UNIVERSIDAD DISTRITAL
FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS

La violencia en el Tolima: Una mirada desde el análisis discursivo de la música popular en los años 1965 a 1975

Keisy Johana Parejo Téllez

Juan Nicolás Mateus Álvarez

Trabajo de grado para optar por el título de Licenciatura en educación básica con énfasis en ciencias sociales

Director: Jorge David Sánchez

Universidad Distrital Francisco José de Caldas

Facultad de ciencias y educación

Licenciatura en educación básica con énfasis en ciencias sociales

Bogotá D.C - Colombia

2018

Tabla de contenido

Agradecimientos 5

Resumen 6

Introducción y contexto de la investigación 8

La llamada “época de la violencia” en Colombia 8

Capítulo I: fundamentos metodológicos y conceptuales 16

Pregunta problema 16

Descripción del problema 16

Antecedentes 17

Marco teórico 28

Arte como construcción social 28

Cultura popular 35

Tradición oral 41

Metodología 46

Capítulo II: Análisis discursivo de algunas de las canciones de música popular de la región del Tolima compuestas entre los años 1965 – 1975 52

Sanjuanero 54

Análisis discursivo de la canción “El Barcino” 54

Contextualización del compositor 54

Microestructura 55

Macroestructura 57

Superestructura 58

Análisis discursivo de la canción “La Guerrillera” 59

Contextualización de la compositora 59

Microestructura 60

Macroestructura 62

Superestructura 64

Bambuco 64

Análisis discursivo de la canción “Ora si entiendo por qué” 66

Contextualización del compositor 66

Microestructura 68

Macroestructura 70

Superestructura 72

Análisis discursivo de la canción “Dígame por qué doctor” 73

Microestructura 73
Macroestructura 75
Superestructura 77
Pasillo 78
Análisis discursivo de la canción “Mi viejo Tolima” 78
Contextualización del compositor 79
Microestructura 79
Macroestructura 81
Superestructura 83
Guabina 85
Análisis discursivo de la canción “Me voy” 85
Contextualización del compositor 85
Microestructura 86
Macroestructura 87
Superestructura 90
Capitulo III: Sistematización y estudio de los resultados encontrados a partir del análisis discursivo realizado a las canciones de música colombiana escogidas 91
El Desplazamiento 92
Actores armados 97
Problema agrario y tenencia de la tierra 102
Pobreza 107
Muerte 113
Matriz de clasificación para las canciones escogidas 115
Las canciones escogidas como arte, expresión de cultura popular y narrativas de tradición oral 117
Conclusiones 122
Bibliografía 124
Anexos 129
Anexo 1: Letra de la canción “El Barcino” de Jorge Villamil 129
Anexo 2: Letra de la canción “La Guerrillera” de Leonor Buenaventura 130
Anexo 3: Letra de la canción “Ora si entiendo por qué” de Pedro J. Ramos 131
Anexo 4: Letra de la canción “Dígame por qué doctor” de Pedro J. Ramos 132
Anexo 5: Letra de la canción “Mi viejo Tolima” de Rodrigo Silva 133
Anexo 6: Letra de la canción “Me voy” de Daniel Gonzáles 134

Agradecimientos

Para comenzar queremos agradecer a la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, por habernos permitidos ser parte de su seno académico, a sus docentes que fueron una luz de guía y apoyo durante todo el proceso de formación; a sus enseñanzas y conocimientos aportados.

Agradecemos también nuestros directores de monografía, los profesores Rodolfo Nieto y Jorge David Sánchez por sus invaluables aportes, así como su paciencia y dedicación para con esta investigación.

Resaltar también la labor realizada por la profesora Claudia Carrión, que nos compartió sus saberes y resulto de gran ayuda durante el inicio de este proceso.

Por último y no menos importante, agradecemos a nuestros compañeros, amigos y familiares con quienes compartimos diversas experiencias y cuyo acompañamiento fue esencial para la conclusión de este trabajo de grado.

Resumen

El presente trabajo es el resultado de una idea que, inicialmente, pretende mostrar cómo desde los materiales del argot popular también se cuenta la historia, cómo el arte – y con ello, la música popular – se erige como un camino privilegiado para escuchar la voz de aquellos que en el acaecer de su vida cotidiana ven cómo la única forma de manifestar sus inconformidades y de darle a conocer al mundo sus condiciones de vida (impuestas, en muchos casos, por las luchas de poder de grupos ajenos a ellos) es la expresión cultural.

En este sentido, las líneas que siguen están encaminadas a mostrar cómo algunas de las composiciones de música popular de la región del Tolima se han construido como forma de expresión – e incluso de denuncia – hacia muchos de los hechos ocurridos en la llamada "época de la violencia" en Colombia.

El periodo que se ha tomado para este estudio es el que comprende entre los años 1965 – 1975, años en los que se enmarcan las canciones escogidas para el análisis. Ello es así debido, en primer lugar, a que en esos nacen canciones que reflejan las situaciones vividas entre los años 1946 – 1964 (época de la violencia en la cronología y la teoría) y en segundo lugar, porque se da como uno de los supuestos de este trabajo que la llamada violencia no acabó con la construcción del entonces mecanismo de contingencia llamado Frente Nacional, sino que aquellas condiciones continuaron incluso con la instauración de este, viéndose de hecho agudizadas por la exclusión que generó aquel fortín político.

En primer lugar, se presentará una breve introducción y contextualización del trabajo, caracterizando estas épocas y la región del Tolima, la cual es el foco del análisis; de allí en adelante la monografía se dividirá por capítulos.

El primero de ellos hace referencia a los fundamentos conceptuales y metodológicos del trabajo, entre los cuales están los objetivos, pregunta problema, justificación, marco teórico, etc,; así como también el modelo de análisis discursivo que se va a seguir. El capítulo numero dos

contendrá las canciones escogidas para las finalidades de este trabajo y su respectivo análisis discursivo, en donde también se presentará una breve contextualización de los compositores de dichas narrativas. El capítulo número tres presentará una clasificación de aquellas composiciones según los resultados arrojados por el análisis discursivo realizado; esta clasificación se hará en base a unos marcos que son: *desplazamiento, actores armados, problema agrario y de tenencia de la tierra, pobreza y muerte*, mientras que también se hará una argumentación de cómo estas canciones representan un arte que se construye socialmente y es representación de las condiciones sociales de la época, que se enmarca en la cultura popular de la región, y que se erige como tradición oral portadora de saberes populares. Por último, se darán las conclusiones que se han obtenido del trabajo realizado.

Palabras Clave: Música popular, análisis discursivo, Tolima, violencia, arte, cultura popular, tradición oral.

Introducción y contexto de la investigación

Siendo este un estudio en el cual se busca analizar cómo la música popular del Tolima de los años 1965 a 1975 refleja la violencia en la región acaecida en el siglo XX colombiano, se hace necesario realizar una introducción breve y general del tiempo denominado y conocido generalmente como "la época de la violencia", como también una caracterización de la región que es foco del presente trabajo; por ello, a continuación presentamos una serie de apartados enfocados en dilucidar a nivel macro estas cuestiones, dejando en claro desde el principio que la intención de ello simplemente es contextualizar el estudio y no presentar en detalle la historia de la violencia en Colombia o del departamento del Tolima.

La llamada "época de la violencia" en Colombia

Para entender un poco el fenómeno de la violencia, creemos conveniente remontarnos hasta el siglo XIX, cuando Colombia ya había iniciado su vida republicana, y con ella se empezaban a posicionar visiones de qué camino debería tomar la nueva nación. Aparecen en escena los dos partidos políticos tradicionales en Colombia, el partido conservador y el partido liberal, quienes durante gran parte de la segunda mitad del siglo XIX, se mantuvieron enfrascados en guerras civiles, que una vez finalizadas, daban paso a que se afirmaran y constituyeran unas estructuras de dominación y ciertas identidades correspondientes a cada uno de los partidos. Así mismo, las guerras entre ellos permiten dar cuenta que estos dos partidos se logran ubicar más allá de fuerzas políticas y se estructuran como subculturas. (Sánchez, 1998, p. 29). Cuando se logra poner fin a la Guerra de los Mil Días, y ante la consolidación de la economía cafetera, Colombia – en este contexto – pone sus miras hacia un mercado mundial.

Las tres primeras décadas del siglo XX traen cierta estabilidad económica al país, creando incluso las bases para una naciente industria; pese a esta estabilidad, van aparecer nuevos actores que traen consigo nuevas contradicciones en el ámbito social y político, estos actores van a ser: el movimiento obrero, que tuvo un auge en los años 20, y el movimiento

campesino; este último irá más allá de la relación campesino-terrateniente y logrará evidenciar el problema agrario que comenzaría a aquejar Colombia. Estos nuevos actores lograrían desbordar el marco político tradicional manejado por los conservadores y los liberales; de hecho, el movimiento obrero se inscribirá en tendencias que se proclamaban socialistas.

En 1930 el partido liberal logra ganar las elecciones, Olaya Herrera será entonces el primer presidente de aquello que se conoció como la República Liberal; una vez instalado en el poder, al interior del partido liberal surgen dos corrientes: una de gobierno, es decir, dispuesta a entenderse o pactar con los conservadores la dirección del país; mientras que la otra será de oposición neta, en la que convergerían varias corrientes buscando combatir la política gubernamental por medio de un lenguaje de clase.

En 1934 se daría inicio al programa político "la revolución en marcha" liderada por Alfonso López Pumarejo; este programa político proponía realizar una serie de cambios estructurales que permitieran darle un nuevo aire a la relación entre el Estado y la sociedad civil (Kalmanovitz. 1999). El naciente partido comunista se integraría dentro del programa de López, lo cual hizo pensar que las fuerzas políticas populares se abrirían espacio en la participación política, aquello no fue así. Por otro lado los conservadores veían en la "revolución en marcha" un peligroso programa de desestabilización social; señalamientos que condenarían al programa a verse como lo que no era. Los objetivos básicos del programa de gobierno de López Pumarejo, de acuerdo con Sánchez (1998) eran: 1) definir un nuevo orden de legitimidad en la gran propiedad agraria; 2) plantear exigencias de productividad al sector agro; 3) racionalizar relaciones entre el capital y el trabajo; 4) introducir medidas que propendieran al fortalecimiento interventor del estado. La "revolución en marcha" fue una apuesta que pretendía darle parcial solución a los conflictos sociales que trajo consigo el desarrollo del capitalismo, la puesta en práctica del programa de gobierno de López Pumarejo generaría - en teoría - una mayor nivel de igualdad, promovería el reconocimiento de los derechos de representación política, etcétera.

Esto, para las clases dirigentes y los grupos de poder, representaba un peligro inminente para sus intereses, puesto el programa de López Pumarejo ofrecía una serie de cambios sociales, políticos y económicos en las estructuras profundas de las esferas sociales colombianas.

Durante su segundo gobierno López se ve enfrentado a una fuerte oposición conservadora, que amenazaba con una guerra civil, además sufrió un golpe de estado por parte de los militares, dejó su cargo sin terminar su periodo presidencial y como encargado quedaría Alberto Lleras Camargo. Ante este escenario, aparecen dos proyectos políticos: el de Mariano Ospina (conservador) y el de Jorge Eliécer Gaitán (liberal). Ospina con su proyecto de la "revolución del orden" se propuso un reagrupamiento de las clases dominantes por encima de las diferencias partidistas, por su lado Gaitán apeló a la unión del pueblo contra la oligarquía tanto liberal como conservadora, el cual logró crear un ambiente de agitación social y política.

Para las elecciones de 1946 Gaitán se mide con Gabriel Turbay (candidato oficial del liberalismo) lo que permitió que Mariano Ospina lograra ganar las elecciones presidenciales. Ospina debía llevar a cabo una transición, puesto que los liberales habían gobernado el país durante 16 años, para llevar a cabo tal proyecto y mantener una estabilidad en el ambiente político, optó por conformar una coalición, donde los liberales se desempeñaron en importantes cargos dentro de la rama ejecutiva. Pese a la coalición conformada, el ambiente político y social se alteró, aparecen diversos focos de violencia en el país que se mantendrán hasta extenderse en gran parte del país.

Para el siguiente año Gaitán era el jefe único del partido liberal, aunque con cierta reticencia por parte del oficialismo liberal. Gaitán se vuelve una figura política de importancia en el país, además manejaba una excelente oratoria, lo que le permite ganar seguidores y adeptos entre los sectores populares a lo largo del territorio nacional, que veían en él la figura que representaba y defendía sus intereses. De esta manera, las aspiraciones de Gaitán para la próxima contienda electoral comienzan a crecer. Entre las clases dirigente empieza a crecer la

incertidumbre sobre el futuro de la próximas elecciones, esto debido a que Gaitán fue funcionario político durante la república liberal, en la que mostró dos facetas, una conciliadora y otra un tanto más agitadora. Este panorama político resultaba adverso para los conservadores, por eso para las elecciones legislativas de 1947 utilizarán una estrategia de violencia y terror en algunos departamentos del país, como: Nariño, Boyacá y los Santanderes; la finalidad de generar dicha violencia, era lograr ganar las legislativas y ser mayoría en el congreso, lo cual no sucedió. Con el resultado de las elecciones legislativas siendo favorables para el partido liberal, Gaitán comienza a ganar espacio en el espectro político, al punto de ser el candidato con más opciones para hacerse con la presidencia. Los estallidos de violencia, que se habían producido con la posesión de Ospina Pérez en 1946 irían en aumento, alcanzando su punto máximo el 9 de abril de 1948 cuando Gaitán es asesinado; a esta fecha se le atribuye el inicio de lo que se conoce como el periodo de "la Violencia" *"(...) aunque de hecho el asesinato era ya la culminación de una primera oleada represiva iniciada en 1945 por Alberto Lleras Camargo, el liberal que reemplazó a López, y continuada luego por Ospina" (Sanchez & Meertens, 1998, p. 33)* La muerte de Gaitán repercutió en todos los sectores del país, y aunque se suele asociar con el "Bogotazo" fue en los campos donde tuvo mayor organización, duración y alcance.

El enfrentamiento entre liberales y conservadores se radicalizó durante el periodo de 1946 a 1958, el cual se conoce históricamente como la "Violencia". En este periodo la arremetida contra los liberales se intensifica con la llegada de Laureano Gómez al poder en 1950. Laureano Gómez fue un opositor a los gobiernos liberales desde el momento mismo en que se inicia la republica liberal en 1930; en esa época Gómez era el jefe del partido Conservador y ante la derrota de su partido en los comicios de 1930, decretó la "abstención purificadora" para las próximas elecciones, para así forzar la no participación de su partido en estas.

Tras el asesinato de Gaitán, Laureano Gómez se convierte en el único candidato a la presidencia y el partido Liberal se abstiene de participar en dichas elecciones; aun así, las críticas

contra el liberalismo no pararon, todo esto fue parte de lo que el conservatismo denomino “la reconquista”. Para Kalmanovitz (1999) dicho proceso afectó de manera grave las relaciones entre los partidos; el gobierno y la sociedad que conformaban la base del orden establecido, el cual se derrumbó. Este periodo resultó traumático tanto en el ámbito rural como en el urbano; ninguna región de Colombia fue ajena a los hechos violentos, sin embargo hubo zonas en las que el conflicto tuvo más presencia. En aquellas zonasaparecen las primeras guerrillas liberales, como las de los Llanos Orientales y el Tolima, que se defendían de los ataques por parte del gobierno y protegían a los campesinos liberales; Igualmente, ante el surgimiento de las guerrillas liberales, surgen grupos de afinidad conservadora, que se encargaban de realizar una suerte de vigilancia y “limpieza social” de liberales y comunistas, estos grupos eran conocidos como los “chulavitas” y los “pájaros”. La poca o casi inexistente estabilidad social y política que vivió Colombia durante la “Violencia” produjo que el bandidaje se convirtiera en una forma de supervivencia que logra expandirse, haciendo uso del enfrentamiento político como pretexto; de esta manera, muchos campesinos pertenecientes a un partido tuvieron que dejar sus terrenos porque se vieron hostigados por miembros del partido contrario

El antagonismo entre los partidos liberal y conservador se puede entender como una de las causas que provocaron todo este fenómeno de violencia durante los años 40’s y 50's; sumado a la viejas confrontaciones que tuvieron lugar durante el siglo XIX, también la hostilidad que recibían quienes resultaban perdedores en las elecciones, lo cual sucedió durante la república liberal y los gobiernos de Mariano Ospina y Laureano Gómez. Sin embargo, para Bushnell (1996)

> *(…) la dramática intensidad de la competencia entre los partidos colombianos habría sido impensable si el nivel de desarrollo rural en términos sociales y económicos hubiera sido más alto. Solamente un campesinado semianalfabeto y con las más imprecisas ideas sobre lo que ocurría en el país se habría dejado convencer de que los miembros del partido contrario*

estaban aliados con el diablo.

Pese a la situación social y política del país, el sector económico tuvo un notable crecimiento, principalmente en el sector industrial que ya se venía desarrollando desde las década de los 30; por otro lado, la segunda guerra mundial y la posguerra misma, resultaron beneficiosas para la producción del café, producto que durante gran parte del siglo XX fue el principal motor de la economía colombiana. Durante esta época convulsionada, también aparecen dos empresas que con el tiempo se convierten en referentes para la economía: por un lado, aparece la industria petrolera; mientras que la otra industria que surge es la del acero. Sin embargo, el crecimiento económico no condujo hacia una mejor distribución de la riqueza, lo cual con los años aumentó la desigualdad social.

Por otro lado, en el contexto mundial el fascismo italiano y el nazismo alemán habían sido derrotados en la segunda guerra mundial, estas dos corrientes políticas fueron relevantes durante la primera mitad del siglo XX, España es otro ejemplo de ello, después de la guerra civil, Francisco Franco logra hacerse con el control del país e imponer un régimen fascista que se extendió hasta 1975. Laureano Gómez quien fue un visitante constante de España, realizó sus viajes justamente durante la dictadura de Franco, es ahí cuando adopta algunos elementos de la ideología fascista, al punto de que años después se declara partidario de Franco. Cuando llega a la presidencia impulsa toda una maquinaria de persecución contra los liberales y los comunistas, que se reforzaba además con el discurso proferido por la iglesia católica, la cual estuvo muy ligada al partido conservador, esto le dio el carácter y la justificación moral al discurso antiliberal y anticomunista. Si bien Laureano Gómez, tenía una fuerte influencia del fascismo, apelaba por la elección popular del presidente y de la Cámara de Representantes, en cuanto al ejecutivo, Gómez consideraba que debía tener mayor poder y el del congreso debía ser menor; la elección del senado debía ser realizada por los gremios que tuvieran un cierto grado de organización, cada grupo debía elegir un representante que ocuparía un lugar en el senado,

es esta propuesta la que deja ver la influencia del así llamado «Estado corporativo» del fascismo europeo (Bushnell, 1996, p. 291)

Muchas de las acciones realizadas durante el gobierno de Laureano Gómez no tuvieron acogida en gran parte de la opinión pública del país, por consiguiente, los detractores de Gómez aumentaron; ya no solo eran miembros del partido liberal y comunistas, sino que a esta oposición se sumaron miembros del mismo conservatismo encabezados por Mariano Ospina. Para los conservadores ospinistas, las medidas de gobierno ejecutadas por Gómez eran generadoras de más violencia, también se mostraron críticos frente a la reforma constitucional impulsada por el presidente, que para ellos era una forma de monopolizar el poder. Los sectores opositores a Gómez, liberales y conservadores ospinistas, se unen - este sector además contaba con el apoyo de los militares - de esta manera, Gómez es destituido por el General Gustavo Rojas Pinilla, con el apoyo de liberales y conservadores, Rojas Pinilla asume el cargo de presidente, y se le confía la misión de pacificar el país

Así, Gustavo Rojas Pinilla, asume el poder; su plan de gobierno que pretendía regenerar moralmente al país, estuvo diseñado a partir del cristianismo y una mirada más patriótica de Colombia que él relaciono con Simón Bolívar. Por el lado del cristianismo, lo que se hizo fue establecer una relación de colaboración entre la iglesia y el Estado; en cuanto al asunto bolivariano, aquello fue más una cuestión ligada a la idea de patriotismo, apelando a los héroes de la independencia para promover de cierta manera una identidad nacional a partir de la cual se pudiese generar la unión y reconciliación que el país necesitaba en ese momento. Como el objetivo de Rojas Pinilla era el de pacificar el país, impulsó una amnistía para las guerrillas liberales y para las autodefensas campesinas, las guerrillas dejaron sus armas y se acogieron a la amnistía ofrecida por el gobierno, mientras que las autodefensas campesinas principalmente por motivos de desconfianza decidieron no acogerse. La respuesta del Gobierno de Rojas Pinilla, encaminada sobre un discurso anticomunista fue la ofensiva militar contra las autodefensas

campesinas, lo que generó que estas autodefensas se convirtieran rápidamente en guerrillas revolucionarias.

La relación entre Rojas Pinilla y los partidos políticos se fue diluyendo, especialmente por algunas medidas tomadas por el General. El primero que tomó distancia de Rojas Pinilla fue el partido liberal, que no ocupó cargos importantes durante la administración; es así como gradualmente el partido liberal se convertirá en un partido opositor del régimen. Por su parte, los conservadores, a diferencia de los liberales, no se vieron excluidos del gobierno y ocuparon cargos de importancia en la administración Rojas; no obstante, existía malestar entre los dirigentes del partido hacia el gobierno y quien lo encabezaba, puesto que dentro de la clase política, Rojas Pinilla no hacía parte de la clase política tradicional del país.

Su administración se caracterizó principalmente por el populismo, lo que le permitió ganar una importante base social, también se adelantaron algunas obras de infraestructura, la televisión llegó a Colombia durante su gobierno y estableció el voto femenino, este último punto se puso en práctica justamente cuando Rojas Pinilla tuvo que dejar el poder. Sumado a esto, Rojas Pinilla se presentó como una opción de cierta forma diferente a las que por años habían gobernado el país, generando odios y enfrentamientos entre sus partidarios. Esa postura no fue recibida con agrado por parte de los liberales y de los conservadores que veían cómo su continuidad en el poder y en los altos cargos peligraba.

Ante tal situación, los partidos liberal y conservador optan por derrocar Rojas Pinilla y crear una alianza o frente en la que el poder fuera compartido, esta negociación se dio en Benidorm, España, donde se reunieron los expresidentes Laureano Gómez y Alberto Lleras Camargo, cada uno representado a su respectivo partido político. Algunos sectores económicos apoyaron la propuesta de los conservadores y los liberales, creando mayor presión al gobierno; también grupos de estudiantes promovieron la salida de Rojas, ya que su gobierno se había tornado represivo. Finalmente el 10 de mayo de 1957 el General Gustavo Rojas Pinilla deja el

poder, dando paso a un gobierno de transición conformado por una junta militar que gobernó el país durante un año, mientras se cumplía el tiempo de mandato que le correspondía a Rojas, tiempo que sirvió para implementar lo que se conoció como el Frente Nacional y que gobernó el país durante 16 años.

Capítulo I: fundamentos metodológicos y conceptuales

Pregunta problema

¿Cómo se pueden reconstruir los hechos ocurridos en la época de la violencia mediante los aportes de la música popular en el departamento de Tolima entre los años 1965 a 1975?

Descripción del problema

La música como elemento estético y expresión artística se construye a través de los hechos sociales que acontecen en una época determinada, por lo cual ella misma es un reflejo de fenómenos sociales, tal como es el caso de la violencia. En Colombia, el hecho de que muchos de los sujetos que vivieron la "época de la violencia " fuesen campesinos y de clases populares genera que la música como medio de expresión oral y forma de comunicación fuera una forma ideal y accesible a la gente del común para manifestar su posición y reacción frente a los hechos ocurridos.

Particularmente es en el departamento del Tolima donde iniciaron los focos de violencia en 1948, por lo cual posteriormente en el periodo comprendido entre 1965-1975 se denota que hay un auge en la producción de música popular -ello acorde con la consolidación de la música protesta en América Latina y el movimiento hippie- que se erige como expresión de los sentires, reflexiones, pesares y posturas políticas que las clases populares configuraron en esos momentos.

Antecedentes

Ha de señalarse que si bien los estudios sobre la música no son escasos, muchos se

enmarcan en investigaciones, si se quiere, tradicionales, tales como desarrollos encaminados netamente a las cuestiones de la práctica musical o a la historia de la música; de ello se deriva que sean relativamente pocos los estudios más interpretativos y de análisis discursivo que muestren cómo la música refleja una realidad social determinada de una época específica, y dentro de esto, unas condiciones, modos de pensar y de manifestarse; finalidad que pretende el presente trabajo. Por ello, los antecedentes que se han seleccionado son aquellos que se consideran con mayor cercanía al propósito de esta investigación documental. Estos antecedentes se encuentran distribuidos en: tres artículos de revista, tres libros y una tesis de pregrado. Inicialmente, se mostrarán algunos de los trabajos clásicos que tienen como eje central la música popular y que la conceptualizan, tanto en Colombia como en el plano internacional; después de esto - con ánimos de acercar más los antecedentes a los objetivos del presente análisis – mostraremos aquellos desarrollos que ven en la música una fuente en donde se reflejan distintas condiciones y problemáticas sociales; tras ello, aparecerán trabajos que ya son mucho más afines al nuestro y que muestran cómo desde el análisis del discurso aplicado a la música se pueden evidenciar determinados hechos sociales, para finalizar con una tabla en donde presentamos las diferencias, similitudes y aportes que surgen de cada una de las propuestas acogidas.

Siendo la música popular la principal herramienta para lo que se pretende realizar, es importante para los fines propuestos resaltar aquellos trabajos que comienzan a conceptualizarla y tomarla como base, como sucede con el músico Béla Bártok (1979) quien, entre otras cosas , señala uno de los factores claves que configura la música popular al argumentar que esta no responde a un entramado individual, sino que es en sí misma una manifestación colectiva, manifestación sumamente ligada a la vida campesina y por ende a las situaciones que sus habitantes viven.

Bártok encamina su trabajo desde su contexto situado en Europa Oriental, por lo que su

escrito se ejecuta desde allí, no obstante, consideramos conveniente resaltar para nuestra investigación caracterizaciones hechas por este autor, tales como su idea de que no existe en ningún país una música popular homogénea y compartida por todos, sino que, al contrario, existen diferentes variantes, lo cual da muestra de la riqueza cultural de una nación. Sobre esto, Colombia exhibe una amplia variedad de muestras musicales situadas y caracterizadas bajo la cultura de cada región.

Como tal, para Bártok la música popular se define como *"(...) todas aquellas melodías que están difundidas o que han estado difundidas en la clase campesina de un país y que constituyen expresiones instintivas de la sensibilidad musical de los campesinos"* (Bártok, 1979, p. 67), diferenciándola de la *música culta popularesca* la cual se estructura por melodías simples pertenecientes por lo general a la clase burguesa, razón por la cual esta ultima no tiene amplia difusión en el mundo campesino. Es posible también identificar en el autor una definición de clase campesina, según Bártok

> *(...) la clase campesina es aquella parte del pueblo que se ocupa en el cultivo directo y que satisface sus propias exigencias materiales y morales de acuerdo a las propias tradiciones o aun de acuerdo a tradiciones extranjeras que ya instintivamente ha transformado y adaptado a su naturaleza* (Bártok, 1979, p. 68).

Así mismo, respecto a la conceptualización que realiza Bártok sobre la música popular, señala que esta constituye el producto de una elaboración cumplida por fuera de la influencia de la cultura ciudadana; tal acto genera que sea despreciada desde los círculos conservadores, ignorando el amplio potencial artístico que reside en esta, aunque, ciertamente es imposible negar la influencia de la música popular en la música reconocida como "culta".

Otro aspecto importante en la música popular que define el autor reside en la *"preparación, la fuerza expresiva, la capacidad de construir; en fin, la personalidad del artista".* (Bártok, 1979, p. 89) punto desde el cual se puede denotar que para este músico el artista

no solo tiene una capacidad creadora, sino también un punto de influencia en la sociedad, pues *"(…) la música popular alcanza importancia artística sólo cuando por obra de un gran talento creador consigue penetrar en la alta música culta y, por lo tanto, influir sobre ella"* (Bártok, 1979, p. 89).

Resaltando el hecho que menciona este autor de que la música es una expresión colectiva, que no es homogénea, y que el artista tiene una capacidad creadora que lo hace influir en el ámbito social, es importante presentar cómo se comienzan a dar estas reflexiones en torno a la música popular en el territorio colombiano; de esta manera, Ocampo López (1976) realiza uno de los primeros aportes en la materia, dando a entender que, inicialmente, la música popular en Colombia está muy ligada a la noción de folclor, argumentando que

> *(…) los hechos folklóricos son colectivos pues pertenecen a una sociedad que los transmite por tradición, con fuerza y vivacidad a través del tiempo. Son populares, por cuanto se convierten en el patrimonio más querido de los pueblos. Son espontáneos o naturales, pues se expresan en forma oral y no reflexiva. Son funcionales porque se identifican con la vida espiritual, material, social y económica de la comunidad. Son regionales por cuanto se localizan en una determinada región y expresan los modos y circunstancias locales en una dimensión de espacio de relación universal. Adquieren anonimato, por cuanto al pasar de individuo a individuo y de generación en generación, sus orígenes se van perdiendo hasta desaparecer completamente. Son hechos vigentes, porque a pesar de aparecer como supervivencias tradicionales, se manifiestan con todo vigor y fuerza en la sociedad, que los considera como fruto de aquella herencia ancestral del pasado.* (Ocampo, 1976, p. 12).

