Señora violencia*)

Del mismo modo, en el discurso de perdón se logra identificar que no se da solamente de ellos hacia las víctimas, sino también con un ruego hacia Dios para que perdone a los grupos armados. Muchos no se sienten en el derecho de guardar ningún rencor hacia los agresores y por ello piden el perdón de Dios. Este perdón podría implicar un aval y responsabilidad externa que los ayude a sanar todo el daño sufrido. Fragmentos como este nos demuestra un poco la idea religiosa del perdón:

Pero nosotros' no podemos juzgar
Solo hay un Dios que lo puede hacer
//Pidamos a él que pueda perdonar
A los que mal nos hicieron ayer//

(Canción: *Que no vuelvan aquellos tiempos*)



Finalmente, al narrar el papel de las mujeres en las canciones, se les atribuye usualmente el rol de madre y/o de esposas. Esto deja ver que lo que más resaltan de su vivencia de la guerra es el sufrimiento por las pérdidas de hijos y de esposos, no el sufrimiento vivido en sus propios cuerpos. Generalmente, se observa una relación de la mujer con el cuidado del hogar y la compañía a su pareja, lo cual nos hace preguntarnos si no hubo más momentos difíciles que tuvieron que pasar y que no han sido contados. Muchas de ellas también eran amenazadas y debían enfrentarse a los grupos armados y responder por sus familias o incluso ser utilizadas de carnada para amenazar a sus hijos o esposos, pero esto no es contado. A continuación vemos algunos ejemplos de cómo se retrata a la mujer:

Por ella es que muchas madres fue que perdieron sus hijos
Los hijos también sus padres,
las mujeres, sus maridos.

(Canción: *Sin sentido*)



Tengo miedo ay, por mis hijos, por mi esposo, también por mí

Del consuelo sólo yo vivo.
Del campo yo tengo que partir.
(Canción: *Tristeza campesina*)



Después de hacer un recorrido por cada una de las canciones, pudimos evidenciar cómo estas le dieron la oportunidad a diversas víctimas de expresar con cierta libertad sus historias. Además, considerarlas a fondo nos permitió (re)conocer las posibles ideologías y perspectivas que les atraviesan como sujetos, las cuales quedaron plasmadas en forma de vallenatos. Ahora bien, como hemos visto en apartados anteriores, el autor no es todo el sentido del discurso, sino que nosotros como oyentes también tomamos parte en la comprensión y significación de las construcciones discursivas. Por ello, nos interesa conocer cómo otras personas del contexto colombiano, cuyas vidas también están tocadas por este flagelo directa o indirectamente, pueden apropiarse de nuevos sentidos al escucharlas.

CAPÍTULO 3: “Qué inmensa es el alma del que canta”³

3.1 “El nacimiento del lector”

En el ensayo crítico *La muerte del autor*, Roland Barthes (1987) propone la siguiente tesis: “El nacimiento del lector se paga con la muerte del Autor.” (Barthes, 1987, p. 5). Esto quiere decir que ya no es el autor la función determinante de su texto, sino que ahora el lector también participa en su significación. Esta nueva forma de entenderlo nos ha permitido la libertad de avanzar en un análisis discursivo de las canciones sin tener acceso a los sujetos que las materializaron. Somos conscientes de que en el paradigma, especialmente musical, la presencia de un figura que le respalde es esencial para darle validez a cualquier discurso que se emita. En el género vallenato el asunto de la autoría tiene otras dinámicas y es usualmente atribuida a los intérpretes de la canción y no a sus autores; creando así un reconocimiento mayor a este que al propio actor de inspiración.

Sin embargo, al principio esto no fue así, los primeros juglares eran los encargados de componer e interpretar sus propias melodías, por lo que el reconocimiento era siempre ligado a la autoría y a la interpretación. Fue luego que se separó esta noción de cantautor, teniendo por un lado al autor de las letras y por el otro la figura que las interpretaba en el medio social. Ahora bien, actualmente, las letras de las canciones cobran gran parte de su valor gracias a los cantantes solamente, por lo que escribir un vallenato sin ser un artista reconocido culturalmente, deja casi nula la posibilidad de difusión y apreciación en el departamento.

Además, en este género hay tipos de discurso que monopolizan las letras de las canciones y tomarse el riesgo de salirse del molde es un privilegio que solamente tienen pocos artistas muy reconocidos, y que justamente, por ser parte ya de esos imaginarios tampoco toman el riesgo de hacerlo. El contacto con discursos dominantes genera usualmente una tendencia a que nos adhiramos a ellos, por cuanto estos contienen en sí estrategias para que su producción sea eficaz. Como nos lo explican Harvey Tejada y Gelber Samacá (2012), “los discursos dominantes determinan y moldean las opiniones, conocimientos, ideas, creencias, prejuicios, nociones preconcebidas, vivencias, convicciones, temores, amenazas, sentimientos, inclinaciones, emociones y sentimientos de una determinada colectividad”. (p. 422).

³ Tomado de la canción *Nació mi poesía* compuesta por Fernando Dangond Castro e interpretada por Jorge Oñate.

Por lo tanto, muchas canciones con autores que no representan una influencia grande en la región no logran tener un impacto social que merezcan sus apuestas contrahegemónicas, y sus potenciales aportes musicales y sociales terminan siendo olvidados. Este es el caso de las canciones del proyecto en cuestión, puesto que aunque sus creaciones fueron hechas para construir memoria y paz entre los habitantes de la región, muchos cesarenses carecen de conocimiento sobre ellas y no se logra el cometido en la comunidad. Es por ello que decidimos usar esta investigación como una oportunidad de compartir dos de ellas con personas de diferentes partes del país y con diversos grados de relación con el conflicto, a fin de conocer el impacto que puedan tener estas canciones sin tener ninguna influencia de las explicaciones del autor detrás de ellas.

Desde diversos autores entendemos que el papel del lector ya no se limita a recibir y replicar información, sino que es realmente quien significa finalmente cada discurso. Así como en el autor convergen sentidos e ideologías, en el lector también encontramos diversas vertientes de pensamiento que condicionan y direccionan las interpretaciones que este puede tener. Es por ello que la cantidad de comprensiones posibles a partir de un discurso siempre es grande y variada. Además, el lector no sólo genera entendimientos a partir de lo escuchado, sino que también genera nuevas producciones discursivas al comparar y sopesar todo lo que ese discurso implica al lado de los ideales que ya tenía previamente establecidos. Aunque creamos que ser lector es sinónimo de pasividad, es realmente una labor de extensa reflexión y transformación discursiva. A partir de algunas conclusiones de Van Dijk (1998) en su texto *Estructuras y funciones del discurso literario*, encontramos que la función del lector es esencial para cualquier texto:

Lo sustancial es que esa es la capacidad que define al lector: la búsqueda natural de significado, cualquiera que sea la semigramaticalidad del discurso. Esta búsqueda partirá de los vínculos con otros discursos que posea el lector, del establecimiento de varios significados posibles (interpretaciones centradas en el tema, las asociaciones conceptuales, las marcas) y la organización de macroestructuras semánticas que conducirán al lector a formar grupos de episodios literarios bajo categorías locales, es decir, temas. (p. 136–138).

Entendiendo esto, vemos que no solo no hay texto sin autor, sino que tampoco existiría texto sin lector. Cualquier discurso nace a partir de los pensamientos de quien lo escribe, pero siempre está la necesidad de pensar en quién lo va a recibir, si esto no es así, las palabras

dejarían de tener sentido como texto y serían solamente un pensamiento personal. Cada lector aporta diversas perspectivas a un mismo discurso que el autor nunca previó, pero que sí suscitó, generando un sentido en movimiento que le da vida a dicha producción discursiva.

Es justamente el lector el que “juega” con el texto debido a que el proceso de lectura no es un proceso simple y reduccionista, sino que al recibir el discurso se involucran diferentes partes del sujeto. Aunque sea inconscientemente, cada persona según múltiples principios selecciona los elementos del discurso que conservará y/o reproducirá, analiza el contenido explícito e implícito de dicho discurso y lo reduce a ciertos términos para darle una interpretación de lo que se recibe. Todo este variable proceso es parte fundamental del lenguaje, por lo cual autores a lo largo de la historia se han preguntado por ello. Por su parte, Van Dijk (1993) en su texto *La ciencia del texto: un enfoque interdisciplinario* señala un hecho interesante:

si sabemos qué informaciones, sobre todo de los textos, «sacan» y almacenan los hablantes en el cerebro —según el contenido y la estructura del texto, los conocimientos previos, los intereses, el entrenamiento, etc., así como según el planteamiento concreto de tareas y la situación particular—, poseemos un instrumento importante para comprender los procesos de enseñanza y eventualmente para poder guiarlos. (p.21)

En este proceso de recepción y reproducción de los discursos el plano psicológico, ideológico y social es fundamental. Por un lado, dentro del cerebro suceden procesos mentales que permiten comprender y guardar el mensaje que el lenguaje transmite. Asimismo, dichos procedimientos se dan según una ideología que determina la relevancia de ciertos aspectos y la manera cómo se deben tratar ciertos discursos. Por otro lado, este papel del lector se da dentro de una sociedad específica que le ha enseñado ciertos principios y paradigmas y le ha planteado situaciones que le exigen un comportamiento específico que guiará la forma en la que lee cualquier texto o construcción lingüística. De esta manera, la función del lector es compleja pero importante para la producción y reproducción de los discursos

Por ello, en la investigación que nos compete queremos mirar con detalle no sólo los discursos contrahegemónicos de las canciones, sino también las ideologías y condicionantes de discurso detrás de diversos oyentes. Definitivamente, haber tenido el infortunio de no contar inicialmente con los autores de las canciones, nos permitió reconsiderar el centro sobre el cual apoyar la reflexión y comprensión de las canciones. A continuación nos proponemos analizar lo que estos sones vallenatos suscitaron en las 27 personas entrevistadas, de las cuales 14

tuvieron la oportunidad de acercarse a una canción cantada por un niño y los 13 restantes a una canción que narra con nombres y detalles varios asesinatos.

Ahora bien, luego de mucho tiempo buscando tener un contacto con los autores sin ningún fruto, de manera sorpresiva uno de los participantes de la entrevista reconoció la voz del autor de la segunda canción *El Cerro de Hiracal* y se percató de que lo conocía. Afortunadamente, tenía su número telefónico y decidió confirmar con él si era el de la canción y si podía hablar con nosotras sobre su experiencia componiéndola. Luego de dos intentos de comunicación, finalmente pudimos tener una conversación bastante informal sobre el origen de su canción y la participación que tuvo en el proyecto del cual tomamos las letras.

De acuerdo con su relato, han habido varias propuestas para recuperar la memoria de las víctimas, pero siempre terminan frustradas por alguna u otra razón. Como líder social de su comunidad fue localizado por unas estudiantes de la Universidad Popular del Cesar para realizar también un trabajo de grado de Sociología, enfocado en la memoria del conflicto armado. En su objetivo, buscaban realizar un trabajo de memoria con relatos de diversas víctimas del corregimiento Minas de Hiracal del Cesar. Estando en ese trabajo de memoria conocieron a una persona interesada en el tema cultural y las afectaciones sociales que permitieron expresiones artísticas al respecto. En alguna oportunidad reunidos para colaborar con el trabajo de grado, su padre y él cantaron dos canciones compuestas en piquerías ⁴ para dialogar sobre una amenaza que había recibido este autor por ser líder social. Esta persona interesada indagó si había más canciones como esa en el corregimiento enfocadas en el conflicto armado y se le confirmó que sí, pero pasó algún tiempo hasta que finalmente empezaron la labor de recopilarlas.

En cuanto al proyecto en sí, pudimos conocer que se trataba de un trabajo de memoria donde se pudiera compilar en un libro las canciones correspondientes a diferentes corregimientos del Cesar y llevar un registro de las melodías sobre el conflicto armado en esta región. Además, se trataba de un contrato con el Ministerio del Interior por medio de una fundación, en pocas palabras, la idea del proyecto no había sido improvisada y tenía respaldo de entes gubernamentales. Por esta razón, a nosotras como investigadoras nos parece aún más triste la inconsistencia con que terminó el proyecto. De acuerdo con el autor, lo vio como una apuesta importante y como líder social se interesó en esto como una oportunidad de impactar, pero justamente por ello no entiende cómo de la noche a la mañana desaparecieron sin concretar

⁴ Piquerías: <https://festivalvallenato.com/2014/03/piquerias/>

el propósito de la recopilación de todas las canciones y de los encuentros entre las víctimas. De igual forma nos cuestionamos sobre qué sucederá con el proyecto y si en algún punto retomarán lo que se logró a hacer.

Al respecto, dos cosas nos llamaron profundamente la atención. En primer lugar, se nota que sí han habido diversos acercamientos a las víctimas para conocer sus historias, ya sea por intereses investigativos o gubernamentales por contribuir a la restauración de las personas que sufrieron este flagelo. En especial, es interesante ver que sí ha habido apoyo por parte de las comunidades para participar en los proyectos que se han propuesto, lo cual nos habla de un interés de ambos lados por el asunto de las víctimas. No obstante, quedan usualmente sin frutos por múltiples motivos que conciernen a los grupos o entes encargados de llevarlos a cabo.

Por otro lado, al escuchar su experiencia con el Proyecto, nos pareció relevante que hayan tenido la oportunidad de reunirse con todos los participantes del mismo. Este evento se llevó a cabo en Codazzi, Cesar y fue parte de los objetivos del proyecto el poner a dialogar a las víctimas. Esto nos dejó al autor y a nosotras enseñanzas de lo significativo que pueden ser estos encuentros para ellos como víctimas directas, pero también para los que no tuvimos que vivir la crueldad a carne viva de esta guerra. Aunque su canción y su historia nos pareció bastante devastadora, lo que nos sorprendió más fue que al escuchar otras canciones y conocer las historias detrás, este autor se daba cuenta que no era el único afectado y que incluso otras víctimas sufrieron momentos más tormentosos que él. No se trata ahora de reunirlos para hacer conteo de sus males, sino más bien de una oportunidad de sanación colectiva donde puedan reconocerse, pero sobre todo alentarse.

Por nuestra parte, decidimos hacer uso de las piezas musicales que quedaron del proyecto para sacarle provecho a los testimonios que nos cuentan. No pudimos tener contacto con todos los autores, pero sí con uno de ellos y queremos dejar plasmado también a continuación el aporte que nos hizo su conocimiento del conflicto armado y de los movimientos sociales relacionados con el respaldo a las víctimas. Las intervenciones de este autor las estaremos analizando y compartiendo de manera paralela con las respuestas de las personas que participaron en una entrevista en formato escrito. El objetivo de estas entrevistas, tanto con el autor como con los otros participantes, es conocer el impacto que tienen estas canciones en quienes las escuchan y en quienes las escribieron. Además, se intenta con ellas revisar qué conocimientos hay del conflicto armado en Colombia y en el Cesar, los imaginarios que existen sobre las víctimas, qué percepción tienen de la música vallenata y de narraciones de víctimas

en este formato, y finalmente qué tan útil consideran que puedan ser los relatos de la guerra en forma de piezas musicales vallenatas para la reconciliación en nuestro país. Estos aspectos son los que estaremos ahondando a continuación.

3.2 Percepciones de la guerra

En primer lugar, antes de indagar sobre el efecto de los discursos musicales en los participantes, se decidió ahondar en el conocimiento que tenían las personas sobre el conflicto armado en el país y en el Cesar. Muchos de ellos (re)conocen de manera cercana el conflicto armado, mientras que otros lo expresan como un asunto importante de Colombia, pero no cercano a ellos. De la misma manera, en diversas personas se logra ver un entendimiento de la historia del conflicto armado en nuestro país y específicamente en el Cesar, mientras en otros hay nociones generales o nulas de lo que implica la historia violenta y sangrienta de Colombia.

Percibimos una comprensión más bien generalizada, pero un desconocimiento de eventos específicos o de impactos particulares. La mayoría tuvo alguna respuesta enfocada en los resultados o aún en las causas de dicho conflicto. Por un lado, ciertos entrevistados se identificaron como personas que vivieron en municipios donde la violencia fue un flagelo fuerte, conectándolo con sus vivencias y recuerdos, lo que les da un mayor entendimiento del tema. Por otro lado, hubo personas que aceptaron que el conocimiento que tenían no era de primera mano, sino que provenía de los discursos que reproducían los medios de comunicación en todo el país. Esto nos lleva a considerar que no es un tema completamente olvidado para los colombianos, lo que demuestra que de cierta manera el conflicto armado implica una herida nacional que sigue abierta o apenas cicatrizando para muchas personas. Además, la parte más violenta de la guerra fue hace poco y aún siguen vivas víctimas que comparten al menos con sus familias las atrocidades que vivieron.

Entre los aspectos importantes tocados por los participantes de la entrevista resaltan la longevidad y omnipresencia de este flagelo en todo el país. Muchos lo reconocen como una parte innegable de la historia nacional y comprende un punto clave de nuestra identidad. Aunque sea duro aceptarlo, la violencia en Colombia atraviesa cada recóndito lugar y marca momentos claves en la construcción de una nación como la nuestra. Sin embargo, pocas personas conocen con certeza los momentos específicos en que detonó y tuvo auge el conflicto armado. Solamente una persona de las entrevistas pudo decir con seguridad que fue en la época de los 60 en la que tuvo mayor impacto.

En medio de este desconocimiento, también se pudo observar sorprendentemente que una persona aceptó su ignorancia sobre las partes más detalladas del conflicto, expresando con tristeza que es un tema que conoce en rasgos generales. Esto nos podría llevar a pensar también sobre la normalización del conflicto armado, debido que para ciertos sectores de la población, especialmente los jóvenes de las grandes ciudades, los hechos victimizantes se volvieron cifras que transmitían los medios de comunicación. Por lo tanto, se han invisibilizado a las víctimas y hablar de ellas se convirtió en una sección de las noticias o en hechos lejanos que de tanto oírlos dejaron de tener relevancia y un efecto en los ciudadanos.

