



**PENTAGRAMAS COLECTIVOS Y CANTOS INSURGENTES: FARC-EP  
(1989-2008)**

*Una aproximación desde la sociología de la música*

Presentado por:

**Laura Daniela Giraldo Melo**

*Proyecto de grado II*

Director (a) de tesis:

**Dra. Ginneth Esmeralda Narváz Jaimés**

**Universidad Santo Tomás**

**División de Ciencias Sociales**

**Facultad de Sociología**

**Bogotá, D.C**

**2020**

## **Agradecimientos**

*Para mi familia y las personas que acompañaron todo mi proceso académico y de vida en el camino de la Universidad.*

*A mis maestros, especialmente Ginneth, Diana, Alex y Miguel, de igual forma a mis amigos y amigas... Fueron unos buenos cinco años.*

*Al arte en todas sus expresiones, sobre todo a la música, por existir y enseñarme a existir, por hacer parte de lo que soy y seré, por nutrirme cada día con todos los sentimientos existentes y por ser mi fiel compañera y cómplice.*

*“En una época de horrores incomprensibles,  
sólo el arte puede resistir al olvido”*

*Theodor Adorno*

## **Tabla de contenido**

<b>Resumen .....</b>	<b>2</b>
<b>Introducción .....</b>	<b>3</b>
<b>1. Problema de Investigación</b>	
1.1. Planteamiento del problema .....	8
1.2. Justificación .....	10
1.3. Antecedentes .....	12
<b>2. Marco Teórico</b>	
2.1. Conflicto armado colombiano .....	16
2.2. Memoria colectiva .....	19
2.3. Sociología de la música .....	22
<b>3. Marco metodológico</b>	
3.1. Técnicas de recolección .....	28
3.2. Estrategias y elementos escogidos .....	32
<b>Capítulo I: Entre conceptos y teoría musical .....</b>	<b>37</b>
<b>Capítulo II: Versos de lucha y dolor de guerra .....</b>	<b>47</b>
<b>Capítulo III: Entre el amor y la selva .....</b>	<b>61</b>
<b>Capítulo IV: Cantos de paz y libertad .....</b>	<b>70</b>
<b>4. Hallazgos .....</b>	<b>77</b>
<b>5. Conclusiones .....</b>	<b>82</b>
<b>6. Bibliografía .....</b>	<b>83</b>
<b>7. Anexos .....</b>	<b>84</b>

## Índice de Tablas

Tabla N°1: objetivos .....	33
Tabla N°2: artistas y canciones .....	35
Tabla N°3: entrevista .....	Anexos

## Índice de Matrices

Matriz N°1: matriz de análisis .....	36
Matriz N°2: matriz de hallazgos .....	77

*Nota:* Todas las tablas y matrices pueden encontrarse también en los anexos.

## Siglas

**FARC-EP:** Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia- Ejército del Pueblo

**PCC:** Partido Comunista Colombiano

**LASO:** Latin America Security Operation

**AUC:** Autodefensas Unidas de Colombia

**CNMH:** Centro Nacional de Memoria Histórica

**FSLN:** Frente Sandinista de Liberación Nacional

**OMAL:** Observatorio de Multinacionales en América Latina

**CIDH:** Comisión Interamericana de Derechos Humanos

**GMH:** Grupo de Memoria Historia

**CRB-VR:** Cadena Radial Bolivariana: Voz de la Resistencia

**ONU:** Organización de las Naciones Unidas

## **Resumen**

La búsqueda de reconstrucción de memoria en el marco del conflicto armado en Colombia, fruto de los diferentes diálogos y acuerdos de paz entre el Estado colombiano y el movimiento guerrillero, particularmente con la guerrilla de las FARC-EP, han generado importantes procesos de rememoración de procesos sociales entre las víctimas y la insurgencia armada En relación a la construcción de memoria y la reparación. El arte ha sido un factor importante en el conflicto armado, es así como algunos colectivos de víctimas han logrado reconstruir su memoria individual y colectiva por medio de tejidos, poesía, fotografía, danza y música. En cuanto a esta última, se encuentra que también ha sido muy importante para la guerrilla de las FARC-EP, la diversidad de ritmos y material musical propio es inmenso y aunque se trata de un actor armado, no todo su arte se refiere a la guerra, gran parte de su producción artística y musical, involucra temáticas como la paz, el amor y la tradición, de tal forma, que por medio de la música compuesta por sus propios integrantes se puede recuperar la memoria colectiva de esta organización insurgente.