Para finalidad de este trabajo es importante señalar que Ocampo López considera también a la música popular como manifestación colectiva, al igual que Bártok, siendo entonces funcional debido a que la identifica con las manifestaciones sociales de una comunidad; sin embargo, cabe resaltar que este autor colombiano no establece diferencia alguna entre la música popular y la música folclórica, pues aborda ambas como parte de un solo campo. Por ello se

enmarca el folclor – y por ende la música popular – dentro de una diversidad étnica y cultural que debe tomarse en consideración, ya que Colombia es vista por el autor como una mezcla cultural entre lo indígena, lo español y lo africano, lo cual constituye una sociedad de carácter mestizo y "tri híbrido respecto a esto, para el autor "*el verdadero hibridismo cultural, fue producto de los niveles populares, es decir, de los grupos folk, creadores del folclor colombiano"* (Ocampo, 1976, p. 23). Así mismo, este hibridismo cultural puede variar según las regiones.

Pero ¿qué se entiende por música folclórica? pues bien, el autor nos dirá que es

> *"(…) aquella música que es patrimonio de las culturas populares dentro de las sociedades civilizadas, y que en América Latina corresponde a la música transculturada de Europa, y África, con mezclas o sincretismo con la música aborigen (….) esta se estudia a través de la tradición oral, y se caracteriza por ser (…) colectiva, por cuanto es patrimonio de un pueblo que la canta, danza y ejecuta con verdadero orgullo regional y nacionalista; no existe en ella una distinción formal entre quien la compone, quien la ejecuta y quien la escucha, como si existe en la música cultivada. La música folclórica es vernácula, o sea nativa o terrígena; autóctona, o sea, originaria del país donde tiene vigencia; y tradicional, que se transmite y permanece como supervivencia de pasado, y manifiesta continuidad y permanencia."* (Ocampo, 1976, pp. 25, 26).

Entre los géneros de este tipo de música, el autor destaca: los torbellinos, guabinas, bambucos, entre otros, Aquellos:

> *(…) son producto de la música transculturada de diversos matices, la cual fue adaptada por los sectores bajos de la población que durante la Colonia y los primeros tiempos de la República conocieron los instrumentos, canciones y danzas de los salones aristocráticos españoles y criollos, y aquellos que las clases bajas españolas introdujeron y enseñaron a indígenas, y mestizos.* (Ocampo, 1976, p. 17).

Es importante destacar que existen canciones sumamente populares de las cuales se conoce claramente su autor, en estas lo folclórico, según el autor *"(...) no es la canción en sí, sino ese conjunto tonal, rítmico y armónico en que se articula el bambuco, torbellino, guabina, etc., y que corresponden a los caracteres anónimos que se han transmitido por tradición.*" (Ocampo, 1976, p. 30).

Señalado lo anterior, se puede ver entonces que el concepto de música popular, tanto en Bártok como en Ocampo López, es una expresión colectiva que es manifestación de una sociedad o una comunidad; aunque para este último autor no exista diferencia entre música popular y folclor, pero ello será característico de los primeros estudios de música popular en Colombia.

Paulatinamente estas reflexiones irían evolucionando, y comenzarían a surgir análisis desde los cuales se comienza a pensar la música ligada íntimamente con la sociedad y sus hechos; siendo así, bajo la corriente de la *musicología* en Colombia nacen algunas corrientes que trabajan el análisis de la música desde perspectivas históricas; aquellos estudios serán bastante significativos e incluso en épocas recientes tomarán relevancia. Uno de ellos es la compilación hecha por Pardo Rojas (2009) en donde se recopilan varios ensayos que tratan la relación entre música y sociedad en distintas cuestiones de la sociedad colombiana.

Se proponen tres ejes articuladores que guían todo el trabajo y que giran en torno a esta relación, los cuales son: La translación de los géneros musicales, que quiere decir que cada uno de ellos se encuentra en constante movimiento frente a su desarrollo, su construcción y su influencia; la legitimación, en donde se pretende mostrar cómo a la música se le ha intentado integrar a unas raíces, o en su defecto, de encasillarla en ciertos proyectos culturales; y por último, identificaciones, que como la palabra misma lo dice, evoca cómo la música moldea las identidades por un lado, pero a su vez también es reflejo de procesos identitarios y estructuras sociales.

De esta manera, el libro recoge distintos enfoques, géneros musicales y lugares, en donde

se analiza la relación entre lo social y lo musical, dando un énfasis muy fuerte a aquellas identificaciones y reflejos identitários y sociales que la música moldea pero que a la vez recoge entre sus estructuras; así, los autores en cada uno de sus ensayos mostrarán procesos que van, por ejemplo, desde la colonia, pasando también por las manifestaciones musicales de comunidades tales como la palenque, mostrando también el espejo social que la música construye en lugares que van desde Santa Marta hasta Bogotá, etcetera. Por lo cual, el libro es rico en contenido y es un análisis bastante interesante desde la sociología de la música en Colombia.

Aunque no es la única posición desde la cual se ha intentado reflexionar sobre cómo la música ha sido un lugar privilegiado desde el cual se han plasmado diferentes situaciones sociales del país; existen también perspectivas con enfoques netamente históricos que resultan dando excelentes aportes al trabajo que queremos presentar; por ejemplo, Joaquin Piñeiro (2004) se encamina a estudiar las posibilidades que la música tiene como elemento para analizar la historia del siglo XX. Para ello, el autor señala, en primer lugar, que el fenómeno musical, al ser expresión cultural, es también un reflejo de la época en que la pieza es creada. Dicho esto, Piñeiro señalará que, a lo largo de la historia, la música ha servido como instrumento para que las clases dominantes enajenen a las clases dominadas, o también ha servido para fomentar sus valores, en otras palabras, ha estado a favor del poder; pero, por otro lado, se reconoce que la música ha servido en muchas ocasiones también como agente revolucionario, propugnando por cambios políticos y sociales y siendo en sí misma una crítica al orden establecido.

Siendo así, el autor mostrará varios ejemplos de este papel de la música, presenta, por ejemplo, cómo desde las óperas de principios del siglo XX se relatan hechos como la fragmentación del imperio Austro – húngaro, la creciente industrialización francesa e inglesa, o las demandas sociales del proletariado europeo de la época. También se muestra – igualmente desde piezas y compositores de ópera – como la música fue un importante medio de

manifestación en el periodo de entreguerras en Europa, en situaciones como la segunda guerra mundial y el fin de la misma, para pasar, a dar algunos ejemplos de cómo la música manifestaría una legitimación o una crítica de alguno de los dos órdenes económicos y políticos en los cuales se dividió el mundo después de la segunda guerra mundial – bloque capitalista y bloque comunista – y luego dar un salto, para cerrar el artículo hacia las expresiones musicales contemporánea, las cuales también se encuentran en aquel vaivén de servir como instrumento de poder o instrumento revolucionario; el autor da como ejemplo del primer caso la industria musical de masas, mientras que del segundo pone como referente música más juvenil enmarcada en grupos como The Beatles o en las canciones sociales que surgieron desde los años sesenta del siglo XX.

Finalmente, Piñeiro concluye que la música, siendo expresión social y cultural de la época en que es creada, es un valioso elemento para el análisis histórico, un vehículo que transmite ideas y refleja problemas histórico - sociales concretos, por lo cual la reivindica como algo que el historiador debería tener más en cuenta para su oficio como tradicionalmente lo hace con otras manifestaciones artísticas como la pintura o la literatura. Por otro lado, en este mismo marco encontramos estudios como el realizado por Ospina (2010), Aquí se hace una revisión sobre cómo se ha tratado el tema de la música en la independencia, tomando la música como importante recurso historiográfico para develar los fenómenos de aquel periodo, y cómo desde los sonidos que surgían de allí se expresan posteriores costumbres e ideales del país. El autor es enfático en señalar que, si bien el tema de la independencia no es nada nuevo en los estudios de la historia, si cabe resaltar que los análisis que de allí se han desprendido muchas veces han contado solamente la historia de los grandes acontecimientos, de los grandes personajes o se han encasillado solamente en las esferas de lo político, lo económico y lo militar; por ende la pretensión del artículo no es solamente hacer una revisión de cómo se ha tratado el tema de la música en el periodo de la independencia en Colombia, sino también mostrar que desde allí – es

decir, desde la música – se puede contar la una historia que no se enmarque simplemente en los anteriores ámbitos.

El artículo en cuestión se encuentra dividido en cuatro ejes: El primero es un esbozo general sobre cómo la música en el periodo de la independencia incidió en diferentes ámbitos sociales; así, por ejemplo, el autor muestra cómo la música se convirtió en costumbre religiosa de las iglesias, o como desde las bandas militares la música reflejaba las jactancias de victoria en los festejos públicos. En segundo lugar, el autor analiza cuatro casos del repertorio emblemático de la música independentista, que son ante todo himnos, para señalar cómo desde allí se constituyó el imaginario patriótico; en tercer lugar, el autor nos explicará cómo desde la música se reflejaba algunas dicotomías existentes en este periodo, como por ejemplo la que hubo entre realistas y patriotas, estableciendo así una relación marcada entre música y sociedad; por último, el autor señala algunas conclusiones a manera de cierre, siendo estas que, en primer lugar, desde la música se puede realizar un análisis riguroso sobre la época de la independencia, análisis que incluya otros ámbitos que los trabajos tradicionales excluyen; y , por otro lado, - y esta es una conclusión ya netamente realizada del análisis del autor – que la música permite ver que las relaciones entre los distintos grupos sociales no son tan asimétricas como se podría creer, pues por ejemplo, los festejos públicos que se expresaban con tonadas musicales permitían cierta interacción entre los grupos.

Estos estudios desde enfoques históricos, como se ve, dan valiosos aportes a este trabajo; no solo está el hecho de asumir la música como un instrumento que es expresión social en sí misma, sino que también se encuentra la cuestión que atañe a no limitar aquello a al tipo de música, la época o la situación social en específico; trabajos como los de Piñeiro muestran que no solo la música es reflejo de las condiciones determinadas, sino otras cuestiones importantes como el hecho de que esta sea en sí misma un instrumento que configura y crea a la sociedad; por otro lado, Ospina nos muestra que la música termina siendo la voz de aquellos que no

encuentran un lugar de enunciación a través de los textos clásicos de historia, contribuciones especiales y determinantes a la hora de posicionar la música como elemento de expresión en la llamada época de la violencia en Colombia.

Pero, siguiendo con los distintos referentes tomados como antecedentes para lo que sigue, existen dos trabajos en particular que ya no solo atienden a las cuestiones mencionadas anteriormente en los otros estudios citados, sino que le agregan ítems como la reflexión de letras de algunas canciones o la utilización de métodos de análisis discursivo; es el caso, por ejemplo, de lo que presenta Robayo (2015) como producto de su tesis de maestría; en este artículo se muestra cómo la canción social – o música de protesta – ha servido como forma de expresión de sectores sociales subyugados de América Latina, para hacer sentir sus demandas y mostrar su inconformismo social; el periodo que la autora toma es el de las décadas de los años sesenta y los setenta debido a que, según ella, este tiempo fue en el que la canción social tuvo mayor auge debido a hechos como por ejemplo, la revolución cubana. La autora resalta que en Colombia la canción social surge desde el sindicalismo, y se propaga a lo largo y ancho del país por los hechos sucedidos en la época de "la violencia"; sin embargo, no se limita solamente a esto, sino también a mostrar cómo en general en América Latina la música sirvió como expresión social, gracias a – entre otras cosas – la expansión de lo que fue la "teología de la liberación". Se señala que la canción social pierde su fuerza en los años ochenta debido a las crisis económicas y al inicio de las dictaduras en el continente, pues ello, aunque sirvió para alimentar muchas expresiones musicales, también evocó bastante censura, por lo cual la canción social perdió su protagonismo.

A lo largo del artículo se muestran distintas letras de canciones que son ejemplo de lo anterior, mientras que también se señala el papel del arte como expresión cultural del ser humano y la comunicación de los sentires de un pueblo y una época; además, se resalta a la música propiamente como forma de protesta, y se justifica el hecho de que sea la música la que sea

considerada por la autora como forma privilegiada para mostrar el inconformismo social en el hecho de que el lenguaje auditivo que en ella se encarna facilita la comunicación, las ideas y diversas imágenes mentales sin que importe el nivel socio cultural de aquel que la escuche.

Por otro lado, algunos otros desarrollos ya muestran cómo propiamente desde el análisis discursivo de la música se puede hacer una reflexión profunda sobre problemáticas sociales del país; este es el caso del estudio realizado por Jassir (2010) quien se se interesa por mostrar cómo la canción social, predominante entre los años de las décadas de los sesenta y los setenta en América Latina, se manifiesta en la música vallenata, siendo esta última un importante medio de expresión de inconformismo y denuncia social. La autora escogerá treinta canciones del genero vallenato repartidas entre 11 intérpretes para fines de su investigación, en donde por medio del método del análisis del discurso, expone cómo el vallenato se erige como forma de protesta y de expresión de los momentos coyunturales que se viven en la época en la costa caribe colombiana.

La autora realiza un análisis discursivo de cada una de las canciones seleccionadas, enmarcándolas en lo que ella llama *relaciones asimétricas* que surgen debido al conflicto de clases dominantes y clases dominadas; estas relaciones las caracteriza la autora en: discriminación, explotación, marginación y olvido, diferenciación social, denigración y aprovechamiento. Se define la discriminación como una relación en donde un individuo o grupo social se muestra superior racial y socialmente frente a otro; la explotación se demarca dentro de la explotación laboral; la marginación y el olvido es definida como la exclusión que ejerce un individuo o grupo sobre otro, y que impide que este último tenga capacidad decisoria en la sociedad y se vuelva aislado; la diferenciación social se trata desde la distinción entre sujeto poderoso y adinerado y sujeto pobre y dominado; la denigración es vista desde la humillación e insultos que un sujeto o grupo puede emprender sobre otro y, finalmente, el aprovechamiento es visto como el máximo beneficio que una persona pueda obtener de otra aprovechándose de su

estatus social o su cargo laboral. Todas las canciones que la autora toma para esta investigación serán enmarcadas según su letra entre estas distintas categorías, mostrando al final un cuadro en donde explícitamente se nota estas relaciones y se argumentan las respectivas conclusiones que se desprenden de este análisis discursivo de las canciones del genero vallenato; este estudio se configura como un trabajo sumamente importante para los objetivos planteados en lo que queremos presentar, ya que se sitúa como un referente temática y metodológicamente inmediato para los fines que seguimos con este análisis.

Como se ha visto, cada uno de los referentes fue presentado de manera tal que, por un lado, mostrara los aportes que le dan a este análisis que se pretende hacer; pero también, fueron referenciados acorde a mostrar, si se quiere, una "evolución" de los estudios que incluyen la música no solo como elemento cultural importante de toda sociedad, sino también como instrumento para la reflexión de los problemas de esta última. Así, pasamos de referentes que solo conceptualizaban lo que es la música popular a otros que la toman ya como factor privilegiado para el análisis histórico y social, mostrando que la música no solo es reflejo de las situaciones sociales sino que también las configuran y transforman; sin embargo, para que todo lo anterior quede más claro para el lector, se ha decidido hacer a continuación un cuadro general con las similitudes y diferencias entre las propuestas tomadas con la nuestra, incluyendo los aportes que cada una le da a nuestro propio trabajo

Marco teórico

Mostrados los antecedentes que han sido tomados para el presente trabajo, a continuación dilucidaremos los fundamentos conceptuales bajo los cuales se realizará el análisis; se toman como principales tres categorías: 1) el arte como construcción social, 2) cultura popular y 3) narrativas orales; así mismo, se han acoplado unas categorías de nivel secundario, las cuales no serán desarrolladas por aparte sino que se conceptualizarán dentro de las categorías principales, siendo entonces esto de la siguiente manera: la *estética de la música* se verá como parte de la

categoría de arte como construcción social; por otro lado, el *arte popular* estará inscrito en lo mencionado frente a lo que se denomina cultura popular, y por último, las *narrativas orales* se desarrollarán en función de la categoría de tradición oral.

Es muy importante señalar que estas categorías configuran unidas lo que se llama aquí como "música popular" y que se ha decidido trabajarla de esta manera debido a que se considera que así se desarrolla con más amplitud esta cuestión, pues si se hace la genealogía de una categoría llamada "música popular" la misma podría terminar siendo determinista y simple; de esta manera, se cree que juntando estos tres elementos (arte como construcción social, cultura popular y tradición oral) se crea una visión de la música popular más diversificada que nos ayudará a cumplir a mayor cabalidad los objetivos de este trabajo.

Arte como construcción social

La música es uno de los tantos elementos que configura la esfera del arte; si bien nuestro trabajo está encaminado a utilizar solo esta expresión artística como herramienta para realizar el análisis discursivo respectivo, nos parece pertinente conceptualizar al arte como tal como expresión social para después pasar específicamente a la música y su estética específica, pues creemos que ello le da el estatus a la música como forma de arte.

Bajo esta idea retomamos a Martín Baña (2011). Este autor toma los postulados de Theodor W. Adorno para argumentar que el arte es un constructo social, y que por su parte, la música puede ser utilizada como fuente de análisis histórico, pues se configura como reflejo de la sociedad a la vez que es constructora de la misma.

En primer lugar, el autor destaca el concepto de negatividad presente en Adorno, que aplicado al arte crea una estética negativa desde la cual el filósofo alemán pensaba que el arte se convertía en objeto de crítica social, pues, señala Baña que "*El arte permite la conexión entre apariencia y discurso, pero al mismo tiempo pone en crisis el discurso y le da expresión a esa crisis"* (Baña, 2011, p. 52). Esta noción de negatividad, que para Adorno es desde donde debe pensarse

el sistema moderno/capitalista, se denomina así porque en este sistema las relaciones sociales que surgen de él son negadas y se vuelven falsas, lo cual es expresión del engaño que el capitalismo pugna sobre los individuos.

En este sentido, la negatividad aplicada al arte lo que hace es negar un tipo de visión social dominante y expresar otra nueva, más crítica, esta nueva característica desarrollada por Adorno es: la autonomía; y que es entendida por Adorno como la capacidad que tiene la obra de expresar verdades sociales; de este modo, *"El arte guarda pretensiones que las otras esferas de la vida racionalizada ya no producen ni son capaces de satisfacer. Produce pretensiones de validez no encontradas en las otras esferas de la cultura moderna"* (Baña, 2011, p. 52) ya que esas otras esferas – como por ejemplo la política, la económica, etc. – resultan permeadas de ideología y por ende la verdad que expresa se pone en duda. El arte, desde la estética negativa y su autonomía, crea una interpretación pero a la vez la niega, su sentido es oscilante y por ello en sí misma no está permeada por la ideología como las otras esferas de la modernidad, por ende:

> *La obra de arte, a partir de sus dos componentes característicos, la negatividad y autonomía, puede ser pensada entonces como un lugar privilegiado del conocimiento social ya que allí se expresan conflictos y contenidos de verdad de lo social que no pueden ser visualizados en ningún otro lado*. (Baña, 2011, p. 55).

Aquí yace parte de lo que nos interesa para el presente trabajo, pues Baña señala que estos contenidos de verdad – o, dicho de otra forma, realidades sociales - que expresa el arte, desde su esfera autónoma, pueden no solamente expresar unas condiciones sociales, sino también concebirse como formas de lucha frente a ellas, pues *"La autonomía le permite al arte volverse contra la sociedad y en ese mismo acto de cristalización de algo propio, critica a la sociedad mediante su mera existencia."* (Baña, 2011, p. 61).

De esta forma, Martín Baña señala, para el caso de la música que

> *(...) la sociedad penetra la obra mediante, por ejemplo, el material musical mediado social e históricamente, a través del proceso de racionalización que toma de la racionalidad instrumental de la sociedad que al mismo tiempo se opone. La música, en tanto obra de arte autónoma, puede a través de ese aislamiento, recuperar los aspectos dominantes de una sociedad, y en el momento en que los niega, en tanto impide la aparición de una identidad, ser crítica de esa sociedad y expresar un contenido de verdad que no es posible hallar en ninguna otra esfera social*. (Baña, 2011, p. 62).

Son estos contenidos de verdad que muestra Adorno en el arte, los cuales permiten que el autor señale que la música sea una fuente de acceso al conocimiento histórico y sirva como herramienta para los estudios sociales, ya que la música, en primer lugar, es arte, y por ende también posee estos contenidos de verdad que solo a través del arte se pueden expresar; mientras que por otro lado, la música también es un reflejo de la sociedad y se construye desde ella, por lo cual

> *(...) en tanto y en cuanto la obra de arte se presenta en la modernidad como el lugar donde pueden encontrarse contenidos de verdad, no distinguibles en otras esferas de discursos, la música, en tanto arte, se encuentra habilitada para que recurramos a ella en busca de información sobre la sociedad en la que habita. Su inevitable materialidad, el gesto sedimentado en su material y la inscripción social dentro de la forma que adquiere hacen de la música un privilegiado canal de acceso a las sociedades del pasado y permiten que esas sociedades se nos muestren en toda su complejidad*. (Baña, 2011, p. 64).

Siguiendo esta línea, y enfatizando el desarrollo conceptual en dimensión estética de la música como arte, encontramos en Fubini (2001) unos importantes aportes que complementan esto; aquel autor señala que la música, al ser arte, posee una estética común a las demás formas de expresión artística, pero que al ser en sí misma una forma compleja y multidimensional del arte, posee también una estética propia. Fubini centrará su análisis en la música propiamente

occidental, pues considera que cada tipo de música en cada región está hecha para diferentes fines y se estructura de forma específica, así pues, *"No se trata, por tanto, de una reflexión sobre la música en cuanto a un arte de características universales; no hay una música in abstracto, sino muchas músicas correspondientes a las distintas culturas.*" (Fubini, 2001, p. 28).

Esto es importante porque reconoce la especificidad de cada una de las muestras musicales, lo cual es un insumo esencial para este trabajo. Ahora bien, el autor señala que la música es un arte que bajo sus particularidades que le son propias, construye su propia dimensión estética; que, si bien es común a otras artes en el hecho de que el arte en sí posee una estética en general, la música se diferencia en algunos aspectos de otras formas de arte; de esta manera, el autor caracterizará la dimensión estética de la música desde diversos ángulos.

En primer lugar, le dará a la música un lugar expresivo, si se quiere privilegiado, que otras formas de arte no poseen tan marcadamente; pues, según Fubini, en la música:

> *Por lo que se refiere a quien la escucha, la música, aun careciendo de elementos figurativos, aun no reproduciendo nada en concreto, aun estando desprovista de virtud imitadora alguna, produce un impacto emotivo – aún para el aficionado más ignorante y carente de facultades musicales específicas – desconocido en cualquiera de las demás artes*. (Fubini, 2001, p. 29).

En este sentido, para este autor, no solo la música en sí misma produce una dimensión expresiva, sino que también el intérprete hace parte importante de esta, pues aquel plasma en ella una serie de significados y emociones que pueden, tal vez, ser independientes de aquellas emociones que produzca quien la escucha, de esta manera:

> *La obra de arte misma no es sino un centro del que irradia, como mancha de aceite, toda una serie de reflexiones, sugerencias, exigencias de profundizaciones posteriores, e incluso imitaciones. Si la obra musical, al igual que todas las obras de arte, viene a ser un condensado*

de pensamiento, emoción, historia que precipita y se coagula en una forma artística, no es gratuito pensar que la obra misma pueda sugerir, a quien sabe observarla de modo adecuado, reflexiones sobre el proyecto subyacente a la misma, sobre el significado que el artista atribuye a su obra, y más en general, sobre el sentido mismo del arte. (Fubini, 2001, p. 25).

De ello se desprende que la música posea un significado, pues según Fubini, ello es lo que define esa capacidad expresiva. El nivel semántico en la música, según el autor, está muy ligado a su parte verbal, pero también constituye el hecho de que la música en sí misma – es decir, a nivel instrumental – también es un canal de expresiones y significados, por tanto *"(...) se trataría de establecer en qué medida la música se acerca o se separa del lenguaje verbal respecto a sus posibilidades de significar, de denotar eventos del mundo externo o emociones propias del hombre*. (Fubini, 2001, p. 33). Esto es de suma importancia, porque en primera instancia se denota a la música como ligada a un lenguaje verbal, pero a su vez se le ve a sí misma como un lenguaje especifico, que es capaz de expresar ciertas emociones o hechos de determinadas situaciones.

Fubini cree que la música es expresión, pero además de ello, la privilegia por encima de otras artes porque cree que es mucho más fácil de transmitir, por lo que perdura mucho más en el tiempo y su significado puede ser transportado a otras épocas, aun cuando la música sea especifica en cada lugar; lo que permite esta transmisión es – apunte importante para la presente investigación – la tradición oral. Nos dice el autor que:

El historiador que se proponga hoy estudiar tanto la música como las reflexiones habidas sobre la misma debe, sobre todo, saber captar los mecanismos culturales que han permitido a la música transmitirse a la posteridad: no a través de obras memorables, no a través de documentos de archivo, no a través de la formación de una tradición interpretativa, sino, sobre todo, a través de esos más intangibles canales de tradición oral. (Fubini, 2001, p. 46).

En este sentido, la música posee una flexibilidad en su transmisión que no poseen las demás artes, y ello constituye una parte importante de su estética propia, de este modo:

> *La transmisión de la música parece, por una parte, requerir el máximo de especialización, de doctrina, de escuela; por otra, debemos reconocer que, quizá gracias a su apelación a las más profundas raíces instintivas, a conocimientos más inmediatos y menos mediatizados por la cultura y a su fácil memorización, la música se comunica, se expande, se transmite de un pueblo a otro, rompiendo con frecuencia barreras, fronteras políticas, geográficas y lingüísticas con una agilidad y dinamismo desconocido por las otras artes*. (Fubini, 2001, p. 47).

Parte determinante de la dimensión estética en la música, para Fubini se centra en su carácter comunicativo, y ligada a esto, el aspecto de la música como portadora y constructora de significados.

Para comprender a fondo el impacto y la importancia de la música como arte que es construido socialmente (y que por ello crea una representación social en su contenido y estructura) lo primero que debe entenderse es que el arte es, como lo menciona Baña (2011) un lugar en el cual se encarnan los contenidos de verdad de la sociedad, es decir, los hechos sociales en sí mismos; la autonomía del arte le permite a este expresar cuestiones que en otras esferas se hace difícil dilucidar; ya que no solo se encuentra en la obra lo que su autor quiere expresar, sino que también juega parte importante en la construcción de ese contenido semántico el público que observa, escucha o tiene contacto con la obra, ya que ellos también le otorgan un significado. De esta manera, el arte se construye socialmente no solo por el hecho, importantísimo de por sí, de que sea un espejo de las condiciones o hechos que acontecen en una época específica, sino que también porque su sentido se determina socialmente.

Por otro lado, y ya específicamente hablando de la música (vista como arte y enmarcada en lo anterior) aquella se construye socialmente también, como menciona Fubini (2001) porque es una vía privilegiada desde la cual se establece la comunicación y se plasman las estructuras culturales; la música es un arte privilegiado que no solo despierta emociones sino que también

es flexible a la hora de expandirse, comunicando así las sentires de la gente del común; de esta manera, siendo arte, es también un constructo social porque a través de vías como la tradición oral se mantiene y se propaga.

Siendo así, y teniendo en cuenta los valiosos aportes de los dos autores, podemos decir que nuestra categoría de arte como construcción social, dentro del cual se incluye la música, se tomaría para este trabajo desde tres ejes fundamentales: 1) en cuanto a su capacidad de construirse a sí misma a partir de los hechos, condiciones y situaciones sociales que caracterizan a una época o una coyuntura; 2) en cuanto al sentido de la obra o pieza artística, que adquiere validez y real contenido semántico cuando se somete socialmente, bien sea para negar esas expresiones o para validarlas y 3) en cuanto a su capacidad para ser transmitida fácilmente a través de las distintas esferas sociales.

Cultura popular

Teniendo en cuenta que la música tiene muchas variaciones, nos parece pertinente caracterizar el género popular desde la cultura y no desde el tipo de sonidos que se puede pensar que lo definen; por ello, desarrollamos la categoría de cultura popular con ánimos de mostrar que la música que queremos tomar como referente para el análisis que se desea presentar es, ante todo, manifestación de ella. Para tal fin, en primer lugar se retoma lo expuesto por Néstor García Canclini (1987), quien brinda herramientas para conceptualizar lo popular desligado de las miradas puramente folklóricas y masivas, las cuales terminan por caer en un peligroso reduccionismo.

Para Canclini, el estudio de lo popular ha seguido dos corrientes: por un lado, aquella de corte folklórico asociado a lo tradicional, oral y lo manual donde lo popular se reconoce como lo primitivo *"Cuando lo popular todavía no era lo popular -se lo llamaba cultura indígena o folklore- la antropología y esa pasión coleccionista y descriptiva por lo exótico denominada precisamente folclore eran las únicas disciplinas dedicadas a conocerlo"* (García Canclini, 1987, p. 1).

En el caso específico de los estudios folclóricos que abordaron lo popular en América Latina, estos

> *(...) estuvieron ligados, como en Europa, a la formación, de la conciencia nacional, sirvieron para redefinir el lugar de los sectores populares en el desarrollo de cada país y de los propios intelectuales que se ocupaban de conocerlos. El escaso rigor de estos trabajos deriva de la ideología romántica o la metodología empirista con que fueron realizados, la falta de formación profesional o el saber anquilosado de muchos folcloristas y la subordinación de sus tareas a la fundamentación política de identidades nacionales entendidas como tradiciones embalsamadas"*(García Canclini, 1987, p. 2)

Por otro lado, para Canclini es de suma importancia reconocer el contexto en que se enmarca la cultura dentro de las dinámicas mundiales: vivimos en una sociedad impregnada por la globalización, una realidad cambiante en donde es imposible negar la irrupción de elementos de la modernización en lo tradicional , por lo que, según el autor *" (...) si queremos alcanzar una visión amplia de lo popular es preciso situarlo en las condiciones industriales de producción, circulación y consumo bajo las cuales se organiza en nuestros días la cultura"* (García Canclini, 1987, p. 3).