Ahora bien, cuando se les preguntó sobre el conflicto armado en el Cesar la tendencia cambió. De las 27 personas que participaron en la investigación, 15 aceptaron que no conocían sobre el tema o que lo que sabían era muy poco. Este hecho no es tan sorprendente dado que es un departamento relativamente nuevo, debido a que su fundación se dió en diciembre de 1967; lo que causa que para algunas regiones del país sea un punto desconocido de la geografía nacional. No obstante, lo que sí causa impresión es que no se conozca la sangrienta historia de este territorio. El Cesar ocupa altos puestos a nivel de estadísticas sobre el conflicto armado, ubicándolo dentro de los departamentos que vivieron de manera directa y fuerte este flagelo. Este hecho nos permite observar un fenómeno que se dio en Colombia durante el conflicto armado y es la desconexión que existía entre los habitantes de distintos municipios. Es común que muchos ciudadanos no conozcan ciertamente los detalles de la violencia en otros departamentos, sea por la desinformación que había en la época, la falta de interés por parte de ciertos grupos sociales para que se divulgaran los hechos victimizantes, o aún el miedo que provocaba que las propias víctimas no compartieran lo sucedido en su territorio.

Dentro del grupo que tenía algún conocimiento sobre el tema, frecuentemente hablaron sobre las consecuencias que tuvo la población civil. La mayoría de las personas comentaron sobre los hechos victimizantes, especialmente sobre el desplazamiento forzado y el asesinato, los cuales ,en efecto, fueron muy frecuentes en este territorio. En estos comentarios podemos analizar el enfoque que tuvo el conflicto armado en este departamento y cómo los limitados discursos sobre este fenómeno se centraron en informar solamente sobre las personas que eran sacadas de su territorio o sobre cómo estaban muriendo a manos de diferentes grupos armados. Asimismo, cuatro personas resaltan un hecho que caracterizó este departamento y fue la lucha por el poder y el territorio. En las respuestas subrayan que fue un territorio clave en esta lucha para expulsar a los otros grupos y controlar las tierras y las rutas comerciales. Este hecho es

importante, no solamente porque es una característica particular del Cesar, sino también porque es un detalle que moldeó todo el comportamiento y desarrollo del conflicto. Esto a su vez, denota que estas personas tienen una comprensión más amplia y precisa de lo que significó la violencia para este departamento. De hecho, uno de los participantes relata su conexión personal con este conflicto ya que su padre fue secuestrado por un grupo armado con fines de extorsión

Finalmente, dentro de las respuestas se puede ver un grupo que considera que el conflicto armado en el departamento del Cesar no ha finalizado por dos razones. En primer lugar, porque todavía hay ciertos colectivos que perturban la paz de la comunidad o que revictimizan a los campesinos de la zona. Mientras que para otra persona el conflicto sigue causando estragos porque las víctimas no han sido completamente reparadas, sino que siguen sufriendo las consecuencias de estos eventos dolorosos. Ambas visiones parecen contener cierto criticismo hacia la acción gubernamental y una visión de paz que va más allá del simple cese de enfrentamientos entre dos grupos armados.

Estas perspectivas como ciudadanos de todo el país que han sufrido directa o indirectamente el conflicto, son diferentes a las de las víctimas del departamento del Cesar. En el caso del proyecto, al hablar con el autor de *El Cerro de Hiracal* notamos que definitivamente su conocimiento sobre el conflicto armado es muchísimo más amplio y lo expresa de otra manera. En la entrevista, en primer lugar, resalta en su lenguaje el sentido de pertenencia con su vereda y cómo siente estos hechos como si fueran propios.

“Nosotros, en en mi comunidad tenemos una afectación, una violación de Derechos Humanos que fue muy fuerte. Nosotros tenemos 82 homicidios, tenemos cuatro casos de falsos positivos, cuatro casos de desaparición forzada, 12 casos de violación a las mujeres nuestras en el territorio; por los grupos armados, eso por el frente 59 de las FARC, por el 6 de diciembre del ELN y últimamente por las autodefensas Unidas de Colombia.” (comunicación personal, 05 de octubre del 2022, Autor de El Cerro de Hiracal)

Además del uso de los posesivos al hablar del tema, también resalta la manera en la que sin necesidad de buscar registros, parece tener grabado a fuego en su memoria los números que más allá de ser cifras, son las tragedias de su comunidad. De esta forma, esta víctima nos permite ver cuán diferentes son los discursos respecto al conflicto armado según los marcos

sociales e ideológicos. En su respuesta se ve una seguridad sobre los entramados y resultados de la violencia que demuestra que estos son parte de su realidad. Además, ha sorteado de cierta forma aquel *principio de prohibición* que nos propone Foucault donde explica la resistencia a señalar a los responsables del conflicto armado; esto lo hace al colocar nombre propio a los culpables de estos hechos con los respectivos frentes. Asimismo, el conocimiento, y por ende el discurso, cambia porque este hombre luego de ser víctima se volvió un líder dentro de su comunidad, lo cual lo llevó a intentar reproducir, a través del lenguaje, lo que estaba pasando en su comunidad, y promover una reparación integral según lo establecido por la ley.

3.3 ¿Qué significa ser víctima?

En cuanto a la percepción de lo que es una víctima encontramos puntos claves, tanto en las respuestas de los participantes como en la del autor de *El cerro de Hiracal*, con aspectos que cada parte considera relevante desde su experiencia. En primer lugar, al hablar de lo que piensan al escuchar la palabra ‘víctimas’, los entrevistados respondieron de manera similar con respecto a las afectaciones que implica serlo, pero divergen en lo relacionado con las causas o entes que hacen de una persona una víctima. En la mayoría de las respuestas se ve una comprensión del concepto de ser víctima como un estado de vulnerabilidad producto de algún factor externo que le causa daños de cualquier tipo. Uno de los ejemplos que reúne este tipo de respuestas es el siguiente: “Sufrir un daño, sea de carácter emocional o físico ocasionado por un tercero de forma intencional” (Entrevistada 20).

De la misma manera, nos parece importante resaltar cómo en la mayoría de las respuestas se tiene en cuenta una visión integral de la victimización. En este sentido, no se centraron solamente en las vulneraciones físicas de una persona, sino también aquellas intangibles que seguramente no podemos evidenciar tan fácilmente, pero que siguen existiendo y haciendo daño de manera profunda. Dentro de estas consideraciones, se tuvo en cuenta los atentados a los aspectos psicológicos y morales. Una de las respuestas que más tuvo en cuenta esta amplitud de afectación es la siguiente: “Haber sufrido por algún hecho que atenta contra su integridad física, psicológica o moral”. (Entrevistada 12)

Aunque en todas las respuestas hay una generalización de cualquier tipo de caso de vulneración, en tres ocasiones se relacionan agentes específicos de los daños de las víctimas como los grupos armados, situaciones delictivas y negligencias de las autoridades. A continuación citamos estas tres respuestas que llamaron nuestra atención: “El ser afectado por cualquiera de las modalidades que usaban los grupos al margen de la ley (desplazamiento,

secuestro, muerte, tortura, amenazas, etc)” (Entrevistada 16), “Ser víctima es aquella persona que se ve afectada negativamente por un acto delictivo” (Entrevistado 15). Esto nos muestra una relación cercana de la palabra ‘víctima’ con el conflicto armado en nuestro país, además con la delincuencia, sea porque son muy comunes en Colombia o porque son los casos en los que la palabra ‘víctima’ se usa con más propiedad y libertad.

La tercera respuesta que nos llamó la atención contiene la relación que hace uno de los entrevistados entre el gobierno y el sufrimiento de las víctimas. En su opinión, el Estado tiene gran parte de la responsabilidad de las afectaciones a la comunidad: “Que de alguna u otra manera se han visto denigrados nuestros derechos y nos han hecho sufrir” (Entrevistada 5). A causa de su manera de expresarlo creemos que hace referencia específicamente a las víctimas que dejó el conflicto armado. Comúnmente, al hablar de este tema, los actores más considerados son los grupos guerrilleros y paramilitares, pero en esta reflexión encontramos una perspectiva que puede ir más allá y ver otros agentes que aunque no obraron de manera directa, por acción u omisión generaron daño.

Por su parte, el autor de la canción *El Cerro de Hiracal* nos habló de su experiencia al ser una víctima, pero en especial desde su comprensión del conflicto siendo un líder social. Él tuvo la oportunidad de ver cómo desde las decisiones políticas se vuelve difícil la participación de las víctimas y que se vele por ellas. Al hablar de la razón por la que decidieron incluir en sus canciones nombres propios de los afectados y de los agresores, nos explicó que hubo épocas difíciles donde tuvieron que ser discretos con lo que decían, a causa del riesgo que esto implicaba. La principal razón era la comprensión de que:

“Un tiempo en que teníamos claro de que las instituciones del Estado colombiano estaban permeadas, pero más las del Cesar, lo que era el ICBF, lo que era la Gobernación del Cesar, el INCORA en su tiempo y algunos políticos nuestros, de senadores, congresistas que que tenían esos esos vínculos muy fuertes con los grupos armados.” (comunicación personal, 05 de octubre del 2022, Autor de El Cerro de Hiracal).

Por esta razón las víctimas debían permanecer calladas aunque se estuvieran cometiendo injusticias con ellos. De hecho, las elecciones de gobierno se hacían basadas en los intereses de los grupos armados muchas veces porque los poderosos políticamente estaban conectados con ellos, generando así una imposibilidad de las víctimas de ser defendidos. Todo era árido para los que no pertenecían a los grupos armados y debían mantenerse en sumisión y

a disposición de ellos. Lo más difícil era que incluso se hacían elecciones de un candidato solamente contra el voto en blanco porque a nadie más se le permitía postularse sin acarrear un peligro. De esta manera se controló el poder político y, por ende a los ciudadanos, lo cual finalmente volvía a todos víctimas de la guerra que se estaba viviendo.

No obstante, la democracia y la participación de las víctimas en la región tomó un giro positivo debido a un cambio de gobierno. Después de algún tiempo, el gobernador de turno quien era una víctima directa del conflicto armado, tomó medidas en su mandato para intentar respaldar a los afectados por el conflicto armado. Es claro que el asunto de las víctimas no puede ser generalizado y ni siquiera conocido de manera completa, pero cada vez que podamos entender más al respecto enriquecemos nuestra conciencia nacional y empatía hacia todo el sufrimiento del país. Esto es lo que entendió y apreció mucho el autor de *El Cerro de Hiracal* con este cambio:

“ya hubo más confianza, entonces ya cada quién se atrevía de pronto a contar lo que le pasó porque anteriormente no se podía. No se podía denunciar, no te podías ir a la Fiscalía, no podía. Más demorabas tú en llegar al batallón de La Popa en colocar una denuncia que “38” en conocerla. Sí, entonces eran cosas muy diferentes”.
(comunicación personal, 05 de octubre del 2022, Autor de El Cerro de Hiracal)

Como hemos podido ver a partir de las percepciones de los participantes de las entrevistas, ser víctimas implica muchos factores que seguramente olvidamos a medida que se vuelve un término cotidiano y de tanta frecuencia. Además, encontramos definiciones legales sobre el asunto en donde se hace claridad de su amplitud y que no se aleja mucho de lo que todos los participantes opinaron al respecto. Específicamente en Colombia por medio de la *Ley de Víctimas y Restitución de Tierras y Decretos Reglamentarios* (2012) encontramos una definición de víctimas en el Artículo 3° de la ley 144 de 2011 decretado por el Congreso de la República que nos dice:

Se consideran víctimas, para los efectos de esta ley, aquellas personas que individual o colectivamente hayan sufrido un daño por hechos ocurridos a partir de 11° de enero de 1985, como consecuencia de infracciones al Derecho Internacional Humanitario o de violaciones graves y manifiestas a las normas internacionales de Derechos Humanos, ocurridas con ocasión del conflicto armado interno. (p. 9)

Claramente, al tratarse de una ley sobre la reparación del conflicto armado, el concepto se encuentra enfocado hacia los daños específicos que las personas sufrieron en este marco. Lo que nos parece interesante mirar es la delimitación de fechas que decidieron poner allí. Aunque el conflicto haya comenzado décadas antes, es considerado válido para ser digno de restitución desde 1985. Seguramente se trata de enmarcar un periodo específico, pero esto hace que queden aún víctimas sin ser ni siquiera reconocidas.

Por otro lado, nos llama la atención las especificaciones que se hacen alrededor de lo que implica ser víctima, pues no se limitan a tomar en cuenta a las personas directamente tocadas por los daños de una guerra, sino que también se apropian del dolor de los que estuvieron cerca, al menos conceptualmente. Al respecto hacen dos aclaraciones más sobre lo que implica esta posición. En primer lugar, los familiares de víctimas directas son también considerados como tal a causa de las repercusiones inmediatas que acarrearán sobre estos. De esta manera, aunque no se pueda reparar a ciertas personas porque siguen desaparecidas o incluso fallecieron, no se pierde de vista a los afectados que justamente esa pérdida dejó. Esto lo expresa también el Artículo 3° de la ley 144 de 2011 de la *Ley de Víctimas y Restitución de Tierras y Decretos Reglamentarios* (2012) :

También son víctimas el cónyuge, compañero o compañera permanente, parejas del mismo sexo y familiar en primer grado de consanguinidad, primero civil de la víctima directa, cuando a esta se le hubiere dado muerte o estuviere desaparecida. A falta de estas, lo serán los que se encuentren en el segundo grado de consanguinidad ascendente.
(p.10)

En segundo lugar, tienen en cuenta un tipo de población que casi nunca se considera o se cataloga como víctimas. Se trata de las personas que al intentar ayudar a afectados de manera directa también terminaron sufriendo vulneraciones. Ahora bien, aunque a ellos no se les haya atentado directamente y ellos mismos hayan decidido intervenir, también se convierten en víctimas. La ley 144 de 2011 lo expresa de esta manera: “De la misma forma, se consideran víctimas las personas que hayan sufrido un daño al intervenir para asistir a la víctima en peligro o para prevenir la victimización”. (p.10, Artículo 3°) . Esto nos habla de nuestra gran tendencia a pensar en los impactos generales o visibles, pero con poca frecuencia a los que no son los afectados en primera plana. Esto nos deja pensar en los defensores de las víctimas o grupos que se preocuparon por protegerlos y terminaron sufriendo también, sea cual sea su tipo de intervención.

Finalmente, entendiendo que la manera en que definimos algo dice mucho de los imaginarios e ideales que tenemos detrás, decidimos indagar sobre otras definiciones que se le puede dar a este término. En ese proceso encontramos una que nos pareció particular porque en vez de nombrarlo como tal, usan un sinónimo con intenciones semánticas específicas. En el Estatuto Romano de la Corte Criminal Internacional deciden evitar la palabra víctima y prefieren utilizar “sobreviviente”. Como podemos notar, el impacto lingüístico de las dos palabras nos dan cargas completamente diferentes de lo que es sufrir un evento violento. Al hablar de víctimas podemos pensar en un receptor de algún daño de cualquier índole que lo vuelve vulnerable o indefenso, mientras que al hablar de sobrevivientes, podríamos llegar a denotar características de valentía después de la afectación como una manera de enfrentarlo gracias al uso de superlativos para significar lo impresionante del asunto.

De acuerdo con Christine Evans (2012) en su libro *The right to Reparation in the International Law for Victims of Armed Conflict* se podría entender esta decisión conceptual y lingüística a causa de que: “ ciertas organizaciones de ‘víctimas’ prefieren el término sobreviviente más que el término de víctimas, como un indicación de su resiliencia al superar la violencia perpetrada contra ellos”. (p.14, traducción aprox.) Esto nos hace pensar en cómo diferentes grupos de afectados deciden también tomar el poder del lenguaje para resignificar su identidad y aunque no tenga poder para cambiar lo ya sucedido, sí pueden tomarse la libertad de darle un valor y dirección a lo que viven y vivieron.

De la misma manera, es importante qué percepción sobre las víctimas estamos escuchando y reproduciendo, para no dejar ni poblaciones excluidas ni replicar implicaciones con las que todos ellos no se sientan identificados. En definitiva, la reparación de víctimas es un asunto bastante difícil desde muchos aspectos, pero podríamos empezar por comprender mejor lo que son y empezar a reproducir dichas comprensiones en nuestros discursos. No podremos devolverles todo lo que perdieron, pero sí ayudarles a resignificar lo que vivieron con la manera en que enunciamos sus vidas y vivencias. Para ello, a continuación miraremos cómo son percibidas y recibidas sus historias por medio de las personas entrevistadas.

3.4 Memorias a son de acordeón

Pensando en el segundo eje de nuestra investigación, se decidió preguntar sobre las ideas que tenían los participantes acerca de la música vallenata y su relación con la memoria, teniendo en cuenta que eran personas de diferentes lugares de Colombia. En primer lugar, al preguntarles qué pensaban sobre este género musical, la mayoría apuntaban al lado cultural que

lo caracteriza. Las personas resaltaron que era un ritmo muy común en la costa colombiana y que representaba a Colombia alrededor del mundo. Otras se enfocaron más en la importancia que puede tener el vallenato dentro de las comunidades, ya que consideran que es una herramienta para expresar “el sentir del pueblo” (Entrevistada 18) o que “relata un poco de la cultura, creencias y vivencias de las personas de la costa” (Entrevistado 22), incluyendo “las costumbres y tradiciones de una región” (Entrevistado 9). Esto demuestra las creencias que se tiene de la música vallenata como un elemento de la cultura e identidad de ciertos departamentos.