**Palabras clave:** Música, memoria, conflicto armado, historia

## **Abstract**

The search for the reconstruction of memory in the framework of the armed conflict in Colombia, as a result of the different dialogues and peace agreements between the Colombian State and the guerrilla movement, particularly with the FARC-EP guerrilla, have generated important processes of remembrance of social processes between victims and the armed insurgency In relation to the construction of memory and reparation. Art has been an important factor in the armed conflict, this is how some groups of victims have managed to reconstruct their individual and collective memory through textiles, poetry, photography, dance and music. As for the latter, it is found that it has also been very important for the FARC-EP guerrillas, the diversity of rhythms and its own musical material is

immense and although it is about an armed actor, not all his art refers to the War, a large part of its artistic and musical production, involves themes such as peace, love and tradition, in such a way that through the music composed by its own members, the collective memory of this insurgent organization can be recovered.

**Keywords:** Music, memory, armed conflict, history

## **Introducción**

En el periodo conocido como ‘La Violencia’ en Colombia, se ubica en la década de los cincuenta, y tuvo que ver con las disputas políticas bipartidistas que se dieron entre conservadores y liberales a lo largo y ancho de la nación. En los departamentos del Tolima y Huila, menciona (Loaiza, 2012), comienzan a gestarse las primeras autodefensas campesinas de Colombia, integradas por campesinos liberales, insatisfechos con las políticas agrarias cuyos efectos eran destructivos para el campo colombiano, conformándose desde allí diferentes asociaciones campesinas y organizaciones de resistencia en el país, que propendían por el reconocimiento y la participación del campesinado frente a algunos procesos de privatización que emergían con relación al imparable despojo de tierras.

Un sector de campesinos denominados liberales que tenían fuerte influencia del PCC (Partido Comunista Colombiano), decidieron unirse para defenderse de forma organizada y crearon la facción del Partido Comunista en Chaparral, Tolima, fundado por, Marco Aurelio Restrepo, esta nueva expresión formalizó la unión de sectores comunistas y liberales. Como consecuencia en El Davis, Tolima, se creó el primer campamento guerrillero liberal del territorio.

El Gobierno dominado por el Partido Conservador, desencadenó una ola de represión en contra del movimiento campesino por temor a que éste ganara fuerza. Algunas organizaciones campesinas, como consecuencia del terror de Estado, se convirtieron en movimientos guerrilleros, de modo que su objetivo ya no iba dirigido solamente a la clase terrateniente, sino también al gobierno conservador (Kay, 2001. p. 173).

Personajes como Pedro Antonio Marín (Manuel Marulanda o Tirofijo), Isauro Yosa, Ciro Trujillo, Jacobo Prías (Charro Negro), dan inicio a las guerrillas liberales en el país, debido a que el Partido Liberal era el claro opositor del gobierno del momento. “el movimiento guerrillero fue cooptado por el Partido Liberal, el principal partido de oposición al gobierno, lo cual, a su vez, condujo al Partido Conservador a organizar sus propias bandas armadas” (Kay, 2001. p. 173). Siendo Luis Alberto Morantes Jaimez (Jacobo Arenas) crucial tiempo después para el salto de guerrilla liberal a comunista debido a su vinculación mencionada con el PCC.

Como narra (Molano, 2016) y (Arenas, 1972) El 18 de mayo de 1964, se presentó en la Región de Marquetalia, en el corregimiento de Gaitania en Tolima, la Operación Soberanía o el Plan LASO (Latin America Security Operation), con el cual, el presidente Guillermo León Valencia y los Estados Unidos generaron el operativo para atacar ‘La República de Marquetalia’.

Esta obra, que tiene como origen un diario de batalla, recuenta el ataque lanzado por el ejército colombiano, bajo la orientación de la misión militar yanqui, contra la zona de Marquetalia en mayo de 1964 y concluye al iniciarse el segundo escalón del Plan Laso (Arenas, 1972. p. 3).

El ataque generó el desplazamiento masivo de la población campesina de la zona, a lugares aledaños del municipio. La alianza de gobiernos ordenó el despliegue militar de 16 mil soldados en este lugar, para combatir con los campesinos y los 48 guerrilleros de “tiempo completo” del momento, bajo la amenaza de ‘república independiente’, lo que justificaba la lucha anti-insurgente en Marquetalia y en el país.