Siendo esto así, la otra corriente encargada del estudio de lo popular que menciona el autor es la de las comunicaciones, perspectiva que:

> *Por una parte, acostumbran concebir la cultura masiva como instrumento del poder para manipular a las clases populares. Asimismo, adoptan la perspectiva de la producción de mensajes y descuidan la recepción y la apropiación. Por último, suelen reducir sus análisis de los procesos comunicacionales a los medios electrónicos.* (García Canclini, 1987, p. 3).

Respecto a esto, el autor considera que "*La investigación de la cultura popular no puede seguir escindida entre los antropólogos y folcloristas consagrados a rescatar tradiciones "amenazadas" por el desarrollo moderno, y, por otra parte, los especialistas en comunicación que buscan expandir la modernidad"* ya que, para estudiar lo popular en el contexto actual es necesario valerse tanto de

lo antropológico como de lo comunicativo; así mismo, ya no existen modos tradicionales plenamente aislados, sino que, por el contrario, reciben interacción con distintos medios, hecho que obliga a encasillar la investigación desde una mirada más amplia.

Por lo tanto, para definir esta categoría, Canclini se remite a Gramsci, argumentando que "(…) *lo popular es aquello que define una posición frente a lo hegemónico, no es "lo opuesto a lo masivo, sino como un modo de actuar en él"* (García Canclini, 1987, p. 6), lo cual implica *"(...) reconocer que el campo de la cultura popular no se limita a lo manual, lo tradicional y las relaciones íntimas de pequeñas comunidades"*(García Canclini, 1987, p. 7), sino que se hace necesario un estudio transdisciplinario con la finalidad de ver cómo lo popular se entremezcla con las comunicaciones y las otras formas modernas de vida urbana, volviéndose competencia de varias ciencias sociales.

De tal manera que

> *Lo popular, por lo tanto, no puede designar para nosotros un conjunto de objetos (artesanías o danzas indígenas), sino una posición y una acción. (...) Es el uso y no el origen, la posición y la capacidad de suscitar actos o representaciones populares, lo que confiere esa identidad*. (García Canclini, 1987, p. 8)

Así, lo popular sería, ante todo, para Canclini, un modo de ser, una acción que se transforma en identidad y que no está atada a los orígenes tradicionalistas de un pueblo o una comunidad, sino que, como acción, es versátil y dinámica.

Canclini recalca entonces que lo popular no debe entenderse desde populismos o tradiciones, sino que más bien, como acción, es un modo de representación social de las clases particularmente *subalternas*, por ello, al referirse a la cultura popular, y con ello a su arte y sus modos de expresión, denota lo popular como, si se quiere, algo contra hegemónico, nos dice el autor que:

> *Si preferimos hablar de la cultura y no de arte popular es porque los hechos del pueblo no nos interesan principalmente por su belleza, su creatividad o su autenticidad, sino por lo que Cirese llama "su representatividad sociocultural", o sea por el hecho de que indican los modos y formas con los que ciertas clases sociales han vivido la vida cultural en relación con sus condiciones de existencia reales como clases subalternas*. (García Canclini, 1987, p. 10)

Para ilustrar mejor esto, Canclini cita a Brecht, quien dice que:

> *Popular es lo que las grandes masas comprenden / lo que recoge y enriquece su forma de expresión / es lo que incorpora y reafirma su punto de vista / es aquello tan representativo de la parte más progresista de su pueblo, que puede hacerse cargo de la conducción y resultar también comprensible a los demás sectores del pueblo / es lo que, partiendo de la tradición, la lleva adelante / lo que transmite al sector del pueblo que aspira al poder/ las conquistas del sector que ahora lo sustenta*. (Brecht, 1973, citado en: García Canclini, 1987, 12).

De esta forma, y siguiendo estos planteamientos, lo popular sería en una primera instancia algo en donde no es indispensable el lugar de nacimiento - como, por ejemplo, el ser un campesino – o la presencia o ausencia de algo folclórico y tradicional; sino más bien una acción que orienta a los sujetos de los sectores populares, la utilización que estos sectores hacen de estos signos y la forma en que los representan y se dejan representar por ellos.

Siguiendo por esta línea, y con el fin de aterrizar de forma más concreta la definición de lo que se entiende como "lo popular", retomamos las ideas de Stuart Hall (1984) quien, desde una visión marxista presenta dos conceptualizaciones (muy ligadas a lo referido anteriormente desde Canclini) que suelen usarse para abordar esta categoría, pero que, bajo su mirada son erróneas, por lo que termina proponiendo una definición nueva que nos parece pertinente en el marco de esta investigación.

Antes de exponer las definiciones que explora Hall, es importante tener en cuenta que, para este, *la cultura popular* se forja mediante una lucha en el plano de la transformaciones que

el capitalismo trajo consigo, en donde se da una batalla constante entre las clases privilegiadas y la clase obrera, y que esto ha ido tomando formas diversas asociadas a la revolución tecnológica que se ha intensificado en los últimos años, respecto a esto el autor señala que *"la cultura popular no consiste en las tradiciones populares de resistencia a estos procesos, ni en las formas que se les sobreponen. Es el terreno sobre el que se elaboran las transformaciones."* (Hall, 1984, p. 2).

Tras esta aclaración, el autor presenta la primera definición a debatir, y es en la cual se entiende lo popular como aquellas *"cosas que se califican de populares porque masas de personas las escuchan, las compran, las leen, las consumen y parecen disfrutarlas al máximo"* (Hall, 1984, p. 5), visión asociada a lo masivo, al consumismo, en donde para el autor se están negando las relaciones de poder y de dominación.

Mientras que, la segunda definición expuesta por Hall dice que

> *La cultura popular son todas aquellas cosas que «el pueblo» hace o ha hecho. Esto se acerca a una definición «antropológica» del término: la cultura, la movilidad, las costumbres y las tradiciones del «pueblo». Lo que define «su estilo distintivo de vivir»* (Hall, 1984, p. 6)

El autor discute con esta concepción ya que le parece demasiado descriptiva, y, al igual que en la caracterización anterior, termina por ignorar las relaciones de poder que se tejen en el ámbito de lo cultural.

Finalmente, la definición que nos entrega el autor es que, lo popular puede entenderse como un entramado que " *(...) contempla aquellas formas y actividades cuyas raíces están en las condiciones sociales y materiales de determinadas clases; que hayan quedado incorporadas a tradiciones y prácticas populares*" (Hall, 1984, p.6), así mismo "*el significado de un símbolo cultural lo da en parte el campo social en el que se le incorpore, las prácticas con las que se articule y se le hace resonar"* (Hall, 1984, p.6).

De esta manera, el concepto de cultura popular que se quiere desarrollar para el presente

trabajo se va configurando como algo que no atañe, por un lado, a la cultura de masas; mientras que tampoco se entiende desde las cuestiones relacionadas al folclor y las tradiciones netamente arraigadas: la cultura popular se va entendiendo aquí, siguiendo por un lado a Canclini, como una acción que ejercen ciertos sectores para manifestarse, como una representación social que define a los sujetos y los grupos por su actuar; mientras que, sumando los plantamientos de Hall, aquella acción (que sería "lo popular") estaría determinada – y a la vez confrontada – por y en los conflictos de poder que se desenvuelven en el campo cultural.

Del mismo modo, Mario Margulis (2010) plantea que la categoría cultura popular está integrada por dos nociones complejas y vigorosas que son: lo cultural y lo popular. La cultura popular, de acuerdo con Margulis, siempre se relaciona con una la idea de resistencia y lucha, concepciónón que a pesar de que varíe a lo largo del tiempo, mantiene aquella característica de resistencia; rebeldía e interpelación al poder.

Para Margulis existe una diferencia entre cultura popular y cultura de masas. En el siglo XX se desarrolla toda una industria cultural que ofrece unos bienes culturales como el cine, la radio y la televisión, los cuales van a tener una gran acogida en la población; más adelante los bienes culturales estarán en las historietas, en la computación y el internet, estos bienes son consumidos por gran parte de la población, o de hecho, por casi toda. Frente a este fenómeno de producción cultural van a ser muchos los pensadores que van a realizar críticas a esa industria cultural, uno de los primeros va a ser Walter Benjamin, quien consideraba y además introducía "la época de la reproductibilidad técnica" refiriéndose de esta manera a todo el proceso de producción cultural, en el que de a poco el arte iba perdiendo su esencia o su "aura"

La cultura popular tiene unos rasgos característicos, posee elementos de resistencia que generalmente son usados contra los sectores dominantes, si bien algunos productos de la cultura popular son comercializados, su objetivo no es este, y sí el de ser usado por sus productores en sus procesos de resistencia.

> *Pueden ser lenguajes, pueden ser canciones, pueden ser disposiciones para la comunicación y el encuentro con otros semejantes, pueden ser tácticas para la solidaridad o para el enfrentamiento, pero los productos de la cultura popular incluyen, generalmente, una cualidad semántica que los hace reconocibles por el propio grupo cultural*. (Margulis, 2010, p. 23)

Consideramos pertinente tomar elementos de esta definición ya que nos parece interesante el hecho de que el autor posicione este concepto en el campo de las contradicciones propias del capitalismo, y que, a su vez, destaque tanto lo que se encuentra ligado a las prácticas y tradiciones, así como aquello referente a lo masivo a la hora de brindarnos una definición. Siendo así, si unimos lo mencionado por Canclini en cuanto a la cultura popular como métodos de acción y lo señalado por Hall referente a lo popular enmarcado en las dinámicas de poder pertenecientes al campo cultural con lo aportado por Margulis, nuestra definición estaría encaminada en ver la cultura popular como un modo de expresión, un actuar que, lejos de ser folclor, se configura como manifestación de sujetos y grupos sociales hacia sus condiciones de vida y en contra de coyunturas, hegemonías y espacios de poder; como un proceso que aboga por un lugar de enunciación en donde la gente del común plasma sus modos de resistencia.

Aquella forma de ver la cultura popular permite que, a la hora de enmarcar la música hecha en la región del Tolima en el periodo de 1965 a 1975 como forma de cultura popular, las canciones sean vistas como ese tipo de acción guiada a construir la expresión de la gente del común de la región y de sus prácticas de resistencia y denuncia frente a los hechos ocurridos en el periodo de la violencia, hecho que sin duda enriquece el análisis que pueda lograrse.

Tradición oral

Entendidas las categorías de arte como construcción social y cultura popular como se ha descrito anteriormente, a continuación desarollamos lo que se entiende en este trabajo por

tradición oral, entendiendo que esta categoría nos sirve como enlace entre las otras que hacen parte de la base del análisis que se pretende hacer.

La tradición oral para los fines de esta investigación, se aborda con la intención de contrastar, lo sucedido durante la época de "la Violencia" y lo que se refleja en las canciones de música popular, que serán analizadas. La tradición oral también es entendida como portadora y promotora de los saberes populares – entre los cuales se insertaría, entre otros, la música popular – porque ella permite, por un lado, que se transmitan tradiciones y costumbres de generación en generación, y por otro, recoger las historias y puntos de vista de la gente del común que es artífice y vive por sí misma un hecho determinado, que en este caso sería la violencia en el Tolima entre los años de 1965 a 1975.

A esto hay que agregar el hecho de que, como se ha señalado en apartados anteriores, la tradición oral es uno de los puentes por medio de los cuales el arte se difunde y se construye socialmente; hecho que de paso hace que esta – es decir, la tradición oral – se erija como medio para manifestar las acciones que determinan la cultura popular, por lo cual, en primera instancia, la categoría es vista como un enlace entre el arte y lo que se caracteriza como popular.

En este sentido, Ana Virginia Gil (2011) señala que la oralidad ha sido el sistema de expresión por excelencia, que antecedía al escrito y que por ende es la base de este último, pues en el lenguaje escrito se plasman los lenguajes orales. *"Se olvida, quizás, que no puede existir escritura sin la existencia previa de la oralidad."* (Gil, 2011, p. 76)

Así, el lenguaje oral se constituye como una forma primaria de expresión del lenguaje, la cual, desde los tiempos más remotos, ha servido a los pueblos para comunicarse y transmitir sus saberes. *"La oralidad fue entonces, durante largo tiempo, el más importante sistema de expresión comunicativa de hombres y mujeres al igual que de transmisión de conocimientos y tradiciones."* (Gil, 2011, p. 76)

En este sentido, la tradición oral es una forma de expresión y comunicación

fundamental, pues:

> *la oralidad como sistema primario de expresión y relaciones humanas ha sido el elemento básico que ha facilitado la comunicación siendo esta su principal función. En este sentido, como hecho social permite la adquisición y trascendencia de costumbres, de experiencias y saberes tanto individuales como colectivos; configurando sociedades humanas con sus identidades y culturas propias, basadas precisamente en el conocimiento compartido.* (Gil, 2011, pp. 76, 77)

La tradición oral se constituye como un conjunto de saberes, y no solamente como un acumulado de narraciones, pues la oralidad no solo se remite al lenguaje en sí, sino que, también lleva dentro de sí una serie de saberes populares y tradiciones que no se transmiten simplemente, sino que también, según la autora, constituyen una parte fundamental de la identidad cultural de un pueblo o de un colectivo de sujetos.

> *En este orden de ideas resulta interesante, por no decir fundamental, intentar comprender e interpretar la tradición oral, no solo como narraciones fantásticas, sino como diálogos de saberes sobre el pasado, que permita un acercamiento con el presente; desde las palabras cargadas de significados que determinan y comprometen al ser humano consigo mismo, con el otro y con su cultura*. (Gil, 2011, p. 78)

Así pues, la tradición oral, es planteada no solo como una narrativa, y con ello, una expresión lingüística; más bien es asumida desde dos dimensiones que permitirán un análisis más completo de lo que fue la violencia en el Tolima. Estas dimensiones son, en primer lugar, la tradición oral como *portadora de saberes populares* y en segundo lugar, la tradición oral como *lugar de enunciación de los sujetos*.

Como portadora de saberes populares, la tradición oral, como ya se ha dicho, difundee

tradiciones y costumbres de una generación a otra; pero esto no sucede con el fin de exclusivamente hacerlas notar o transmitirlas, también se afirma como un proceso de construcción identitaria y de reivindicación cultural desde ellas mismas, en este sentido, menciona Gil que:

> *Los saberes populares se alimentan de la oralidad, de esos conocimientos guardados por nuestros antecesores que se han ido difundiendo de generación en generación como una necesidad para preservar la cultura propia, identitaria; desde una vivencia íntima, aunque compartida con el grupo. Es pues, comprender viviendo y sintiendo un poco más allá de lo intelectual y lo científico. El saber popular no es el "pasado muerto", es el "pasado vivo", encarnado en el presente con sus cambios sociales, históricos y culturales*. (Gil, 2011, p. 79)

Así, un pueblo o un grupo, por medio de la tradición oral, sustenta y preserva su cultura, pero también reafirma su identidad:

> *En este sentido, el saber popular hunde sus raíces en la tradición, representando el conocimiento, el sentido común y la imaginación por un lado y la creatividad productiva por el otro. En otras palabras, representa la suma del saber – codificado bajo forma oral – que una sociedad juzga esencial y que, por ende, retiene y reproduce a fin de facilitar la preservación, y a través de ella, la difusión a las generaciones presentes y futuras; en esa función primordial que es la de conservar los conocimientos ancestrales a través de los tiempos; además de otros elementos propios de su cultura*. (Gil, 2011, p. 79)

Sin embargo, aquí no se toma únicamente esta capacidad de la tradición oral como preservadora de la cultura y la identidad; yendo un poco más allá de eso, para los fines de la presente revisión interesa también el hecho de que la tradición oral también fomenta y mantiene la memoria colectiva. En este sentido, Mauricio Archila (s.f.) también nos aporta una visión de la tradición oral en donde esta no debe verse solamente como una narración, sino también como

una fuente histórica y una constructora de identidad. Este autor plantea que la oralidad, además de ser portadora de costumbres, tradiciones y saberes – como lo indica Virginia Gil – también acarrea dentro de sí a la memoria colectiva de un grupo.

> *Las tradiciones orales no sirven simplemente para enriquecer con fenómenos raros y nuevas fuentes la colección de archivos históricos. Ellas aportan una dimensión política, en el sentido más noble del término. En esta búsqueda se intenta ayudar a colectivizar esa memoria del pasado, confrontarla con otro tipo de versiones, hacerla consciente en ese sentido, pero sobre todo generar identidad (…)* (Archila, s.f., p. 5)

Desde esta perspectiva, la tradición oral, ligada a la memoria colectiva, no solo preserva una identidad, también permite que los sujetos y/o los grupos hablen desde sí mismos en torno a los hechos que consideran relevantes, pues la memoria colectiva, ante todo, es una retentiva de lo que los sujetos consideran importantes. Allí es donde la tradición oral juega un papel importante, pues permite que a través de ella los sujetos enuncien esos hechos, y a través de una narrativa los transmitan y los hagan perdurar, desde su punto de vista como protagonistas, artífices y entes que vivieron un hecho de una forma particular, pues como anota Archila:

> *La tradición oral nos entrega la versión de los informantes, lo que ellos consideran que es su pasado, y además, cómo lo interpretan y cómo lo destacan. Lo que nos entregan no es un agregado de muchas verdades – esto sería tomar la historia oral en forma agregativa o cuantitativa – sino una recurrencia de temas, personajes, interpretaciones, tramas* (…) (Archila, s.f. p. 3)

Sumado a esto, Ramírez (2012) considera que la tradición oral, si bien sirve como un elemento académico y puede servir de fuentes en un ejercicio investigativo de historia oral, no se puede reducir a este espacio, puesto que principalmente se compone de espectros culturales

"Las narraciones orales son expresiones orgánicas de la identidad, las costumbres y la continuidad generacional de la cultura donde se manifiestan. Ocurren espontáneamente como fenómenos de expresión cultural." (Ramírez Poloche, 2012, p. 132)

Juntando entonces este cúmulo de desarrollos podemos decir que; en primer lugar, la tradición oral es vista para este trabajo como necesaria para que el arte sea una construcción social, ya que desde ella el arte mismo se difunde y se configura; por otro lado, esta se inserta en la cultura popular como medio no solo de expansión de la misma, sino de expresión cultural en sí, pues la tradición oral es, como lo señala Ramirez, ante todo un fenómeno de aquel campo. Además, la tradición oral se entiende como portadora de saberes y medio de expresión, pues como lo menciona Gil y Archila, la tradición oral no solo configura identidades desde la transmisión de los conocimientos, también permite que estas identidadades se manifiesten al ser un medio privilegiado de la comunicación.

Metodología

En primer lugar, la metodología que mejor se adapta al tipo de trabajo que realizamos es de corte cualitativo, debido a que desde esta postura se da prioridad a lo *interpretativo* , esto mediante la recolección de la información necesaria que permita abordar el problema de investigación desde una perspectiva humanista; así mismo, referenciando lo dicho por Taylor y Bogdan (1984) la modalidad cualitativa permite estudiar y analizar el arte, hecho que es fundamental tomando en cuenta que las piezas de música popular las reconocemos como un arte en el que se plasman diversos discursos sociales.

Desde este enfoque, las palabras juegan un rol fundamental, ya que *"la mayor parte de los análisis se realizan con palabras. Las palabras pueden unirse, subagruparse, cortarse en segmentos semióticos. Se pueden organizar para permitir al investigador contrastar, comparar, analizar y ofrecer modelos sobre ellas"* (Taylor y Bogdan, 1984, p. 34). En nuestro caso específico, lo dialógico conforma el núcleo central de lo que pretendemos analizar, proceso llevado a cabo tomando en

cuenta el contexto en el que los discursos se inscriben para darles así un sentido mucho más estructurado.

Así, dentro del marco de esta línea cualitativa el enfoque metodológico que se pretende utilizar para desentrañar los discursos inmersos en la música popular del departamento del Tolima en los años de 1965 a 1975 y desenmascarar el contexto de violencia que allí se plasma es el *análisis del discurso.*

Por análisis del discurso, nos remitimos al concepto brindado por Helena Calsamiglia Blancáfort y Amparo Tusón Valls (1999) quienes exponen la importancia de abordar lo relacionado a este tema, ya que el discurso es uno de los pilares fundamentales de la vida social y la interacción entre las personas.

Para las autoras, el análisis del discurso implica analizar lo discursivo como un todo

> *(…) complejo y heterogéneo, pero no caótico. Complejo, en cuanto a los diversos modos de organización en que puede manifestarse; también, en cuanto a los diversos niveles que entran en su construcción —desde las formas lingüísticas más pequeñas hasta los elementos contextuales extralingüísticos o histórico-culturales—; complejo, asimismo, en cuanto a las modalidades en que se concreta —oral, escrita o icono verbal—.*(Calsamiglia y Tusón, 1999, p. 16)

Así mismo, es necesario reconocer el carácter de quienes transmiten y reproducen los discursos: interlocutores permeados por un amplio número de relaciones que van desde: el poder, lo social, lo cultural y lo económico, entre otras, esto bajo un contexto histórico particular y características variadas según el entorno en que conviven las sociedades, por lo que podría decirse que "*el discurso —los discursos— nos convierten en seres sociales y nos caracterizan como tales"* (Calsamiglia & Tusón, 1999, p. 17)

Para el caso concreto de este trabajo de investigación, el discurso oral se teje como eje

fundamental desde el cual se realizará el análisis, y, en cuanto a este, es importante resaltar que es precisamente *la lengua* la precursora de su forma, por lo que

> *(...) la lengua, como materia primera del discurso, ofrece a quienes la usan una serie de opciones (fó- nicas, gráficas, morfosintácticas y léxicas) de entre las cuales hay que elegir en el momento de (inter)actuar discursivamente. Esa elección, sujeta o no a un control consciente, se realiza de acuerdo con unos parámetros contextuales que incluyen la situación, los propósitos de quien la realiza y las características de los destinatarios, entre otros. Estos parámetros son de tipo cognitivo y sociocultural, son dinámicos y pueden estar sujetos a revisión, negociación y cambio* (Calsamiglia & Tusón, 1999, p. 15).

Dentro de las diversas teorías que se tejen en torno al análisis del discurso optamos por la que propone Van Dijk (Van Dijk, 1980; 1999) ya que consideramos que esta nos permite analizar a profundidad las letras que se plasman en las canciones escogidas dentro del marco contextual en el que fueron creadas, para de esta forma comprender los distintos entramados que allí confluyen. En su estudio, Van Dijk propone tres tipos de estructuras con el fin de examinar las estructuras del discurso, estas son: la microestructura, la macroestructura y la superestructura.

Desde la ***microestructura*** se abordan los aspectos locales del discurso, es decir, los pequeños fragmentos, entendido en palabras del propio Van Dijk como:

> *Según las metas de la semántica el estudio de las relaciones entre frases en un discurso tendrá que mostrar, primeramente, cómo el significado y referencia de las secuencias de frases depende del significado y referencia de las frases que las componen.* (Van Dijk, 1980, p. 81)

Ello es importante ya que se denota que el sentido de la oración se hace general solamente cuando sus partes entran en relación entre sí, pues ello demuestra parte de la coherencia de esa oración; ahora bien, una oración por sí sola no tiene un sentido general, sino que hay otra serie de hechos que le dan sentido, significado y coherencia a una frase, y que desde su metodología

de análisis de discurso deben tenerse en cuenta a la hora de abordar un texto – o para el caso de esta investigación, una letra de una canción – que se enunciarán a continuación.

En primer lugar, hay que decir que para darle un carácter semántico a una frase micro estructural, Van Dijk las caracteriza como proposiciones, las cuales, al conectarse, establecen una relación que expresa el sentido de la frase en general, en palabras del autor:

> *Hemos usado el término t; para referirnos a una relación específica entre frases. Estrictamente hablando, sin embargo, las frases son objetos sintácticos, y si la conexión es una noción semántica, como suponemos, deberíamos hablar más bien de proposiciones conectadas. Las frases y secuencias de frases pueden expresar tal relación entre proposiciones, por ejemplo, por conectivos de varias categorías sintácticas (conjunciones, adverbios, partículas). Si hablamos de frases (o cláusulas) conectadas, nos referimos a oraciones cuyas proposiciones; están conectada*s. (Van Dijk, 1980, p. 83).

Es decir, que la frase en general tiene un sentido – de por sí intencional – cuando aquellas preposiciones están conectadas entre sí de forma correcta; de esta forma, para Van Dijk, la frase es un concepto sintáctico que expresa una serie de proposiciones de carácter semántico que denotan un hecho. Lo último – es decir, aquello que hace referencia al hecho - es de suma importancia y define parte importante de la metodología de análisis de discurso que aquí se va a tomar; la conexión entre proposiciones está determinada, según Van Dijk, por la relación de los hechos que se reflejan en ellas.

Las proposiciones están relacionadas si los hechos contenidos en ellas están relacionados. Ahora bien, estos hechos deben, a su vez, denotar una temporalidad y unas condiciones de posibilidad, es decir, que tanto la condición temporal de los hechos descritos como también su posibilidad de que puedan ser existentes deben tenerse en cuenta en el discurso que se va a analizar, así:

> *En último término, parece que la conexión entre proposiciones está determinada por la*

> *relación de los hechos denotados por ellas (...) la relación de hechos parece requerir también relación de mundos posibles, por ejemplo, consecución temporal de puntos de tiempo en el mundo real e identidad de mundos o clases de mundos. (...) La conclusión provisional de la discusión de los ejemplos dados es la de que las cláusulas y frases están conectadas si los hechos denotados por sus proposiciones están relacionados en mundos relacionados* (Van Dijk, 1980, p. 86, 87).

Por lo cual, desde Van Dijk existen tres condiciones a tener en cuenta en el análisis del discurso en su parte microestructural (o de frases); 1) El hecho que se refleja en las proposiciones que componen la frase, 2) la temporalidad de este hecho y 3) la posibilidad de que aquel hecho pueda existir en el mundo real. Ahora bien, hay una precisión que realiza el autor en cuanto a esto; en primer lugar, estos hechos que se denotan en la frase deben partir desde un análisis de las condiciones que pueden o no hacerlo posible, por lo cual, si bien es necesario una reflexión mínima del contexto que posibilita el hecho descrito, también es cierto que aquellos mundos posibles son relativos ya que existe un sinfín de ellos; de ello se deriva que cuando se realiza el análisis del discurso, si el investigador califica como verdadero lo que expresa tal o cual frase es porque ella denota un hecho que entra dentro del propio mundo posible del sujeto que analiza el discurso, y no solamente dentro del que lo enuncia; en segundo lugar, que el hecho esté plenamente expresado en el texto depende del tipo de discurso, por lo cual, si ello no es así, el investigador podrá sacarlo a flote por medio de lo que Van Dijk llama el conocimiento del mundo, esto es, la serie de conocimientos que adquiere el sujeto a través de su vida.

Queda claro entonces que, a nivel microestructural, el análisis de las frases debe hacerse a partir de las preposiciones que la componen y desde la relación de los hechos que estas últimas – es decir, las preposiciones – denotan; pero además de ello, Van Dijk menciona que debe existir también un análisis más global del discurso, el cual se enmarca dentro de una macroestructura, lo cual se mencionará a continuación.

Para la ***macroestructura*** se trabajan los asuntos específicos del discurso, los cuales se hallan inmersos en las oraciones, permitiendo así vislumbrar los temas que rigen el texto; la coherencia de un discurso debe ir desde el ámbito global hasta el local, por lo que, si el discurso posee una macro estructura podríamos afirmar que es coherente. Así mismo debe existir un vínculo entre la micro y la macro, el cual se genera a partir de proposiciones que se conocen como macrorreglas, en estas debe existir un tema común que evidencie una lógica textual.

Finalmente, encontramos la ***superestructura*** que es la forma global del discurso, la cual, además ordena la forma global del discurso y sus relaciones jerárquicas; la superestructura contiene categorías y reglas de formación, Van Dijk (1999) ejemplifica las categorías y las reglas desde el cuento. Las categorías del cuento son: introducción, complicación, resolución, evaluación y moraleja; en cuanto a las reglas, estas son las que determinan el orden en que aparecen las categorías. Estas categorías imponen unas restricciones, que se dan en tanto el contenido semántico que representa cada categoría, hay que tener en cuenta que estas restricciones solo se presentan en el macronivel y no en uno micro, esto enmarcado en las macroestructuras. La superestructura se encarga de organizar el texto o discurso por medio de la macroestructura, por tanto las categorías superestructurales y su contenido debe fundamentarse en macroestructuras. "(…) *mientras la macroestructura organiza únicamente el contenido global del discurso, una superestructura esquemática ordenará las macroproposiciones y determinará si el discurso es o no es completo, así como qué información es necesaria para llenar las respectivas categorías."* (Van Dijk, 1999, p. 55).

Como tal existen tres macrorreglas : **supresión** (en donde solo quedan aquellas partes del relato que son esencialmente importantes) en esta regla se pueden obviar detalles que no resultan importantes, por el contrario, se debe propender por mantener la información que permite la interpretación de otras oraciones; **generalización** (donde se separan los súper conceptos y se evidencian generalidades) esta macrorregla permite crear una serie de

superconjuntos, en donde se agrupan detalles con características similares, resaltando, por cierto, que esta generalización debe aplicarse de forma mínima; y **construcción** (la cual implica prestar más atención a los detalles) aquí se pueden suprimir las oraciones o proposiciones por una que encierre una acción más global, esta nueva proposición surge a base del marco de conocimiento, los marcos de conocimiento son fragmentos de información general que se encuentran a disposición de quienes comparten un lenguaje común. Estas macrorreglas varían según el tipo de discurso y la importancia que tenga.