Igualmente, en las respuestas se homenajea la belleza de este ritmo musical, y en especial de ciertas canciones. En una de las respuestas se llegó a poner nombres propios de intérpretes importantes del género como Kaleth Morales, Rafael Orozco y Diomedes Díaz. Lo que afianza la idea compartida al inicio de este apartado, la cual señala que la interpretación en el vallenato es importante para darle credibilidad y relevancia a las canciones. Por consiguiente, las piezas musicales del Proyecto Cantando Quiero Decirte van desde el inicio con una desventaja para la circulación de estos discursos contrahegemónicos. Dentro de este tema, uno de los entrevistados se refirió a la manera en la que el vallenato, al ser un género autóctono, “guarda en su esencia una parte de la memoria histórica de Colombia” (Entrevistado 24); un pensamiento que va mucho más allá de los sonidos y las letras que lo han hecho famosos.

Por otro lado, otras personas se refirieron al cambio generacional que ha tenido el vallenato. Para tres personas de las entrevistas, las canciones actuales, conocidas como la nueva ola, han perdido parte de la esencia que caracterizó las letras de los juglares y primeros intérpretes. Dicho cambio se refiere no sólo a la inclusión de nuevos sonidos en la forma de instrumentos y métodos modernos, sino también al enfoque que tienen las letras. Para muchos, ha perdido la identidad que caracteriza al vallenato como una forma de poesía y relatos narrados.

En segundo lugar, se cuestionó sobre las temáticas que son frecuentes en el vallenato, con el fin de contrastar con las canciones del proyecto, y por ende, realizar un pequeño análisis desde el *principio de la disciplina* explicado por Foucault. Las respuestas más comunes fueron el amor, desamor o despecho, fiestas o “parrandas”, la naturaleza, las mujeres y la vida cotidiana. Esto demuestra los tipos de discursos que son reproducidos por el ámbito comercial del vallenato, el cual generalmente deja de lado aquellos que no se encuadran dentro de estas temáticas. Es así que inconscientemente se ve este *principio de la disciplina* que establece que

los discursos deben tener ciertos contenidos para ser parte de la disciplina que en este caso es la música vallenata.

Por lo anterior, para los oyentes sí fue particular el formato de los relatos. Escuchar las narraciones del conflicto en canciones vallenatas no es tan común para ellos, de las 27 personas del proyecto 13 aceptaron que nunca habían escuchado este tipo de discursos. No obstante, 11 de ellos afirmaron haberlo escuchado alguna vez en canciones de este género, aunque no fuera una característica fundadora del vallenato. Sólo tres personas habían escuchado este tipo de relatos muchas veces, lo cual puede estar fuertemente relacionado con su estrecha conexión con el departamento y la violencia. En términos generales, no se considera normal el tener narraciones de los hechos victimizantes a son de acordeón.

Siguiendo esta líneas, se decidió preguntar sobre la percepción de la eficacia de ciertos géneros musicales para relatar las memorias del conflicto armado, donde encontramos opiniones diferentes al respecto. Por un lado, la mitad de los participantes consideraron que sí había estilos musicales más apropiados que otros para reproducir este tipo de discursos. Para algunos de ellos, ritmos como el reggaeton, la electrónica o la champeta no podrían reflejar tantas emociones como otros. Para otras personas, la idea de un ritmo con notas suaves y estrechamente ligado con la cultura de la región, como es el caso del vallenato, puede ser una buena opción para generar un impacto en las personas. Otros participantes pensaron en el alcance que puede tener el vallenato actualmente en el mundo dado que últimamente con el reconocimiento de la UNESCO y otros factores sociodemográficos, este género ya es notorio para algunos colectivos internacionalmente.

Mientras tanto, en el otro lado del espectro hay personas que creen que el vallenato no es apropiado porque no es de los géneros más escuchado por los jóvenes de todo el país, sino que es un fenómeno específico de la costa atlántica. Asimismo, un participante piensa que puede ser difícil conectar con este tipo de relatos por el imaginario que había de lo que debía ser el vallenato. También dentro de esta afirmación de que sí existen ritmos más apropiados que otros, dos personas hicieron la aclaración sobre el respeto a las víctimas que deben tener las canciones, respeto que parece ser más posible en ciertos compases.

Por otro lado, hubo participantes que opinaron que no existen ritmos más apropiados que otros para este tipo de discursos. Para unos, lo más importante era la intención y emocionalidad que se transmite a través del lenguaje, no tanto la melodía que lo acompaña.

Otros señalan que el arte es un medio transformador de sociedades a nivel universal, por lo cual toda demostración artística puede tener un efecto en los receptores del discurso dependiendo de la intención del compositor y puede llevar a las personas a hechos que no ha vivido de primera mano. Agregando a lo anterior, un entrevistado subraya que cada región tiene ritmos autóctonos que son parte de la identidad del territorio, por lo cual la elección de cierto ritmo sí provoca que exista un significado y un punto de vista diferente. También, un participante matiza su respuesta al aceptar que hay que mantener un equilibrio entre el mensaje y el medio de transmisión para que sea coherente con la intencionalidad.

Ahora bien, desde esta investigación hemos analizado cómo las víctimas del conflicto armado plasmaron sus historias en estas canciones del proyecto y cómo estas son una apuesta para la memoria individual y colectiva. Se quería ver cuál era la conexión que hacían los participantes entre vallenato y memoria luego de oír dos canciones del proyecto *Cantando Quiero Decirte*. Ya en este punto todos los participantes dijeron que este género musical podía participar en esta (re)construcción de las memorias a través del lenguaje.

Para algunos esta participación se podría dar debido a que es un elemento cultural de la región Caribe que, así sea en el ámbito comercial, es apreciado por un grupo grande de colombianos. Algunas personas señalaron la oportunidad que nos brinda el vallenato de recuperar, registrar y divulgar lo ocurrido en los territorios; de hecho, una de las participantes señala cómo a lo largo de la historia las canciones han contado directa o indirectamente los sucesos importantes del Cesar. Otras opiniones se centraban en la emocionalidad que está ligada a la interpretación de ciertos aires del vallenato, entendiéndolo como un método también para expresar lo que muchas veces es difícil decir en otros formatos.

Algunos participantes vieron la conexión desde la inmortalidad de las canciones, la cual permite que aunque pasen los años los discursos sigan circulando. Esto a su vez causa que las futuras generaciones puedan regresar a estos relatos para “reconocer, reflexionar y recordar aquellos actos horripilantes realizados por actores del conflicto” (Entrevistado 26). Finalmente, un participante cree que esta relación con el vallenato y la memoria también podría ayudar a la no repetición de estos hechos, dado que se podría comunicar la historia muchas veces ignorada.

Ahora bien, al hablar con el autor de la canción *El Cerro de Hiracal* pudimos ver cómo su vida se entrelazó con el vallenato para contar su historia. Por un lado, nos habló de la relación que tiene la naturaleza con la composición: “la naturaleza inspira y ahí nacen las canciones. Es

muy común en la finca. Yo vivo en una finca cafetera y con un paisaje muy bonito (...) y cuando tú te levantas de mañana, y ves ese paisaje te llegan versos, te llegan canciones”(comunicación personal, 05 de octubre del 2022, Autor de El Cerro de Hiracal). De esta forma desde los inicios del folclor, se ha tomado el paisaje como una fuente de inspiración y para este autor sigue siendo igual; su relación con el territorio fue una de las razones para construir estas memorias en forma de versos. Por otro lado, otro factor que lo llevó al vallenato para crear estos discursos es el arraigo cultural:

Cuando uno se cría en la parte norte del Cesar o al sur de la Guajira, o yo diría en toda la costa y casi que en todo el país, tú te levantas temprano y escuchas es música vallenata. En las emisoras y sobre todo en el campo, porque en el campo no hay televisor, no hay luz eléctrica... Pero es más, la música vallenata, entonces es de arraigo; más que mi abuelo tocaba acordeón, mi papá componía versos, componía canciones, uno como que viene también con esa tendencia cultural. (comunicación personal, 05 de octubre del 2022, Autor de El Cerro de Hiracal)

Para la población cesarense el vallenato hace parte de su cotidianidad, por lo tanto, es un ritmo que conocen y que se convierte en la banda sonora de su vida. De esta manera, es más fácil utilizar este formato y no otro para relatar hechos dolorosos que muevan fibras en su corazón.

3.5 Imaginarios sobre la reconciliación

Dentro de los puntos claves que tocan las canciones y las narraciones sobre el conflicto en general encontramos el asunto de la reconciliación. Justamente, las canciones analizadas en el capítulo anterior nos dejan ver la relevancia que este proceso tiene para las víctimas y el papel importante que juega en la inspiración de sus discursos. No obstante, la percepción de lo que implica difiere de acuerdo con lo que se considera necesario para ambas partes. En muchos de los casos, este concepto está ligado con responsabilidades, las cuales estaremos problematizando a continuación.

La reconciliación es un proceso y fin que idealmente se persigue después de un conflicto armado como el vivido en Colombia, pero que no puede conformarse con una definición simple y limitada. Al tratarse siempre de partes afectadas, es necesaria la contemplación y compromiso de más de un solo actor y nunca se puede efectuar de manera unilateral. De acuerdo con Kjell-

êAke Nordquist (2018), “por naturaleza, la reconciliación -política o no- no es un proceso completamente individual, sino social. (...) En este sentido, la reconciliación es un concepto relacional.” (p.39). Al tratarse de un conflicto armado nacional, sus asuntos le competen al Estado, pero no dependen solamente de este.

Además, al tratarse de un asunto relacional, el lenguaje juega un papel indispensable como vehículo para lograr o impedir completamente la reconciliación. Con el lenguaje podemos reproducir discursos de odio o de comprensión, de construcción o destrucción. Precisamente por tratarse de una resolución por medio del lenguaje se vuelve tan difícil el proceso. Hay tantos individuos en ambas partes involucradas que poner en diálogo sus discursos no siempre termina siendo tan productivo como lo deseamos. Sin embargo, la supresión de la comunicación sería sencillamente la supresión de cualquier intento por unir y se volvería en imposiciones que esperamos que las otras partes deseen seguir.

Como concepto, la reconciliación presenta puntos claves como la participación activa de las partes, la reparación de daños y la recuperación de la confianza. De acuerdo con Nordquist (2018), “La reconciliación política es un proceso social en el que el daño resultante de la violencia política se repara de tal manera, que se establece una confianza básica entre víctimas, perpetradores y la sociedad en general”. (p. 52). Sin embargo, la reconciliación debe abarcar diversas maneras de manejar los daños puesto que aunque hay partes visibles del conflicto, los que conforman dichas partes divergen en culturas e incluso en métodos de vivir la reconciliación. Entre más amplio es el rango de diferencias culturales, más aspectos se deben contemplar para tal fin. “En esta línea, asumiríamos también que, a mayor duración del proceso del conflicto, más gente estaría involucrada y, por ende, la diversidad moral entre víctimas y perpetradores probablemente será mayor de lo que sería de otra manera”. (p. 34, Nordquist, 2018)

En la conceptualización de la reconciliación ha sido relevante la consideración de esta como un proceso, pero también como un fin. Como proceso, hace referencia a todas las acciones legales, sociales y políticas que se deben llevar a cabo para que las partes lleguen a tener una mínima confianza en poder volver a convivir en tranquilidad. Como fin, es conseguir un estado de paz entre las personas afectadas directa o indirectamente; asimismo, como fin encontramos dos maneras de llevarlo a cabo: la reconciliación intrageneracional y la intergeneracional. La primera se toma en cuenta con más frecuencia porque se encarga de tratar con las víctimas que sufrieron en carne propia los estragos del conflicto. Sin embargo, también se puede trabajar en la reconciliación entre generaciones, la cual suele olvidarse por cuanto no apela a un recuerdo de algo vivido, sino de algo narrado por sus antepasados.

Por esta razón, ocuparse en guardar una memoria histórica del conflicto se vuelve tan esencial para las víctimas y los perpetradores. Recordar el pasado para reconciliar genera una “responsabilidad histórica” de toda una nación. Lo que se espera es que al reconciliarse con las siguientes generaciones se genere una oportunidad de resarcir y sanar las heridas de los que les precedieron para estar un país mejor que el que ellos tuvieron. De acuerdo con Nordquist (2018) “Hay una bibliografía cada vez más extensa sobre la cuestión de la “responsabilidad histórica”, es decir, sobre la obligación moral de las generaciones futuras de responder a la demanda de reparación por injusticias cometidas por generaciones previas” (p. 32).

Además, implica más aspectos que sólo la resolución de conflictos. Usualmente se cree que la reconciliación se da cuando ya no hay una muestra visible de la violencia, pero no se tiene en cuenta la consideración emocional de lo sucedido. De acuerdo con Nordquist (2018), “La reconciliación, entonces, implica un cambio de actitud de las partes, proceso que involucra tanto la mente como los sentimientos”. (p.62). Aunque pensemos que las afectaciones más grandes son solamente las casas y territorios perdidos o las cicatrices en los cuerpos, uno de los puntos de afectación a más largo plazo termina siendo lo emocional. Por ello, no debemos intentar reparar sólo cuerpos o bienes, sino también al ser integral, incluyendo su emocionalidad.

Por ello se necesita realmente acercarse a las comunidades afectadas y hacerse parte del proceso con ellos para lograr entender desde su vivencia lo que implicó la guerra. No se puede volver a la reconciliación un proceso de formalidades políticas donde se firme y todo se acabe. “Puesto que la reconciliación depende del libre albedrío de las personas para cambiar sus actitudes y percepciones, su alcance y ritmo serán siempre individualmente determinados y nunca pueden ser decretados por decisiones políticas”. (p. 25, Nordquist, 2018)

Dentro de esas diversas consideraciones es pertinente pensar en las diferencias que cada región tiene para afrontarlo y la validez de estas iniciativas en el proceso de reconciliación nacional. “Los procesos de reconciliación en medio de la violencia pueden darse en determinadas regiones, con ciertos actores y alrededor de ciertas dimensiones, como una manera de demostrar lo que pueden significar para una nación entera”. (p. 38, Nordquist, 2018). Es ideal creer que una misma manera de reconciliar servirá al país entero, pero en un territorio tan diverso como Colombia, es importante reconocer justamente esas maneras particulares de asumir el conflicto y el post-conflicto. De esta manera, es importante instigar las manifestaciones sociales, por más pequeñas que sean, a que trabajen en la reconciliación del país.

En la región del Cesar, la música, especialmente la vallenata, constituye un referente discursivo importante que refleja los ideales y vivencias de las personas de este territorio. Por ello, nos parece relevante que se puedan difundir las memorias del conflicto por medio de este ritmo musical. Proyectos como el de Cantando Quiero decirte podrían jugar un papel importante en la construcción de tejidos de reconciliación donde se puedan compartir las vivencias y discutir sobre las formas de reparación que como sociedad consideran pertinentes.

En el departamento, la violencia cobró muchas vidas y provocó múltiples heridas en las personas. Aunque estas son difíciles de afrontar, es justamente el objetivo de la reconciliación: considerarlas para darles un nuevo significado que los lleve a buscar la armonía entre las partes afectadas. Uno de los retos más grandes de este proceso se posa en la necesidad de recordar el pasado doloroso que los interpeló o tocó profundamente. Durante la reconciliación, como lo expresa Álvaro Sierra (2015) en su libro *Reconciliación. El gran desafío de Colombia*, “la sociedad se mira al espejo para confrontar un pasado (y, a menudo, un presente) traumático, asumir las responsabilidades que muchos se resisten a aceptar y corregir los vicios institucionales y sociales en los que están enquistadas las violencias que asolan el entorno”. (p.27)

En un conflicto tan extenso es importante dejar las puertas abiertas para que todas las maneras de recordar el pasado tengan validez, pero sobre todo, se deje la libertad a las personas de expresar y sufrir lo que el conflicto les quitó. De acuerdo con Nordquist (2018):

Parece aconsejable reconocer una interpretación de la "reconciliación política" suficientemente "amplia" para aportar un contenido sustancial a las víctimas y a sus comunidades en tiempos de posconflicto y reconstrucción de sociedades, por un lado, y "suficientemente estrecha para permitir que las tensiones permanezcan en la arena política y se manifiesten como auténticas expresiones de necesidades, identidad e intereses -es decir, sin intentar resolver definitivamente lo que nunca puede ser completamente resuelto. (p. 30).

En estos espacios de confrontación con el pasado sale a la luz el dolor que comúnmente es tratado bajo la idealización del perdón, expresados en hechos simbólicos como un abrazo o un apretón de manos, pero en realidad creer que sólo se trata de eso sería una utopía. Cuando se habla de reconciliación es también necesario estar dispuestos a afrontar las consecuencias de los daños y no obligar a las víctimas a suprimir el dolor que la guerra les dejó. De esta

manera, como concluye Álvaro Sierra (2015), “la reconciliación puede ser profundamente individual y darse sin perdón” (p.28,).

No podemos mentirnos al creer que la reconciliación como fin nos dará a un pueblo que olvida, más bien, nos dará a un pueblo que es capaz de recordar su pasado de una manera tan valiente que le permite abrir fronteras que se habían cerrado a causa de la guerra. Por ello, toca muchas fibras que sólo quien se siente atravesado puede entender. En el Cesar, la guerra definió los rumbos de muchas familias que aún recuerdan su vida antes de todo el sufrimiento y sus habitantes aún lo relatan con nostalgia, dolor o rabia. Sin embargo, lo que se comparte culturalmente poco hace remembranza de aquellos padecimientos y parece que se omite lo vivido, pero el pueblo sigue necesitando de que se recuerde su historia para no ser repetida.

Para los propósitos de nuestra investigación, estaremos analizando de manera separada la percepción que tienen los participantes de la relevancia de los relatos de la guerra en formato de canciones para aportar a la reconciliación en este departamento. Dicho análisis será hecho teniendo como eje central las consideraciones sobre este tema que acaban de ser expuestas en este apartado.

A continuación miraremos los hallazgos que como a investigadoras llamaron nuestra atención. Los dividiremos en las cuestiones clave que les fueron de nuestro interés preguntarles antes, durante y después de la escucha de la canción: conocimiento sobre el conflicto armado en Colombia y en el Cesar; apreciación del vallenato y sus temáticas más frecuentes; percepción e impacto de la canción escuchada y de su trascendencia para la reconciliación en la región del Cesar y en el país.