Bueno, se genera esa resistencia según lo que plantea Jacobo Arenas y pues que ha sido corroborado por la historia, fue la resistencia de 48 personas contra más de 16000 soldados en una operación militar con toda la tecnología que en ese momento había de guerra y concepción norteamericana de la guerra contra la guerrilla (Nariño, comunicación personal, 2020).

Ese día se sellaría la historia fundacional de las FARC (Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia), una guerrilla conformada por campesinos liberales que adoptaron ideales de izquierda, encaminados hacia el comunismo, de ahí la relevancia del PCC, en todo el proceso de surgimiento de la naciente guerrilla, que plasmó sus bases para forjarse como ejército insurgente.

Las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia, Ejército del Pueblo, como la expresión más elevada de la lucha revolucionaria por la liberación nacional, son un movimiento político-militar que desarrolla su acción ideológica, política, organizativa, propagandística y armada de guerrillas, conforme a la táctica de combinación de todas las formas de lucha de masas por el poder para el pueblo (Capítulo primero, artículo primero, Estatuto de las FARC).

Para comprender el siguiente trabajo de investigación, es pertinente ahondar en la historia del país, específicamente en la historia de las FARC. Reconocer la configuración y la estructuración de los distintos procesos de esta organización a lo largo de toda su historia, como una de las guerrillas más antiguas y grandes en el mundo; que tuvieron un desarrollo programático plasmado en las *Conferencias Nacionales*, sobre las cuales se profundizará a continuación.

*La primera conferencia*, fue en el año 1965, donde participaron diferentes representantes provenientes en su mayoría, de municipios de los departamentos del sur del país, en la que, se planeó la perdurabilidad del movimiento como centro de atención estratégica (FARC-EP, 2020).

Entre el 25 de abril y el 5 de mayo de 1966, se lleva a cabo “*La segunda conferencia del Bloque Sur*, que creó las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia, con un secretariado ejecutivo a la cabeza, un estado mayor, un reglamento y una estructura jerárquica” (Molano, 2016. p. 63). Hasta ese momento, actuaban como guerrillas móviles y después de la conferencia, deciden extenderse por otras zonas del país.

En cuanto a *La tercera conferencia*, se comenzó a profundizar en la movilidad guerrillera, en táctica militar y generar un plan más profundo para fortalecer sus filas. “La Tercera Conferencia Nacional de las FARC le hizo al reglamento algunas enmiendas y le introdujo nuevos conceptos políticos y militares” (Narváez; Salamanca, 2003. p. 10).

En 1971 en la *cuarta conferencia*, se discutió sobre nuevas técnicas y estrategias de lucha, implementando escuelas de formación ideológica para la guerra revolucionaria, debido a la complejidad y adaptabilidad militar que estaba generando cierta decadencia de la guerrilla:

La cuarta conferencia, fue algo importante porque después de una serie de golpes tan duros a la naciente guerrilla, que forzaron a gastar a la mitad de la fuerza que

se tenía y comunicó Marulanda, “estuvimos a punto de desaparecer” (...) se logró organizar la forma de recuperación (Nariño, comunicación personal, 2020).

En *la quinta conferencia*, realizada en 1974, se evalúan diferentes aspectos militares, para dar continuidad con la metodología aplicada. Se logra el fortalecimiento paulatino de las filas y la estrategia militar de la organización guerrillera (FARC-EP, 2020).

En *la sexta conferencia*, desarrollada cuatro años después, se estudia la posibilidad de ejercer trabajo político clandestino en otras zonas del país y se constituye finalmente el Secretariado del Estado Mayor Central.

A partir de ésta surge la conformación de un ‘Ejército revolucionario’. Ya estaban encaminados los proyectos de Estatuto, un Reglamento de Régimen Disciplinario y las Normas de Comando que harían regir la vida de las FARC (FARC-EP, 2020).

*La séptima conferencia* en 1982, fue una de las más importantes para la organización guerrillera, como menciona en la entrevista realizada a Pablo Nariño (ver en anexos/ entrevista), integrante de las FARC-EP, en esta conferencia se trabaja de forma profunda sobre el orden y las normas dentro de la organización, de igual forma se consolidan los órganos dentro de la estructura militar de la guerrilla, además se incluye a su nombre EP (Ejército del Pueblo).