Un aspecto clave en esta propuesta del análisis del discurso (y que nos pareció conveniente en el marco de esta investigación) , recae en el hecho de que posee un factor crítico, desde el cual es importante tener en cuenta que lo que se busca analizar es como tal la *sociedad*, hecho que implica que lo que se aborda esta permeado por un ámbito sociopolítico del cual es imposible desligarse , así mismo, los investigadores que siguen esta línea se involucran en el ámbito de la transformación social , intentando así enfocar su trabajo sobre las minorías. De este modo, el análisis del discurso "(…) *es así una investigación que intenta contribuir a dotar de poder a quienes carecen de él, con el fin de ampliar el marco de la justicia y de la igualdad social*". (Van Dijk, 1999, p. 24).

Capítulo II: Análisis discursivo de algunas de las canciones de música popular de la región del Tolima compuestas entre los años 1965 – 1975

Presentados con anterioridad los fundamentos metodológicos y conceptuales que guían el presente trabajo, a continuación se aplicará el método propuesto por Van Dijk (1980, 1999) para realizar el análisis discursivo de las canciones escogidas en el marco de los objetivos de este trabajo; vale aclarar que en este capítulo realizaremos solamente el análisis discursivo de las composiciones, pues la sistematización de resultados a través de matrices y contrastes teóricos se mostrarán en el capítulo precedente.

Siendo así, lo primero que decidimos presentar al lector es el listado de canciones que

decidimos escoger para el análisis, las cuales vendrían siendo las siguientes:

- Jorge Villamil. “El barcino” (1968): *Sanjuanero*
- Rodrigo Silva. “Mi viejo Tolima” (1968): *Pasillo*
- Pedro J. Ramos. “¿Dígame por qué doctor?”: (1976) *Bambuco*
- Pedro J. Ramos. “Ora si entiendo por qué”: (1975) *Bambuco*
- Daniel Gonzales. “Me voy”: (1976) *Guabina*
- Leonor Buenaventura. “La Guerrillera”: (1962) *Sanjuanero*

Como se denota, las canciones escogidas se enmarcan en cuatro ritmos característicos de la música colombiana, los cuales son:

- Bambuco
- Guabina
- Sanjuanero
- Pasillo

De esta manera, teniendo en cuenta que desde el método escogido es sumamente importante presentar un contexto general del discurso que se pretende analizar, la forma en que se realizará el análisis será la siguiente: En primer lugar, presentaremos una breve contextualización del género musical en el cual se enmarca cada canción escogida respectivamente; por ejemplo, antes de presentar el análisis de las canciones “¿Dígame por qué doctor?” y “Ora si entiendo por qué” del compositor Pedro J. Ramos, se hará una pequeña referencia a lo que se conoce como bambuco. Posteriormente se expondrá una breve contextualización acerca del compositor o la canción en cuestión, ello para darle mayor consistencia al trabajo y para crear algunos marcos de referencia; seguido de esto, se realizará el análisis discursivo como tal de la letra a nivel microestructural, macroestructural y superestructural, siguiendo el modelo planteado por Van Dijk (1980, 1999) y algunos de los planteamientos señalados por Calsamiglia y Tusón (1999). Es importante resaltar que las letras

completas de las canciones se referenciarán en el apartado de los **anexos,** por lo cual se recomienda su consulta**.**

Lo anterior será aplicado para cada una de las canciones referenciadas anteriormente, confiando en que este modo de proceder nos dará un análisis consistente y riguroso.

Siendo así, en primer lugar presentaremos las canciones que se enmarcan en el género musical del Sanjuanero, y junto a ellas una breve reseña de lo que esta concepción musical es:

Sanjuanero

El sanjuanero es una vertiente del joropo, el cual es asociado casi que de forma exclusiva con la región de los llanos orientales, género que tiene gran acogida en los departamentos del Tolima y el Huila.

Nace específicamente en el departamento del Huila, en el año de 1936 compuesto originalmente por Anselmo Durán Plazas, su raíz u origen musical se halla en el bambuco. El sanjuanero se consagra como el Himno Institucional de las festividades de San Pedro.

Su surgimiento, a diferencia del de otras muestras musicales, puede anotarse como un género "de salón" es decir, como un ritmo musical que contó con instrumentos no rudimentarios, lo cual le permitió alcanzar cierta estilización. Al momento de ser interpretado el sanjuanero puede ser ejecutado por bandas, grupos de cucamba, rajaleña, duetos y tríos instrumentales

Mediante sus letras se narran las costumbres propias de los Tolimenses, cuestión que genera que sus pobladores se sientan plenamente identificados con este género, por lo cual se considera como un elemento sumamente consagrado dentro de la cultura popular de la región.

Análisis discursivo de la canción "El Barcino"

Título: *El barcino*[1]

[1] La letra completa de la canción se referencia en el anexo 1.

Compositor: *Jorge Villamil*

Ritmo: *Sanjuanero.* Año: 1968

Contextualización del compositor

"El Barcino" es conocida como una de las canciones más populares escritas por Jorge Villamil, autor que nació el Huila en el año de 1929, hijo de Jorge Villamil Ortega (uno de los fundadores de la Federación Nacional de Cafeteros) se interesó desde muy joven por la música, así que aprendió a tocar la guitarra gracias a las enseñanzas de los lugareños del municipio; la época de la violencia la vivió directamente, ya que los sucesos ocurridos durante "El Bogotazo" transcurrieron mientras él asistía a su último año de bachillerato en Bogotá. Posteriormente estudia para ser médico ortopedista en la Pontificia Universidad Javeriana, lo cual lleva a que se desempeñe como trabajador del Instituto Colombiano de Seguros Sociales hasta 1976, época en la cual también da rienda suelta a su carrera como compositor, aunque, como vemos, ya había adelantado algunos trabajos en el área musical.

Dentro de su repertorio se encuentran más de 200 composiciones musicales e importantes premios como por ejemplo una Palma de Oro y el título de "*Compositor de las Américas y el mundo Latino*" otorgado en el año de 1979.

Debido a la composición de esta canción, en el año de 1976 Villamil fue acusado de ser colaborador de las FARC, hecho que el compositor nunca admitió, sin embargo en una entrevista realizada por Edgar Artunduaga Sánchez, Villamil declaro que él fue testigo del nacimiento de las FARC cuando vivía en su finca "Andalucía" en Pato - Caquetá.

Microestructura

En primer lugar, se denota como relevante la palabra "*novillo"*, pues es aquel animal quien ejerce el rol de protagonista de la historia que el compositor se dispone a contar a través de la canción. Este novillo se inspira en una ternero de la vida real llamado "Confite", animal

que Jorge Villamil tuvo como mascota en su infancia mientras vivía en una hacienda llamada "El Cedral." Confite fue la mascota del compositor hasta que el animal decidió huir hacia las montañas de la hacienda, este episodio haría que Jorge Villamil tomará mucho después a su viejo y extraviado amigo como fuente de inspiración para componer esta canción; por otro lado, las palabras *"bella estampa, mirada fiera* y *cuernos punta de lanza"* describe algunas características de aquel animal.

Ahora bien, a través de esta composición, Villamil intenta exponer la situación social de la época; aparecen las palabras *"tiempos de la violencia"*, las cuales hacen referencia a la llamada "época de la violencia", pues la canción fue escrita en 1968, años en los que fuertes oleadas de violencia, que acaecieron especialmente en las zonas rurales del país tras los diversos sucesos que tuvieron lugar en los años cincuenta, siguieran teniendo eco; pero además de ello, también las palabras *"guerrillero"* y *"Tirofijo"* refieren a la convulsionada situación social y política de la Colombia de los años 50 y 60.

Las dos palabras se relacionan de manera directa con las FARC, y con ellas a una etapa de la violencia en donde, en el marco del llamado "Frente Nacional" se intentó poner fin a las autodefensas comunistas, las cuales terminaron convirtiéndose en guerrillas, la canción menciona a Tirofíjo, líder y fundador de las FARC, y a los combatientes se les caracteriza como "guerrilleros", dándoles un carácter distintivo; al final de esta estrofa las palabras "*pato"* y *"guayabero"* hacen referencia a lo que en ese entonces se denominó como las "repúblicas independientes" de corte comunista, algunas de estas repúblicas independientes fueron: Marquetalia, El Pato – ubicada entre el Huila y el Caquetá – y El Guayabero – ubicada en el Meta. Estas llamadas "repúblicas independientes" fueron grandes comunidades campesinas y guerrilleras, quienes las conformaban eran en su mayoría campesinos victimas de persecución política, y que en sus republicas establecen formas de organización alternas.

En la siguiente estrofa la palabra *muerte*, indica la difícil situación que está viviendo el

barcino, desde que los guerrilleros se lo llevaron; la palabra *"caporales"* por su lado se refiere a oficiales del ejército de mediano rango. En conjunto las palabras mencionadas anteriormente exponen un contexto de conflicto armado, que se extendió durante el resto del siglo XX e inicios del siglo XXI. Sin embargo Jorge Villamil en su canción no solo se refiere a la difícil coyuntura del país por esos años, sino que también resalta la importancia de las festividades de San Pedro, como muestra no solo de diversión y entretenimiento, también como una expresión cultural de los departamentos del Tolima y Huila.

Macroestructura

Esta es la historia de aquel novillo
que había nacido allá en la sierra
de fina estampa mirada fiera
tenía los cuernos punta de lanza

Esta estrofa, contextualiza un poco a quien dentro de la canción se desempeña como figura central de la misma, que en este caso es un ternero, que como ya se dijo, es inspirado en una mascota que tuvo Jorge Villamil en su infancia; además de eso, también se resaltan aquí las características del novillo que de acuerdo con Jorge Villamil es *"de bella estampa, mirada fiera, tenía los cuernos punta de lanza."*

Seguido a esto, la canción expone el viaje que realizo el novillo después de que los guerrilleros se lo llevaron, y que la canción lo expresa de la siguiente manera: *"cuando en los tiempos de la violencia se lo llevaron los guerrilleros"*, Así mismo aparece la figura de Tirofijo, líder y fundador de las FARC, quien junto al novillo realiza una serie de viajes que los llevaron a dos lugares claves en lo que fue la fundación y posterior consolidación de las FARC *"con Tirofijo cruzó senderos, llegando al Pato y al Guayabero."* Estas dos lugares el Pato y el Guayabero, fueron zonas de resistencia campesina, que terminaron alzándose en armas, debido al hostigamiento, persecución y violencia política que vivieron sus pobladores, a finales de los años cincuenta e inicios de los sesenta.

Cuando en los tiempos de la violencia
se lo llevaron los guerrilleros
con "tirofijo" cruzo senderos
llegando al Pato y al Guayabero

Aquel novillo pasa una larga temporada en las estancias guerrilleras, pero luego se ve envuelto en dificultades, porque *"Más pasó el tiempo y allá olvidado, contra la muerte luchó el barcino. Lleva en el morro las cicatrices de garras fieras del canaguaro."* Es decir, que aquel novillo lucha contra la muerte, cuando esas "repúblicas independientes" que eran comunidades guerrilleras, comienzan a ser atacadas y bombardeadas por militares; hecho que sucede a principio de los años sesenta y que es una de las grandes causas de que las FARC nazcan como movimiento insurgente.

Las "repúblicas independientes" son retomadas por el ejército y la canción nos cuenta cómo a aquel barcino *"lo descubrieron los caporales"* , es decir, militares de mediano rango – son llamados "caporales" oficiales de mediano rango que cumplen la misma función que un brigadier – que capturan al novillo y lo llevan *"arreado al ruedo para un San Pedro"* o mejor dicho, para la festividad de San Pedro, en donde el Barcino es recibido con alegría porque ha salido vivo de tal encrucijada , ya que la gente grita *"Viva el barcino"* y a su llegada "*suenan trompetas, se oyen clarines; retumba el eco de las tamboras."*

La canción cierra con el coro, que dice *"Arre! Torito bravo, que tienes alma de acero. Qué llevas en la mirada fulgor de torito fiero. Y escondes en el hocico el aroma del poleo."* Lo cual puede interpretarse y enlazarse con el resto de la canción señalando que, si aquel barcino fue llevado por los guerrilleros, marchó con Tirofíjo y vivió en las comunas guerrilleras, entonces estas frases podrían hacer alusión a una representación simbólica del campesino que decide tomar las armas y viajar con la guerrilla; por lo cual, si se toma esto como cierto, el coro deja ver una posición política marcada del compositor, pues allí se resalta el *"alma de acero"* y la *"mirada fugaz"* que el campesino que toma este camino debe tener al inmiscuirse en las filas

guerrilleras para tratar de sobrevivir y combatir las ofensivas de las fuerzas del Estado.

Superestructura

Más allá de lo anecdótico que fue para Jorge Villamil el incluir a un ternero en su canción tomando como inspiración a una mascota que tuvo de niño, puede decirse que aquel novillo es una representación simbólica de un campesino común de la época. Teniendo en cuenta esto, se puede decir que el tema general de la canción trata sobre un campesino que decide tomar las armas; aquel campesino viaja con la guerrilla, cruza senderos junto a Tirofíjo y llega a las comunidades guerrilleras de El Pato y el Guayabero, donde vive allí por mucho tiempo hasta que esos lugares son atacados por el ejército; es capturado por militares, pero devuelto a su pueblo en donde es recibido con alegría, al son de trompetas, tamboras, y clarines; al son del sanjuanero.

En general, "*el barcino*" nos relata las aventuras de un "novillo" que vive en medio de sucesos asociados a la violencia en el marco del Frente Nacional, donde el compositor hace referencia a hechos específicos como lo fue la persecución por parte del gobierno a las guerrillas campesinas que se ubicaban en ciertos poblados, sucesos que marcaron el nacimiento de las FARC y todas las consecuencias que esto conllevó durante varias décadas.

Análisis discursivo de la canción "La Guerrillera"

Título: *La guerrillera*[2]

Autor: *Leonor Buenaventura*

Ritmo: *Sanjuanero*

Año: *Década de los 60's*

Contextualización de la compositora

Llamada la novia de Ibagué, Leonor Buenaventura nació el 10 de mayo de 1914 en la

[2] La letra completa de la canción se referencia en el anexo 2.

ciudad de Ibagué, su infancia transcurrió rodeada por un fuerte ambiente artístico, lo cual le ayudo en lo que sería su carrera como cantante y compositora; además de formarse académicamente en Bogotá, allí tomó clases de piano y teoría musical, sus tutores durante este proceso fueron Isleña Vela y Alberto Castilla. Fue profesora del conservatorio de Ibagué en donde compuso algunas de sus canciones, una de ellas es *Ibaguereña* (1952) una de sus más famosas composiciones. Así mismo compuso 45 canciones infantiles, las cuales pudieron ser grabadas en un disco, esto gracias a la gerencia del banco de la república de la época.

En una entrevista que Leonor Buenaventura concede a Polidoro Villa Hernández (ex gerente del Banco de la República y exdirector de la biblioteca Darío Echandía del Banco de la República) en el año 1997, habla sobre algunas de sus composiciones. Para el interés de este trabajo se hace referencia solamente a lo expresado por la compositora sobre la canción *la guerrillera*. De acuerdo con la entrevista, Leonor escribió la canción recordando los años 50's; siendo una cárcel el escenario que le serviría como inspiración para escribirla:

> *El 24 de septiembre, que es el día del penado en las prisiones, se reúnen los presos y muchas personas los visitan y tratan de consolarlos en su soledad. Fuimos un grupo y hallamos entre los presos una guerrillera y una de las señoras le preguntó –porque yo no me hubiera atrevido a hacerlo-, por qué se había metido a la guerrilla y ella contó lo que le había pasado: golpearon su mamita, a su novio lo mataron, y le quemaron la casita. Entonces me dije: yo tengo que escribir esta historia para que vean que a la gente humilde, a la gente sencilla no se la puede tratar con violencia, porque esa violencia les daña el alma y entonces viene el odio y la venganza y por eso sufrimos lo que estamos viviendo*" (Villa, 2007, p. 14).

Microestructura

Esta canción narra la historia de una mujer "*Dolores Contreras"* quien es descrita por Leonor Buenaventura como una "*linda campesina"* Por tanto la canción inmediatamente remite a un contexto rural, en el cual, la violencia tuvo mayor auge y desarrollo. Dolores Contreras, en la canción, es propietaria de una "*casita"* y también sostenía una relación sentimental con un

hombre "*un mozo moreno y fuerte que por sus besos vivía"*

En la siguiente estrofa, el coro más exactamente, aparece una figura de tercera persona, que hace una breve descripción de "Lola Contreras" su vestido, su peinado y la actividad que ella realizaba "*paseando por la vereda*" Esta primera parte de la canción, es una presentación de quien era Dolores Contreras y las actividades que realizaba, aunque no se mencionen detalladamente en la canción, se puede deducir que estas actividades estaban relacionadas a actividades domésticas y agrícolas.

La segunda parte de la canción es una muestra de la violencia a nivel rural, que se vivió en Colombia durante la década de los cincuenta, esta violencia se ejerció en primera medida con fines netamente políticos, es decir, la rivalidad histórica entre los partidos liberal y conservador, llevo a que sus seguidores se enfrentaran a muerte, dando paso a diversas manifestaciones de violencia. Sin embargo la cuestión dejo de ser política y se convirtió en una cuestión económica, en otras palabras, se hizo uso del conflicto político, para buscar utilidades económicas, como lo fue el desalojo de habitantes del campo, quienes se vieron obligados a dejar sus territorios por las constantes amenazas o por la acción directa, Leonor Buenaventura lo refleja en su canción de la siguiente manera:

Pero sucedió que un día,
llegaron a la vereda
los heraldos de la muerte,
vasallos de la violencia,
y mataron a su amado
golpearon a su viejita
y quemaron los sembrados,
destrozaron su casita
y ultrajaron a la niña
tan gallarda y tan bonita.

De esta manera se refleja la crudeza de la violencia, que como en este caso, buscaba degradar la dignidad humana de la víctima, por medio de actos humillantes, que no solo eran de carácter físico, sino también psicológico, que muchas veces termina por ser más perjudicial para

las víctimas y su reparación conlleva más tiempo.

El final de la canción marca, lo que es el ingreso de Dolores Contreras la guerrilla, motivada, claro está por lo sucedido "*aquella noche horrenda*" Ese suceso afectó fuertemente a Dolores, quien cambió su "*traje de encajes por la vieja carabina*" que es un arma de fuego, similar a un fusil pero con menos potencia. Durante la época de "La Violencia" muchos campesinos se reunieron para conformar grupos de resistencia y de defensa ante la persecución política que se vivía en ese momento, producto del enfrentamiento bipartidista, dichos campesinos se resguardan en las montañas, allí comienzan a surgir algunos grupos guerrilleros. Estas guerrillas en su mayoría eran liberales o comunistas, sectores políticos que fueron perseguidos por grupos conservadores y por los gobiernos que los representaban. Como ya se ha mencionado anteriormente, las zonas rurales fueron las más afectadas durante este conflicto, por lo que muchas personas tuvieron que migrar hacia las ciudades, o como en este caso, ingresar a las guerrillas.

Ay, ay, ay
y yo vi a Lola Contreras,
ay, ay, ay
con la mirada bravia.
ay, ay, ay
no le importa ni la muerte
ay, ay, ay
es reina de la guerrilla.

Como lo muestra la estrofa anterior, aquí se destacan algunas palabras importantes como la mirada "*bravía*" de Lola Contreras, que se entiende como una forma de bravura o fiereza, causada por el odio que generó la tragedia de la cual fue víctima. En esa misma estrofa también se señala que Dolores Contreras se convirtió en "*reina de la guerrilla*" lo cual indica que Lola Contreras se destacó al interior de la guerrilla y fue pieza clave allí.

Macroestructura

La primera estrofa es una presentación de quien cumple un rol central en la canción, en

este caso, Dolores Contreras, así, en este fragmento de la canción se menciona lo siguiente: "*Era Dolores Contreras una linda campesina tenía su casita blanca, de una sola ventanita*" lo cual supone, las actividades que la mujer desempeñaba, teniendo en cuenta claro, que es una zona rural, y que lo más probable es que su sus ingresos provengan de la autosustentabilidad y el intercambio de productos.

La aparición del fenómeno de la violencia en la canción se da de la siguiente manera:

Pero sucedió que un día,
llegaron a la vereda
los heraldos de la muerte,
vasallos de la violencia,
y mataron a su amado
golpearon a su viejita
y quemaron los sembrados,
destrozaron su casita
y ultrajaron a la niña
tan gallarda y tan bonita.

Después de la muerte de Gaitán, en muchas regiones de Colombia se apeló a una suerte de "limpieza social" que consistía en expulsar de la región a miembros del otro partido político, este tipo de acciones fueron llevadas a cabo sobre todo por los conservadores, que contaban con el apoyo de las autoridades regionales y de las fuerzas estatales (militares y policía) con el tiempo este fenómeno fue mutando y se convirtió en una práctica para adueñarse de bienes y de tierras, que posteriormente eran vendidas. En muchos casos ya deja de ser una cuestión relacionada a la pugna política, entre liberales y conservadores, sin embargo la disputa política, fue usada como una excusa para lograr despojar tierras y bienes.

La última estrofa refiere al ingreso de Lola Conteras a la guerrilla, como consecuencia de lo ocurrido "*aquella noche horrenda*" y que es algo que no solo sucedió con dicha mujer, también es una mención a lo que muchos campesinos vivieron durante la época de la violencia, es decir, conformar grupos de resistencia para defender su vidas y sus propiedades; algunos de estos grupos con el tiempo terminaron por convertirse en guerrillas. Dolores "*cambió su traje*

de encajes por la vieja carabina, marchando por el camino con su figura tan fina, y se fue pa' la montaña a pelear con la guerrilla" uniéndose de este modo a las fuerzas insurgentes colombianas para luchar a su lado.

Superestructura

Leonor Buenaventura, en su canción "la guerrillera" logra plasmar la historia de una mujer campesina víctima de la violencia bipartidista. La canción es un relato de cómo era la vida de Dolores Contreras antes de verse afectada por estos hechos. En esta canción se rescata la mirada femenina a lo que fue la época de "la Violencia", la manera en que se vivió dicha época y la violencia en sí misma, lo cual la hace diferente a las demás canciones, que fueron compuestas por hombres. Además, demuestra la manera en que se ejercía la violencia al resaltar las acciones que realizaban los "*vasallos de la violencia*" para amedrentar, atemorizar y violentar a los otros. Todas estas acciones se convirtieron en generadoras de odios y de venganzas por parte de quienes fueron víctimas, en otras palabras, quienes sufrían las consecuencias de la violencia buscaban una suerte de justicia, que básicamente consiste en una ley del ojo por ojo, diente por diente.

Dilucidado el análisis discursivo de estas dos canciones propias del Sanjuanero, a continuación damos paso a realizar lo propio con aquellas que se enmarcan en el género del Bambuco, particularmente con las compuestas por Pedro J. Ramos. La estructura del análisis será la misma que se ha presentado en las canciones anteriores.

Bambuco

El bambuco es un género musical colombiano, que de acuerdo con la documentación existente se remonta al siglo XIX, ligado a la tradición oral; sus orígenes se dan el Cauca, aparentemente por una suerte de mestizaje musical de indígenas y negros al que años después se le sumarian detalles musicales de los españoles. Aquel género se fue expandiendo hacia el

sur, pasando por Nariño y llegando hasta Ecuador y parte del Perú. En Colombia, el bambuco no solo se expandió hacia el sur, sino que, siguiendo los cauces de los ríos Cauca y Magdalena, se pudo abrir paso hacia el nororiente de Colombia, en departamentos como Tolima, Huila, Cundinamarca, Antioquia, Boyacá y Santander.

Al ser de origen indígena y negro principalmente, el proceso por el cual el bambuco se consolida en las clases altas resulta tortuoso; en el siglo XIX se mantenía una postura muy fuerte en cuanto a lo racial, reproduciendo de esta manera las prácticas y la estructura social propia de la colonia en la que los negros e indígenas se encontraban ubicados en la base de la pirámide social, mientras que los blancos españoles en la parte alta. Sería a finales del siglo XIX con la constitución 1886

> *(…) cuando, a partir del principio de República como institución, se crea concepto de patria, donde el ciudadano tenía derechos y sentido de pertenencia por el país. De esta manera, en el anhelo de encontrar una identidad de patria, el Bambuco, en menos cincuenta años, pasaría a convertirse de un género rural a un género urbano, proclamándose música y danza "Nacional".* (Suárez, 2009, p. 117).

El bambuco presentó una serie de inconvenientes que hicieron difícil su trasegar hacia la consolidación como música y danza nacional; el primero está relacionado con la estructura y pirámide racial usado durante la época de la colonia, el problema en este punto se dio por la afirmación que hizo Jorge Isaacs en su novela *María* (1867) donde sugiere que el bambuco era de origen africano -negro- algo que dentro de la estructura social heredada de la colonia era inaceptable, puesto que el modelo de sociedad al que se apuntaba era el europeo, burgués e intelectual.

El segundo inconveniente estriba en que el bambuco no fue bien recibido en las academias que se encarnaban en los nuevos conservatorios de música. En el conservatorio de Bogotá, y bajo una fuerte influencia europea, se rechazó el estudio de las músicas tradicionales

y populares. Este debate se mantuvo durante la primera mitad del siglo XX *"y como era de esperarse, el bambuco, el icono musical nacional, catalogado no arte, sino artificio, también fuera excluido como objeto de estudio válido para el ámbito académico musical."* (Suárez, 2009, p. 118)

Análisis discursivo de la canción "Ora si entiendo por qué"

Título: *Ora si entiendo porque*[3]

Autor: *Pedro J. Ramos*

Ritmo: *Bambuco*

Año: Década de los 70's

Contextualización del compositor

"Ora si entiendo por qué" es una de tres canciones que incluimos del compositor Pedro J, Ramos, quien nació en la población de Ortega, Tolima, el 28 de diciembre del año 1934, y fue uno de los principales representantes de la región no solo en el ámbito musical, sino también en el político y el periodístico. Realizó sus estudios primarios en la escuela pública del pueblo del cual fue oriundo, mientras que sus estudios secundarios los realizaría en el colegio San Simón y más adelante cursaría derecho en la Universidad Libre de Bogotá, en donde finalizó con éxito al graduarse de abogado.

En su vida ejerció distintos cargos relacionados con la política, como por ejemplo ser juez de la república, contralor del Tolima, e incluso secretario de hacienda en el mismo departamento; de ideología liberal, Pedro J. Ramos mostraría simpatía con lo que fue el MLR (Movimiento Revolucionario Liberal) e incluso colaboraría en la difusión de sus ideas a través de distintas columnas periodísticas. Su trabajo como columnista en diferentes diarios locales como por ejemplo el "diario Tribuna", "La izquierda" o "La Calle" le permitiría denunciar

[3] La letra completa de la canción se referencia en el anexo 3

diversas injusticias sociales que sufrían los habitantes del departamento; esta convicción política ayudaría a que en su trabajo musical escribiera canciones con profundo contenido social que fueron reflejo de la situación de violencia y explotación que se vivió en la época.

Su gusto por los sonidos lo heredaría de su abuelo materno, Zacarías Ramos, quien dejó numerosas composiciones musicales que más tarde serían mostradas a la luz gracias al Maestro José Ignacio Camacho Toscano. Pedro J, Ramos ingresaría al mundo de la música a la par que realizaba sus funciones públicas y periodísticas en el departamento, su primera experiencia será como integrante de un grupo de cuerdas llamado "El Chispazo", pues Ramos era considerado un excelente intérprete de los instrumentos de cuerda.

Su primera composición fue el bambuco llamado "Ortegunita" canción escrita en 1973 y que dedicaría a su esposa Melba, después de ello, comenzaría a componer muchas más canciones, en donde en algunas de ellas reflejaría sus ideales políticos y la situación social que presenciaba y se vivía en la región para la época. Su extensa obra ha sido interpretada por grupos trascendentes como por ejemplo Garzón y Collazos, entrañables amigos de Ramos que grabarían muchas de sus canciones; también serían cantadas por otros emblemáticos como por ejemplo el dueto Gran Colombia y los muy conocidos Silva y Villalba.

Ramos recibió numerosos homenajes y premios como reconocimiento a su gran aporte político y cultural en la región del Tolima, algunos de ellos fueron una mención de honor recibida en 1977 por parte de La Voz del Tolima, otras dos menciones en el par de años siguientes otorgadas por el Festival del Bunde del Espinal, una medalla de honor otorgada por el concejo de Ibagué en el año de 1988, entre otros reconocimientos más. Muere el 19 de febrero del año 1990.

En el caso específico de esta composición, ha sido etiquetada por algunos como un "bambuco protesta", el cual llegó a vender más de 30.000 discos para el año de 1976. Su alto contenido social en la letra generó algunos problemas para Garzón y Collazos, (sus intérpretes),

tal como se evidencio en el hecho de que Estados Unidos les cancelará la visa para ingresar a ese país por el hecho de ser los cantautores de esta pieza.