3.6 Inocencia en medio de la crueldad

El drama de un niño

Yo soy uno de aquellos niños
 Que la violencia dejó sin papá
 quedamos desprotegidos
 Mis hermanitos, también mi mamá
 No comprendo cuál fue el motivo
 Para que nos causaran tanto mal
 Si mi padre era inofensivo
 ¿por qué le tocó este triste final?



Cuanto quisiera tenerlo y poder decirle
 Te quiero papá
 Cuanto quisiera en sus brazos
 Tan solo un instante volver a jugar
 Pero todo es imposible,
 una gran tristeza hoy habita en mi hogar
 Dios ¿por qué lo permitiste,
 si sabes que ahora no nos puede ayudar?

Un gran resentimiento se abriga en mi pecho
 Y no sé si algún día lo voy a olvidar
 //No quiero ver más niños como yo sufriendo
 Por esta cruel violencia que no va a acabar//

 Me toca continuar la vida
 Como el barco que va sin capitán
 Maneja siempre a la deriva
 Sin saber a qué puerto ha de llegar
 Más nunca tendremos la dicha
 De ver a mi papá en la navidad
 Tampoco sentiré aquel miedo
 Cuando mamá con él me iba a acusar

Cuanto quisiera tenerlo y poder decirle
 Te quiero papá
 Cuanto quisiera en sus brazos
 Tan solo un instante volver a jugar
 Pero todo es imposible,
 una gran tristeza hoy habita en mi hogar
 Dios ¿por qué lo permitiste,
 si sabes que ahora no nos puede ayudar?

Un gran resentimiento se abriga en mi pecho
 Y no sé si algún día lo voy a olvidar
 ///No quiero ver más niños como yo sufriendo
 Por esta cruel violencia que no va a acabar///

Dentro de la investigación escogimos la canción titulada “El drama de un niño”, la cual relata desde la voz de un menor de edad los resultados del conflicto armado en el Cesar. Como investigadoras escogimos esta canción porque es una población que en muchas ocasiones es ignorada cuando se trabajan las memorias de la guerra en nuestro territorio; y a su vez, la canción transmite esas heridas abiertas que hay en los diversos municipios. Con el fin de reproducir este discurso y analizarlo, se entrevistaron 14 personas, con las cuales se indagó sobre los efectos y características de esta pieza musical en particular.

En primer lugar, quisimos conocer sobre las emociones que produjo esta canción en los oyentes debido a que somos conscientes de que es parte fundamental no sólo porque el género vallenato se caracteriza por ser poesías escritas, sino también porque la emocionalidad del lector influencia los efectos del discurso en cada sujeto. Dentro de la argumentación, se ha estudiado esta influencia dándole el nombre de pathos, entendido como “los diversos efectos (compasión, cólera, dolor, etc.) que puede producir una enunciación, en relación con la organización del universo patémico en el que se inscribe cada intercambio comunicativo,” (p.409, Puig, L, 2008). Las canciones dentro del marco sociocultural también producen emociones según el lenguaje y la forma en la que este se utiliza. En los análisis discursivos se ha hablado que hay diversas formas de lograr este efecto:

“puede lograrse por medio del empleo de ciertas palabras que describen emociones (angustia, horror), por medio de palabras que desencadenan emociones (asesinato, víctimas, manifestación), o de manera implícita e indirecta, cuando la situación de enunciación provee con la información necesaria para provocar tal efecto” (p.409, Puig, L, 2008).

En las canciones se utilizan estas tres estrategias de forma constante; es así como el lenguaje se vuelve una herramienta usada cuidadosamente con un fin emotivo. El niño, a través de su interpretación, conmueve a las personas y produce que este discurso tenga una ventaja frente a otros que tratan el conflicto armado en términos más objetivos o impersonales. En los sentimientos expresados en las respuestas se nota el impacto que tiene el hecho de que la voz que interpreta la canción sea de un menor de edad. Dentro del espectro de las emociones, las más comunes fueron la tristeza, la impotencia y la melancolía. No obstante, es interesante resaltar que algunos de los entrevistados se refirieron a la conmoción por escuchar este relato desde el punto de vista de la infancia, dado que como lo resaltan dos participantes, no es común escuchar estas narraciones y al mismo tiempo son discursos que no circulan ampliamente. De

hecho, una persona resalta que generalmente no se piensa en las familias que quedan detrás del hecho victimizante.

Posteriormente, se les preguntó por las temáticas nombradas en las canciones que les parecieron más impactantes. Dentro de las respuestas, las personas pudieron decodificar dentro del discurso el tema del asesinato y la posterior reconstrucción de las víctimas. Unos participantes resaltaron el tema de las consecuencias para las familias, sobre todo para los niños, expresando que es un tema delicado que la canción permite transmitir de buena manera. Otros resaltaron que es una temática muy fuerte para el niño y elogiaron su interpretación. Al mismo tiempo, una persona se salió del contexto del asesinato y tocó el duro tema del “desprendimiento de la infancia”(Entrevistado 10). Mientras que para una persona fue un momento para asumir el papel de víctimas al imaginar que el padre asesinado del cual habla la canción es el suyo.

En este aspecto, este discurso pudo causar ese impacto, no sólo por lo formal del lenguaje sino por la interpretación que hace el sujeto; lo cual constituye una característica especial de este tipo de formato que permite tocar temas delicados. Al mismo tiempo, en los comentarios se pudo analizar una creencia que tienen las personas sobre el conflicto, en las que de una u otra manera se trata de excluir a los niños con una visión de protección, negando la cruel realidad que han vivido. De esta manera, estas canciones se abrieron como una oportunidad de romper un tabú sobre el conflicto armado. Además, permiten a las personas, especialmente aquellas que están alejadas de la situación, comprender los hechos desde el punto de vista de las víctimas.

Luego, se les preguntó por los conceptos más representados en esta canción teniendo en cuenta las categorías planteadas por las investigadoras. Las personas se centraron en el asesinato, miseria y pobreza, guerrilla y paramilitares, y desplazamiento. En primer lugar, era esperado la respuesta sobre el asesinato ya que es el hecho victimizante que desencadena esta canción en la voz del niño. Del mismo modo, se pudo evidenciar que este uno de los temas más conocidos al referirnos al conflicto armado.

En segundo lugar, es interesante que la categoría de miseria y pobreza haya sido tomada en cuenta por los oyentes, debido a que no es un tema que se toque directamente en la canción, sino que se supone. Se ve claramente cómo la interpretación de las diez personas que colocaron este concepto está influenciada por los conocimientos previos y los paradigmas que nos ofrece la sociedad. Podemos creer que no es un resultado que el autor tuvo la intención de crear, sino que es el propio lector dentro de sus funciones de análisis quién desde su marco ideológico y social termina interpretando el discurso de esta manera. También este es un tema

que generalmente es olvidado, por lo que sorprende que un porcentaje importante de la muestra pensara que es un concepto relevante para esta canción.

En tercer lugar, con el concepto de guerrilla y paramilitares se podría analizar la construcción de los significados comunes en el país. Entendiendo este concepto desde la perspectiva de Geertz, (1973/1983) como:

Sistemas de símbolos creados por el hombre, compartidos, convencionales, y, por cierto, aprendidos, suministran a los seres humanos un marco significativo dentro del cual pueden orientarse en sus relaciones recíprocas, en su relación con el mundo que los rodea y en su relación consigo mismos. (p. 215)

Podemos ver reflejado este concepto en la canción al no necesitar nombrar al grupo específico que cometió este delito, sino que dado nuestro marco social y cultural inferimos de quién se trata. La razón de este fenómeno es igualmente explicada por Gutiérrez, M, Ball, M, & Márquez, E (2008) en su artículo investigativo titulado *Signo, significado e intersubjetividad: Una mirada cultural* :

Esta construcción de significados y esquemas de representación de cada individuo surge de los esbozos y acciones legitimadas en su entorno cultural, la permanencia de este acervo cultural es el resultado de apropiaciones simbólicas individuales del caudal de representación simbólica colectiva. (p. 693)

En este sentido, son los oyentes los que inmediatamente asumen que la culpabilidad recae en uno de los dos colectivos armados, aun sin una referencia explícita. Es aquí donde es evidente que en las construcciones de sentido y en el lenguaje en general, los significados se construyen más allá de lo que se dice explícitamente. Detrás de cada acto comunicativo se encuentran ideologías que influyen en lo que pensamos y decimos. Asimismo, es interesante cómo asumen que al hablar del conflicto armado, la muerte del padre fue por la guerrilla y los paramilitares y no por algún ente estatal o de otra índole.

Finalmente, hablan del desplazamiento, un hecho que fue constante en el departamento del Cesar y del cual nos quieren hacer conscientes muchas canciones. En el caso de *El drama de un niño* muestra este flagelo de manera sutil, permitiendo que el lector pueda intuirlo de acuerdo con el conocimiento previo, pero sin ponerlo en palabras explícitas. Este es otro ejemplo de cómo el lector puede ir más allá de los significados previstos por el autor al momento de componer las canciones; y es justamente en este proceso que el discurso se enriquece con nuevos significados o comentarios.

Después de presentarles la canción como un insumo para conocer la historia del conflicto armado en el Cesar, se les preguntó cuál fue para ellos el mayor impacto de la violencia en dicha región. Al contrario de las preguntas iniciales sobre su conocimiento previo de este fenómeno, en esta ocasión los 14 participantes sí pudieron expresar aspectos del conflicto en el Cesar. Una de las respuestas más frecuentes fue la desintegración del núcleo familiar debido a grupos armados. Esto se debió a que fue justamente el tema central de esta canción, demostrando que el discurso pudo influenciar en las percepciones de los oyentes y les ayudó a incluir un nuevo punto de vista. Cabe resaltar, que al hablar de esta desintegración, los participantes ampliaron sus intervenciones al agregar el efecto que esto tuvo sobre las víctimas y la divulgación de estas noticias. Un hecho interesante es que en varias respuestas se usa la palabra “inocente” para describir a la población civil que representan un daño colateral en estos enfrentamientos.

Como investigadoras, queríamos analizar no sólo el efecto en la (re)construcción de memoria, sino también en los procesos de reconciliación y sanación; fue por ello que decidimos preguntarles sobre los beneficios que podría traer a la comunidad esta canción. Un hecho interesante fue que uno de los participantes afirmó que estas canciones no servirían porque serían relegadas a ser “publicidad barata” (Entrevistado 8); esto demuestra un escepticismo frente al poder real de los discursos contrahegemónicos. Las respuestas se podrían dividir en dos ejes: los beneficios en la expresión y en la escucha. En este primer aspecto, las personas subrayaron que al poder contar esta historia dolorosa, las víctimas pueden tener un espacio para verbalizar su dolor y sanarlo. Una estrategia para “extrapolar la violencia vivida en la comunidad” (Entrevistada 1) y lograr que estos discursos no queden confiscados en un pequeño grupo solamente.

En el eje de la escucha, un importante porcentaje de los participantes considera que las canciones son una oportunidad de reproducir este mensaje para otras personas que desconocen la realidad del Cesar. Además, muchos creen que al oír este discurso, las personas podrían reflexionar sobre quiénes son las víctimas y brindarles más apoyo a estas comunidades desde una perspectiva social, económica y emocional. Igualmente, surgió la idea de que otras víctimas podrían escuchar estas letras y recordar “que no están solos y que otros han sufrido y/o sufren aún” (Entrevistada 6), lo que los podría animar a seguir adelante, les podría dar fuerzas y los motivaría a continuar su búsqueda por la justicia para sus comunidades.

Finalmente, se buscó conocer si esta canción en específico podría contribuir a la reconciliación en el país. Sólo uno de los participantes dijo rotundamente que no podría ayudar a este proceso debido a que este discurso no se hace viral y no tiene realmente un impacto en

las personas. Otro hizo una diferenciación entre reconciliación y la curación de las heridas; para él esta canción solamente podría servir para este último fin. No obstante, el resto de los participantes vieron en este discurso una herramienta para la reconciliación dado que la letra permite dar visibilidad a los estragos del conflicto armado, concientizar para la “no repetición”, sensibilizar al resto de la población sobre las penurias de las víctimas y sentar las bases para comenzar el proceso del perdón.

3.7 El nombre detrás de cada cicatriz

El cerro de Hiracal

// Este es el cerro, bendito cerro.

Este es el cerro de Hiracal.//

// Este fue el cerro que en otros tiempos
llamó la musa y me hizo cantar. //

//Pero hoy el cerro, este mismo cerro.
neblina o Góngora y todo igual//

//Me hizo acordar de mis amigos viejos que ya están muertos y me hizo llorar.//

//A Carmen no olvido yo, tampoco a Jose mi hermano.//

// A Héctor, Luis y Antoriano “38” asesinó//
y a todo un pueblo reunió para matar a Javier

// y lo vimos perecer y ninguno lo auxilió.//

//Testigo es Dios que está en el cielo, ese que vio nuestra humillación.//

//También tenemos de testigo al cerro que vio la sangre y desolación//

porque en total fueron 80 muertos

Hubo tortura y hasta violación.

Y un mar de sangre se aportó a este conflicto de mi patria

// y el estado nos ignoró y él consintió en nuestra desgracia.//



Luego del análisis de las canciones decidimos tomar solamente dos de ellas para las entrevistas por la manera en que recopilaron los aspectos más comunes en la mayoría de las narraciones. Particularmente, esta canción cautivó nuestra atención por mostrar directamente y sin tapujos las vivencias atroces que tuvieron, pero en especial por atreverse a mencionar en su son con nombre propio las cicatrices que le dejó la guerra. Por dicha razón logra tocar las fibras de quien lo escucha, permitiendo sentir, al menos por medio de una melodía, un poco de lo que

las víctimas vivieron en carne propia. Además, en contraste con la narrativa de la canción anterior donde escuchamos con voz tierna los hechos del conflicto, este discurso más fuerte y crudo nos ayuda a explorar el impacto en dos espectros completamente opuestos, pero igualmente importantes para la comprensión del conflicto armado en el Cesar.

3.7.1 Lecturas diversas a un mismo son

En cuanto a la canción *El Cerro de Hiracal*, las reacciones que se obtuvieron respecto a sus sentimientos estuvieron relacionadas con la tristeza. Al tomarse el tiempo de escuchar y considerar toda la pieza musical es lo que logran interpretar de ella. Dicha emoción la conectan por causa de la cantidad de referencias dolorosas que explícita e implícitamente el artista transmite en su melodía. Además de ello, la narración que contiene la canción es directa y los oyentes logran conectar la historia del autor con las vivencias de todo un país. No queda oportunidad para pensar de que se trata de un caso especial, sino que es clara la afirmación de que es lo que todo el departamento sufrió. Los relatos de guerra nos tocan las fibras, pero no porque sea una sorpresa escucharlos, sino porque se sienten muy cerca de nuestros propios cuerpos y familias.

Otro de los aspectos importantes que resaltan de la canción y por la cual sienten melancolía es por la masividad de la muertes que se relatan allí. Entendemos que el conflicto armado cobró muchas vidas, pero cuando se nos cuentan una a una las vivencias con sus nombres y particularidades, es difícil no ponernos en los zapatos de las víctimas que lo padecieron. En una de las respuestas, explícitamente se nos habla de la impotencia que le generó escuchar la atrocidad que tuvo que vivir el autor. Esto nos deja pensar en cómo los relatos no pueden hacer nada por recuperar lo que la guerra quitó a todo un país, pero sí puede ayudarnos a no perder la sensibilidad por el dolor de cada familia en particular.

En el relato singular de esta canción se ve el sufrimiento de una persona que tuvo que testimoniar el asesinato de personas cercanas y que recuerda con mucho dolor. Esto es precisamente lo que los oyentes de esta narración pusieron en relieve, por la descripción explícita de un acto violento. No bastaba para los grupos armados asesinar a las personas que ellos veían como sus enemigos, sino que también lo utilizaban para imprimir temor en los demás habitantes del lugar. Se utilizaba como una pedagogización para dejarles claro el papel de autoridad de estos grupos sobre ellos. Esta crudeza del relato da cuenta un poco de lo fuerte que fue la realidad que tuvieron que vivir.

De la misma manera, dentro de las cosas que le recuerdan a los oyentes sobre el tema del conflicto en general es la injusticia de lo sucedido. Ninguna de las personas que sufrió por la violencia lo merecía y deben cargar ahora con traumas y tormentos por el resto de sus vidas. No hay manera fácil de afrontar situaciones tan duras y cada una de las víctimas tuvo que hacerlo con pocas o ningunas herramientas para ello. Además, es interesante que no sólo se centraron en el sufrimiento y trauma por la muerte en sí, sino en lo que le acompañaba o subyace: torturas, desplazamiento, secuestros y violaciones.

En especial, una de las personas entrevistadas cuenta lo que esta canción le hace recordar sobre su propio pasado, de los sufrimientos que comparte con el autor de la melodía y con otras víctimas: “Desplazamiento y secuestro porque son temas que me recuerdan el momento en que el conflicto armado me afectó” (Entrevistado 23). Nos hace pensar en el poder que tienen los relatos de las canciones para permitirle a otras víctimas rememorar y resignificar lo que vivieron. Dejan de pensar su historia como un historia alejada y sin comprensión y le permite verse a ella misma como víctima al lado de otros que tuvieron que padecer algo similar o incluso más atroz.

Por otro lado, dentro de las categorías generales que logramos identificar en todas las canciones, las que más ven reflejadas en especial son: desplazamiento, asesinato, guerrilla y paramilitares, y crítica al gobierno. Para las personas entrevistadas fue fácil identificar los referentes que se mencionan porque ya es parte del conocimiento colectivo de la historia colombiana. Algo que nos pareció interesante en su comprensión de los grupos armados fue que algunos lo relacionaron directamente con la guerrilla y solamente una persona lo relaciona directamente con los paramilitares. En muchos casos no se conoce qué grupo en especial fue el que ejecutó los homicidios, pero es relevante considerar que suele ser más común la relación de las masacres con los grupos guerrilleros que con los grupos paramilitares. Esto nos deja pensar en el desconocimiento de las acciones de este grupo o una mayor relación con el impacto de los grupos guerrilleros.

Del mismo modo, al preguntarles a los entrevistados qué les suscita o recuerda esta canción de todo el panorama del conflicto armado se logra ver un (re)conocimiento de múltiples actos victimizantes, pero algunos nos llamaron la atención justamente por la particularidad de lo que narró en su recuerdo: “Las masacres de desmembramiento con motosierra en las plazas de los pueblos ante los ojos de todos, sin poder ayudarles” (Entrevistada 17). La canción sólo mencionó el asesinato público de víctimas, pero nunca la manera en que se hizo. No obstante,

a este entrevistado logró suscitarle el recuerdo propio o narrado de la manera específica en que hizo. Esto nos deja ver que compartir la historia de alguien no solamente ayuda a verbalizar al autor del discurso, sino a otras personas que también puedan tener mucho que contar con respecto al conflicto. Por otro lado, a otro participante le llevó a considerar el impacto de estas masacres en los niños aunque no se hablara explícitamente en la canción.

Por consiguiente, no se trata entonces de que todos los relatos que escuchemos deban contener cada uno de los aspectos que afectaron a todos los grupos, sino que se permita compartir una experiencia para hacerse consciente de lo que ha pasado en departamentos de su país como el Cesar, y también sacar a luz lo que toda esta guerra le ha dejado. Esta comprensión de los daños intangibles que dejaron los actos violentos en la región se ve igualmente reflejada en las respuestas sobre lo que más impacto creen que dejó el conflicto armado en el Cesar, a lo que una persona respondió “cicatrices emocionales y mentales” (Entrevistado 22). Dichas cicatrices son las que no se pueden identificar tan fácilmente, pero que podemos tratar al ponernos en contacto con memorias que nos permitan considerarlas.

En cuanto a la utilidad de la canción para las comunidades o personas que lo escribieron, en las respuestas resaltan diversas razones. Para algunos este tipo de relato sirve como una ayuda al conocimiento de los habitantes para la no repetición, por medio de la creación de una consciencia de la historia que aporte al respecto: “memoria que va a permitir mostrar a las nuevas generaciones que errores no hay que volver a cometer siendo conscientes en nuestra participación política y social” (Entrevistado 15). Esto deja ver a la memoria como un acto de protección para futuros problemas sociales y una invitación al rechazo total de cualquier acto violento que pueda llegar a presentarse.

Del mismo modo, ven estas narraciones como una oportunidad de las víctimas de alzar su voz para que sean restaurados por las entidades a las que les compete. En algunos de estos casos no se han hecho las reparaciones debidas, por lo que expresarlas por medio de canciones les parece una estrategia por parte de las comunidades para demandar: “Pueden denunciar su dolor y su pérdida y pedir ser reparados y ayudados por el gobierno” (Entrevistada 17). No se puede asegurar que los entes encargados vayan a tomar las medidas que deben, pero sí intentar que las comunidades puedan expresar su inconformidad con respecto a lo vivido.

Otro de los puntos claves tocados en cuanto a la relevancia de la canción es la posibilidad que le da a las víctimas de considerar lo que vivieron y a generar un consuelo en la

comunidad, a pesar de que nada termine siendo reparado. Nos parece interesante cómo se siente una imposibilidad de restaurar legalmente todo lo sucedido, pero entonces queda la esperanza de al menos ayudar a superar emocionalmente a las víctimas lo que sufrieron. En algunas de las respuestas como la siguiente tocan el tema: “El saber que sus historias escuchadas los puede reconfortar de alguna forma” (Entrevistada 19). Se ve también una concepción más intangible de la impunidad al mencionar que el solo hecho de exponer a los criminales en sus canciones y ser escuchados puede ser una manera de no dejar pasar por alto lo que sucedió: “Tranquilidad que no ha quedado todo impune, al menos se conoce su historia” (Entrevistada 21).

Sin embargo, esta visión positiva de lo que puede hacer las canciones no es compartida por todos los participantes, puesto que para uno de ellos, escuchar estos relatos del conflicto no puede dar solución a todo. Se nota también en sus palabras una perspectiva más negativa de lo que puede llegar a significar la memoria del conflicto para la reparación. Evidentemente, es conocido que no se puede restituir por completo si los entes gubernamentales no hacen su respectiva labor y es lo que deja ver el comentario de este participante: “La música es un medio de expresión, pero realmente no siento que pueda solucionar algo como tal. El gobierno no escucha de ninguna forma y lastimosamente en nuestro país es muy difícil cambiar las cosas” (Entrevistada 12). No está mal considerar que un aparato cultural no pueda brindar la ayuda que se considera necesaria en nuestro país, pero sí es importante reconocerla como un medio de expresión que ayuda a divulgar e impactar sobre lo que el conflicto significa.

Al respecto, otro eje que es tocado sobre la relevancia que puede tener este tipo de canciones es la concientización a toda Colombia de lo que se vivió. No se puede hacer que todos sean reparados, pero sí intentar que sean conocidas estas historias y sigan retumbando en los oídos de un territorio que no se cansa de pedir justicia y reparación: “A qué el país conozca la crueldad de lo que se hizo en esa zona del país y se haga justicia, con los responsables que están libres y quizás aún delinquiendo” (Entrevistado 20).

Finalmente, en cuanto a las respuestas de los participantes a si esta canción podría ayudar a la reconciliación en Colombia, la mayoría considera que sí se puede generar un impacto en la reconstrucción de tantas fracturas sociales. Algunos de ellos apelando a que el arte es un medio de expresión humana que puede impactar socialmente: “El arte cambia las sociedades” (Entrevistado 22). De la misma manera, apelan a la remembranza que genera escribir y escuchar este tipo de relatos para enseñar a todo el territorio nacional, tanto para las generaciones actuales como para las generaciones que vendrán. Dentro de las opiniones al

respecto queremos resaltar una de ellas que resume esta idea general de aprendizaje por medio de las canciones: “Si. Por qué muestra la crueldad y nos deja de enseñanza que ese no es el camino, que debemos estar en paz con todos” (Entrevistada 18).

De una manera particular, las respuestas respecto a la relevancia de la canción para la reconciliación hacen énfasis en el impacto que esta tiene sobre los actores armados. Se ve así que dicho proceso tiene un punto de partida con el arrepentimiento de los agresores para que ayude a la restauración de las víctimas. Esto lo expresó uno de los participantes de la siguiente manera: “Si porque toca y llega a manifestar el dolor y la tristeza que vivieron estos habitantes de Hircal a tal punto que cuando lo escuchan los que ocasionaron esto lo que pueden experimentar es un arrepentimiento por haber hecho tanto daño” (Entrevistada 17).

Igualmente, en esta línea de pensamiento encontramos a otro entrevistado que considera que hay dos partes esenciales para la reconciliación. Por un lado, el acto de pedir perdón a los afectados por parte de los grupos armados y; por otro lado, la liberación emocional de las víctimas al hablar de quienes los violentaron:

“Si porque por medio de ella los victimarios puedes sensibilizarse y caer en cuenta del daño que hicieron para después pedir perdón. Así mismo, es un proceso por el cual las víctimas ya han liberado los pensamientos y emociones que tenían hacia esos victimarios para después perdonar” (Entrevistada 24).

En ambas situaciones, existe una noción de perdón ligada a la reconciliación, lo cual nos llama la atención. En general, tendemos a unir estos dos conceptos en uno y consideramos que no puede existir un estado de reconciliación sin haber vivido un momento de perdón y, al mismo tiempo, creemos que perdonar genera automáticamente un estado de reconciliación. Esto es conflictivo en tanto se necesita una voluntad y movilización de ambas partes satisfactoriamente hacia un acto simbólico de perdón que quizás nunca suceda y termine haciendo imposible una reconciliación.

Por otro lado, cinco de 13 participantes respondieron que no creían que esta canción contribuiría a la reconciliación en el país por diversas razones y nos parece también importante considerarlas. No hubo un rotundo no al respecto de la utilidad de la canción, sino específicamente a esta como una herramienta que pueda solucionar la grieta de dolor y odio entre los combatientes y sus víctimas. Al respecto, algunos opinaron que no es suficiente narrar canciones que solamente ayudan a las víctimas en su proceso de sanación y no generen un

impacto en ambas partes. Eso fue expresado de la siguiente manera: “Puede ser una canción con la que las víctimas se sientan identificadas; sin embargo, creo que se necesita mucho más para lograr la reconciliación en Colombia” (Entrevistada 24).

Además, otro participante en este mismo punto de vista apeló a la poca difusión que pueda entorpecer la utilidad de esta para la reconciliación. En sus palabras: “No, pues es una canción que como muchas otras no va a ser tan escuchada” (Entrevistado 26). Ahora bien, en su respuesta no se ve un rechazo porque se difundan, sino una desilusión por ser siempre este el patrón que siguen todas las canciones enfocadas a reconocer y a visibilizar los actos del conflicto. No obstante, aunque su escasa difusión dificulta que se pueda hacer conscientes a muchas personas, sí puede generar pequeños aportes por medio del reducido público que logre oírla y apropiarse de ella.

3.7.2 (Re)conocimiento de la voz detrás de la inspiración

Al tener la oportunidad de contactar al autor de esta canción, decidimos aprovechar su voz para conocer su trasfondo y compararlo con el impacto que sin conocerse nada de él tuvo en las personas entrevistadas. Definitivamente, fue de mucha ayuda conectar la historia detrás de esta pieza musical, no porque sin ese conocimiento pierda validez, sino porque claramente se enriquece más la memoria de lo plasmado allí; puesto que el autor es finalmente una función del texto y escucharle nunca será irrelevante.

A raíz de lo que indagamos, pudimos confirmar algunas suposiciones que teníamos con respecto a algunas partes que inicialmente fueron un poco difíciles de entender, pero también conocer asuntos que con la letra de la canción no hubiésemos logrado comprender. Primeramente, lo que nos llamó especialmente la atención de la historia es que no es la única pieza musical que ha compuesto. Esto se debe a que con su padre la música, especialmente en formato de piquerías, constituyó una manera jocosa y artística de expresar sus opiniones y decisiones con respecto a su participación como líder social.

Inicialmente, el intercambio de canciones empezó con una recomendación de su padre en versos sobre no involucrarse en la vida política por el riesgo que esto implicaba y por el dolor que podría ocasionar a toda la familia. Luego de esto, el autor de esta canción le escribió en respuesta a ella un verso, dejándole saber el compromiso que tenía con las víctimas del conflicto armado, de las cuales ellos también hacían parte. Esto nos da un indicio de lo que había detrás de algunas víctimas y lo que significaba quedar visible como un líder social. A

continuación mostramos la transcripción de la respuesta que le dio a su padre en piqueria que nos permitió escuchar de su propia voz durante la conversación:

 Mi papá está preocupado y yo lo entiendo.
 Mi mamá también se asusta, ella es nerviosa.
 Ni al amigo, ni al hermano, ni a la esposa.
 Ni a mis hijos yo quise preocupar.

En el 2000 fue la primera masacre en Hiracal.
 Desde entonces no he dejado de sufrir.
 Y a veces los recuerdos me hacen llorar.

 Recuerdo como un puñal al corazón.
 Cuando sacaron a José en mi presencia
 Qué tristeza, la más grande humillación.
 Nos mataron al amigo, qué impotencia.

 Y usted sabe que tengo temor de Dios
 Y que anhelo como nadie la justicia,
 Si por ello me toca perder la vida,
 no me importa ya Jesús me redimió.

 Y aquellos que con fusil nos humillaron,
 la justicia se la he dejado al creador.
 Padre, porque Jesucristo me ha enseñado
 que hay que perdonar.

 Cómo pueden estas personas bravas.
 Atreverse a mi memoria desafiar.
 No se acuerda de las pangas que le daba
 Cuándo verseábamos juntos en Hiracal.

Con respecto a esta situación que nos explicó, dos asuntos nos parecieron supremamente significativos. En primer lugar, la manera en que relataban sus inquietudes y asumían sus posiciones por medio de la música. Es interesante cómo el vallenato se convierte en un vehículo para expresar inspiración. En segundo lugar, nos parece importante la trascendencia que tenía levantar la voz por parte de las víctimas. No se trataba de una decisión valiente solamente, sino de sopesar lo que podrían perder al voluntariamente salir en defensa de la comunidad. A veces la dificultad de encontrar relatos del conflicto no radica en la poca consciencia de las personas para reconocerlo o su falta de deseo por compartirlo, sino el riesgo inminente que esto puede significar.

Luego de superar esta dicotomía entre esconderse y apoyar a las víctimas, se permite continuar escribiendo al respecto de la violencia en su entorno y es así como llega a componer la canción que tenemos en consideración en esta investigación. No se trató de una pieza musical pensada para compartir inicialmente en un proyecto, sino que fue producto de un día de remembranzas al pasar por el lugar de los hechos de una de los homicidios que menciona. Nos cuenta que no pudo evitar sentir dolor por lo vivido y decidió usarlo como fuente de inspiración para perpetuar sus historias; por ello, se toma la libertad de contar con nombres propios a las personas que recuerda en su son. No había oportunidad para quejarse sobre el asunto o hacer algo para impedir sus muertes, sólo pudo quedarse allí viendo cómo les robaban la vida, pero agradeciendo el no haber sido asesinado también. Por ello, en esta canción se propone narrar los acontecimientos de personas cercanas que tuvo que ver partir.

Luego de todo este recorrido escuchando paralelamente las voces del lector y de uno de los autores, logramos percibir el poder que tiene el lenguaje para intervenir en los procesos de memoria y reconciliación. Aunque muchas veces es cierto que las palabras se las lleva el viento, no podemos negar que el impacto que dejan a su paso puede ser transformador, sea para bien o sea para mal. Por ello, nunca queda de más darnos la oportunidad de escuchar cada una de las narraciones que las víctimas han podido dejarnos, puesto que es grande el efecto que pueden producir en nosotros. Aunque no podamos escuchar todas los relatos del conflicto armado en el Cesar, y ni siquiera todas las de este proyecto, sí podemos empezar a ser más consciente de aquellas personas y zonas del país que sufrieron tanto con cada discurso que nos permitamos considerar.

CONCLUSIONES

Luego de un recorrido investigativo lleno de dificultades y sorpresas agradables, podemos mirar con más detenimiento algunas comprensiones que cada paso de este trabajo de grado nos permitió tener. En definitiva, entre más nos hacemos conscientes de nuestro lenguaje, más próximos podemos llegar a estar de nuestras realidades nacionales, regionales y personales. Las problemáticas que encontramos cada día y que nos interpelan en sociedad pueden ser nombradas y escudriñadas desde sus más entrañados nudos por medio de la palabra. Con ello, logramos concluir que no hay nada de nuestra realidad que pueda escapar de la influencia e intervención del lenguaje.

El conflicto armado en Colombia es un asunto que sigue tocando las fibras de muchos ciudadanos, aunque poco de ello escuchamos, especialmente en algunos departamentos donde el golpe de la guerra dejó grandes heridas como lo es el Cesar. El lenguaje nos da la oportunidad de expresar las vivencias más profundas, pero también la libertad de omitir lo que no queremos que sea compartido. Por ello, analizar lo que se dice o se evita contar sobre el conflicto armado puede hablarnos mucho de lo que estas situaciones significaron para las víctimas; además, pueden demostrarnos qué influencias ideológicas hay detrás de sus discursos que les direccionan para materializarlo de la manera en que lo hacen.

El lenguaje es el que nos constituye como sujetos y nos permite interactuar en una comunidad; por ello, parte de vivir en sociedad es aprender a dialogar entre discursos. La palabra nos permite comunicar, transformar y modificar nuestras consideraciones y perspectivas constantemente. Por dicha razón, grupos dominantes toman provecho de estas facultades del lenguaje para hegemonizar lo que se dice al respecto de asuntos que les interesa mantener a su favor. Un ejemplo de esto es la manera en que los discursos emitidos sobre la memoria del conflicto armado en el Cesar son controlados por ciertos sujetos para que no se conozca lo que el pueblo necesita saber de su historia.

Sin embargo, lo que más nos pareció interesante es que debido a la imposición de diversas ideologías en las víctimas y las comunidades, son ellas mismas las que terminan limitando sus discursos de acuerdo con lo que las personas al poder desean. Por lo tanto, aunque haya la oportunidad de escribir narraciones contrahegemónicas sobre estas experiencias que marcaron a los cesarenses, usualmente termina en proyectos poco apoyados o difundidos. Aunque sea vallenato el formato en que se produjeron, no parecen cumplir los requisitos comerciales para que puedan merecer una reproducción masiva y constante.

Luego de la escucha de las canciones, podemos concluir que estas logran transmitir discursos con la suficiente capacidad de impactar y sensibilizar por sí solas sin conocer al autor. En este sentido, evidenciamos cómo la palabra conserva su poder, aunque su autor no esté para respaldarla, así que cualquier discurso que se produzca sobre las víctimas del conflicto no será nunca tiempo perdido ni palabras ligeras. Además, tienen un gran potencial para sacudir las ideologías hegemónicas del conflicto que tenemos implantadas, aunque este nunca sea utilizado.

No obstante, también pudimos comprobar cómo la figura de autor expresada en escritor o intérprete de las canciones define mucho el recibimiento de los discursos vallenatos que se produzcan; por ello, aunque sea un aparato ideológico cultural importante de la región, no genera un impacto social cuando lo que se canta tiene que ver con relatos difíciles de digerir y con autores poco reconocidos. Aunque puedan ser apreciadas como buenas iniciativas e incluso como capaces de producir cambios en las víctimas y en el departamento, no parecen ser piezas musicales dignas de ser escuchadas una y otra vez como las demás canciones comerciales de este ritmo. Esto nos deja ver cómo continúan habiendo discursos que dominan y otros que poco son tenidos en cuenta por el contenido que reflejan.