Pedro J. Ramos aseguró que la inspiración para componer esta canción surgió en él mientras se encontraba

> "(…) en *el aeropuerto de Perales (Aeropuerto de Ibagué) mientras esperaba algún avión retardado y algún compañero ocasional de viaje se dedicaba a hacer crucigramas, tuve - recuerda Ramos- la idea de escribir la letra para un bambuco protesta que después entregué a Garzón y Collazos, quienes en toda su vida habían ejecutado música romántica de corte tradicional. Pero el disco tuvo éxito*. (Gonzales, 1986, p. 90)

Y continuando con el tema sobre esta canción

> *Recordé- dice Pedro J. Ramos- algunas experiencias vividas, entre ellas a través de mi tránsito de cinco años por el edificio de la gobernación del Tolima, desde donde presencié las marchas interminables de estudiantes y obreros en sus manifestaciones públicas, y evocaba el contraste entre la posición de las fuerzas trabajadoras organizadas de la ciudad, y el campesino que se asoma a esa experiencia sin conocerla, aunque sienta los efectos de la situación. Entonces quise establecer el contraste entre ese campesino que sale a las calles, oye hablar de la lucha por la reivindicación del petróleo, oye hablar de los gringos, oye hablar de revolución, y no entiende nada. Pero regresa a su rancho, se pone a ver cómo vive, y en ese momento entiende porque las gentes de la ciudad hablan de la necesidad de un cambio."*(González, 1986, p. 91).

Así mismo, respecto al contenido de sus canciones en general, Ramos expresaba lo siguiente:

> *Por una parte, algunas de mis canciones son de orientación protesta; por otra - prosigue Ramos-, yo soy una persona romántica que expresa ciertos sentimientos, tratando de darles siempre un alcance universal para que la canción no pierda su mensaje, y para que no deje de ser entendida cuando sobrepase ciertas fronteras geográficas.* (González, 1986, p 92)

Microestructura

La canción está escrita de una forma, en la que alguien cuenta algo a otra persona, para este caso, se trata del "*compadrito Juan José*" lo que le están contando, son una serie de hechos que tuvieron lugar en el pueblo, y de los que, los estudiantes fueron sus protagonistas, lanzando una serie de arengas, tales como: "*¡viva la rivolución!*" que iban dirigidas contra la autoridad municipal, es decir, el alcalde, "*Y le decían al alcalde que se asomara al balcón*" de esta manera queda expreso, que los estudiantes toman una posición política, en busca de un cambio a las condiciones sociales, con la cual no están conformes. En su relato, el narrador, menciona otras pronunciadas por los estudiantes, estas son:

(…) quesque ahí ´tán, y que esos son
los que venden no sé qué.
Quesque ahí ´tán, recuerdo ya
los que venden la Nación.

La segunda estrofa, esboza en su primera línea que el narrador – o quien está viendo la escena - no entiende lo que se menciona (por parte de los estudiantes) sobre el petróleo, dándonos a entender, en primer lugar, el hecho de que aquel campesino es un hombre que no dimensiona lo que ellos están diciendo sobre aquel tema, y lo expone de la siguiente manera "*No entendí lo del petróleo, ni lo del gringo ladrón*" por otro lado, esta línea también da a entender de cierto modo, bajo qué circunstancias se orienta el reclamo, ya que, el petróleo es un recurso sumamente valorado debido a las diferentes utilidades que proporciona, que por lo general suele ser extraído por compañías multinacionales, en la canción se puede deducir que la empresa es estadounidense, por la siguiente referencia "*gringo ladrón*" de ahí la consigna de los estudiantes sobre la venta de la nación.

Para la tercera estrofa, el narrador de la historia se percata de las condiciones en las que él y su familia viven, este alumbramiento es resultado porque él fue testigo, de lo sucedido en el pueblo cuando los estudiantes protestaban. "*Ora que atisbo mi rancho, todo harto de pobreza*" También se hace alusión a las precarias condiciones en las que él trabaja como peón, es decir, vende su fuerza de trabajo para producir en una propiedad que no es la suya, pues carece de ella,

dando paso a unas condiciones de desigualdad entre él (narrador) y su patrón, al punto de que lo expone de la siguiente forma "*con los guambitos más flacos que los perros del patrón*" Finalmente, la composición concluye con palabras que recogen una conclusión fundamental que el narrador intuye tras los hechos presentados por parte de los estudiantes, y esto es que "*ora si entiendo porque hablan de rivolución*."

Macroestructura

En la primera estrofa es posible establecer que el narrador le cuenta el relato de algo que presenció el día de ayer a su compadre Juan José. La situación que él presenció involucra a unos estudiantes, quienes gritan fervientemente la frase *"que viva la rivolucion"* la cual es sumamente significativa, puesto que con ella se sienta una posición política por parte de los estudiantes, quienes proclaman ante el alcalde esta y otras premisas. Efectivamente, este hecho impacta al relator del suceso, ya que no duda en comentarlo con su *"compadrito",* comenzando a reflexionar sobre ello.

(…) quesque ahí ´tán, y que esos son
los que venden no sé qué.
Quesque ahí ´tán, recuerdo ya
los que venden la Nación

Esta primera estrofa muestra una situación en la que hay una protesta por parte de unos estudiantes contra las autoridades locales, los acusan de vender el país, dicha venta, se realiza desde la alcaldía por parte de quienes se encuentran allí, es decir, el sector político, denotando que es sobre ellos que recae el poder de la administración de los bienes del país, los cuales están siendo negociados con otros países posiblemente bajo intereses económicos que benefician a un número reducido de la población.

Para la segunda estrofa, se hace más evidente que el reclamo de los estudiantes va dirigido a la *"venta de la Nación"* que hace el gobierno, y esta venta incluye el petróleo que los norteamericanos "*gringos*" extraen del país. A pesar de que el narrador no entiende de todo lo

que allí acontece, si tiene claro que algo de lo que dicen debe ser cierto, reflexión a la que probablemente llega influenciado por su propia realidad y por las palabras de los estudiantes, por lo que la estrofa termina repitiendo "*Quesque ahí ´tán, que esos son los que venden la Nación."*

Situando históricamente la canción y teniendo en cuenta la época en que está escrita, esta estrofa que indica una serie de protestas al gobierno frente a la venta de la nación, cuyos protagonistas son el alcalde (que representa, como ya se dijo, al gobierno y el poder político), el petróleo y los gringos, puede hacer referencia a la situación que durante casi todo el siglo XX vivió el país en cuanto a los métodos de extracción del crudo que se llevaban a cabo. Durante este periodo, el petróleo nacional no era explotado por el Estado colombiano, sino que este se extraía por medio de una figura de concesión que creó el gobierno, la cual permitía que las compañías petroleras internacionales más reconocidas a nivel mundial se hicieran titulares de los contratos para extraer aquel insumo, generando así regalías a costas del petróleo nacional. Esta figura de concesión por supuesto le generaba ganancias al Estado, pero debido a que era una compañía petrolera internacional quien hacía el proceso de extracción los dividendos no eran los mismos que los que serían si fuera el propio Estado quien, a través de una empresa nacional, realizara la explotación; esta situación cambió en los años 70´s en donde se da por terminado totalmente este sistema de concesión y se pasa a un sistema de asociación en donde el Estado pasa a ganar la mayor parte de las regaláis de las explotaciones petroleras.

En este contexto, la venta de la nación y el petróleo a los gringos que menciona esta estrofa de la canción puede reflejar este sistema de concesiones que prácticamente le otorgaba el petróleo a las compañías internacionales, y, seguido de ello, una serie de protestas contra aquel modelo.

La tercera y última estrofa expresa ya no la narración de los relatos que el protagonista de los hechos presenció como espectador, sino que esboza su reflexión al respecto, desde su

cotidianidad, desde la manera en la que él y su familia viven:

Ora que atisbo mi rancho,
todo harto de pobreza
después de haberme jodido
arando una tierra ajena
con los guámbitos más flacos
que los perros del patrón
Ora si entiendo por qué
hablan de rivolución.

Respecto a esto, menciona que su *rancho*, el cual es su hogar, está lleno de pobreza, esto incluso cuando él ha trabajado fuertemente la tierra de *"otro"*: su patrón, sobre quien menciona que posee perros que están mejor alimentados que sus hijos, situación que permite vislumbrar la pobreza en la que el relator y su familia viven, siendo heredero de los flagelos y las injusticias que rodean a territorios azotados por la violencia y el hambre, por lo que, no es de sorprender, que la canción termine con la frase *"Ora si entiendo por qué hablan de rivolución."*

Superestructura

En general, y atendiendo a todo lo dicho anteriormente, se puede inferir que el tema de la canción trata sobre un humilde campesino que entiende por qué en su entorno se habla de forma justa sobre revolución en las calles del pueblo; un trabajador que al ver las protestas que los estudiantes hacen frente a la alcaldía por una situación concreta del país referente al petróleo y las multinacionales extractoras, y después de ello, al observar la situación de pobreza que viven él y su familia, se da cuenta de por qué se habla tan fervientemente de ese tema.

La canción cuenta todo un proceso de descubrimiento de este hecho por parte del campesino, quien en primer término le cuenta a su amigo los hechos que vio en el pueblo, las protestas de un grupo de estudiantes al alcalde y los reclamos de la venta de la nación a los norteamericanos; el campesino no entiende todo, pero algo queda dentro de sí que le hace creer que en algo tiene razón esa muchedumbre que tanto le reclama al alcalde del pueblo.

Luego, al llegar a su rancho, ese "algo" se evidencia; el campesino ve a sus hijos flacos,

ve su casa hundida en la pobreza, y reflexiona que ello no debería ser así porque él es un hombre trabajador, que todo el día se la pasa arando la tierra; pero aquella tierra no es de él, es del patrón que tiene a los perros más gordos que sus hijos, y es ahí donde aquel campesino se da cuenta que aquella venta de la nación que los estudiantes mencionaban también lo afecta.

Y cuando el campesino comprende que parte de eso hace que su situación y la de su familia sea esa, y cuando comprende también que por todo el trabajo que hace eso no debería ser así, entiende ahora si por qué en el pueblo se habla de revolución; de esta forma, el tema general de la canción nos muestra a un campesino que toma conciencia a partir de la reflexión que le provoca las protestas de las masas – en este caso de estudiantes – y su situación personal de escasez y necesidad.

Análisis discursivo de la canción "Dígame por qué doctor"

Título: *Dígame por qué doctor.*[4]

Autor: *Pedro J. Ramos.*

Ritmo: *Bambuco.*

Año: *1976 (año en el que fue grabado el disco, no hay registro del año en que se compuso la canción).*

Microestructura

"Dígame por qué doctor", es una canción, en la que una persona pide una explicación a un "*doctor*" palabra que suele ser utilizada para referirse a personas que ocupan algunos cargos de poder, en este caso se puede deducir que es alguien relacionado en temas judiciales, un abogado, un juez etc… la explicación que pide esta persona, es porque la decisión tomada por el "*doctor*" la afecta y considera que es injusta ya que, como lo menciona más adelante el compositor, este "*doctor*" lo decreta; así se muestra las líneas descritas en la estrofa:

Cinco años porque doctor
me acaba de decretar

[4] La letra completa de la canción se referencia en el anexo 4.

acaso qué crimen es
cultivar un Chamizal (…)

Las palabras: "*me acaba de decretar*" hacen clara referencia a una sanción, el motivo de esta sanción es por cultivar un "*chamizal*" a saber, una porción de tierra de pequeñas proporciones, y que el "*doctor*" considero como un crimen.

En la segunda estrofa las palabras "*Dios*" y " *libertador*" son tomadas por el autor, una desde el plano religioso y la otra desde lo histórico y político, como punto de referencia para mencionar la importancia de la tierra, ya que de acuerdo con la canción "*Dios*" y el "*libertador*" prometieron un "*pedazo*" de ella; de nuevo se hace mención al problema de la tenencia de las tierras, que fue uno de los causantes del levantamiento armado de ciertos sectores, y que sigue sin ser resuelto, además hoy por hoy aún es motivo de conflictos y de violencia contra quienes históricamente han estado marginados y excluidos de su posesión.

De acuerdo con lo expuesto en la canción, ciertas instituciones o personas que detentan de alguna forma de poder y son conocidas y asimiladas como autoridades, niegan a quienes han sido excluidos sus propiedades, en este caso la tierra; de esta manera, encontramos en la canción, al final de la segunda estrofa la palabra "*invasor*" como una forma de negar e invisibilizar dicha propiedad, pero también de incriminar a una persona. Así mismo, en este fragmento de la canción encontramos que la pertenencia de las tierras, partiendo de una visión teológica, no corresponde a nadie, en la canción aparece de la siguiente manera: "*Lo sé como campesino, y lo sabe usted doctor que cuando Dios hizo el mundo a naide los escrituro*" esto es usado como alegato,por parte del campesino, ante las acusaciones hechas por el "*doctor*"

Continuando con el análisis, nos ubicamos en la tercera estrofa:

Ya quisiera verlo yo
sin sueldo ni prestación
arañar la tierra estéril
derretida por el sol (…)

Aquí se ve que el "*campesino*" le afirma al "*doctor*" que quisiera verlo en su situación, sin "*sueldo*" ni "*prestación*" lo que nos indica una situación económica precaria, inestable; es decir el "*campesino*" no tiene garantizado un sustento económico, lo cual lo lleva a situaciones un tanto complejas y adversas puesto que las condiciones de la tierra no son las mejores, puesto que la tierra es "*estéril*" que además se encuentra "*derretida*" por el sol. Es obvio que existe una dependencia por la tierra, por tanto la producción que se da a partir de ella es nula o precaria, el "*campesino*" se ve afectado por la infertilidad de la tierra y en algunas ocasiones no puede alimentarse, y que el campesino expresa de la siguiente manera: "*ayunas el buchón*" la palabra "*buchon*" refiere a el buche, un órgano que forma parte del aparato digestivo de algunos animales, como las gallinas por ejemplo.

Esa realidad que se da a partir de la precariedad en la producción de la tierra, es para el "*campesino*" mucho más grave que la misma sentencia emitida por el "*doctor*", ya que está "*taladrando"* su alma , es decir, le está generando un dolor agudo y profundo. Para terminar, el campesino recalca la dureza que implican los cinco años de sanción, y, en contestación a este dictamen aparece la frase *"que tal le propongo yo si cambiamos de lugar"* invitando al "*doctor*" a que experimente una vida como la que lleva el campesino.

Macroestructura

En la primera parte de la canción, correspondiente al coro, el autor plantea una situación, en la cual un campesino es condenado por un doctor (entiéndase como figura que ejerce un poder, en este caso judicial) todo por cultivar un "*chamizal*" (pequeña extensión de tierra) que le permite al campesino obtener unos ingresos y un sustento, por lo que este le plantea dos cuestiones a quien acaba de emitir dicha sanción "*por qué doctor, me acaba de decretar"* y "*acaso qué crimen es cultivar un chamizal"* mostrando cierta consternación ya que no entiende qué hay de mal en sus acciones, y, por qué estas acarrearon dicha decisión que, sin duda, afecta profundamente sus condiciones de vida .

Continuando, en la segunda estrofa, aparece una suerte de alegato que hace el campesino contra el doctor, tomando dos referencias, una religiosa (Dios) y otra histórica (libertador) " *mi Dios y el libertador*" que le permiten defender la tenencia de su tierra "*chamizal*"la siguiente frase ejemplifica lo mencionado anteriormente "*Mi Dios y el libertador a todos nos prometieron un pedazo bajo el cielo y usted me llama invasor*" en esa misma estrofa, y pese a que posteriormente se dice que Dios prometió un pedazo bajo el cielo, al final aparece lo siguiente: "*cuando Dios hizo el mundo a naides lo escrituró* "; pese a que esto puede ser entendido como una contradicción, el hecho de que en un primer momento, el autor menciona que "*Dios*" y "*el libertador*" han prometido una tierra a todos, y que después al final de esa misma estrofa enuncie "*cuando Dios hizo el mundo a naides lo escrituró* " se puede entender como una forma de expresar la desigualdad en cuanto a la posesión de la tierra; es decir, en la primera parte de la estrofa da a entender que la tierra debe ser de todos y no solo de unos pocos, lo cual se puede relacionar con la parte final de la estrofa en donde se enfatiza en criticar la privatización de predios de la cual ha sido víctima.

En la tercera estrofa , es posible notar que el campesino narrador y protagonista de esta composición siente enojo e impotencia ante la situación que lo agobia, y, le expresa al "doctor" el deseo de "*verlo yo sin sueldo y sin prestación*", es decir, atravesando las mismas condiciones que él vive en ese momento, donde, además de no contar con condiciones laborales óptimas, se ve obligado a "*arañar la tierra estéril, derretida por el sol*" ilustrando las dificultades que implica el trabajo con la tierra, y más cuando esta no se encuentra en las mejores condiciones; a esto añade que "*al caer la noche, y en ayunas el buchón"* , es decir, sin haber probado alimento tras trabajar la tierra, hecho que provoca un sentimiento que está "*taladrando más el alma que su sentencia"* , y este es el hambre que está agobiando al personaje.

Cinco años por qué doctor
me acaba de decretar
que tal le propongo yo
si cambiamos de lugar

Toda esta discusión lleva, finalmente, a que el campesino le proponga al "*doctor*"que cambien de lugar, bajo la idea de que este último abandone sus comodidades y sienta lo que él vive diariamente.

Superestructura

La composición "*Dígame por qué doctor*" de Pedro J Ramos nos pone ante la situación de un hombre a quien acaban de sancionar por el hecho de cultivar un terreno que a juicio del "*doctor*" fue robado por el campesino, sentencia que equivale a cinco años y que llena de tristeza e impotencia a este personaje, el cual vive de trabajar la tierra.

El personaje central de la canción, es un campesino, siente la injusticia en esta sanción dada por el "*doctor*" y reclama el hecho de que se le llame "*invasor"* ya que no entiende por qué los derechos sobre las tierras pertenece a unos pocos, situación que es bastante común en nuestro país, y que está profundamente ligada con la repartición desigual de tierras en las que muchos campesinos han resultado afectados, viéndose relegados a pagar por trabajar terrenos que se encuentran en manos de grandes terratenientes, casi que en medio de un feudalismo.

La problemática que encierra en sí la repartición de tierras ha generado oleadas de violencia que van desde la agresión física hasta el desplazamiento de amplios números de población hacia sectores urbanos, transformando de esta forma las dinámicas campo-ciudad, hecho que ha afectado al país y que se ha visto evidenciado incluso antes de los episodios de violencia de los años cincuenta.

El hecho de perder su principal forma de sustento da como resultado que no existan formas de alimentación, y que, tal como se describe en la canción, esto atormente fuertemente a los campesinos, pues son quienes se ven directamente afectados; por ello el campesino de la narración le propone al "doctor" cambiar de lugar, para que esté enfrente también todas las angustias por las que el mismo tiene que pasar día tras día. Aquí también es posible identificar el clasismo y abuso de poder, lo que le permite a quienes lo ejercen, crear unas relaciones y unas

dinámicas a partir de ese poder; la posición privilegiada que detenta el "doctor" le permite mantener un orden, puesto que alrededor de él se aglutinan otros funcionarios, que buscan la mayor proximidad posible con el "doctor" para obtener unos beneficios, en otras palabras clientelismo.

Pasillo

El pasillo es otro de los géneros musicales de importancia en la región andina, que aparece en el siglo XIX abriéndose paso entre las festividades populares de la época. El pasillo es el encuentro entre dos ritmos: el torbellino de los indígenas y el vals proveniente de Europa; a diferencia del bambuco, el pasillo también se presenta en otros países aunque, con nombres diferentes: en Venezuela se conoce como "valse", en Ecuador se llama "sanjuanito" y en Costa Rica "valsecito".

De acuerdo con Martínez (2009) se pueden distinguir dos tipos de ritmos o estilos en el pasillo:

> *El primero de ellos es el pasillo fiestero instrumental, interpretado por la banda de música de los pueblos, especial para celebrar todo tipo de festividades. Su carácter es muy alegre y movido. El otro tipo es el pasillo lento vocal o instrumental, característico de reuniones sociales, o bailes de salón y de carácter más romántico o melancólico.* (Martínez, 2009, p. 34).

Análisis discursivo de la canción "Mi viejo Tolima"

Título: *Mi viejo Tolima.*[5]

Autor: *Rodrigo Silva.*

Ritmo: Pasillo

Año: 1968.

[5] La letra completa de la canción se referencia en el anexo 5.

Contextualización del compositor

"Mi viejo Tolima" es una canción escrita por Rodrigo Silva, quien nació en Neiva el 14 de noviembre de 1944. Creció con su tío Rafael, puesto que su padre había muerto y su madre no podía responder por las necesidades de Silva y sus nueve hermanos. Su bachillerato lo cursó en el colegio San Luis de Facatativá, donde pudo encontrar su talento y su afinidad con la música. Su primera canción la compuso a los 12 años la cual se llamó *tiple viejo.* Algunos años de su vida – durante la época de la violencia - transcurrieron en la finca de su tío ubicada entre el Huila y Tolima, allí fue testigo de crímenes propios de aquel tiempo.

Esto y otros hechos más lo llevaron a escribir *mi viejo Tolima* (1968) una canción que refleja las situaciones de violencia y desplazamiento a las que fueron sometidas muchos campesinos durante la llamada "época de la violencia".

Para el año de 1967 conformó un dueto con Alvaro Villalba, con el que llegaron a convertirse en uno de los duetos musicales de mayor relevancia en el ámbito nacional, grabando aproximadamente 500 canciones de varios autores como José Morales, Jorge Villamil, Rodrigo Silva, Miguel Ospina y Cantalicio Rojas.

Microestructura

La primera palabra clave que aparece en la letra de la canción es "*triste*" haciendo referencia al estado de ánimo de quien en este caso hace las veces de narrador de la historia y protagonista, acompañando a esta aparecen las palabras "*rancho y abandonado"* la primera (*rancho*) es una alusión a una casa, término que suele ser usado entre las clases populares; además, el rancho está "*abandonado,* esto puede ser entendido como una de las causas que produce la tristeza de quien es el narrador o protagonista de la historia en la canción.

Qué triste quedó mi rancho y abandonado,
porque tuve con mi negra que irme de allí,
quedó mi trapiche solo, todo acabado,

ya no es la misma tierra que conocí. (…)

Vale la pena recordar que en el momento en que Silva escribe la canción (1968), se encontraba en la finca de un familiar suyo, en donde pudo evidenciar de qué manera se desarrolló el conflicto armado en algunas dimensiones, lo cual le sirvió para componer "Mi viejo Tolima"

Siguiendo con el análisis, en esta estrofa también aparece la palabra "*negra*" referencia a la pareja sentimental del protagonista; esta se encuentra acompañada por tres palabras más "*irme de allí*" lo que nos indica que esta pareja tuvo que dejar su casa, como causa del conflicto armado que se desarrolló, en la que el desplazamiento forzado fue una de las constantes de este fenómeno. En esa misma estrofa aparecen las palabras "*no es la misma tierra que conocí*" esto como muestra de un fuerte desarraigo hacia el territorio, lo que nos indica también que las prácticas y los lazos comunitarios se fueron perdiendo a medida que el conflicto tomaba mayor fuerza. Hay que tener en cuenta que durante la "época de la violencia" Colombia era un país rural, y es justamente en el campo donde se concentra el conflicto, de ahí el desconocimiento del protagonista de la canción hacia las nuevas lógicas que se instauran en los territorios a partir de las diversas formas de violencia, y que terminan por sustituir las prácticas propias entre las comunidades campesinas.

En la siguiente estrofa, encontramos las palabras "*añoro"* y "*recuerdo"* asociadas a un sentimiento de nostalgia, que para el caso de la canción es hacia el Tolima, "*como añoro y recuerdo al viejo Tolima*" lo que demuestra el extrañamiento del narrador hacia su tierra. Las próximas líneas permiten hacernos una idea de cómo se da el proceso de abandono, el cual se da en una "*tarde crudo invierno*" se vio obligado junto a su pareja ("*mi negra*") a abandonar su tierra

En la siguiente estrofa la palabra "*quitaron*" alude al despojamiento de un bien, el cual, en este caso es "*el rancho"* que era el hogar del narrador y su pareja, quienes lamentan a su vez

la pérdida de "*las vaquitas*" suceso que nos permite reafirmar que el protagonista de esta narración es un campesino que se dedicaba a oficios rurales, y que fue otra de las víctimas del despojo que sufrieron muchos colombianos en el marco del conflicto.

Macroestructura

En la primera frase de la canción encontramos que el autor plasma su sentimiento de tristeza, el cual asocia a su *"rancho"* es decir, su hogar, aquel que se ha visto obligado en abandonar, evento que nos hace suponer que salió de su lugar de residencia contra su voluntad; además, a continuación relata que partió de allí junto a su "negra" quien es su compañera sentimental con quien habitaba su hogar.

Aquel sentimiento de tristeza continúa reflejado en las siguientes líneas sobre las cuales el autor menciona que su "*trapiche*" (herramienta que permite extraer el jugo de algunos productos de la tierra, por lo general de la caña de azúcar) quedó abandonado, ya que no tiene su presencia , y que, además, quedó "*acabado*" lo cual nos da un indicio de que este fue destruido o que no se encuentra en óptimas condiciones, fenómeno que puede deberse al hecho mismo de que el lugar permanezca inhabitado; siendo así, al final de esta estrofa el narrador afirma que aquella *"ya no es la misma tierra que conocí*" debido al cambio que allí ha acontecido tras su ausencia, cambio no solo en el aspecto físico, sino también en cuanto a quienes ocupaban el lugar, y, por lo tanto, apropiaban el espacio.

La siguiente estrofa, por su parte, comienza con el "*añoro y recuerdo al viejo Tolima",* aquel en el que solía compartir su vida junto a su pareja, aquel que en una "*tarde de crudo invierno"* se vio obligado a abandonar con su *"negra"*, episodio vinculado sin duda a la violencia, el desplazamiento y los sentimientos negativos que deja tras de sí el abandono del lugar querido.

Me quitaron el rancho con las vaquitas,
y aunque eran tan poquitas, eran de mí,
como te extraño entonces viejo Tolima,
como quisiera ahora volver allí.

Como se ve en la referencia inmediatamente anterior, aquí aparece una de las frases más dicientes de la composición: "*me quitaron el rancho con las vaquitas"*, donde queda claro que se trata de un despojo en el cual a nuestro protagonista se le arrebata su hogar y sus pertenencias y se le obliga a huir del lugar que tanto añora, generando una dinámica violenta en la que se han visto envueltos muchos de nuestros campesinos durante décadas: el desplazamiento forzado. En este mismo marco de ideas, se menciona que las *"vaquitas, aunque eran tan poquitas, eran de mi"* resaltando que, aunque no poseía grandes riquezas, tenía algo propio con lo cual sostenerse, hecho que al dejar todo atrás sin duda cambiará, ya que en este tipo de situaciones los sujetos afectados suelen migrar a las ciudades para trabajar como asalariados.

La letra de esta canción concluye con dos frases conectadas al anhelo: "*como te extraño entonces viejo Tolima"* y *"como quisiera ahora volver allí"* las cuales retratan uno de los temas centrales sobre los que gira la canción, y es el sentimiento de melancolía que trae consigo el perder lo querido, y esto teniendo en cuenta la importancia que trae consigo la tierra, en especial para los campesinos, quienes basan su trabajo en ella y crean un arraigo demarcado.

Para continuar, el protagonista reitera a sus "*vaquitas*" (llamándolas con un diminutivo que indica cariño) , las cuales le "*quitaron"* junto con el *"rancho"* palabras que resaltan el despojo de una propiedad a manos de otro u otros;respecto a las "*vaquitas*" la canción menciona que estas, a pesar de ser tan "*poquitas*" eran "*de mí*" con lo que nos da entender la importancia que para él tenían sus propiedades, el hecho de poseer algo que, aunque fuera poco, fuera completamente suyo , retratando el dolor que significa perder aquello que atesoraba; a esto añade que "*extraña*" el "*viejo Tolima*", es decir, ese hogar que compartía apaciblemente con su pareja y al que sin duda quisiera volver.

A lo largo de la composición se destacan palabras asociadas al *añoro,* al *dolor*, al deseo implacable por retornar a un estado anterior, desde donde el protagonista reniega sobre el

ambiente actual del lugar donde solía vivir; ello da por hecho, analizando el contexto en el que la composición se inscribe, que esta situación se debe a la fuerte violencia que azotó el Tolima y que produjo cambios entre los que se puede destacar el éxodo de un amplio número de campesinos hacia las ciudades, abandonando todo lo que poseían para buscar otros medios de subsistencia, cuestión que sin lugar a dudas genera un fuerte dolor para los sujetos asociados.

Superestructura

La canción "Mi Viejo Tolima" nos narra la historia de un hombre que, en el contexto de la violencia en Colombia, es obligado (acompañado de su pareja) a abandonar su hogar junto con todas sus pertenencias, hecho que le genera un profundo dolor y lo lleva a expresar sentimientos de nostalgia, frustración y anhelo, acompañados del deseo constante por volver aquel lugar que dejó atrás.

El fenómeno principal derivado de la violencia que queda inscrito en la canción es el *desplazamiento forzado,* conflicto que ha afectado en su gran mayoría a campesinos y personas de bajos recursos, y que se ha vuelto recurrente en el país a partir de los fuertes procesos de violencia que se han vivido. Aunque no se especifique el periodo exacto en donde se obliga a quien narra su historia en esta composición a abandonar su hogar junto con todo lo que tenía, puede deducirse tanto por el año de su creación como por el contexto en que se escribe, que se trata de la violencia ocasionada por las luchas bipartidistas, las cuales dejaron una fuerte división tras de sí y un amplio número de víctimas.

Sumado a esto, las experiencias propias del autor en el marco de la violencia (periodo que atravesó mientras vivía en la finca de un familiar) marcaron el hecho de que escribiera sobre este tema, ya que evidencio por sí mismo cómo se dieron estos procesos y las implicaciones que traían consigo, las cuales marcaron la vida de cientos de personas que se vieron involucradas, aun sin desearlo.

Así mismo, a lo largo de la composición es posible notar que el narrador afirma que aquella "*ya no es la misma tierra que conocía*"; esta frase nos ilustra sobre las mutaciones que ha tenido el departamento del Tolima, (como tal el nombre que le da vida a este tema "*mi viejo Tolima*", nos da un fuerte indicio al respecto) ,cambios que se han visto influenciados por los fuertes procesos de violencia que allí han tenido lugar, por lo que la nostalgia representada puede ir dirigida sobre dos caminos: hacia el hogar dejado y hacia el territorio que solía tener un ambiente más pacífico.

"Mi Viejo Tolima" sigue siendo una de las composiciones más famosas del departamento, interpretada en diferentes formas por diversos cantautores, dejando una marca que permite tener presente y no olvidar los hechos de la violencia que atormentaron a miles de inocentes y terminaron por cambiar el panorama de la región.

Guabina

La guabina tiene presencia en varios departamentos de la región andina en Colombia, como son: Santander, Boyacá, Cundinamarca Tolima y Huila, su melodía en cada departamento suele variar. Por ejemplo, la guabina de Vélez (Santander) presenta aspectos característicos, puesto que el canto y la interpretación instrumental son independientes y a lo largo de la pieza se intercalan; la guabina tolimense es más estructurada y presenta mayor difusión; mientras que en el Huila la guabina posee mucho renombre por ser uno de los sonidos de mayor importancia en las celebraciones de San Pedro y San Pablo.

Este género tiene cierta esencia musical europea, a la que se le incluyeron rasgos musicales criollos. "*Según los documentos históricos la Guabina se interpreta en nuestra tierra desde fines del siglo XVII pero era considerada como un ritmo y un baile del pueblo, pues el baile por parejas era algo mal visto en la época"* (MEN. 1985, p.24).

Análisis discursivo de la canción "Me voy"

Título: *Me voy*

Autor: *Daniel Gonzáles*[6]

Ritmo: *Guabina*

Año: *1976 (año en el que fue grabado el disco, no hay registro exacto del año en que se compuso la canción).*

Contextualización del compositor

Daniel González Guerrero, compositor de canciones en el género *del pasillo, guabina, pasaje, vallenato y* otras, entre las que se destacan *Adiós al cantor, Utopía, A un buen amigo*, y *me voy* (canción que abordaremos) nació en el Guamo, municipio ubicado en el suroriente del departamento del Tolima como hijo de José González y María Esther Guerrero, quienes tuvieron dieciocho hijos, siendo Daniel el menor.

Su afición por la música fue heredada de su padre quien tocaba la bandola y el tiple en compañía de dos de sus hermanos, los cuales se inclinaron por la interpretación vocal. Sus inicios musicales los vivió junto a los duetos Daniel y Robinson, Gonzales y Lis y González y Cervera, para, finalmente, establecerse junto a Víctor Plazas en el dueto Víctor y Daniel, con el cual se han destacado como importantes intérpretes de la música colombiana.

Microestructura

La composición titulada "*me voy*" escrita por Daniel González, está narrada en primera persona, y el narrador o protagonista debe abandonar el "*campo*" y se dirige "*pa' la ciudad*" (entendiendo "*pa'"* como una forma de abreviar la palabra "para") donde predomina el paisaje urbano y se vive bajo un contexto influenciado por lo industrial y el nulo trabajo agrícola, por lo cual, este traslado resulta ser un cambio bastante radical. Las palabras "*no tengo tierras trabajar"* demuestran un problema constante en la historia de Colombia, el problema agrario y el acceso a tierras productivas que permitan un desarrollo agrario y por lo tanto económico, y

[6] La letra completa de la canción se referencia en el anexo 6.

que en la canción es un tema constante, como se refleja en este fragmento: "*no tengo haberes, amor ni nada"* en otras palabras, no tiene ningún tipo de pertenencia que le signifique un sustento rentable. Finaliza la estrofa destacando que no posee nada salvo "*pobreza que es natural"* haciendo alusión a que esto ya es algo propio de su vivir, y que ha llegado a un punto de naturalizar esta situación.

A mí me han dicho que en la ciudad,
muchos problemas hay que afrontar.
Pero qué importa si ahora estoy solo,
no tengo tierras pa' trabajar. (…)

La siguiente estrofa, el narrador afirma que "a *mí me han dicho ciudad muchos problemas hay que afrontar"* , indicando una abundancia de dificultades, que resultan engorrosos para quien desconoce el contexto urbano y con él sus dinámicas, sumado en la ciudad debe desempeñar otras funciones diferentes a las que él ejercía en el campo y con las que está familiarizado. La opinión que él (protagonista) tiene respecto a la ciudad está fundamentada en comentarios que otras personas le han mencionado, sumando el hecho que aquellos que le han relatado este tipo de cosas no han tenido una experiencia agradable en aquel lugar.

Continuando, la siguiente estrofa comienza con la palabra "*allí murieron padres y abuelos"* es decir, generaciones pasadas, que en su momento también tuvieron que abandonar el campo y migrar hacia la ciudad, se debe tener en cuenta que el campo históricamente se ha visto totalmente abandonado por parte del Estado, es decir, existe una deuda histórica para con los sectores rurales del país, a donde las instituciones estatales aún no han llegado. La segunda parte de esta estrofa menciona que estas personas (padres y abuelos) estuvieron "*entre alabanzas y padrenuestros porque ellos si creyeron dios*" es decir, se mantuvieron firmes a su fe, como una forma de buscar consuelo o esperanza ante las adversidades que vivieron en la ciudad.

La cuarta y última estrofa comienza de nuevo con la palabra *"allí"* haciendo referencia a la ciudad, donde "*murieron*" padres y abuelos (sujetos que, aunque no están mencionados en

esta línea se pueden deducir por medio de estrofas anteriores) A estos, en el "*mundo nada les importó*" el abandonar su territorio, genera un sentimiento de desapego hacia la ciudad. También destaca una cualidad la cual suele ser asociada con los campesinos y que en la canción, es presentada como algo innato en ellos: "*porque el labriego lleva en su sangre bella humildad por tradición*"

Macroestructura

En la primera línea de la composición y, tal como se puede apreciar en el título, el autor expone el tema central, el cual gira en torno a una partida, específicamente un proceso migratorio que lleva a cabo nuestro protagonista desde el campo (lugar en el cual ha residido a lo largo de su vida) hacia la desconocida ciudad; la razón de este viaje se expone a lo largo de las líneas que acompañan la estrofa, comenzando por el hecho de que no posee tierras "*no tengo tierras pa' trabajar"* hecho que en el contexto rural es fundamental, ya que la tierra se erige como el sustento y el medio a través del cual las familias campesinas obtienen los ingresos que les permite solventar su manutención. Sin embargo él menciona que lo único que posee es: "*solo pobreza que es natural"* frase que nos ilustra la naturalización de la pobreza en estos sectores campesinos, problemática que se agudiza en los contextos de violencia, por lo cual muchos sujetos optaron abandonar sus hogares y probar suerte en ambientes urbanos.

Para la siguiente estrofa, el protagonista menciona aquello que sabe sobre la ciudad, señalando que "*me han dicho"* (es decir, ha escuchado comentarios de terceros) que en la ciudad "*muchos problemas hay que afrontar"* entre estos podríamos mencionar ciertas dificultades por las que atraviesan las personas que realizan estos proceso de migración, entre los que se encuentra la marginalización de los sectores campesinos, las diversas problemáticas en torno a la consecución de empleos (que por tanto dificulta la manutención en este nuevo entorno) el cual se mueve bajo dinámicas sumamente diferentes a las que tiene lugar en el campo. Pero, a pesar de estas problemáticas que han llegado a oídos de este sujeto, se encuentra completamente

decidido, tal como se evidencia en la siguiente línea "*pero qué importa si ahora estoy solo, no tengo tierras pa' trabajar"* decisión que se solventa en un sentimiento de soledad que se hace presente a lo largo de la composición, este se puede asociar a dos factores: por un lado, al plano amoroso, en donde, en tal caso, estaría vinculado a una pareja sentimental, o , por otra parte, también se puede interpretar esa soledad desde el plano del impacto que genera el despojo de la tierra debido a la fuerte incidencia que esta tiene en la vida campesina; así como el hecho de no poseer los medios de subsistencia necesarios en dicho contexto, situación que despierta el deseo de partir hacia las búsquedas de mejores condiciones materiales.

Continuando con las referencias a la ciudad, se menciona que "*allí murieron padres y abuelos"* esto puede reflejar que los procesos de migración llevan teniendo lugar hace varias décadas o que varias generaciones emprendieron tal proceso migratorio por las dinámicas del conflicto que se acentuaron en el campo y que despojaron a muchos campesinos de sus tierras; desde nuestra perspectiva, consideramos la última opción como más factible debido a que concuerda con los resultados arrojados por las investigaciones históricas elaboradas en torno al fenómeno de "la Violencia". Tras esto, se aclara que "*padres y abuelos*" perecieron "*sin levantar la cabeza al sol"* es decir, trabajando arduamente, esto "*entre alabanzas y padrenuestros"* lo cual vislumbra el fuerte arraigo religioso que en la siguiente línea también será evidenciado: "*porque ellos si creyeron en Dios"* idea en la que se marca como el asunto religioso posee gran importancia en la sociedad colombiana y, en especial aquella de mediados del siglo XX, en la que gran parte de la población profesaba la religión católica, esto ligado a la manera en que aspectos de la vida recaían directamente en una intervención divina.

Allí murieron sin decir nada,
nada en el mundo les importó,
porque el labriego lleva en su sangre
bella humildad por tradición.

Según lo anterior, en la siguiente estrofa vuelve a hacerse mención al hecho de que padres y abuelos murieron; en esta línea específicamente señala que "*allí murieron sin decir nada"* es decir, en un acto de completa resignación ante la serie de hechos que a lo largo de la canción el compositor señala, esta idea de resignación es reforzada con la siguiente frase "*y nada en el mundo les importó"* desde la cual queda clara la pérdida de identidad así como el desarraigo que produjo el abandonar su territorio, ambos factores como muestra de dicha sensación de resignación. La estrofa termina con las frases "*porque el labriego lleva en su sangre bella humildad por tradición"* confirmando el trabajo como campesinos que estos desempeñaron y calificando con un adjetivo positivo la humildad, la cual es heredada por tradición que se le atribuye, entre otros, a quienes habitan el campo y que no poseen una gran cantidad de recursos económicos.

Superestructura

A lo largo de la canción "*Me voy"* de Daniel González se evidencia como tema central el fenómeno del *desplazamiento*, en el cual la migración de sectores campesinos hacia las ciudades se convirtió en una constante que no solo tuvo lugar en el departamento del Tolima, sino que se extendió a lo largo del territorio nacional. Dicho desplazamiento consiste en la búsqueda de nuevas fuentes de manutención, las cuales ya no se encuentran en el campo; en el caso específico del protagonista de esta composición, este se ve obligado a abandonar su entorno al no poseer tierras ni mantener ningún lazo sentimental que lo ate a su lugar de origen.

El despojo de tierras por parte de grupos armados que mantuvieron disputas en medio del conflicto originó, entre otros, estos desplazamientos, los cuales afectaron las dinámicas en los entornos rurales. Así mismo estos desplazamientos llevaron a que en las ciudades se presentará un crecimiento de la población, esto, tomando en cuenta que muchas de estas ciertamente no estaban preparadas para recibir tal magnitud de corrientes migratorias, y que en la segunda mitad del siglo XX este hecho se convirtió en un fenómeno constante. La llegada de

personas desplazadas supone, entre otras, la construcción de nuevas casas y nuevos barrios que muchas veces se quedaban en la "ilegalidad" es decir, no eran reconocidos por parte de las autoridades de las ciudades, en consecuencia, estos barrios "ilegales" no estaban cubiertos con los servicios básicos, así mismo, se vio la irrupción de sectores campesinos en trabajos asalariados y de fábricas.

En la composición se destaca que Colombia es uno de los países más desiguales del mundo, lo que ha sido una constante a lo largo de su historia, y Daniel González lo pone de manifiesto en su canción al mencionar que lo único que posee es "*solo pobreza que es natural"* muchos académicos han señalado que una de las causas del origen del conflicto en Colombia es el problema de las tierras, puesto que la mayor parte pertenecen a una minoría poderosa económicamente; así pues, el resto de población que depende económicamente del trabajo en la tierra no posee grandes extensiones o la trabaja para otros, en consecuencia sus ingresos se ven reducidos, de ahí la condición de pobreza que llega al punto de ser naturalizada.

En conclusión, González nos presenta una cruda realidad que ha azotado a los sectores más vulnerables de nuestro país, y que, se encuentra fuertemente ligada al fenómeno de la violencia, en este caso en particular, en el departamento del Tolima, en donde, en el marco del conflicto, la pérdida de tierras jugó un papel fundamental en los procesos de migración campo-ciudad.

Capitulo III: Sistematización y estudio de los resultados encontrados a partir del análisis discursivo realizado a las canciones de música colombiana escogidas

Anteriormente hemos realizado el análisis discursivo desde la microestructura, macroestructura y superestructura de cada una de las siete canciones seleccionadas para el presente trabajo; si bien aquel discernimiento ha arrojado algunas luces sobre cómo muchas situaciones de violencia de la época seleccionada se reflejan en las narrativas que se construyen

en esas composiciones, se hace necesario sistematizar y dar orden a toda esa información para tener unos resultados más contundentes sobre cómo la música popular del Tolima compuesta entre los años 1965 – 1975 evidencia en sus letras la coyuntura ya mencionada repetidas veces.

Por ello, el presente capitulo tiene como finalidad clasificar cada una de las canciones en unos marcos que a nuestro juicio expresan situaciones características acaecidas y/o relacionadas a la llamada "época de la violencia", estos son: *Desplazamiento, actores armados, problema agrario, pobreza y muerte.* Por un lado, las canciones serán agrupadas en las anteriores escenarios señalados, entorno a su afinidad con ellos y acorde a los resultados que presentaron los análisis discursivos de las composiciones; seguido de ello, se realizará una matriz en donde se muestra lo anterior de forma esquemática, presentando los marcos, las canciones que se acoplan a ellos según sea el caso y los niveles de representación de cada composición que determinan que así sea; por último, se hará una reflexión final en torno a esto realizando un contraste con los postulados teóricos tomados para el presente trabajo, de forma tal que se muestre si las canciones escogidas son realmente arte que como construcción social expresa condiciones y hechos, si realmente se erigen como parte de la cultura popular y si se convirtieron en tradiciones orales expresivas de las comunidades de la región del Tolima.

De esta manera, se espera que el análisis discursivo de las narrativas sea más consistente y no quede en mostrar simplemente que las canciones escogidas reflejan "algo" sobre la época de la violencia en Colombia, sino que, yendo más allá, se pretende mostrar que estas composiciones expresan situaciones determinadas que afligieron – y afligen, aun ahora – a la sociedad colombiana. Siendo así, comenzaremos la clasificación en torno a las canciones que dentro de su relato develan el fenómeno del desplazamiento.

El Desplazamiento

El despojo de tierras y el éxodo obligado de comunidades rurales del campo hacia la ciudad ha sido uno de los fenómenos consecuencia de los procesos de violencia que más ha

caracterizado la historia de nuestro territorio nacional, de hecho, es una situación que incluso ahora se sigue presentando a grandes cantidades. Según el diario El Espectador (J. F. Suárez, 2015) hace tres años Colombia era el segundo país del mundo con más afectados por este flagelo, con alrededor de 6.5 millones de desplazados internos, lo cual muestra la persistencia de aquel hecho aun en la historia reciente del país.

Para la llamada época de la violencia, la cual es la que nos interesa en este trabajo, los continuos enfrentamientos entre las bandadas liberales y conservadoras tuvieron como efecto que alrededor de dos millones de residentes de las áreas rurales (entre los cuales se destacan campesinos, indígenas y comunidades afrodescendientes) tuvieran que salir forzados de sus lugares de origen (M. Bello, 2003), muchas veces recalando en las ciudades solamente con su fuerza de trabajo disponible para sobrevivir.

Una de las convicciones que han guiado el desarrollo de este análisis es el hecho de que, aun cuando en teoría la "época de la violencia" hubiese acabado para los años sesenta, aquello no fue realmente así sino que, por el contrario, el conflicto siguió su curso agudizado por muchos factores como la persistencia del bipartidismo y la exclusión política que generó el Frente Nacional, razón por la cual muchas de las canciones de música popular compuestas entre 1965 y 1975 se construyeron como reflejo y expresión de estos entornos de violencia. De esta manera, la intención es mostrar cuales de las composiciones seleccionadas para el análisis enfatizan sobre este fenómeno del desplazamiento, y cómo lo hacen.

Acorde a los análisis discursivos realizados de las composiciones escogidas, encontramos entonces que podemos clasificar dos de las canciones como enunciantes explicitas sobre el desplazamiento: "Mi Viejo Tolima" de Rodrigo Silva y "Me voy" de Daniel Gonzáles; aun cuando la primera composición sea más diciente sobre este hecho.

De esta forma, al observar el análisis realizado a la composición "Mi viejo Tolima"[7] se

[7] Ver letra completa en el anexo 5.

denota que en principio, a nivel microestructural, en ella aparecen palabras como *"triste", "rancho"*, "*irme de allí"* que de entrada expresan el abandono que hace un sujeto de su hogar. Se hace evidente que el protagonista de la historia que se narra en la composición ya ha dejado su hogar, es decir que (aunque no se especifique el tiempo que ha transcurrido) aquel ya no se encuentra en su lugar de origen; ello se puede discernir porque aparecen palabras como *"extraño"*, "*añoro"*, etcétera; el análisis realizado mostró que esta situación de éxodo que es narrada en la canción fue producto de un despojo que esta persona, ya que se describe como le han quitado sus bienes *("el rancho", "las vaquitas")* y como por ello debe salir de su tierra, por lo cual la composición se puede enmarcar fácilmente en términos que expresan el fenómeno del desplazamiento como acto consecuencia de la violencia.

A nivel macroestructural el análisis realizado mostró que esta situación no solo se encadena en hacer énfasis en la perdida de las cosas materiales sino que ello también deriva en consecuencias sentimentales; por un lado, frases como "*tuve con mi negra que irme de allí*" y "*con mi morena podía vivir*" dan testimonio, como se vio ya, que el personaje que narra la historia extraña su tierra también por el hecho de que ella le presentaba una estabilidad sentimental que se expresaba en la tranquilidad de vivir plenamente con su pareja; además de ello, se encuentra la referencia permanente a sentimientos que manifiestan la carencia, la falta y el añoro, que particularmente se materializan en frases como "*añoro y recuerdo al viejo Tolima", "ya no es la misma tierra que conocí*" o *"como quisiera volver allí"*, las cuales son la expresión tanto de un apego al territorio como también de un sentir que deriva en el hecho de que el protagonista eche de menos su hogar. Todo ello configura una relación en donde el desplazamiento o el éxodo son vistos desde un plano de pérdida material y un plano sentimental que se enlazan para manifestar una desazón total.

Todo lo anterior lleva a que a nivel superestructural la canción exprese en su temática todos aquellos sentimientos que trae el despojo de las posesiones y la migración que un sujeto,

familia o grupo se ve obligado a realizar en el marco de la violencia, cuestiones que develamos al realizar el análisis discursivo de esta composición y que de manera contundente nos hacen enmarcarla como construcción narrativa que exterioriza el fenómeno del desplazamiento en Colombia.

Por otro lado, si revisamos el análisis hecho a la composición "Me voy" de Daniel Gonzáles[8], vemos otro punto de vista de estas situaciones de salida del territorio que eran características de la época de la violencia en el país; aunque la canción no sea tan diciente como la anterior, es posible clasificarla en este marco debido a que trata sobre la migración del campo a la ciudad, como lo muestra el inicio de la letra. Si bien a lo largo de la composición pareciese que el personaje pretende salir de su territorio de forma, si se quiere, voluntaria, hay algunas cuestiones desde las cuales esta migración se puede interpretar como suceso que acontece a causa de expresiones de violencia.

Como lo mostró el análisis realizado en su nivel microestructural, la seguidilla de las palabras *"no tengo"* y *"tierras"* inmediatamente después de la frase *"me voy del campo pa' la ciudad"* muestra que una de las razones por las cuales el protagonista de la historia que se trata de contar en la composición decide irse a buscar nuevos rumbos a los territorios urbanos es que no posee un sustento material, que en los ámbitos rurales básicamente se constituye en que el campesino tenga la posibilidad de poseer un pedazo de tierra que pueda trabajar para sobrevivir; ello perfectamente puede deberse a hecho de que, a causa de las condiciones de violencia presentadas para la época, aquel sujeto no tenga la oportunidad de tener un terreno, – o incluso, aunque no se especifique, este hecho también se puede dar porque con anterioridad se lo pudieron arrebatar – además, seguido de esto la composición sigue reflejando palabras que tienen que ver con la carencia de bienes tanto materiales como sentimentales.

Paralelamente, el análisis mostró que esta situación tuvo como consecuencia que aquel

[8] Ver letra completa en el anexo 6.

sujeto no le diera importancia a las dificultades que le pudiera presentar el hecho de salir de su territorio así sin más, expresiones como *"qué importa"* cuando se refiere al hecho de que en la ciudad (su posterior destino) se presentan *"muchos problemas"* denotan esa falta de consideración en cuanto a las consecuencias negativas que esa migración le puede traer; ello se refuerza con la reiteración permanente al resaltar la carencia de pertenencias y la sensación de soledad, pues nuevamente aparecen frases como "*no tengo tierras pa' trabajar"* o "*ahora estoy solo*".

Por ello, a nivel macroestructural podemos hacer énfasis, según lo encontrado en los análisis, que el valor que el campesino le da tanto a sus tierras como a sus relaciones sentimentales es de carácter trascendental, ya que la falta de estas dos razones es lo que en primera instancia hace que el protagonista de la composición decida dejar su hogar para tratar de buscar un mejor futuro en la ciudad. Ahora bien, resalta en la composición la permanente referencia a cuestiones de la religión católica, pues como se resalta en una de las estrofas, cuando nuestro protagonista alude a la situación que se puede presentar en las ciudades dice que:

> Allí murieron padres y abuelos
> sin levantar la cabeza al sol,
> entre alabanzas y Padrenuestros
> porque ellos si creyeron en Dios.

Esto puede tomarse como otro de los lazos fuertes que tienen las comunidades rurales, es decir, que no solo estos arraigos atañen a la tierra y a las relaciones sentimentales sino también a las cuestiones que tienen que ver con la religión católica, hecho que – como se consideró en el análisis – no es de extrañar debido a que las filiaciones principales de la época, la liberal y la conservadora, tenían ambas una fuerte representación de Dios.

Toda esta suma de cuestiones muestran que, a nivel superestructural, la composición sea un reflejo de los procesos de migración que realizaron los habitantes de zonas rurales a zonas urbanas en el marco de la llamada "época de la violencia", pues, como se apuntó en el análisis

respectivo, el ámbito rural fue quizás el más afectado por las diversas situaciones que allí se presentaron. Las razones principales para que el protagonista de la historia que se cuenta en la canción decide hacer aquel transito son, como lo expresó el análisis, la carencia de bienes materiales y lazos sentimentales, por lo cual, si bien superficialmente pareciese que aquel individuo pretende migrar voluntariamente de su hogar, se puede afirmar que aquello no es así ya que si tuviera bajo disposición aquellas cuestiones no tendría por qué salir de su territorio; esto lleva a pensar que existe la posibilidad de que en la composición se refleje que el protagonista no posee aquello debido a alguna situación consecuencia de la violencia y que por ello se pueda considerar aquella migración como un desplazamiento forzado.

Actores armados

Colocar a los actores armados como ámbito esencial de la época de la violencia es algo, de por sí, lógico y necesario; se sabe que para el año de 1948, a raíz del asesinato perpetuado a Jorge Eliecer Gaitán, la oleada de violencia por parte de los conservadores hacia los liberales se extendió por todo el país; este hecho generó que los liberales (de zonas rurales principalmente) decidieran armarse y erigirse como autodefensa campesina para preservar su vida y tratar de frenar las afrentas violentas que estaban sufriendo. Conocemos que para finales de la década de los 50’s las autodefensas liberales campesinas comienzan a sufrir un quiebre interno debido a la paulatina alianza que aquellas hicieron con algunas guerrillas comunistas del interior de país; esta coyuntura (más de corte ideológico que otra cosa) evolucionó al punto que hizo dividir operacional e ideológicamente las estructuras guerrilleras: por un lado, los simpatizantes de corte comunista se aglutinaron al mando, entre otros, de Pedro Marín, alias “Tirofijo”, mientras que los “Liberales limpios” se agruparían con la familia Loaiza (Alape, 1989). Ello generaría, junto con muchas otras cuestiones, que del primer hilo nacieran las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC) como grupo armado insurgente en Marquetalia, pequeño territorio que se conoció con ese nombre, parte del municipio de Planadas, en el departamento

del Tolima; grupo que hasta hace poco se desmovilizó y se formó como partido político, lo que hace notar que su operación armada duró casi 60 años prácticamente continuos.

A estos grupos hay que sumarle a los llamados "Chulavitas", fuerzas conservadoras que en la época de la violencia formaron parte activa del conflicto, y obviamente a las Fuerzas Militares de Colombia, quienes también han sido participes históricamente de las situaciones bélicas; también habría que mencionar a un sin número de grupos y organizaciones – insurgentes y legitimas – que han participado tanto en la época de la violencia como en toda la historia reciente de Colombia del conflicto armado, pero como la intención de este trabajo no es hacer una historia de todo esto, el muy breve resumen que se ha presentado anteriormente sobre la situación solo se ha hecho con la intención de mostrar que los actores armados fueron durante el periodo seleccionado – y son incluso ahora – parte determinante del trasegar histórico colombiano.

Siendo así, es de interés en esta parte clasificar aquellas canciones que hacen referencia a los actores armados, bien sea legales o ilegales, como reflejo de la situación de violencia que vivió el país para la época; de esta forma, tres del total de las composiciones seleccionadas atañen a esta temática, algunas como tema general y otras simplemente como mención.

La primera de estas será "El Barcino" de Jorge Villamil[9], canción que narra la travesía de un animal basado, como ya se dijo en el análisis discursivo respectivo, en una mascota que tuvo el compositor en su infancia, llamada "Confite". Más allá de ello, en su nivel microestructural, a primera vista la canción expone la frase *"cuando en los tiempos de la violencia",* periodizando el relato en la época que hemos tomado como referencia para este trabajo; seguido de esto, aparecen las palabras "g*uerrillero*" y "*Tirofijo*", cuestión que hace alusiones claras a los grupos insurgentes de la época y que, como se mostró en el análisis, hace que sean reconocidos como actores del conflicto armado, y por ende, de la violencia.

[9] Ver letra completa en el anexo 1.

Siguiendo esta línea, el análisis también mostro que la composición hace referencia a enclaves guerrilleros de la época como lo fueron "El Pato" y "El Guayabero": "*con "tirofijo" cruzó senderos llegando al Pato y al Guayabero"*; zonas que eran reconocidas en la época como "repúblicas independientes" que se erigían como sitios en donde las comunidades guerrilleras vivían y prácticamente gobernaban por sí mismos. También se describe a los *"caporales"*, u oficiales del ejército, lo que en el análisis permitió establecer que el relato se enmarca en medio del contexto de una guerra, ya que se mencionan a los guerrilleros, por un lado, como fuerzas insurgentes, y por otro lado a los caporales, como ejercito del Estado que lucha contra ellos.

A nivel macroestructural se ha encontrado que la composición relata, a grandes rasgos, como aquel barcino es llevado por los guerrilleros y junto con ellos, al lado de Tirofijo, cruza senderos y monte, llegando incluso a los enclaves ya mencionados; hay una estrofa de la canción que llama la atención, y es cuando aquel animal se ve encrucijado en una situación de *"muerte":*

Más pasó el tiempo y allá olvidado
contra la muerte lucha el barcino
lleva en el morro las cicatrices
de fieras garras del canaguaro

Aquí se relata, como bien se señaló anteriormente en el capítulo anterior, cómo el barcino enfrenta situaciones difíciles debido a su viaje con los guerrilleros, lo cual puede interpretarse desde el punto de vista de que aquel escenario es así debido, o a la ofensiva militar que permanentemente sufría la guerrilla, o a las particularidades y vaivenes del viaje mismo que hacía el barcino; se puede ver también una nueva referencia a otro enclave guerrillero, "El Canaguaro", región del meta de suma importancia en la época de la violencia, lo que hace saltar a la vista que la canción permanentemente está mencionando actores armados y zonas que los caracterizaban, por lo cual su clasificación en este marco es acertada. *"Los caporales"* descubren el barcino, y ello puede interpretarse, como lo mostramos en el análisis, atendiendo al hecho de cuando las fuerzas militares del Estado sometieron aquellas "repúblicas independientes", en este contexto, aquel barcino es tomado por estos oficiales y regresado a su

pueblo en donde la gente grita *Viva el barcino"* y a su llegada "*suenan trompetas, se oyen clarines; retumba el eco de las tamboras."*

Por ello, en su nivel superestructural nos damos cuenta que la canción es el relato de cómo aquel barcino se ve obligado a viajar con los guerrilleros, aunque no se nos especifique si esta obligación se da por amedrentación del grupo armado o porque el animal, debido a las condiciones de su vida, viaja con ellos; lo cierto es que este barcino, como lo señalamos en el análisis discursivo realizado a la composición, puede ser visto como un campesino común que tiene que asumir este viaje con aquellos actores armados; el viaje resulta tortuoso pero al final el barcino (o el campesino) vuelve a su pueblo, siendo recibido como victorioso en medio de trompetas y al ritmo del Sanjuanero debido a que sus congéneres consideran como hazaña que sobreviviese a tal aventura. Lo que nos queda claro es que la composición, al mencionar personajes directos como "Tirofijo" y al hacer referencia no solo a las comunidades y enclaves guerrilleros sino también a las fuerzas armadas legitimas del estado (los caporales) cuenta aquel viaje en el contexto de una guerra en medio de la cual los actores armados, como es obvio, son su parte fundamental; actores que la canción retrata directamente.