Darnos la oportunidad de mirar con lupa cada una de las estrofas del conflicto armado expresadas por cesarenses nos permitió conocer partes del conflicto que no nos imaginábamos y otras que, aunque habíamos supuesto o escuchado alguna vez, nunca las dejamos interpelarnos. En el caso particular del Cesar se ha intentado construir memoria discursivamente a través de la música vallenata y en las canciones analizadas en esta investigación se pudieron evidenciar distintos elementos que facilitan o impiden la distribución de estos relatos.

Por un lado, desde el análisis de las letras de las canciones, bajo el lente crítico de Michael Foucault, se pudo comprobar que los discursos se construyen siguiendo unos principios que los controlan según las ideologías de la sociedad y los intereses de ciertos grupos. Como se ha visto a lo largo del trabajo, las limitaciones pueden ser producidas por el mismo discurso o por entes o elementos externos a la producción. En las letras de las víctimas se pudo observar la influencia de: *el principio de lo prohibido*, *el principio de lo verdadero y lo falso*, *el principio de la locura y la razón*, *el principio del comentario* y *el principio de la disciplina*.

Es así que, los discursos intentaron, a través del lenguaje, romper las versiones sobre el conflicto armado que se habían establecido como verdaderas y que tildaron los discursos contrahegemónicos de falsos o de locura. Asimismo, las memorias en este proyecto se

encontraban en una dualidad entre evitar nombrar a los autores materiales e intelectuales del conflicto; mientras que otros vieron en estos discursos la oportunidad de denunciar los hechos utilizando nombres propios. Al mismo tiempo, consideraron que las canciones podrían romper los esquemas que permitían que sólo ciertas personas relataran el conflicto; no obstante, estos relatos dan cuenta de lo selectiva que es la narración.

Igualmente, las víctimas construyeron memorias al generar nuevos discursos sobre el conflicto armado que les permitía usar el lenguaje para intentar resignificar o modificar lo que se había dicho al respecto. Finalmente, las canciones siguieron algunas reglas de la disciplina de la música vallenata como la descripción detallada, el hablar de la comunidad o de las creencias religiosas. Al mismo tiempo, se sale de lo que se considera parte de este género al usar un lenguaje crudo, tratar una temática polémica y dolorosa e incluir autores completamente desconocidos.

Por otro lado, acercarnos a estas canciones por medio de las categorías lingüísticas para analizar *discursos dominantes* expuestas por Van Dijk, nos permitió concluir que todo discurso puede ser desentrañado si nos permitimos detenernos en las escogencias lingüísticas que se hacen, sea de consciente o inconscientemente. De manera curiosa, estas categorías del autor fueron pensadas para analizar discursos dominantes, pero en la presente investigación decidimos utilizarlas para observar con detalle estas narrativas contrahegemónicas. Justamente, al respecto pudimos concluir que todo discurso comparte elementos, pero es su fin el que determina qué línea ideológica va a seguir, si la dominante o la que se propone salirse de lo que se espera.

Especialmente, este análisis nos permitió sentir por medio del lenguaje la parte angustiada del Cesar, dado que sus maneras de expresarse daban cuenta del dolor y la impotencia que la guerra les dejó. Ahora bien, lo que más nos impactó encontrar es el tipo de conclusiones relacionadas con la reconciliación en sus letras. Consideramos que una de las razones puede ser que escribir sobre sus historias y ver el daño que la guerra puede producir los deja con hastío por la violencia y todo lo relacionado con ella. No vemos en sus discursos ideologías de odio y de deseo de venganza, sino una búsqueda incesante por vivir en paz.

En ese mismo sentido, para ellos el concepto de paz deja de ser utópico y se expresa más en acciones visibles que produzcan una posibilidad de vivir sin miedo en sus propios territorios; por consiguiente, aluden usualmente a los propios actores armados instándolos a parar sus acciones. Además, se expresan sobre ellos con dolor, pero también con la esperanza de que haya una decisión de cambio real. Finalmente, la manera en que se refieren al gobierno demuestra indignación y tristeza, pero especialmente se percibe una resignación ya a no ser

respaldados por el Estado. Aunque muchas de estas consideraciones no son enunciadas explícitamente, sus escogencias discursivas nos dejan ver más allá de lo cantado en sus sones vallenatos.

En esta investigación se ha evidenciado que el lenguaje no solo juega un papel importante en quienes producen el discurso; sino también en quienes lo reciben. De esta manera, estas memorias consignadas en canciones vallenatas pueden participar en procesos colectivos e individuales de memoria y paz. A lo largo de las entrevistas, se vio que los relatos de las víctimas fueron analizados, resignificados y hasta contrastados por los lectores, que a su vez están influenciados por sus historias personales, sociedades, culturas y significados comunes.

Durante las entrevistas, las personas pudieron cuestionarse sobre su conocimiento sobre el conflicto armado en el país y en el Cesar. Ahora bien, también se vio una diferencia entre el lenguaje utilizado por aquellas personas que no vivieron el conflicto armado y el empleado por las víctimas de este flagelo. Asimismo, pudimos evidenciar el papel del lenguaje en estas construcciones al examinar sus comprensiones o cambios en lo que significa ser víctima de la violencia en el departamento, teniendo en cuenta puntos de vista tanto personales como legales.

Desde el territorio mismo, se reconoció el valor cultural que tiene el vallenato en el Cesar y cómo el usarlo para construir memoria del conflicto podría ser una gran oportunidad para acercarse a distintos públicos y exponer las memorias en un formato conocido y querido. No obstante, se evidencia la idea común de que la violencia no es un tema frecuente en el vallenato; lo que a su vez causó opiniones divididas respecto a la eficacia de estas canciones para una verdadera construcción de paz y memoria en el Cesar.

Luego de oír las piezas musicales, los entrevistados consideraron que ellas podrían participar en la construcción de la reconciliación debido a que permite denunciar la violencia, darle importancia a las víctimas, sensibilizar a los ciudadanos y promover la “no repetición”. Además, resaltaron cómo esta forma particular de construcción de memoria se conecta directamente con la emotividad de las personas. Por último, al dialogar con el autor de una de las canciones se pudo evidenciar la influencia del vallenato en la vida de los cesarenses, el poder del lenguaje para recordar e intentar sanar, como también las relaciones de poder que se encuentran detrás de las producciones discursivas referentes al conflicto armado en el Cesar.

Finalmente, somos consciente de que la presente investigación no logra hacer el aporte necesario que esta problemática en el Cesar requiere, pero sí nos permitió identificar en el proceso otros puntos de acciones que pueden contribuir a la memoria y paz en el departamento. En nuestro caso nos centramos exclusivamente en el análisis de las letras desde el lenguaje y

de las implicaciones que estas podrían tener en los oyentes. Sin embargo, identificamos dos puntos claves que pueden ser abordados y desarrollados en futuras investigaciones. El primero de ellos es el acercamiento a los autores quienes son víctimas que pueden expandir el conocimiento sobre las comprensiones detrás de las canciones de su autoría. En segundo lugar, consideramos pertinente la creación y puesta en práctica de mecanismos para la difusión de estos discursos contrahegemónicos en el departamento del Cesar. Todo esto pensando en que estas narraciones de las víctimas en esta región no queden olvidadas, sino que puedan ser reproducidas para aportar discursivamente al proceso de memoria y paz.

ANEXOS

Anexo A

1. Fuerte sufrimiento

Yo soy un desplazado más, de esos que estamos acá.
 Que desplazó la guerra
 Yo soy ese que ayer corrí,
 y no sabía el porqué, ya me iba sin regreso.
 Hoy no me quiero ni acordar
 ese tiempo de ayer, cuando dejé mi tierra,
 algo que mi vida marcó por siempre,
 un gran dolor y un fuerte sufrimiento
 y como un loco me tocó salir de allá
 dejando todo lo poquito que había ahorrado.
 //Si un grupo armado me puso dos días no más
 Pa' que me fuera o de no era asesinado//
 Con mi familia me vine hacia la ciudad
 En mi lo pueden notar, el trabajo que he pasado
 // A mi terruño me da miedo regresar
 porque la guerra en verdad se vale del desarmado. //
 Y por eso es que me ven viviendo acá
 Sumido en la miseria y arruinado.
 Porque el Gobierno ofrece y nunca da
 una vivienda en verdad para un pobre desplazado
 // y si hay una ayuda, es como si na'
 si lo que él manda de allá siempre se pierde en la aguao'//

Pero por Dios es algo inaudito
 Que hoy saquen pecho que dieron casa
 //porque el diseño es un laberinto
 sin patio donde colga' una hamaca//
 Yo soy el desplazado que siempre ven
 sumido en mi pobreza, con mi dolor.
 //Muchas veces me acuesto hasta sin comer,
 Mientras otro goza y bebe de mi sudor //

Yo soy el que se desplazó
 huyéndole al terror y por salvar mi vida,
 yo soy ese que un día lloré
 porque veía perder lo que había trabajado.
 También tuve que acompañar en un velorio cruel
 A esas tantas familias
 A la que la guerra atrapó y sin piedad mató
 a sus seres amados.
 Daba tristeza ver llorar muchas mamás
 Que a sangre y fue le Mataron a sus hijos
 //y el asesino festejaba a carcaja's tomando trago
 por lo que había cometido//
 Por eso temo a mi terruño regresar
 porque me pueden matar y yo solo pienso en mis hijos
 //Mientras en la tele vemos que se habla de paz.
 Esas promesas se van como hoja en un río crecido//.
 Por eso es que me ven viviendo acá
 Sumido en la miseria y arruinado.
 Porque el Gobierno ofrece y nunca da
 una vivienda en verdad para un pobre desplazado
 // y si hay una ayuda, es como si na'
 si lo que él manda de allá siempre se pierde en la aguao'//

Pero por Dios es algo inaudito
 Que hoy saquen pecho que dieron casa
 //porque el diseño es un laberinto
 sin patio donde colga' una hamaca//
 //Yo soy el desplazado que siempre ven
 sumido en mi pobreza, con mi dolor.
 Muchas veces me acuesto hasta sin comer,
 Mientras otro goza y bebe de mi sudor //

2. Que no vuelvan aquellos tiempos

Yo no quisiera volver a vivir
 Aquellos tiempos, lo juro que no
 De nuevamente nos ven sonreír
 Pero en el alma una herida quedó.

Muchas fueron las secuelas que dejó la guerra en nuestro territorio
 Bastantes personas enfermas que
 hasta en su vivienda se quedaron solos
 Algunos sin su compañera
 Y a otros les quitaron todo.

//Ya uno no podía ni siquiera pasearse
 de un lado pa'l otro//
 Como un desierto quedaron nuestros pueblos
 Porque la gente por miedo se marchó.

//Niños y viejos de este mundo se fueron
 La mayoría inocentes Señor //
 Pero nosotros' no podemos juzgar.

Solo hay un Dios que lo puede hacer
 //Pidamos a él que pueda perdonar
 A los que mal nos hicieron ayer//

//Gracias a Dios hoy podemos sentir
 Que ahorita reina la tranquilidad//
 //Por todos los medios se escucha decir
 Que estamos' a punto de encontrar la paz//

Si, con Naciones Unidas
 son muchas las vidas que han cambiado ya
 son cientos de Familias que por el gobierno han sido repara'
 Y eso no ma' recompensa un poquito de lo mucho que pudimos perder.

//Pero Lo importante es que estamos vivos
 Y que esos tiempos no van a volver//
 Ha florecido nuestro pueblo de nuevo
 La gente alegre ha retornado otra vez.

//Hay Campesinos en cultivos recogiendo
 Y alegremente vemos el día nacer//
 Ha retornado a esta su tierra natal.

Todo el que ayer por fuerza se desplazó
 //Los que con todo quisieron acabar
 Que los perdonen pidámosle a mi Dios//

3. ¿Para qué recordar?

¿Cómo olvidar aquel 6 de abril
 Del año 97 cuando aquí el terror llegó?
 //Se veían los hombres corriendo

Las mujeres y niños llorando//

Encapuchados impartiendo miedo
Invitando a la plaza con una lista en mano
No pretendan que yo olvidé esto
Si nuestras vidas ese día cambió.

Atemorizado estaba el pueblo
Llegó la noticia en Guacoche hubo muerto
Mataron a Miro Quiroz
Y todo quedó en silencio
Pero un llanto profundo enseguida estalló.

La humillación y el sometimiento para nuestras familias ese día comenzó

¿Quién dijo que tengo que hacer
lo que me ordenó un grupo armado?
Te invito a exigir un deber
que tiene con nosotros el Estado.

//Por favor ya queremos ver
la paz de la que tanto hablamos //
fueron casi 10 años e' sufrimiento,
ni en nuestras casas podíamos opinar.

¿Cómo quieren que estemos contentos
Si tuvimos desplazamiento físico y mental?
Atropellados por la violencia
Pero capaz de perdonar.

Este pasado de tanta tristeza
Hoy Lo recordamos
pa' que no vuelva más
Organizados seguimos adelante.

Iniciando un proceso de reparación,
dejando en claro que lo más importante
Es construir la ruta de la reconciliación.
//¿Quién dijo que tengo que hacer
lo que me ordenó un grupo armado?//

Te invito a exigir un deber
que tiene con nosotros el Estado
//Por favor ya queremos ver
la paz de la que tanto hablamos //

4. Luchemos por la bandera

En nombre de los desplazados
Hoy vengo a participar
//Porque yo quiero mostrar
Lo mal que nos han tratado//

Salimos de nuestros pueblos
De caseríos y veredas
//Por esta maldita guerra quedamos damnificados//

Y ahora nos tiran las cuatro ayudas
Las que por años nos pertenecen
// Y cuando al fin nos llega una
Hasta incompleta la mandan siempre//

Oye amigo desplazado luchemos por la bandera
//Y venceremos la guerra que azota a los colombianos//

Y forjaremos pa' nuestros hijos un buen futuro mejor.

//Muy pronto les aseguro que pa' nosotros brillará el sol//
 Oye amigo desplazado luchemos por la bandera
 //Y venceremos la guerra que azota a los colombianos//

Llegaban a medianoche y también a pleno día
 //El terror nos infundían y mataban sin derroche//
 Les hacían cavar sus tumbas solos en la inmensidad
 //Torturaban sin piedad dándoles la muerte absurda//

Y ahora nos tiran las cuatro ayudas
 Las que por años nos pertenecen
 //Y cuando al fin nos llega una
 Hasta incompleta la mandan siempre//

Oye amigo desplazado luchemos por la bandera
 //Y venceremos la guerra que azota a los colombianos//
 Y forjaremos pa' nuestros hijos un buen futuro mejor.

//Muy pronto les aseguro que pa' nosotros brillará el sol//
 Oye amigo desplazado luchemos por la bandera
 ///Y venceremos la guerra que azota a los colombianos///

5. Miedo y terror

Mi pueblo se acabó esto me da dolor
 Que gran desolación en sus calles se ven
 La violencia llegó junto con el terror
 Algunos emigramos pa' no morir también.

Madres desconsoladas no sabían cómo andaban
 Siempre con la zozobra que un hijo iba a morir
 Ni de sus propias vidas ellas no se acordaban
 Y tan solo buscaban cómo salir de allí

Si lo que ante era un edén
 Se ha convertido en tristeza, dolor y calamidad
 Porque llegó a violencia
 Dejar tantos niños huérfanos sin padre y sin mamá
 La otra cara de mi pueblo yo la soñaba más linda y con gran superación
 Y todo fue a lo contrario
 Por culpa de la violencia hoy mi pueblo se acabó

//Y en sus calles
 Se veía el miedo y terror
 Y en sus calles
 Se veía la desolación //

Cuando llegue a mi pueblo a ver lo que encontraba
 Y se me partía el alma con lo que me encontré
 Al frente yo tenía era un pueblo fantasma
 Todo era pura ruina dime Dios mío porqué

Buscaba a mis amigos pa' ver si dialogaba
 Y solo puertas cerradas fue lo que alcancé a ver
 El miedo y el terror de mí se apoderaban
 Porque nadie pensaba que esto podía suceder

Si lo que ante era un edén
 Se ha convertido en tristeza, dolor y calamidad
 Porque llegó a violencia

Dejar tantos niños huérfanos sin padre y sin mamá
 La otra cara de mi pueblo yo la soñaba más linda y con gran superación
 Y todo fue a lo contrario
 Por culpa de la violencia hoy mi pueblo se acabó

//Y en sus calles
 Se veía el miedo y terror
 Y en sus calles
 Se veía la desolación ///

6. Clamor por la paz

En medio de mi inocencia
 Viendo la situación cruenta
 Que hoy vive nuestra nación
 Les suplico a la insurgencia
 Y grupos de autodefensas
 Que opten por la reinserción

Miren soy una semilla
 Que como tantas hoy comienza a germinar
 //Y ya truncan mi vida
 Por Dios bendito no lo hagan con nadie más//
 //Abandonamos la escuela y la parcelita
 Y en la miseria vivimos en la capital //

Cuántos inocentes mueren
 Viudas hay muchas mujeres
 Y huerfanitos también
 Y al igual que yo no entienden el porqué de tantas muertes
 Y esta guerra sin cuartel

Si yo bastante he sufrido solo porque he perdido mi año escolar
 //Y como estará aquel niño que la violencia le ha quitado a su papá//
 //O esa señora que ha perdido a su marido
 O aquella madre que a su hijo no verá más.//

La humanidad está cansada
 De esta lucha encarnizada
 Que deja luto y dolor
 Por favor no más matanzas
 Ni secuestros ni embocadas
 Si a la reconciliación

Ya depongan las armas
 Que por la fuerza nunca se consigue na'
 //La paz es negociada
 Siéntense hoy con el gobierno a dialogar//

Para mañana gritará a toda garganta:
 Viva Colombia,
 Tierra de amor y de paz.
 A la violencia le ganó la tolerancia.

Se nota el cambio hay progreso y bienestar
 A la violencia le ganó la tolerancia
 Se nota el cambio hay progreso y bienestar.

Ya depongan las armas
 Que por la fuerza nunca se consigue na'
 La paz es negociada
 Siéntense hoy con el gobierno a dialogar

Para mañana gritará a toda garganta
 Viva Colombia tierra de amor y de paz
 A la violencia le ganó la tolerancia
 Se nota el cambio hay progreso y bienestar
 A la violencia le ganó la tolerancia
 Se nota el cambio hay progreso y bienestar

7. Señora violencia

Oiga señora violencia, ¿qué quiere con nosotros?
 Porque todos los colombianos te quieren acabar
 Pero sé que esto muy pronto va a tener un arreglo
 Ya tenemos la intervención de la señora paz

Ella está muy bien representada por una paloma blanca
 Que por todos los cielos del mundo ella puede volar
 Y se introduzca en lo profundo de todas las montañas
 Para que lleve este mensaje a los que viven allá.

El gobierno tiene todas las garantías
 Para reiniciar el proceso de paz
 //Y se dé el intercambio humanitario,
 Que esa es la expectativa nacional//

Para que nos den una esperanza
 Y llegue una conciliación
 Y nos abracemos como hermanos
 Para olvidar el odio y el rencor

Y es lo más anhelado, Sé que pronto llegará
 Digamos no más violencia, Y sí al proceso de paz
 Rechacemos el secuestro, y reine la libertad
 Es un derecho de todos, Colombia no aguanta más
 Y desde Cuba nos digan Colombia si ganará
 //Los puntos que hay en la mesa
 Para conseguir la paz//

Ya los derechos humanos se han ido perdiendo
 Oiga señora violencia yo le voy a decir
 No sé porque usted permite tantos atentados
 No ve que la siempre sufre es la población civil

Mire ya llegó el nuevo milenio cargado de esperanza
 Viene diciéndole a todo el mundo que esto tiene que cambiar
 Dice que viene muy preocupado con todos los presidentes
 Que quieren acabar con la guerra, pero se incrementa más

El avance que nos dan las dos partes
 El conflicto quiere terminar
 //Ya pasamos los 50 años
 con esta guerra y les vamos a clamar//

Para que nos den una esperanza
 y llegue la conciliación
 Y nos abracemos como hermanos
 Para olvidar el odio y el rencor

Y es lo más anhelado
 Sé que pronto llegará
 Digamos no más violencia

Y si al proceso de paz

8. El drama de un niño

Yo soy uno de aquellos niños
Que la violencia dejó sin papá
quedamos desprotegidos
Mis hermanitos, también mi mamá

No comprendo cuál fue el motivo
Para que nos causaran tanto mal
Si mi padre era inofensivo
¿por qué le tocó este triste final?

Cuanto quisiera tenerlo y poder decirle:
Te quiero papá
Cuánto quisiera en sus brazos
Tan solo un instante volver a jugar.

Pero todo es imposible,
una gran tristeza hoy habita en mi hogar
Dios ¿por qué lo permitiste,
si sabes que ahora no nos puede ayudar?

Un gran resentimiento se abriga en mi pecho
Y no sé si algún día lo voy a olvidar
//No quiero ver más niños como yo sufriendo
Por esta cruel violencia que no va a acabar//

Me toca continuar la vida
Como el barco que va sin capitán
Maneja siempre a la deriva
Sin saber a qué puerto ha de llegar

Más nunca tendremos la dicha
De ver a mi papá en la navidad
Tampoco sentiré aquel miedo
Cuando mamá con él me iba a acusar

Cuanto quisiera tenerlo y poder decirle
Te quiero papá
Cuanto quisiera en sus brazos
Tan solo un instante volver a jugar

Pero todo es imposible,
una gran tristeza hoy habita en mi hogar
Dios ¿por qué lo permitiste,
si sabes que ahora no nos puede ayudar?

Un gran resentimiento se abriga en mi pecho
Y no sé si algún día lo voy a olvidar
///No quiero ver más niños como yo sufriendo
Por esta cruel violencia que no va a acabar///

9. Fe ciega

Como ha pasado el tiempo, ¡ay, pienso hoy!
Que es la más larga historia en mi región
Por eso quiero contarles
De aquellos tiempos deseables

Que hubo mucho dinero
 Cuando se prefirió la marimba por la siembra de algodón
 Esos tiempos tan buenos,
 Acabaron la nobleza y acabaron la esperanza

De un hombre trabajador
 Mi amigo, un campesino
 Que abandonó sus cultivos, Compró una casa y un carro
 Dijo que andaba aburrido, No quiero ser más lo que soy

Olvidando los malos tiempos y toda su inclemencia
 El hambre hizo presencia, la muerte, la desolación
 Dejo a Dios mi esperanza
 Un ave canta un nuevo día

Tu fe oscura, ignorancia parece darte la razón
 Ruego a Dios mi esperanza,
 un ave canta un nuevo día
 Tu fea oscura ignorancia parece darte la razón

//¿De qué sirve olvidarme?//
 Si mi amigo el campesino vendió su casa
 Vendió su carro, se metió a Watepeor
 Endeudado pal' monte, se metió de repente

Y me cuenta la gente que con uniforme raro
 Y bien armado al problema buscó darle solución
 La violencia es la madre de la tristeza y desgracia
 La vida se te escapa por codicias y ambición

//Se repite la historia
 El tiempo continúa su marcha
 Yo seguiré cantando,
 Dios dará la solución//

Han pasado los años,
 un nuevo sol
 La huella del compadre se borró
 Más aún no concluye la historia

Si mi amigo el campesino
 ausente de su mujer sus hijos
 quiso olvidar su destino
 buscando así una vida mejor

La violencia jamás ha sido buena consejera
 Triste es la consecuencia cuando se pierde la razón
 La pobreza no es peste, es un estado que se supera
 Llegó una nueva mañana y sobre los cielos vi solución

//¿De qué sirve olvidarme?//
 Si mi amigo el campesino vendió su casa
 Vendió su carro, se metió a Watepeor
 Endeudado pal' monte, se metió de repente

Y me cuenta la gente que con uniforme raro
 Y bien armado al problema buscó darle solución
 La violencia es la madre de la tristeza y desgracia
 La vida se te escapa por codicias y ambición

//Se repiten historias
 El tiempo continúa su marcha

Yo seguiré cantando, Dios dará la solución.//

10. Solo queda el dolor

En la región oriental, cerca de la cordillera
 Mineral de gran riqueza se encuentra por estas tierras
 Antes era el algodón
 Era su mayor riqueza

Hoy solo queda el dolor del cáncer y la violencia
 Mi Cesar tierra querida
 Mi alma llora de tristeza
 Tu gente y flora no son como en los años 60

La violencia te ha azotado
 Acabó con la inocencia
 //Tus niñitos ya no juegan con carritos
 y vuelan sus cometas//

Ya ni el médico chino cura tu enfermedad
 Ese algodón tan bonito
 No se ha vuelto a cultivar
 Ni las semillas ni repelas en tus sueños se hallarán

Ya tus ríos han perdido esa caudaliosidad
 Ya no lo oímos roncando
 La tala de árbol ha acabado
 De sus aguas la inmensidad

Pido a Dios con este canto
 Que a mi tierra vuelva ya
 El respeto por la vida,
 La unión entre las familias
 Y el deseo por la paz

Que los juegos de los niños
 vuelvan a ser con los carritos
 No con armas ni cuchillos
 Sean libres de los vicios y respeten a sus papás

Retornen los peregrinos a su tierra natal
 Que los para y las guerrillas
 Acepten por fin la paz
 El desarme sea pactado con el gobierno acordado
 //Y sus armas sean cambiadas
 Por acordeones y guitarras//

Ahora el medico chino
 Curará esta enfermedad
 En el nombre de Jesucristo
 Nuestra tierra sanará
 //Por la sangre del bendito
 En él el perdido a mi Cesar retornará//

11. Experiencias vividas.

¡Ay! una viuda llorando me dijo
 Tengo un dolor, ¿quién me lo curará?
 Porque mataron a mi esposo y dos hijos
 Destruyendo mi vida y mi hogar

Y ahora me preguntan los niños
 Oye mamá ¿dónde está papá?
 Y a mi me duele decirlo
 Que él ha partido a la eternidad
 //Yo vengo de Estados Unidos
 Y nos encontramos en aquella ciudad//

¡ay! yo también soy desplazado
 A mi me quisieron matar
 Pero Dios hizo un milagro
 Y de vivir me dio otra oportunidad

Los invito a reflexionar
 Hay que perdonar creo que no es pecado
 Hacerle bien al que te hace un mal
 Es un mandamiento y hay que guardarlo
 //Y vamos a demostrarlo
 que aquí en Colombia los buenos somos más //

Y los buenos somos más
 Debemos ya demostrarlo
 //Todos anhelamos la paz
 Porque de esta guerra estamos cansados//

¿Cómo quedó tu familia?
 Muy preocupada si de ellos saber quieres
 Se fueron los López Reyes
 Tal vez buscando una mejor vida
 //Hoy solo quedan las paredes
 De pueblo viejo y de aquella esquina//

Hay unos que se fueron
 Dejándolo todo atrás
 Y hay otros que partieron
 Y aunque quisieran no volverían jamás

¿Por qué se ensañaron con mi pueblo
 con tanta violencia y tanta crueldad?
 //Se fue Guiña de Pueblo Nuevo
 Hoy ha regresado y se quedará//

¿Cuándo podré regresar?
 Volverme a reencontrar con los de ese caserío
 Y volverme a bañar en las aguas claras de ese río
 Que si la poza azul está o el verano la secó
 Que si hay gente viviendo en Canadá,
 en El progreso, Manantial y La unión

Que si hay gente viviendo en Canadá,
 Y Alfredo Hidalgo otra vez regresó
 Y allí en el pueblo se quedó
 Solo el señor Luis Ramírez
 //aquel que en el tiempo le guardó
 Y en su casa le cuidó la imagen a la virgen //

Los que vivimos aquí
 Tenemos ya la experiencia vivida
 ///Y queremos un mejor país
 Donde haya paz y vida tranquila///

12. Mi juventud

//Cuando estaba jovencito//
 En las minas Hiracal,
 sólo se oían los murmullos
 Del murmullos de la gente
 Y de las aves en su cantar

Al llegar la tardecita
 Cuando el sol se iba ocultando,
 Trinaban las palguaratas,
 Las guarumeras contestando.
 // Antes de llegar la violencia //

Todo estaba en armonía,
 Contemplando los paisajes que en la región se veía
 Cuando llegó la violencia nos sentimos preocupados
 Porque en las minas de Hiracal
 fueron 80 colonias y a nosotros nos llevaron.

El transporte que teníamos se lo llevaron pa' otro lado.
 Mire cómo quedamos ahora, con nuestras tierras desoladas.
 //Le damos gracias a Dios por haberle conocido
 por habernos protegido en ese largo camino.//

13. El cerro de Hiracal

// Este es el cerro, bendito cerro.
 Este es el cerro de Hiracal.//

// Este fue el cerro que en otros tiempos
 llamó la musa y me hizo cantar. //

//Pero hoy el cerro este mismo cerro.
 neblina o Góngora y todo igual//

//Me hizo acordar de mis amigos viejos que ya están muertos y me hizo llorar.//
 //A Carmen no olvido yo, tampoco a Jose mi hermano.//
 // A Héctor, Luis y Antoriano "38" asesinó//
 y a todo un pueblo reunió para matar a Javier
 // y lo vimos perecer y ninguno lo auxilió.//

//Testigo es Dios que está en el cielo, ese que vio nuestra humillación.//
 //También tenemos de testigo al cerro que vio la sangre y desolación//
 porque en total fueron 80 muertos
 Hubo tortura y hasta violación.

Y un mar de sangre se aportó a este conflicto de mi patria
 // y el estado nos ignoró y él consintió en nuestra desgracia.//

14. La humillación del campesino

//Hay un grupo de guerrilleros engañando a los campesinos.//
 //Mataban los inocentes y les sacaban los hijos//

//Con el fusil en la mano y esto es son de todos los días//
 //El campesino humillado, tenía que darles comida//

//A veces se presentaba con un gesto amenazante//
 //Si usted no nos da comida se lo digo al comandante//

//También llegaban a veces pidiéndole un favorcito//
 Préstenos una mona negra y nos deja el muchachito,
 //para que nos haga un mandado, pero esto que sea oportuno.//

//A ver si estamos pintados a los que llamamos chulos//
 También nos piden a veces vacunas desorbitantes,
 //Si no buscamos la plata nos matan los comandantes.//

//Aquí están los campesinos que vivimos de milagro.//
 //Nos dan un trozo de carne y así pa' contaminarlos//
 //Pobre de los campesinos que vivimos sin consuelo//
 //Viviendo siempre humillados para salvar el pellejo//

15. Lo digo en mi melodía

Ay, yo no sé qué es lo que pasa y me refiero a los mandatos.
 Primero fue la guerrilla y ahora vienen los paracos.
 //Pa' que lo sepa Colombia lo digo en mi melodía.
 Pobres los campesinos, los matan a sangre fría//

//Si usted quisiera saber de una manera decente//
 //Nos matan a los campesinos delante de un poco de gente//
 //En las Minas Hiracal yo vi cosas muy raras.//

//Sacan a los campesinos con las manos amarradas//
 Los despojan de las mulas y también de los caballos//
 Y si alguien va a reclamar, hay motivos para matarlo//

Lo despojan de las tierras con amenaza y regaño//
 Si el campesino se opone, aquí mismo lo enterramos//
 En las sierra las neblinas, los cerros quedaron solos
 //porque la sangre corría como el agua en los arroyos//

La guerra de estos dos grupos acabó con los campesinos.
 //Porque unos quedaron muertos y otros quedaron heridos//

16. Hasta las aves huían

La pelea no era entre aves,
 pero también emigraban
 porque las Farcs formaban grandes festines en los aires.
 La pelea era entre hombres, no sé por qué se mataban.

La pelea era entre dos bandos. Entre la guerrilla y los paras.
 Mientras que una campesina entre un ranchito rezaba, pues la paz se está perdiendo,
 en el medio de la Nevada.

Del sur al norte cruzaban unas balas asesinadas
 . Preguntando por la vida de hombres de manos encalladas, que lo que sembraban era
 comida y animalitos que criaban.

//Yo que los vi partir me sentí morir al igual que ellos//
 //Y sólo me quedaron recuerdos de esos campesinos que tenía mi pueblo//
 Para volver a la sierra, con tantos malos recuerdos, mi alma no me deja.

Mi pedacito de tierra que yo tanto lo adoraba se quedó en la nevada porque ya no
 tengo fuerzas.

//Yo que he sido un desplazado no imaginan el trabajo de mi mujer y mis hijos//
 //En la ciudad desempleado, extrañando a los cultivos//

// Yo que los vi partir me sentí morir al igual que ellos.//
 //Sólo me quedaron recuerdos de esos campesinos que tenía mi pueblo//

17. ¿Por qué a mí, Señor?

De mi propia tierra tuve que partir,
Temblando del miedo y como un malhechor,
Preso de la angustia me tocó salir,
junto con mis hijos y esposa, Señor.

De Esa mi tierrita que me vio nacer,
que la llevo dentro de mi corazón.
Nunca había pensado dejar mi Copey,
y esa es una pena que guardo, Señor.

//Maldita violencia que trunca en mi pueblo su sueño de paz
Igual que aquel hombre que infundiendo el miedo va en la población//
Me pongo a llorar y es de pura impotencia lo juro Señor
siempre que me acuerdo que tuve que huir de mi tierra natal.

Tanta hierba mala cuando habrá de acabar
para que esta villa pueda ser mejor
y este humilde hijo vuelva a regresar
a esta hermosa tierra sin ningún temor

Todavía no entiendo que pudo pasar
siendo un hombre bueno y de buena intención
porque un delincuente me quería matar
y esa es la respuesta que quiero, Señor.

//Y yo que cantaba con gran sentimientos de aquí no me voy
tal vez ignoraba que hay veces la vida te niega la opción//

//lagrimas rodaban por mejilla y pecho sin ningún control
y al cielo miraba y a Dios preguntaba ¿por qué a mi Señor?//
y al cielo miraba y a Dios preguntaba ¿por qué a mi Señor?

18. Tristeza campesina

Una tarde llena de invierno
vi bajar una campesina
que venía triste de los cerros
muchas penas traía en su vida

Me acerqué y le dije al oído
¿qué te pasa que estás así?
Y enseguida ella me dijo: allá no se puede vivir.

Tengo miedo ay, por mis hijos, por mi esposo, también por mí
Del consuelo sólo yo vivo.
Del campo yo tengo que partir.

Se acabó la paz y el amor
La desesperanza domina
// Sólo existe pena y dolor.
Mi Colombia está conmovida. //

Qué tristeza tan grande siento yo al tener que partir de mi tierrita.
Qué dolor tan inmenso ya Señor si abandono el sostén de mi familia.
// En la lucha del hombre contra el hombre,
en busca del poder y del dinero. //
// Se acabaron los corazones nobles,
Hay nostalgia y dolor en nuestro pueblo. //

Todo, todo ya está perdido

ya no se puede cosechar
 de los animales el ruido tampoco se deja escuchar
 El tiempo también va soltando lo que el mismo hombre construye
 Todo el mundo allá está llorando, todo el mundo ya del campo huye
 Qué tristeza ya me señor, me dijo aquella campesina*

Entonces yo le digo: por Dios.
 Que mi alma buena está herida.
 Se acabó la paz y el amor
 La desesperanza domina
 // Sólo existe pena y dolor.
 Mi Colombia está conmovida. //

Qué tristeza tan grande siento yo al tener que partir de mi tierrita.
 Qué dolor tan inmenso tengo
 // En la lucha del hombre contra el hombre,
 en busca del poder y del dinero. //
 // Se acabaron los corazones nobles
 Hay nostalgia y dolor en nuestro pueblo. //

19. Se acabó mi pueblo

Se acabó mi pueblo,
 Qué tristeza grande siento
 al verte solo pueblo de mi vida,
 de mi corazón

MI pueblito bello,
 Tú quizás no sabes el dolor inmenso
 que llevo al marcharme sólo por temor.