Como segunda composición enmarcada en este ámbito, clasificamos la canción "La Guerrillera" de Leonor Buenaventura[10]; es tan diciente esta composición que incluso su título sería argumento suficiente para ponerla bajo este marco, pero obviamente, el análisis nos arrojó más cuestiones. A un nivel microestructural ya vimos que la historia que trata de contar Leonor Buenaventura es de una mujer llamada *Dolores Contreras*; como bien mostró el análisis, lo primero que se denota son las cualidades físicas de esta mujer, seguido de la palabra *"campesina"* por lo cual se quieren resaltar las virtudes de las mujeres que viven en la ruralidad; también se resaltan las posesiones humildes de Dolores, pues como vimos, el término *"casita"* hace alusión a que su hogar era de proporciones mínimas.

[10] Ver letra completa en el anexo 2.

Como nos mostró el análisis, la composición da un giro abrupto y después de que se nos describe a Lola Contreras *"paseando por la vereda"* se comienza a relatar el flagelo de la historia. Llegan los *"heraldos de la muerte*", los *"vasallos de la violencia*", que como se describió en lo analizado, son términos que aluden a gente que se encuentra al servicio de los actos violentos; seguido de ello aparecen las palabras *"mataron", "golpearon", "destrozaron", "ultrajaron"*, que demarcan las acciones que este grupo de sujetos hace contra Lola Contreras.

Toda esta situación hace que la mujer cambie "*su traje de encajes, por la vieja carabina"* cuestión que analizamos como el hecho que marca la transición de su vida como campesina (representado por el traje de encajes) a una vida llena de violencia y muerte (representada por la carabina). A nivel macroestructural, viendo ya el panorama expresado en la canción por sus frases, el análisis permitió dilucidar que el punto de inflexión de la historia narrada es el siguiente:

Pero sucedió que un dia,
llegaron a la vereda
los heraldos de la muerte,
vasallos de la violencia,
y mataron a su amado
golpearon a su viejita
y quemaron los sembrados,
destrozaron su casita
y ultrajaron a la niña
tan gallarda y tan bonita.

Esta estrofa en su conjunto demarca aquellos actores armados que llegaron a la casa de Lola contreras armando estragos, aunque no se especifica qué tipo de grupo armado son, lo que sí nos dejó ver el análisis realizado es que seguramente eran actores armados contrarios a los ideales de la guerrilla de la época, pues para hacerle frente a quienes le hicieron tal daño, Lola decide irse a la guerrilla, como muestra esta estrofa de la composición:

Desde aquella noche horrenda
en que el día en que su casita
cambió su traje de encajes
por la vieja carabina,
marchando por el camino
con su figura tan fina,

y se fue pa' la montaña
a pelear con la guerrilla.

Por ello, a nivel superestructural (y de hecho, en todos los aspectos) se puede denotar que la composición habla, a lo largo de toda su estructura, de actores armados, por lo cual se clasifica en este marco; no solo se hace referencia a la guerrilla al mostrar cómo Lola entra a sus filas, sino que también, por otro lado, aquello sucede debido a que otros actores armados (de los cuales no tenemos mayor información) ejercen una serie de actos violentos contra ella, por lo cual la composición es una viva representación de cómo estos entes son determinantes en la época de la violencia en Colombia.

Problema agrario y tenencia de la tierra

El agro siempre ha sido uno de los problemas más grandes de toda la historia del país, es más, es considerado como una de las causas que han dado origen – y acrecentado a través del tiempo – el conflicto armado en Colombia. Muchos han sido los intentos de reforma agraria por parte del Estado colombiano, aunque sin éxito, debido a la poca voluntad o a las condiciones de violencia y propiedad privada de la época, como sucedió con las ley 200 de 1936 de López Pumarejo enmarcada en su programa de "La revolución en marcha", o con la ley 100 de 1944 promulgada por este mismo personaje en su segundo periodo de gobierno.

Según estudios realizados por el Centro Interamericano de Desarrollo Agrícola en el año de 1963, recogidos por el Centro Nacional de Memoria Histórica (2016) que retomamos con interés debido a que abarcan la época que nos interesa, para la década de los años 60´s la situación en cuanto a la distribución de la tierra era más o menos la siguiente:

> *Según las cifras de dicho estudio, de un total de 1'437.410 predios y una superficie de 21'907.900 hectáreas, el 71 por ciento de los predios abarcaba apenas el 6,1 por ciento de la superficie, en tanto que el 29 por ciento restante concentraba el 93, 9 por ciento de la tierra (CIDA, 1966, página 75). Para una adecuada interpretación de estas cifras debe tenerse en cuenta que en el cálculo de la gran propiedad probablemente fueron incluidas las tierras de la*

> *Nación, puesto que en el estudio se utiliza el término genérico "predios catastrales" sin ninguna otra especificación. De haber sido así, la tierra no solo estaba concentrada en grandes propiedades de carácter privado, sino que el Estado aun disponía de extensos terrenos que no había adjudicado.* (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2016, p. 248).

Es decir, que no solo hay que mirar la distribución de la tierra por el lado de la posesión que sobre ella ejercían grandes privados, sino que también a este problema agrario contribuía el Estado al ser negligente a la hora de adjudicar predios a los campesinos de bajos recursos; ello puede ser una explicación a el por qué posteriores reformas agrarias, como la de Carlos Lleras Restrepo en el periodo del Frente Nacional, fueran un fracaso. Lo cierto es que queda claro que el problema agrario y la distribución de tierras ha sido una coyuntura característica de la historia del país, y que ello ha generado atisbos de violencia gigantescos, es por eso que nos parece necesario tomar este punto como uno de los marcos referenciales en los cuales se pueden clasificar las narrativas que se desentrañan desde las canciones escogidas a partir del análisis discursivo realizado.

Dos han sido las canciones que mejor se acomodan a esta coyuntura. La primera de ellas es "Me voy" de Daniel Gonzáles[11]; si bien esta composición ya fue referenciada en el marco del *desplazamiento*, ello no quiere decir que sea impedimento para clasificarla aquí, ya que consideramos que las canciones pueden expresar múltiples hechos relacionados con la violencia en sus narrativas. Como ya señalamos anteriormente, la frase de la composición que dicta *"no tengo tierras pa' trabajar"* es una de las principales razones por las cuales el protagonista de esta composición decide migrar del campo para la ciudad.

Aunque señalamos, cuando hicimos referencia a esta canción en el ámbito del desplazamiento, que esta carencia de tierras podía obedecer seguramente a cuestiones de despojo por parte de otros sujetos hacia el campesino que narra la historia, ello no deja de lado la cuestión

[11] Ver letra completa en el anexo 6.

de que esta falta de tierras, aparte de ser relacionado con el fenómeno del desplazamiento, se pueda relacionar también como producto de la inequidad en la distribución y el problema agrario de tenencia de las tierras.

Ello se explica de la siguiente manera: como vimos, en los datos recogidos por el Centro Nacional de Memoria Histórica (2016) el problema de la distribución de tierras para la década de los 60's no estribaba solamente en las posesiones de privados sobre ella, sino también en la omisión y negligencia del Estado para adjudicar predios que eran de su posición, razón por la cual, enmarcando este contexto en la historia que trata de plasmar Daniel Gonzáles en su composición, podríamos suponer que aquel campesino no migraría del campo a la ciudad si el Estado le confiriera unas hectáreas de tierra para que trabajara, pues la carencia de estas es una de las fuertes razones por las cuales aquel sujeto decide migrar; siendo así, vemos conveniente y necesario enmarcar esta canción en ambas cuestiones, tanto la del *desplazamiento* como la del *problema agrario y de tenencia de la tierra*, pues consideramos que la composición es una expresión de ambos fenómenos.

Ahora bien, dentro de las composiciones escogidas para este trabajo, existen canciones más directas que tratan este tema; el análisis realizado nos mostró que la composición que mejor y más evidentemente expone la coyuntura relacionada con la distribución de propiedad rural es la titulada "Dígame por qué doctor" de Pedro J. Ramos[12].

Vemos de entrada, como nos mostró el análisis realizado, que el protagonista se encuentra en un lío judicial debido por cultivar un *"Chamizal"*, o en otras palabras, una porción de tierra, y que él no entiende por qué la situación es esta si no ve como un delito trabajar la tierra.

En la cuestión microestructural de la composición aparecen palabras y frases, que, según el análisis hecho, demuestran la gran importancia que el campesino le da al hecho de poseer una

[12] Ver letra completa en el anexo 4.

porción de tierra, ya que ello es lo que le asegura su sustento; por ejemplo, vimos que aparecen las palabras *"Dios" y "Libertador"* unidas a la frase *"prometieron un pedazo bajo el cielo"* refiriéndose con ello a la necesidad que, incluso seres tan importantes para el argot popular como Dios (la representación religiosa) y el Libertador (que haría referencia a Simón Bolívar, siendo una representación política), dictan acerca de la posesión de la tierra. El análisis también dio cuenta de cómo ciertas personas que detentan un poder o representan alguna institución del Estado niegan el acceso a estas cuestiones agrarias al ejercer esta autoridad, como nos muestra la parte de la composición en donde el campesino que reclama sobre aquella injusticia es tratado como *"invasor"* por el juez.

Continuamente se nos está nombrando la dependencia que el campesino tiene por la tierra, ya que es su forma de producción y su medio para sobrevivir, por ello, vimos también cómo se hace referencia a las condiciones precarias que debe pasar un trabajador a la hora de trabajarla, pues aparecen unidas las palabras *"ayunas"* y *"buchón"* (que hace alusión al estómago) que manifiestan cómo el campesino a veces debe pasar hambre incluso cuando pone su empeño en trabajar aquel Chamizal, hecho que está *"taladrando más el alma que su sentencia doctor."*, lo que reafirma la importancia que el campesino le da al trabajo.

A nivel macroestructural el análisis dio cuenta de cómo aquel doctor al que hace referencia la composición es un ente de poder que aprovecha su autoridad para condenar, a cinco años (suponemos que de cárcel) a un campesino por cultivar un Chamizal, aquel trabajador no entiende la situación y reclama que *"Dios y el libertador"* prometió un pedazo de tierra a cada ser humano, por lo cual él no ve que trabajar una porción de ella sea un delito, siguiendo esta línea, vemos cómo la figura católica de Dios aparece constantemente, lo que mostró que aquella deidad tiene bastante importancia en las áreas rurales, y que en este caso de la composición, se usa como referencia para defender el hecho de que aquel campesino estuviese trabajando aquella porción de tierra:

Lo sé como campesino
y lo sabe usted doctor
que cuando Dios hizo el mundo
a naide lo escrituró

Antecediendo esto, el análisis realizado manifestó que la parte de la estrofa que dicta *"Si Dios y el Libertador a todos nos prometieron un pedazo bajo el cielo, y usted me llama invasor"* devela que el doctor (muy probablemente un juez) está condenando al campesino posiblemente porque aquel estaba trabajando una tierra de propiedad privada, probablemente de un terrateniente, pues la palabra *"invasor"* denota aquello.

El análisis también permitió señalar cómo en la composición, al final, se relatan las condiciones de vida que tiene un campesino del común, y como el protagonista de la historia le pide al doctor que cambien de posición para que las pruebe:

Ya quisiera verlo yo
sin sueldo ni prestación
arañar la tierra estéril
derretida por el sol

Y ver que al caer la noche
y en ayunas el buchón
taladrando más el alma
que su sentencia doctor (Bis)

Cinco años por qué doctor
me acaba de decretar
que tal le propongo yo
si cambiamos de lugar

Siendo así, a nivel superestructural ha develado el análisis cómo se refleja en la composición lo que a través de la historia de Colombia ha sido una constante: el hecho de que la distribución inequitativa de la tierra genere que un campesino, por necesidad, tome un pedazo como suyo para sobrevivir, mientras que la negligencia del Estado lo que hace es condenar este hecho en vez de reparar al sujeto que tiene este problema. La canción cuenta cómo, a pesar de que se supone que la tierra es un derecho para el campesino, la posesión privada de grandes territorios no le deja a aquel sujeto cultivar siquiera un humilde Chamizal, hecho que no solo

devela esta problemática agraria sino también las condiciones de vida que en las áreas rurales los sujetos deben soportar, pues la composición también refleja las condiciones de arduo trabajo e incluso hambre que viven los trabajadores, cuestión que hace que el campesino protagonista de la historia contada por Pedro J. Ramos finalice proponiendo un cambio de lugar con el Juez; siendo así, se ve cómo la narrativa de la composición devela parte de las múltiples problemáticas en torno al agro y la tenencia de la tierra que han azotado al país a lo largo de su historia.

Pobreza

Es ineludible que al tratar el tema de la violencia en Colombia esta no se vea ligada a la pobreza, pues prácticamente ambas características se encuentran interrelacionadas, es decir, más pobreza genera más violencia y viceversa. Para el caso de la época que estamos tratando, siendo esta, la llamada "época de la violencia" hay que recordar que uno de nuestros supuestos es señalar que, a pesar de que en el tiempo de las décadas sesenta y setenta (periodización que tomamos para escoger las canciones) se diga teóricamente que aquella época acabó, esto no fue así, puesto que cuestiones como la exclusión política del llamado Frente Nacional agudizó el conflicto; es por esto que se cree que en aquellas décadas (60's y 70's) muchas de las condiciones sociales de los años que sucedieron al asesinato de Jorge Eliecer Gaitán se mantuvieron y se vieron reflejadas en ese tiempo. Pues bien, entrando en el tema de las condiciones de pobreza, como bien señala Robinson (2016) para la década de los 70's alrededor del 70% de la población colombiana tenían Necesidades Básicas Insatisfechas (NIB) y por tanto se consideraban pobres (hay que tener en cuenta que este era el indicador con el que se medía la pobreza en aquel momento) y esta cuestión resultó así en gran parte debido a los rezagos que dejó la llamada "época de la violencia". (Robinson, 2016, p, 13).

Estas cifras no solo concuerdan con la periodización que tomamos para elegir las canciones, sino que son preocupantes porque muestran que más de la mitad de los colombianos de aquel tiempo vivían en condiciones deplorables, ello hace necesario, para las intenciones de

este trabajo, exponer cuales de las canciones escogidas reflejaba de alguna u otra forma el fenómeno.

En primer lugar, retomamos la composición titulada "La guerrillera", hecha por Leonor Buenaventura[13], canción que aunque ya se clasificó en el marco de los actores armados también hace alusión a la pobreza, por lo cual la volvemos a tomar aquí (recordando que las canciones no solo manifiestan un hecho de violencia, sino que en algunos casos, lo hacen de forma múltiple). Lo que en esta composición se expone sobre pobreza es, como el análisis hecho lo señaló, más de corte microestructural que otra cosa, pues es en la primera estrofa en donde aparecen los términos que aluden a este tema.

Como vimos, las frases *"tenía una casita blanca, de una sola ventanita"* al referirse sobre las posesiones que tenía la protagonista Dolores Contreras, al tener en algunas palabras el diminutivo *"ita"* aluden a que estas cuestiones materiales eran pequeñas, o poco ostentosas, o simplemente, humildes; es decir, que en este caso lo que se dice es que la casa de Dolores Contreras era muy pequeña, cuestión que podría tomarse como hecho para señalar que vivía en un ambiente de pobreza; aunque no solo por esto, si agregamos a esto el resto del contexto descrito ya en otros apartados, en donde se menciona que Dolores pertenecía al ámbito rural y que, después de los hechos que le ocurren decide enlistarse en la guerrilla, este hecho puede verse reforzado. Ya a nivel macroestructural y microestructural sabemos que la canción cuenta el proceso de cómo y por qué Dolores Contreras decide combatir junto a la guerrilla.

Otra de las composiciones clasificadas aquí, y quizá aquella que es la más diciente sobre este tema, es la canción *"Ora si entiendo por qué"* de Pedro J, Ramos; en un principio, según el análisis hecho, el protagonista de la historia explica a su amigo algo que vio en el pueblo (lo que de entrada deduce que quien cuenta la historia vive en una vereda, por tanto, seguramente es un campesino), Aparece el término *"estudiantes"* haciendo referencia al grupo que protestaba en

[13] Ver letra completa en anexo 2.

la plaza, quienes hablaban y gritaban *"rivolución"* que en términos lingüísticos correctos sería "revolución".

Como vimos, la frase *"no entendí lo del petróleo, ni lo del gringo ladrón"* da cuenta de que estas eran las razones por las cuales protestaba la masa de gente, las cuales nuestro protagonista desconocía, hecho que después se aclarará cuando aparece la frase *"los que venden la nación"*, lo que muestra las verdaderas razones de la protesta. Hasta aquí, en este nivel microestructural, no ha aparecido nada en la composición que nos hable directamente sobre el fenómeno de la pobreza, pero el análisis mostró que ya para la última estrofa se denotan frases y palabras que están íntimamente ligados con esto.

Se puede leer entonces la palabra *"rancho"* seguido de la palabra *"pobreza*", lo cual denota una casa humilde en condiciones de miseria; además, cuando el campesino se refiere a sus hijos – en la composición referenciados como *"guambitos"* - los describe *"más flacos que los perros del patrón"*, razón por la cual el campesino entiende por qué los estudiantes hablaban de revolución.

Cuando el análisis se hizo a nivel macroestructural se encontró que la canción tiene una lógica secuencial que termina enunciando esta situación de pobreza de aquel personaje que narra la historia; en primer lugar, como ya se dijo, se menciona la estrofa en la cual el campesino vio que los estudiantes protestaban al alcalde del pueblo sobre algo relacionado con la venta de la nación:

Ayer que estuve en el pueblo
compadrito Juan José
los estudiantes gritaban
viva la rivolución
y le decían al alcalde
que se asomara al balcón
ques que hay tan y que esos son
los que venden no sé qué
ques que hay tan ricuerdo ya
los que venden la nación

Después de ello, la composición evoluciona y muestra que, aunque el campesino no entendía lo que protestaban aquellas masas de estudiantes, escuchó que era algo sobre *"el petróleo"* y sobre *"el gringo ladrón"* cuestión que, como se dijo con más detalle en el análisis respectivo de la composición, refleja la situación de crisis del petróleo y el modelo de explotación del crudo que atravesó Colombia para la época. La canción finaliza entonces cuando el campesino se da cuenta de su situación de miseria y pobreza, de cómo sus niños están más flacos y arruinados por el hambre que las mascotas del patrón a pesar de que él trabaje duro, y por ello entiende por qué aquella muchedumbre hablaba de revolución:

Ora que atisbo mi rancho
todo harto de pobreza
después de haberme jodido
arando una tierra ajena
con los guámbitos más flacos
que los perros del patrón
ora si entiendo por qué
hablan de rivolución

Entonces, el análisis mostró que en su nivel superestructural la composición era toda una historia de cómo un campesino, que se presupone en situación de ignorancia frente a algunas cuestiones, oye las protestas de parte de los estudiantes del pueblo; la idea le queda resonando en la cabeza, y al llegar y ver la situación de miseria en la cual se encuentra su hogar entiende por qué las protestas y por qué en las calles del pueblo se habla de revolución; se podría decir que la composición vendría siendo un proceso de descripción de como un sujeto toma consciencia de clase y de sí mismo como persona que está sumida en la pobreza; es por ello que nos pareció pertinente clasificar la composición en este marco, pues es evidente que toda la historia desemboca en un final en donde su protagonista entiende las razones por las cuales se habla de revolución y de lucha social, pues ve cómo su hogar en su conjunto está sumido en una condición de miseria, a pesar de que él trabaje para que aquello no sea así.

Otra de las canciones que menciona en alguna parte el tema de la pobreza es *"Dígame*

por qué doctor" del mismo compositor, Pedro J. Ramos[14]; anteriormente hemos clasificado la composición en el marco referente a el *problema agrario y la tenencia de la tierra*, pero, como tanto la clasificación como el análisis respectivo mostró, nos damos cuenta que aquella canción relata al final cómo aquel campesino que está siendo condenado por cultivar un Chamizal le propone al doctor (un juez) que cambien de lugar.

Así, vemos como a través de esta propuesta, el campesino describe indirectamente su situación de pobreza:

Ya quisiera verlo yo
sin sueldo ni prestación
arañar la tierra estéril
derretida por el sol

Y ver que al caer la noche
en ayunas el buchón
taladrando más el alma
que su sentencia doctor (Bis)

Cinco años porqué doctor
me acaba de decretar
que tal le propongo yo
si cambiamos de lugar

Como se pudo dilucidar desde el análisis discursivo hecho a la canción, las palabras *sueldo y prestación* hacen referencia a unas exigencias laborales que el sujeto en cuestión dice no poseer, por lo cual se deduce que sus condiciones de trabajo son deplorables; por otro lado, esta situación de nefastas circunstancias laborales se reafirma con la frase *"arañar la tierra estéril, derretida por el sol",* que deja ver el tipo de terreno que aquel campesino tiene para sostenerse. Yendo más allá, el análisis también dilucidó como el campesino sigue aludiendo a su situación de pobreza, pero esta vez haciendo referencia al hambre, con la frase *"en ayunas el buchón"*, lo cual es más doloroso y significativo para el sujeto que la sentencia que le quieren imponer. Vemos entonces, cómo aquella situación reflejada en la canción atañe, no solamente a

[14] Ver letra completa en el anexo 4.

un problema de *tenencia de la tierra* como ya se mostró anteriormente, sino que, de hecho, aquella coyuntura desencadena para el protagonista de la historia una situación de pobreza.

Por último, volvemos a encontrar la canción "Me voy" de Daniel Gonzáles[15] la cual ya ha sido descrita para otras clasificaciones, por lo cual aquí nos concentraremos en la parte de la composición que refiere al tema de la pobreza como tal. Como vimos, la canción representa en su nivel macroestructural y superestructural la cuestión de la migración del campo a la ciudad; sin embargo, una de las causas para ello es, como lo muestra una de las estrofas, la pobreza, por lo cual, a nivel microestructrural la composición refleja este fenómeno:

Me voy del campo pa' la ciudad,
no tengo tierras pa' trabajar,
no tengo haberes, amor ni nada,
sólo pobreza que es natural.

Siendo así, como el análisis lo mostró, el campesino decide irse de su hogar debido a que no posee cosas demasiado importantes en su imaginario, las cuales son sinónimo de pobreza y se enmarcan en *"tierras pa' trabajar"* – que también se relacionan con la coyuntura de la propiedad de la tierra – *"haberes"* que quiere decir pertenencias, *"amor ni nada"*, lo que lleva al sujeto a concluir que solo posee pobreza, lo cual ve como un estado natural; esto último como consecuencia quizá de que ha estado en esta condición de miseria toda su vida. Por estas cuestiones, vemos como necesario clasificar la canción también en este ámbito, ya que refleja no solo cómo un individuo cambia su situación de vida – al decidir migrar – por causas de su condición de pobreza, sino también cómo naturaliza esta situación.

Muerte

Muerte y violencia van de la mano, y ello no es diferente para este país, que ha estado sumido en hechos de esta naturaleza por largos periodos de tiempo a través de su historia; la

[15] Ver letra completa en el anexo 6.

época de la violencia fue quizá uno de los periodos en donde más derrame de sangre hubo, liberales y conservadores (y en medio de ellos otras bandadas, menos numerosas es cierto, como por ejemplo los comunistas) se enfrentaron por años a mano armada por defender sus convicciones políticas; según Bello (2008) fueron alrededor de 180.000 las muertes producidas entre el periodo de 1946 – 1945 relacionadas con estos hechos, en un país que para ese entonces tenía alrededor de 13 millones de habitantes; además, aun cuando, después de este periodo, el Frente Nacional se erigió como posibilidad para acabar con aquella violencia bipartidista, aquel encierro político lo que generó fue que fuerzas que se sintieron excluidas tomaran el camino armado como forma de obtener el poder, hecho que agudizó el problema y que, en cifras presentadas por la autora, representaba con oscilante de 32 a 35 muertes por cada 100.000 habitantes entre los años 1964 a 1967 (C. Bello, 2008, p. 77), años entre los que se encuentra el inicio de aquel Frente Nacional.

Estas cifras son solo un muy pequeño acercamiento a todo el horror que desencadenó la violencia en aquella época, pero lo que es cierto, es que la cuestión de la muerte es determinante a la hora de enmarcar las narrativas que las canciones escogidas desentrañan dentro de sí, no solo por la relación estrecha ya mencionada entre muerte y violencia, sino también por el significado simbólico que de ella se tiene para caracterizar el periodo, como por ejemplo el hecho de encasillar su inicio con la muerte (asesinato) del líder liberal Jorge Eliecer Gaitán.

Siendo así, la primera canción que clasificamos como manifestación de este marco es “La Guerrillera” de Leonor Buenaventura; que ya ha sido parte de otras clasificaciones. Nos limitaremos a referenciar la parte que habla explícitamente del asesinato, muerte, homicidio o parecidos, ello debido a las razones anteriormente expuestas. Como ya se ha visto, la canción narra la historia de cómo y por qué Dolores Contreras decide dejar su vida como campesina y pasa a hacer parte de un grupo armado, en este caso, la guerrilla; el análisis mostró que una de

las principales razones por las cuales la mujer toma esta decisión atañe a la muerte y a los hechos violentos, como se muestra en esta estrofa:

Pero sucedió que un dia,
llegaron a la vereda
los heraldos de la muerte,
vasallos de la violencia,
y mataron a su amado
golpearon a su viejita
y quemaron los sembrados,
destrozaron su casita
y ultrajaron a la niña
tan gallarda y tan bonita

Aun cuando a nivel superestructural la temática de la canción tiene que ver más con los *actores armados* como ya se mostró, es cierto también que a nivel microestructural el análisis dio cuenta de que la alusión a la muerte y el asesinato se erigen como las causas principales que desencadenan la temática general. Primero se enuncian a los "*heraldos de la muerte"* quienes son descritos como *"vasallos de la violencia"* es decir, algún tipo de grupo que se encontraba al servicio de los actos violentos; al ser "*heraldos de la muerte*" se supone, de hecho, que vendrían siendo asesinos, lo cual se confirma después ya que ellos *"mataron a su amado*" es decir, a la pareja sentimental de Lola Contreras. Junto con estos, después se describirán otros hechos que hacen referencia a la violencia y que, agregados a los anteriores referentes a la muerte y el asesinato, terminarán por hacer que Dolores Contreras ingrese a la guerrilla, ello tal vez, según lo develado por el análisis discursivo hecho en apartados anteriores, para vengar la muerte de su amado, generando así un círculo vicioso de responder la violencia con más violencia y por tanto prolongando los actos de muerte y asesinato.

Otra de las canciones que expresa algo sobre esta temática será, nuevamente, la canción "Me voy" de Daniel Gonzáles; específicamente la temática de la muerte se expresa en el nivel macroestructural de la canción, cuando el compositor trata de reflejar, a través del personaje que

narra la historia, cómo las generaciones de campesinos han muerto en las ciudades cuando deciden irse de su hogar, como lo muestran estas estrofas:

Allí murieron padres y abuelos
sin levantar la cabeza al sol,
entre alabanzas y Padrenuestros
porque ellos si creyeron en Dios.

Allí murieron sin decir nada,
nada en el mundo les importó,
porque el labriego lleva en su sangre
bella humildad por tradición

De esta manera, aunque en esta canción lo que se anota sobre la muerte no tiene nada que ver (en apariencia superficial) con cuestiones como el asesinato y el homicidio, el análisis ha mostrado que la inclusión de estas palabras sí tienen intenciones de denotar hechos violentos, ya que se hace referencia a cómo los campesinos que tienen que migrar hacia las ciudades mueren allí sin tener la oportunidad de regresar a su hogar.

Matriz de clasificación para las canciones escogidas

Expuestas entonces las razones de cómo se clasifican las canciones escogidas en ciertos marcos de referencia que a nuestro juicio son característicos de la época de la violencia, y hecho el análisis de por qué se enmarcan las canciones allí, a continuación presentamos la matriz que resume lo anterior.

Marco de clasificación	**Canciones**	**Niveles de representación**
DESPLAZAMIENTO	"Mi viejo Tolima" – Rodrigo Silva	Microestrucutral, macroestructural y superestructural.
	"Me voy" – Daniel Gonzalez	Microestrucutral, macroestructural y superestructural.

ACTORES ARMADOS	"El barcino" – Jorge Villamil	Microestrucutral, y macroestructural superestructural.
	"La guerrillera" – Leonor Buenaventura	Microestrucutral, y macroestructural superestructural.
PROBLEMA AGRARIO Y DE TENENCIA DE LA TIERRA	"Me voy" – Daniel Gonzales	Microestructural y macroestructural
	"Dígame porque doctor" – Pedro J. Ramos	Microestrucutral, y macroestructural superestructural.
POBREZA	"La guerrillera"- Leonor Buenaventura	Microestructural
	"Ora si entiendo porque"- Pedro J. Ramos	Microestrucutral, y macroestructural superestructural.
	"Dígame porque doctor" – Pedro J. Ramos	Microestructural y macroestructural
	"Me voy" – Daniel Gonzales	Micorestructural y macroestructural
MUERTE	"La guerrillera"- Leonor Buenaventura	Macorestructural
	"Me voy" – Daniel Gonzales	Macroestructural

Como vemos, la clasificación permite mostrar bajo qué marcos característicos de la época de la violencia se encierran las composiciones escogidas para este trabajo, según la afinidad de sus narrativas con estos y de las reflexiones hechas a partir del análisis discursivo de cada una de las canciones en el capítulo anterior; se nota que unas canciones son más representativas que otras en algunos temas, como por ejemplo la composición "Ora si entiendo por qué" de Pedro J. Ramos toma como tema dentro de sí a la pobreza en todos sus niveles en comparación a composiciones que lo hacen solo a un nivel micro como "La guerrillera" de Leonor Buenaventura. También se observa que hay canciones que expresan múltiples escenarios de violencia, como por ejemplo la composición "Me voy" de Daniel Gonzáles, la cual terminó

clasificada en cuatro de los cinco ámbitos.