Triste soledad,
 Todos mis paisanos también se marcharon
 Gente buena y noble que juntos se criaron,
 Por angustia y miedo solo te he dejado.

Qué barbaridad tener que pagar por lo que no compramos,
 Hay desolación, pena y sabor amargo
 por todas las cosas que a ti te han pasado.

Oh, virgen del Carmen
 sola te quedas en el olvido
 La razón,
 tú sabes por la cual te abandonan tus hijos.

El hambre y la muerte rondan mi pueblo.
 Hay tristeza grande hasta en los niños.
 Se acabó la tierra de mis abuelos
 Se acabó el respeto, amor y cariño.

Ya no queda nada, sino el recuerdo
 de mi terruñito lindo y querido.
 ¡Qué dolor inmenso siento yo al marcharme!
 // Algún día yo vuelvo, caramba, no podré olvidarte. //

Adiós mi pueblito, te dejo mi casa
 y los pajaritos cantando en el patio, eso nada más
 pero va conmigo tu recuerdo lindo grabado en mi alma.
 y aunque con nostalgia nunca morirá.

Triste soledad,
 todos mis paisanos también se marcharon

Gente buena y noble que juntos se criaron,
Por la angustia y miedo solo te he dejado.

Qué barbaridad tener que pagar por lo que no compramos,
Hay desolación, pena y sabor amargo
por todas las cosas que a ti te han pasado.

Oh, virgen del Carmen
sola te quedas en el olvido
La razón, tú sabes
por la cual te abandonan tus hijos.

El hambre y la muerte rondan en mi pueblo.
Hay tristeza grande hasta en los niños
se acabó la tierra de mis abuelos
Se acabó el respeto, amor y cariño.

// Ya no queda nada, sino el recuerdo
de mi terruñito lindo y querido. //
¡Qué dolor inmenso siento yo al marcharme!
// Algún día yo vuelvo, caramba, no podré olvidarte. //

20. Quisiera ver

Quisiera ver mi pueblo lindo otra vez,
como el tiempo de antaño que todo era hermoso,
Aquí se vivía bien, se moría de vejez.
Todo el mundo era bueno, justo y bondadoso.

Un día llegó el maldito afán del poder.
y convirtió a mi pueblo en campo de batalla,
para masacrar a otro nada tenían que ver
cómo quisiera que esta violencia acabara.

Hoy quisiera ver bailar bien contento a todos mis paisanos engalanando la plaz
// Bañándose en las aguas frías de nuestro San Pedro,
disfrutar la navidad todos reunidos en casa. //

Muchos no están porque manos asesinas,
que se creían los dueños de la vida y decidían: vivirá o morirá.
Así dejaron este pueblo en ruina
y se quedaron muy pocas familias llenas de amor con su tierra natal.

// Y es que prefiero una tumba en mi pueblo al lado de mi viejo,
y no ser un forastero huyendo y temblando de miedo. //

Mi pueblo que feliz quería volver a estar
y tener a sus hijos dentro de su regazo.
Es una muestra viva que queremos la paz
dejemos de hacer mal y de seguir peleando

Pa' qué carajos quieres tú tener poder si no puedes
si a ninguna persona brindas beneficio
Te sientes importante imponiendo tu ley,
quitando a otro del medio y sin pedir permiso.

Quisiera ver volver los que se fueron del pueblo
con angustia y temor para proteger sus carnes
// también quisiera ver a los que se fueron al cielo
porque otro decidió como le pasó a mi padre. //

Y ellos no están porque manos asesinas,

que se creían los dueños de la vida y decidían: vivirá o morirá.
 Y así dejaron este pueblo en ruina
 y se quedaron muy pocas familias llenas de amor con su tierra natal.

// Y es que prefiero una tumba en mi pueblo al lado de mi viejo,
 y no ser un forastero huyendo y temblando de miedo. //

21. Desplazado en la ciudad

Ahora recuerdo aquellos tiempos lindos, cuando salíamos juntos a trabajar
 junto a mi padre con todos mis hermanos
 de la cosecha había mucho qué hablar.

Con gente humilde con todo campesino
 hoy despertamos en la triste realidad
 // Ni con el tiempo logré recuperarme lo que la guerra hace unos años me robó,
 como el afecto y el cariño de mi padre que la violencia un día me lo arrebató
 y a mis hermanos desplazó por todas partes y no volvimos al campo donde nos crió.
 //

Esta violencia me tiene desplazado, cambió el destino, mi forma de trabajar
 pues en el campo sin estudio bien se vive, pero uy, qué duro sin estudio en la ciudad
 Para darme empleo me piden un diploma y hasta me exigen la libreta militar

¿De qué manera puede salir adelante un desplazado y en la ciudad?
 // Soy desplazado de mi tierra campesina
 en la región de Santa Marta y Fundación
 gracias a Dios me encuentro en Aguachica y cosas nuevas el Señor me regaló
 Me ha dado vida, me dio una mujer bonita y 4 hijos que alegran mi corazón. //

22. Sin sentido

Por ella es que muchas madres fue que perdieron sus hijos
 Los hijos también sus padres,
 las mujeres, sus maridos.
 Por esa bendita guerra, que no tiene ningún sentido;

Por esa bendita guerra que no tiene ningún sentido
 Por ella fue que perdimos animales y cultivos.
 También perdimos las tierras, quedamos desprotegidos.
 Por esa bendita guerra que no tiene ningún sentido.

Nos miran con indiferencia algunos de mis paisanos
 como si lo que pasó, nosotros nos lo buscamos.
 Por esa bendita guerra que azota a los colombianos.

Sólo Dios nos da la fuerza para soportar lo vivido,
 y es que este dolor lo entiende sólo el que lo haya sufrido.
 Por esa bendita guerra que no tiene ningún sentido.

Y es que solo nos ha dejado madres llorando a sus hijos,
 huérfanos llorando a sus padres, las viudas a sus maridos
 familias en la miseria, es lo que hemos conseguido
 con esta bendita guerra, que no ha tenido ningún sentido.

Anexo B

Vallenato y memorias del conflicto en el Cesar - El drama de un niño / El Cerro de Hiracal. La siguiente encuesta busca conocer las percepciones sobre las memorias del conflicto armado narradas por medio del vallenato. Los datos recolectados serán usados de manera anónima y con fines académicos.

1. Rango de edad - Marca solo un óvalo.

- 16 - 20
- 21 - 40
- 41 - 60
- 61 en adelante

2. Género

- Femenino
- Masculino
- No binario

SECCIÓN 1: Antes de comenzar... Cuéntanos qué sabes sobre algunos de estos temas.

1. ¿Qué sabes sobre el conflicto armado en Colombia?

2. ¿Qué sabes sobre el conflicto armado en el Cesar?

3. ¿Qué significa ser víctima?

4. ¿Qué piensas de la música vallenata?

5. ¿Cuáles son las temáticas más frecuentes del vallenato?

SECCIÓN 2: Impacto de las canciones. Consideremos lo que estas composiciones musicales tienen para transmitirnos.

Cantando Quiero Decirte - Memorias del conflicto

A continuación escucharás en el video una de las canciones compuestas por víctimas del conflicto para recontar su vivencia.

1. El drama de un niño: <http://youtube.com/watch?v=muBPvR2Bhd0>

2. El cerro de Hiracal: <https://www.youtube.com/watch?v=Bogd6lMdlds>

1. ¿Qué sentiste al escuchar esta canción?

2. ¿Habías escuchado este tipo de relatos sobre el conflicto armado?

- Nunca
- Alguna vez
- Muchas veces

3. ¿Consideras que hay ritmos musicales más apropiados y efectivos que otros para compartir las memorias del conflicto? Sí, no, ¿por qué?

SECCIÓN 3: Significados detrás de su letra. Miremos a profundidad lo que estos discursos tienen para enseñarnos.

1. ¿Cuáles temas mencionados en la canción te parecieron más impactantes?, ¿por qué? _____

2. ¿Qué conceptos ves más representados en la canción? Marca todas las respuestas que creas pertinentes.

- Selecciona todos los que correspondan.
- Desplazamiento Asesinato
- Critica al gobierno Guerrilla
- Miseria y pobreza Perdón
- Referencias religiosas Paramilitares
- Mujeres
- Otro: _____

3. Teniendo en cuenta la letra de la canción, ¿cuál consideras que fue el mayor impacto que tuvo el conflicto armado en el Cesar? _____

SECCIÓN 4: Memoria y paz al son del acordeón. Finalmente, consideremos el impacto social de su letra.

1. ¿Cómo crees que esta canción sobre el conflicto puedan ayudar a las comunidades afectadas? _____

2. ¿Qué relación puede existir entre vallenato y memoria? _____

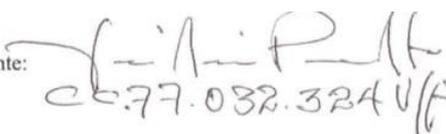
3. ¿Consideras que esta canción pueda contribuir a la reconciliación en Colombia? Sí, no, ¿por qué? _____

Anexo C

Consentimiento Informado

Yo, Jose Luis Peralta Pacheco identificado con CC 77.032.324 declaro que he sido informado e invitado a participar en una investigación denominada “Al son de los recuerdos: Construcción de memoria y paz a través de la música vallenata en el Cesar.”, éste es un proyecto de investigación. Entiendo que este estudio busca analizar las letras de las canciones hechas por víctimas del conflicto armado en el Cesar para conocer el impacto que este dejó y la manera en que han construido memoria por medio de la música y sé que mi participación se llevará a cabo de manera anónima por medio de una conversación informal vía Zoom. Me han explicado que la información registrada será confidencial, y que mi nombre no será utilizado, sino que se utilizará el título “autor de la canción El Cerro de Hiracal”, lo que significa que no podré ser identificado en la fase de publicación de resultados. Estoy en conocimiento que los datos no me serán entregados y que no habrá retribución por la participación en este estudio, sí que esta información podrá beneficiar de manera indirecta y por lo tanto tiene un beneficio para la sociedad dada la investigación que se está llevando a cabo. Asimismo, sé que puedo negar la participación o retirarme en cualquier etapa de la investigación, sin expresión de causa ni consecuencias negativas para mí.

Sí. Acepto voluntariamente participar en este estudio y he recibido una copia del presente documento.

Firma participante: 
 Fecha: 08-11-2022.

Anexo D**QR para cancionero**

BIBLIOGRAFÍA

Althusser, L. (1988). *Ideologías y aparatos ideológicos del Estado*. 1ra. Edición. Buenos Aires: Nueva Visión.

Arango Guzmán, D. (2020). *Tongo : lenguaje sexista en las batallas de freestyle rap*.

Archila, M. & Centro de Investigación y Educación Popular. (2003). *25 años de luchas sociales en Colombia, 1975–2000*. CINEP.

Arrieta Escorcía, E., Henry Vega, G. y Escamilla Morales, J. (2005). *La Canción Vallenata como Acto Discursivo*. Barranquilla, Colombia: Universidad del Atlántico – Uniatlántico.

Barthes, Roland. «La muerte del autor». *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra de la escritura*. Barcelona: Paidós, 1987.

Belsey, C. (1985). *Feminist Criticism And Social Change: Vol. Constructing the subject: deconstructing the text (1rst Edition)*. Routledge.

Cadavid, M. R. . (2014). *Mujer: blanco del conflicto armado en Colombia*. *Analecta Política*, 4(7), 301–318. Recuperado a partir de <https://revistas.upb.edu.co/index.php/analecta/article/view/2558>

Castillo, Héctor. (2007). *Música de acordeón, frontera y contrabando en la Guajira, 1960-1980*. En: *Revista Educación y Ciencia*, No. 10. Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia. Pp. 73-88.

Centro Nacional de Memoria Histórica [CNMH] (2013). *¡Basta ya! Colombia: memoria de guerra y dignidad*. Bogotá: Pro-Off Set.

Christine Evans. (2012). *The Right to Reparation in International Law for Victims of Armed Conflict*. Cambridge University Press.

Clifford Geertz, *The Interpretation of Cultures*, Basic Books Inc., New York, 1973 / *La interpretación de las culturas*, Gedisa, Barcelona, 1983; traducción de Alberto L. Bixio; revisión técnica de Carlos Julio Reynoso

Derrida, Jacques (1973) *Speech and the Other*, u. David B. Allison (Ed.), (Chicago: Northwestern University Press).

Foucault, M., & González Troyano, A. (1970). *El orden del discurso*. Tusquets.

Foucault, M. (1987). *¿Qué es un autor?*. *Revista de la Universidad Nacional* (1944 - 1992), 2(11), 4–19. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/revistaun/article/view/11837>

Gnecco, C., & Zambrano, M. (2000). *Memorias hegemónicas, memorias disidentes el pasado como política de la historia*. Colombia: Instituto Colombiano de Antropología e Historia - ICANH.

González, H. (2007). *Vallenato, tradición y comercio* (Artes y humanidades no 3) (Spanish Edition) (1st ed.). Programa Editorial Universidad del Valle.

Gutiérrez Lemus, O. (2012). Conflictos sociales y violencia en el departamento del Cesar, Colombia. *Revista Colombiana de Sociología*, 35(1), 17–39. Recuperado a partir de <https://revistas.unal.edu.co/index.php/recs/article/view/31335>

Gutiérrez F, María E, Ball Vargas, Manuela S, & Márquez, Emilia. (2008). Signo, significado e intersubjetividad: Una mirada cultural. *Educere*, 12(43), 689-695. Recuperado en 21 de octubre de 2022, de http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1316-49102008000400004&lng=es&tlng=es.

Hernández Sampieri, R., Fernández C., & Baptista L. (2014). *Metodología de la investigación* (6a. ed. --.). México D.F.: McGraw-Hill.

Jiménez Riaño, C. (2021). *Cantando memorias y construyendo paz: El Rap frente al conflicto violento en las ciudades (2005-2020)*. Universidad Nacional de Colombia.

Ley de víctimas y restitución de tierras y sus decretos reglamentarios (Primera edición.). (2012). Ministerio de Justicia y del Derecho.

Llutfack Neira, I., & Valencia Rincón, J. C. (2017). *Así suena la reconciliación : música y periodismo en la construcción de paz en Colombia*.

Londoño, M. (2017). *La violencia se canta: Narrativas musicales de los músicos sobrevivientes del conflicto armado colombiano*.

Medina, C., (2012). *Mafia y narcotráfico en Colombia: elementos para un estudio comparado. El prisma de las seguridades en América Latina. Escenarios regionales y locales*. P 139-173.

Melón Lagos, L. N. (2021). *Al ritmo de la música : un análisis de la música fariana y los corridos prohibidos*.

Nordquist, K.-Å. (2018). *La reconciliación como política, el concepto y su práctica* (Primera edición.). Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

Oñate, J. (2003). *El ABC del vallenato*. Bogota, Colombia: Distribuidora Penguin Random House.

Puig, Luisa. (2008). Del pathos clásico al efecto patémico en el análisis del discurso. *Acta poética*, 29(2), 393-413. Recuperado en 18 de octubre de 2022, de

http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-30822008000200020&lng=es&tlng=es.

Quiroz Pardo, P. A., Ramírez Carmen, O. L., & Castellanos Barbosa, Á. M. (2009). Fragmentos de un discurso doloroso manifestaciones de dolor del conflicto armado colombiano. [Recurso electrónico].

Unidad para la Atención y Reparación Integral a las Víctimas. (2020). Reportes | Unidad para las Víctimas. Unidad Para Las Víctimas. <https://cifras.unidadvictimas.gov.co/Cifras/#!/infografia>.

Saussure, Ferdinand de. 1973. *Curso de Lingüística General*. Buenos Aires: Losada.

Sierra Restrepo, Á. (2015). *Reconciliación. El gran desafío de Colombia*. Semana Libros.

Suárez, M. (2012). Análisis de iniciativas de memoria colectiva de víctimas del Conflicto armado en Colombia a través de expresiones artísticas musicales en Bogotá. Periodo 1991–2010.

Tejada, Harvey, & Samacá, Gelber. (2012). Algunos efectos del discurso dominante en las actitudes y expectativas de directivos docentes frente al Programa Nacional de Bilingüismo (PNB). *Lenguaje*, 40(2), 415-445. Retrieved October 14, 2022, from http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0120-34792012000200006&lng=en&tlng=es

Tovar Muñoz, D. (2012). *Memoria, cuerpos y música: la voz de las víctimas y el canto ancestral como una narrativa de la memoria y la reparación en Colombia*.

Van Dijk, T. A. (1983). *La ciencia del texto: un enfoque interdisciplinario* Paidós.

Van Dijk, T. A. (1998), "Estructuras y funciones del discurso literario", en *Estructuras y funciones del discurso*. Traducción: Myra Gann y M. Mur. México: Siglo XXI, pp. 115–143.

Van Dijk, T. A. (2016). Análisis Crítico del Discurso. En *Revista Austral de Ciencias Sociales* (Issue 30, pp. 203–222). Sistema de Bibliotecas UACH. <https://doi.org/10.4206/rev.austral.cienc.soc.2016.n30-10>

Zamosc, L. (1985). *La cuestión agraria y el movimiento campesino en Colombia*. Bogotá: Cinep, UNRISD.

Zuluaga, J (2012). Situación actual y perspectivas de la guerra interna. *Cahiers des Amériques latines* [digital], 71. DOI : <https://doi.org/10.4000/cal.2704>