Siendo esto así, para cerrar este capítulo lo que nos queda por mostrar es argumentar cómo las canciones se erigen como arte que representa condiciones sociales, como música que se inscribe en el ámbito popular y como narrativas que se convierten en tradición oral.

Las canciones escogidas como arte, expresión de cultura popular y narrativas de tradición oral

Se ha visto a través de todo lo mencionado hasta ahora que las canciones escogidas para el análisis, más allá de ser composiciones musicales que han marcado un hito en el trasegar instrumental y artístico del país, son expresiones de diversos hechos que se enmarcan en los rezagos que ha dejado la época de la violencia en Colombia en los distintos niveles de las esferas sociales; como ya se dijo, uno de los supuestos fuertes de este trabajo ha sido el hecho de afirmar que para el periodo comprendido entre 1965 – 1975 (época en que se inscriben las composiciones escogidas) la violencia no cesó sino que se agudizó por cuestiones como la exclusión política del Frente Nacional, entre otras. Esto nos lleva a decir que estas composiciones no solo son reflejo de las condiciones que vivían los pobladores de la región del Tolima para las décadas de los 60's y los 70's, sino que en sí, por la razón expuesta anteriormente, son expresión también de la situación social que se tenía en la llamada "época de la violencia".

Así. lo primero que afirmamos es lo expuesto por Baña (2011) autor recogido en nuestro marco teórico, quien nos dice que la música, como expresión artística, no solo recoge los discursos de las sociedades en los que se crea, sino que también los pone en crisis y le da expresión a esas coyunturas sociales. (Baña, 2011, p. 52). Es decir, que el arte no solo es expresión social sino que también se erige como ente crítico, si se quiere, de la misma sociedad al exponer las crisis que esta vive; ello se mostró prácticamente en todas las canciones escogidas, pues como se ha señalado en el capítulo anterior las composiciones retratan hechos como el desplazamiento, los actores armados, la pobreza, etc.; situaciones de crisis social que incluso

eran reflejadas múltiples veces en canciones particulares, como ocurrió con la composición "Me voy" de Daniel Gonzáles, la cual dentro de su narrativa expresaba cuestiones como el problema de la tenencia de la tierra, el desplazamiento, la pobreza y la muerte al mismo tiempo.

Siguiendo a este autor, otra de las cuestiones que nos parece afirmativa es aquella que atañe al hecho de que el arte (y con ello las canciones escogidas, pues son reconocidas como arte) es un lugar privilegiado del conocimiento social desde el cual se expresan contenidos de verdad que constituyen las esferas sociales (Baña, 2011, p 55). Estos contenidos de verdad, que en otras palabras pueden entenderse como realidades sociales, se muestran en las canciones escogidas de diversas maneras: por ejemplo, en la composición "Ora si entiendo por qué" de Pedro J. Ramos se hace alusión a las protestas que realizaron masas de estudiantes a finales de la década de los 60's a causa de la crisis del petróleo y del modelo que se trazó como patrón de explotación del crudo, en donde se hacía obligatorio la intervención de multinacionales extranjeras (principalmente norteamericanas) que poca utilidad económica le traía a la nación colombiana. Estas protestas realmente existieron y se prolongaron por mucho tiempo, y Pedro J. Ramos con solo mencionar frases como *"(...) no entendí lo del petróleo, ni lo del gringo ladrón"* en su composición al referirse a las protestas que el protagonista de su canción había visto, ya hace una mención tácita de esta cuestión.

Otro ejemplo de esto lo podemos encontrar en la canción de "El barcino" compuesta por Jorge Villamil; recordamos que en una de sus estrofas el compositor nos cuenta como aquel animal "*(...) con Tirofijo cruzó senderos, llegando al Pato y al Guayabero"* con estas pocas palabras Jorge Villamil ya devela uno de los actores armados más importante de la historia de Colombia como lo fue Pedro Marín, alias "Tirofijo", y nos referencia dos enclaves guerrilleros importantes de la época como El Pato y El Guayabero, comunidades guerrilleras parte de las famosas "repúblicas independientes". De esta manera, se ve como las canciones escogidas develan aquellos "contenidos de verdad" de las sociedades de los cuales habla Baña, y cómo

estas composiciones se constituyen como un medio privilegiado para hacerlo.

Ahora bien, siguiendo en este camino de ver cómo las canciones que escogimos se constituyen como arte, también queremos retomar lo dicho por Fubini (2009) en cuanto a que la música se convierte en un vehiculo que despierta transmite mensajes emotivos y e impactantes, lo cual le ayuda a transmitir su mensaje; vemos en composiciones como "La guerrillera" de Leonor Buenaventura cómo se relata una historia desgarradora que tiene como protagonista a una mujer llamada Lola Contreras; la canción nos cuenta que aquella mujer era una humilde campesina que un día recibió la visita de los *"vasallos de la violencia"* quienes *"mataron a su amado, golpearon a su viejita, quemaron los sembrados, destrozaron su casita"* hechos que se retratan como deplorables y que hacen despertar cierta sensación de tristeza.

También nos podemos remitir a la composición "Dígame por qué doctor" de Pedro J. Ramos, canción que nos cuenta la historia de un campesino que es condenado por cultivar un Chamizal (una porción de tierra) que parece que es propiedad privada; la historia es narrada mostrando las dificultades de pobreza que tiene este sujeto que, al escuchar la canción y al leer su narrativa, la composición transmite cierta sensación de injusticia contra la situación a la que está siendo sometido el sujeto. Estos ejemplos dan por hecho que la música, como menciona Fubini, transmite sentimientos que le ayudan a consolidar el mensaje que intenta evocar.

Ahora bien, en cuanto a la pertenencia de las canciones escogidas a lo que en nuestros referentes teóricos hemos denominado como "Cultura popular" nos gustaría retomar y afirmar lo dicho por Nestor Garcia Canclini (1987) quien conceptualiza lo popular lejos de lo masivo y lo folclórico, posicionando ello como una acción que ante todo es de carácter contrahegemónico; retomamos una cita referente a ello para aclarar la cuestión:

> *Lo popular, por lo tanto, no puede designar para nosotros un conjunto de objetos (artesanías o danzas indígenas), sino una posición y una acción. (...) Es el uso y no el origen, la posición y la capacidad de suscitar actos o representaciones populares, lo que confiere esa identidad*. (García Canclini, 1987, p. 8)

Así, entendemos que las composiciones escogidas se enmarcan en este contexto de cultura popular debido a que trascienden aquello de lo folclórico – aunque también lo incorporan, al estar enmarcadas en unos géneros específicos como el bambuco, la guabina, etc. – y llevan a que estas, es decir, las canciones, se conviertan más que todo en un lugar de enunciación; en una acción que tiene como fin expresar las inconformidades y reflejar las condiciones de miseria y pobreza en las que para la época vivían muchos de los pobladores de la región del Tolima.

Encontramos en canciones como "Ora si entiendo por qué" de Pedro J, Ramos manifestaciones explicitas en torno a la toma posición y conciencia que hace un campesino sobre su situación, quien después de ver una manifestación en la plaza pública del pueblo, y después de asimilar tal hecho con su situación personal, recurre a ver sus condiciones de vida y se da cuenta de lo siguiente:

Ora que atisbo mi rancho
todo jarto de pobreza
después de haberme jodido
arando una tierra ajena
con los guámbitos más flacos
que los perros del patrón
ora si entiendo por qué
hablan de rivolución

Lo cual muestra que la canción devela cómo aquel campesino toma una acción, si se quiere, de rebeldía, al entender por qué la gente habla de revolución y al darse cuenta que estas condiciones de vida que él lleva también le hacen, si se quiere, creer en ella.

Otros ejemplos de aquel tipo de acción contrahegemónica que significa lo popular para Canclini la encontramos en canciones como la ya muchas veces mencionada de Leonor Buenaventura, "La guerrillera"; pues es una composición que en el fondo refleja la historia de innumerables de nuestros campesinos, quienes se vieron obligados a enlistarse en las filas de los grupos armados porque la violencia – bien sea de otros grupos ilegales o del mismo Estado – les destruyó sus vidas. Por otro lado, y siguiendo esta línea, aquellas expresiones de acción también

hace que en este análisis afirmemos lo dicho por Hall (1984) quien dice que lo popular se determina de acuerdo a las condiciones sociales y de vida de los grupos, lo cual se ha denotado ya al mostrar cómo estas canciones que hemos escogido son expresión de aquellas mismas situaciones de violencia que se sentían para la época.

Y por último, para validar la pertenencia de las composiciones escogidas a lo que aquí se ha conceptualizado como cultura popular, es menester afirmar también lo dicho por Margulis (2010) en cuanto a lo popular como forma de expresión. Consideramos que es casi obvio el hecho de que las canciones que hemos analizado en este trabajo se erigen como formas de expresión, en la que sus autores han querido dar lugar a un mensaje que no solo se enmarque en lo instrumental sino también en lo cotidiano; lo social. Aquellos mensajes pasan desde los relatos encaminados a mostrar los sentimientos de aquel campesino que tiene que dejar su pueblo, como en el caso de la composición "Mi viejo Tolima" de Rodrigo Silva.

Ahora bien, hay que resaltar también el papel que estas composiciones cumplen como tradiciones orales, según lo expuesto por Gil (2011) quien caracteriza la tradición oral como portadora de saberes populares. Las canciones que escogimos entrañan dentro de su narrativa cuestiones propias de la región que no escapan a lo popular, como por ejemplo las referencias a las comunidades guerrilleras del departamento como El Pato y El Guayabero, mencionadas en la composición "El Barcino" de Jorge Villamil; vemos entonces cómo esta canción no solo es una expresión en contra de la violencia sino también cómo transmite en su estructura y hechos narrados saberes populares propios de la región. Siendo así, y según todo lo anterior, afirmamos convencidos que estas canciones que han hecho parte de este trabajo se erigen como arte que expresa condiciones sociales, como referentes de la cultura popular de la región, y como tradiciones orales que transmiten no simplemente un mensaje, sino también unos saberes específicos.

Conclusiones

Para finalizar este trabajo, con la esperanza de que el análisis hecho muestre cómo desde la música popular se evidencian las condiciones de violencia que se vivieron en el Tolima para la época ya señalada repetidas veces, queremos exponer las conclusiones puntuales y generales que ha dejado hasta aquí todo lo realizado.

En primer lugar, concluimos que las composiciones hechas entre los años de 1965 – 1975 reflejan situaciones, como por ejemplo: el desplazamiento forzado, despojo de tierras, asesinato, persecución política, tortura y otras formas de violencia que se presentaron durante la época de la violencia, y que azotaron la región del Tolima y otras regiones del país. Al analizar y clasificar las canciones nos dimos cuenta que este hecho era acertado, ya que cada una de las canciones expresaba alguna situación de violencia, e incluso otras lo hacían de forma múltiple. Así mismo los autores o compositores de estas canciones hacen uso de un lenguaje sencillo, el cual suele ser usado entre los sectores campesinos y populares permitiendo de esta forma una mayor acogida entre estos sectores.

Como segunda conclusión afirmamos que, para hacer un análisis discursivo mínimamente riguroso y acertado, es necesario contextualizar, al menos generalmente, los discursos que se van a estudiar. Hacer una contextualización sobre la violencia y la región del Tolima en un principio permitió que las afirmaciones que hicimos tuviesen un sustento; además, a la hora de realizar el análisis discursivo propiamente dicho, contextualizar un poco a los compositores ayudó para saber las motivaciones que los condujeron a escribir estas narrativas, lo cual sirvió bastante para los objetivos que nos planteamos.

Una tercera conclusión a la que podemos llegar es que, al realizar un análisis discursivo en los términos que propone Van Dijk (1980, 1999), es decir, a nivel microestructural, macroestructural y superestructural, se pueden obtener unos resultados más profundos y complejos. Al estudiar las canciones bajo esta estructura vimos que muchas de ellas no sólo

reflejaban una temática – expresada en la superestructura – sino que incluso dentro de sí se podían encontrar varias otras implícitas, así, algunas canciones hablaban de cuestiones como los actores armados, la pobreza, la muerte y el problema de la tenencia de la tierra al mismo tiempo, hecho que enriqueció los resultados.

En cuarto lugar, afirmamos que, si bien realizar el análisis así es un ejercicio académico interesante, para que los resultados sean consistentes con las necesidades del trabajo es necesario clasificar los discursos analizados en unas temáticas (o marcos) que permitan estructurar los resultados de mejor manera; aquellos marcos deben ser seleccionados acorde a las finalidades que se plantee el análisis discursivo en particular. En nuestro caso, esos ámbitos fueron: desplazamiento, actores armados, problema agrario y tenencia de la tierra, pobreza y muerte, los que nos han servido para sistematizar los resultados encontrados al realizar el respectivo análisis discursivo a cada composición escogida.

La quinta y última conclusión nos permite afirmar que las canciones que han sido parte de este trabajo pueden reafirmarse como arte que se enmarca en la cultura popular de la región y que se construye, así mismo, como tradición oral, pues, en primer lugar, las canciones reflejaron no solo las condiciones sociales de la época sino también aquellas realidades sociales (contenidos de verdad) de esas condiciones mismas; por otro lado, también manifestaban una acción popular contrahegemónica, contraria a la convicción de que lo popular es lo masivo y lo folclórico y más bien erigiéndose como expresión de la gente del común; y por último, se construyeron como tradiciones orales que dentro de sus narrativas guardaban saberes populares.

Por ello, nuestra conclusión general es que el trabajo realizado ha sido, en su inmensa mayoría, acertado, y que el análisis hecho a estas composiciones ha logrado develar, al menos en un nivel micro, algunos de los hechos que vivió la región del Tolima en la época de la violencia, hechos que se prolongaron aun cuando con el Frente Nacional se decían acabados. Solo queda desear que para el lector esta convicción que tenemos también sea observada y

afirmada, pues aunque los estudios sobre la época de la violencia en Colombia sean innumerables, consideramos que la importancia y la huella – en muchos casos indeseable – que han dejado aquellos tiempos en nuestro país hacen que cualquier trabajo sobre el tema, por mínimo que sea, contribuye no solo a reivindicar los hechos, sino también a darle luz a la memoria y no olvidar una época tan llena de sangre.

Bibliografía

Alape, A. (1989). *Las vidas de Pedro Antonio Marín, Manuel Marulanda Vélez: Tirofijo*. (Planeta, Ed.). Bogotá D.C.

Añez, J. (1990) *Canciones y recuerdos.(Editorial Bogotá) Bogotá D.C - Colombia.*

Archila, M. (s.f.). La tradición oral como fuente de la historia. Recuperado de: http://oraloteca.unimagdalena.edu.co/wp-content/uploads/2013/01/La-Tradición-Oral-Como-Fuente-De-La-Historia-MauricioArchilaNeira.pdf

Aróstegui, J. (1994): Violencia, sociedad y política: la definición de la violencia.*Revista ayer(13) pp. 17 - 56. Recuperado de:* http://revistapensar.org/index.php/pensar/issue/view/5/showToc

Bártok, B. (1976) Escritos sobre música popular (Siglo XXI Editores) Mexico D.F.

Banrepcultural (s.f.) Jorge Villamil. Recuperado de: http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/biografias/villamil.htm

Baña, M. (2011). Theodor W. Adorno y La Música Como Fuente Del Conocimiento Histórico. *Pensar. Epistemología Y Ciencias Sociales*, *0*(5). Recuperado de:

https://www.researchgate.net/publication/254133288_Violencia_sociedad_y_politica_la_definicion_de_la_violencia

Bello, C. (2008). La violencia en Colombia: Análisis histórico del homicidio en la segunda mitad del siglo XX. *Criminalidad, 1*, 73–85. Recuperado de: https://www.policia.gov.co/sites/default/files/RevistaCriminalidadVol50Numero1.pdf

Bello, M. (2003). El desplazamiento forzado en Colombia: acumulación de capital y exclusión social. *Aportes Andinos, 7*, 65. Recuperado de: http://www.pensamientopenal.com.ar/system/files/2014/04/doctrina38669.pdf

Bushnell, D. (2003) Colombia: Una nación a pesar de sí misma: De los tiempos precolombinos a nuestros días. (Planeta Ed) Bogotá D.C.

Calsamiglia, H., & Tusón, A. (1999). *Las cosas del decir. Manual de analisis del discurso*. (E. Ariel, Ed.). Barcelona. Recuperado de: https://www.textosenlinea.com.ar/academicos/Calsamiglia y Tuson - Las cosas del decir. Manual de analisis del discurso.pdf

Centro Nacional de Memoria Histórica. (2013). *Basta ya: Memorias de guerra y dignidad*. (I. Nacional, Ed.) (Vol. 53). Bogotá D.C. https://doi.org/10.1017/CBO9781107415324.004

Centro Nacional de Memoria Histórica. (2016). *Tierras y conflictos rurales: Historia, políticas agrarias y protagonistas*. Recuperado de: http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/informes/informes-2016/tierras-y-conflictos-rurales

Fubini, E. (2009) *Estética de la música:Primera parte, los problemas históricos y estéticos de la música (A. Machado Libros) Madrid - España.*

García Canclini , N. (1982) Las culturas populares del capitalismo (Ed. Nueva imagen) Mexico D.F.

García Canclini, N. (1987). Ni folklórico ni masivo. ¿Qué es lo popular? *Revista Diálogos de La Comunicación*, (17), 6–11. Recuperado de: http://dialogosfelafacs.net/wp-content/uploads/2012/01/17-revista-dialogos-ni-folklorico-ni-masivo.pdf

Gil, A. (2011). Tradiciones orales: fuente viva del saber popular. *Cifra Nueva*, 75–84.

Recuperado de: http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/34843/1/articulo7.pdf

Gobernación del Tolima (2012) Historia. Recuperado de: http://www.tolima.gov.co/publicaciones/1306/historia

Gómez Zea, L. (2014). Biografía, contexto e historia: La violencia en Colombia 1946 - 1965. Tesis de pregrado. Univerisdad del valle, Cali - Colombia.

Gutiérrez, A. (2015) Jorge Villamil Cordovez: Poiesis de los Andes. Tesis de maestría. Universidad del Tolima. Ibagué - Colombia.

Jaramillo Gaviria, M. (2002) Cronología de la primera asamblea constituyente del Estado soberano del Tolima. El Tiempo. Recuperado de: http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-1348763

Jassir, Z. (2010) *Lo Ancho pa´ellos lo angosto pa´ uno: Análisis discursivo de la canción social en la música vallenata.* (Tesis de pregrado). Universidad de Cartagena, Cartagena, Colombia.

Kalmanovitz, S. (1999) *Economia y Nacion. Una breve historia de Colombia*. 4a ed. Bogotá D.C., Colombia: Editores Tercer Mundo.

Margulis, M. (2010). Acerca de la cultura popular. *Perspectivas Metodológicas*, *10*, 11–27. Recuperado de: http://revistas.unla.edu.ar/epistemologia/article/view/472/513

Martinez Ossa, C. (2009) *Composicion y produccion de bambucos y pasillos basado en estilo musical bogotano de la primera mitad del siglo XX*. (tesis de maestría). Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá D.C., Colombia.

Ministerio de Educación Nacional. (1985) *Música autóctona colombiana*. Bogota D.C., Colombia: Editorial Camina.

Ocampo López, J. (1976) *Música y Folclor de Colombia*. Bogotá D.C., Colombia: Plaza & Janes Editores

Ospina, S. (2010). notas sobre la Música en la Independencia. *Goliardos*, *2*(2), 3–15. Recuperado de: http://www.bdigital.unal.edu.co/45059/1/46862-227410-1-SM.pdf

Pardo, M. (2009). Música y sociedad en colombia traslaciones, legitimaciones e identificaciones, 368. Recuperado de: http://repository.urosario.edu.co/bitstream/handle/10336/11061/Musica y sociedad_ok.pdf?sequence=4

Pardo Rodriguez, C. (2002) *Músicos del Tolima siglo XX*. Ibagué, Colombia: Pijao editores.

Pardo Rojas, M. (Ed.). (2009) *Música y sociedad en Colombia: Traslaciones, legitimaciones e identificaciones.* Recuperado de: http://www.academia.edu/6725051/M%C3%BAsica_y_Sociedad_en_Colombia._Traslaciones_legitimaciones_e_identificaciones

Piñeiro, J. (2004). La música como elemento de análisis histórico: historia actual, *5*, 155–169. Recuperado de: http://www.historia-actual.org/Publicaciones/index.php/haol/article/view/70/68

Radio Nacional de Colombia (2018) En recuerdo del gran Rodrigo Silva. Recuperado de: https://www.radionacional.co/noticia/cultura/silva-villalba-50-anos-vida-artistica

Ramírez Poloche, N. (2012). La importancia de la tradición oral: El grupo Coyaima. *The Importance of Oral Tradition: The Group Coyaima - Colombia. (English)*, *10*(2), 129–143. https://doi.org/10.21500/22563202.2365

Robayo, M. (2015). La canción social como expresión de inconformismo social y político en el siglo XX. *Revista Calle*, *10*(16), 54–67. https://doi.org/http://dx.doi.org/10.14483/10.14483/udistrital.jour.c14.2015.2.a05

Robinson, J. A. (2016). La miseria en Colombia. *Revista Desarrollo Y Sociedad*, *Primer Sem*(76), 9–90. https://doi.org/10.13043/DYS.76.1

Sánchez, G., Meertens, D. (1998) *Bandoleros, gamonales y campesinos. El caso de la violencia en Colombia*. Bogotá D.C., Colombia: El Áncora editores.

Suárez, J. F. (2015, October 6). Desplazamiento en Colombia, impune. *El Espectador*.

Recuperado de: https://www.elespectador.com/noticias/nacional/desplazamiento-colombia-impune-articulo-591211

Suárez, S. A. S. (2009). Reflexión histórica de las formas de la escritura musical del bambuco , entre el colonialismo y la república en Colombia. *Música, Cultura Y Pensamiento*, *1*, 115–130. Recuperado de: http://www.conservatoriodeltolima.edu.co/images/revistas/MCP1/Musica_cultura_y_pensamiento01_K.pdf

Taylor, S. J., & Bogdan, R. (1984). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación: la búsqueda de significados.* (Paidos, Ed.), *Paidós Básica*. Barcelona. https://doi.org/10.1017/CBO9781107415324.004

Tirado Mejía, A. (1985) Colombia: Siglo y medio de bipartidismo. En M. Arrubla (Ed.), *Colombia Hoy* (pp. 102-185). 9a ed. Bogotá D.C. Colombia: Editorial Presencia.

Van Dijk, T. (1980). *Texto y con texto: Semántica y pragmática del discurso*. (Cátedra, Ed.). Madrid.

Van Dijk, T. a. (1999). El análisis crítico del discurso. *Anthropos (Barcelona)*, *186*, 23–36. Recuperado de: http://www.discursos.org/oldarticles/El an%E1lisis cr%EDtico del discurso.pdf

Villa Hernández, P (2007) Leonor Buenaventura: la música como expresión de amor. *Aquelarre. Revista del centro cultural universitario. 6* (12), 11-16. Recuperado de: http://administrativos.ut.edu.co/images/VICEHUMANO/centro_cultural/aquelarre/Aquelarre_12.pdf

Anexos

Anexo 1: Letra de la canción “El Barcino” de Jorge Villamil

Esta es la historia de aquel novillo
que había nacido allá en la sierra
de fina estampa mirada fiera
tenía los cuernos punta de lanza

Cuando en los tiempos de la violencia
se lo llevaron los guerrilleros
con “tirofijo” cruzo senderos
llegando al Pato y al Guayabero
Arre torito bravo
que tienes alma de acero
y llevas en la mirada
fulgor de torito fiero
y llevas en el hocico
el aroma del poleo

Más paso el tiempo y allá olvidado
contra la muerte lucha el barcino
lleva en el morro las cicatrices
de fieras garras del canaguaro

Lo descubrieron los caporales
y arriado al ruedo para un San Pedro
la gente grita viva el barcino
mientras sonaban los sanjuaneros

Arre torito bravo
que tienes alma de acero
que llevas en la mirada

fulgor de torito fiero
y llevas en en el hocico
el aroma del poleo

Suenan trompetas se oyen clarines
retumba el eco de la tambora
brama el barcino rueda en la arena
y en ella brotan las amapolas

Arre torito bravo
que tienes alma de acero
que llevas en la mirada
fulgor de torito fiero
y llevas en en el hocico
el aroma del poleo (Bis)

Anexo 2: Letra de la canción "La Guerrillera" de Leonor Buenaventura

Era Dolores Contreras
una linda campesina
tenía su casita blanca
de una sola ventanita,
a donde todas las tardes
ilusionado venía
un mozo moreno y fuerte
que por sus besos vivía.

Ay ay ay ay
y yo vi a Lola Contreras
ay ay ay
paseando por la vereda
ay ay ay
tenía su vestido blanco
ay ay ay
tenia las trenzas muy negras.

Pero sucedió que un dia,
llegaron a la vereda
los heraldos de la muerte,
vasallos de la violencia,
y mataron a su amado
golpearon a su viejita
y quemaron los sembrados,
destrozaron su casita
y ultrajaron a la niña
tan gallarda y tan bonita.

Ay, ay, ay
y yo vi a Lola Contreras
ay, ay, ay
subiendo la serranía
ay, ay, ay
de sus ojazos tan bellos
ay, ay, ay

tristes lágrimas caían

Desde aquella noche horrenda
en que el día en que su casita
cambio su traje de encajes
por la vieja carabina,
marchando por el camino
con su figura tan fina,
y se fue pa' la montaña
a pelear con la guerrilla.

Ay, ay, ay
y yo vi a Lola Contreras,
ay, ay, ay
con la mirada bravia.
ay, ay, ay
no le importa ni la muerte
ay, ay, ay
es reina de la guerrilla.

Anexo 3: Letra de la canción "Ora si entiendo por qué" de Pedro J. Ramos

Ayer que ´tuve en el pueblo
compadrito Juan José,
los estudiantes gritaron:
¡Viva la rivolución!
Y le decían al Alcalde
que se asomara al balcón,
quesque ahí ´tán, y que esos son
los que venden no sé qué.
Quesque ahí ´tán, recuerdo ya
los que venden la Nación. (2x)

No entendí lo del pretróleo,
ni lo del gringo ladrón
pero algo tendrá de cierto
ese verriondo, el montón
Quesque ahí ´tán, que esos son
los que venden la Nación.
Quesque ahí ´tán, que esos son
los que venden la Nación. (2x)

Ora que atisbo mi rancho,
todo harto de pobreza
después de haberme jodido
arando una tierra ajena
con los guámbitos más flacos
que los perros del patrón
Ora si entiendo por qué

hablan de rivolución.

Anexo 4: Letra de la canción "Dígame por qué doctor" de Pedro J. Ramos

Cinco años porque doctor
me acaba de decretar
acaso qué crimen es
cultivar un chamizal

Si Dios y el libertador
a todos nos prometieron
un pedazo bajo el cielo
y usted me llama invasor
Lo sé como campesino
y lo sabe usted doctor
que cuando Dios hizo el mundo
a naide lo escrituro (Bis)

Ya quisiera verlo yo
sin sueldo ni prestación
arañar la tierra estéril
derretida por el sol

Y ver que al caer la noche
semiayunas el buchón
taladrando más el alma
que su sentencia doctor (Bis)

Cinco años porqué doctor
me acaba de decretar
que tal le propongo yo
si cambiamos de lugar

Anexo 5: Letra de la canción "Mi viejo Tolima" de Rodrigo Silva

Qué triste quedó mi rancho y abandonado,
porque tuve con mi negra que irme de allí,
quedó mi trapiche solo, todo acabado,
ya no es la misma tierra que conocí.

Como añoro y recuerdo al viejo Tolima,
como con mi morena podía vivir,
hasta que en una tarde de crudo invierno,
tuve que con mi negra, salir de allí.

Me quitaron el rancho con las vaquitas,
y aunque eran tan poquitas, eran de mí,
como te extraño entonces viejo Tolima,
como quisiera ahora volver allí.

Como añoro y recuerdo al viejo Tolima,
como con mi morena podía vivir,
hasta que en una tarde de crudo invierno,
tuve que con mi negra, salir de allí.

Me quitaron el rancho con las vaquitas,
y aunque eran tan poquitas, eran de mí,
como te extraño entonces viejo Tolima,
como quisiera ahora volver allí.

Anexo 6: Letra de la canción "Me voy" de Daniel Gonzáles

Me voy del campo pa' la ciudad,
no tengo tierras pa' trabajar,
no tengo haberes, amor ni nada,
sólo pobreza que es natural.

A mí me han dicho que en la ciudad,
muchos problemas hay que afrontar.
Pero qué importa si ahora estoy solo,
no tengo tierras pa' trabajar,

Allí murieron padres y abuelos
sin levantar la cabeza al sol,
entre alabanzas y Padrenuestros
porque ellos si creyeron en Dios.

Allí murieron sin decir nada,
nada en el mundo les importó,
porque el labriego lleva en su sangre
bella humildad por tradición.