La séptima conferencia fue de las más históricas porque allí las FARC empieza a llamarse FARC-EP, ejército del pueblo. Se plantearía no desde una perspectiva únicamente de guerrillas y es bien importante porque sin olvidar la táctica guerrillera de atacar y esconderse, porque es una fuerza menos numerosa y no puede hacer como una fuerza mucho más grande porque es aplastada, por eso la lucha guerrillera ya en la séptima conferencia había crecido tanto, a nivel nacional, había una capacidad numérica tan importante a nivel territorial de la guerrilla, que pudo pasar de ser una organización guerrillera a poder tener tácticas de ejércitos, es decir tener un dominio mucho más amplio en un territorio, más la importancia de las relaciones con la comunidad, con la población civil, dónde crece el mismo guerrillero. Hace parte de ahí, ha venido desde ahí, pero además porque se convierte en una guerrilla ofensiva, ofensiva, no únicamente defensiva o de emboscadas, sino que toma la iniciativa, saquea cuarteles, atacado y frente sin necesidad después de atacar, esconderse sino de mantenerse y eso es un cambio. (Nariño, comunicación personal, 2020).

*La octava conferencia*, (Ávila, 2016) menciona que se lleva a cabo entre el 27 de marzo y el 03 de abril del año 1993, poco tiempo después de la muerte de Jacobo Arenas, se trabaja en alcanzar la paz y se aprueba la plataforma para un Nuevo

*Gobierno de Reconciliación y Reconstrucción Nacional*, junto con el programa agrario de los guerrilleros, que correspondía en su mayoría a los problemas de tierras que había atravesado el país desde la década de los sesenta.

*La novena conferencia* en el año 2007, fue una declaración política “Por la Nueva Colombia, La Patria Grande y El Socialismo”, donde se abordaron las intervenciones del Gobierno estadounidense con diferentes operativos en nuestro país y la forma de combatirlos (FARC-EP, 2020).

Por último, *la décima conferencia*, se realizó en el año 2016, en el marco de la firma de los Acuerdos de Paz, con el gobierno de Juan Manuel Santos. En ella se planteó la mesa de Conversaciones en la Habana, Cuba, los alcances del Acuerdo Final para la Paz, la creación del partido político legal y las actividades políticas en marco de la contienda política electoral, entre todos los puntos que pueden entenderse a profundidad en el *Acuerdo final para la Terminación del Conflicto y la Construcción de una Paz Estable y Duradera*.

Cabe resaltar, que, dentro de todos estos procesos políticos, sociales y militares, siempre hubo cabida para la expresión cultural y las dinámicas artísticas derivadas de la lucha insurgente, y se reconoce en la presente investigación como un factor importante para la organización y sus integrantes. Esto se puede evidenciar con la aprobación del primer álbum musical por parte del secretariado de la organización, en el año 1988, para realizar el primer álbum, el cual se denominó *Mensaje Fariano*, y *contó* con las voces de Julián Conrado y Lucas Iguarán, dos guerrilleros y músicos pertenecientes a las FARC-EP, desde la década de los ochenta.

Hay que tener en cuenta que en el 82 y 83 muchos músicos farianos como Julián Conrado... por ejemplo la música de Julián Conrado sonado en las emisoras de vallenato en el país en cualquier emisora comercial o sonaban también las canciones de Lucas Iguarán, uno de sus primeros discos, un homenaje a Alí Primera de Venezuela y Casas de Cartón sonado en las emisoras (...) se puede decir que hay unos cantores y luego les toca internarse en la selva. (Nariño, comunicación personal, 2020).

Existían espacios culturales diarios, en los que podían participar todos los combatientes en diferentes actividades artísticas, como menciona Jaime Nevado desde la Habana, en una entrevista realizada por Kaos en la red, “Nuestra hora

cultural diaria nos dice que en las guerrilleradas hay virtudes para la música. Debemos promocionarlas. Esperen gratas sorpresas” (Nevado, 2013).

*Pentagramas Colectivos y Cantos Insurgentes: FARC-EP*, es un proyecto de investigación, centrado en la música como herramienta principal de análisis. El siguiente apartado se compondrá de cuatro capítulos, describiendo el proceso de investigación, partiendo de tres grandes categorías: El conflicto armado colombiano, la construcción de memoria colectiva y la sociología de la música, con aportes propios de la teoría social y la musicología.

### **1.1. Planteamiento del problema**

En este proyecto, se busca comprender la música como instrumento para la construcción de memoria en el marco del conflicto armado interno, por tanto, es pertinente partir de una rápida contextualización histórica del país en las últimas décadas del siglo XX.

Como se menciona en la introducción, en la década de los sesenta en Colombia, las diferentes dinámicas políticas del Frente Nacional y la época de La Violencia generaron el surgimiento apresurado de distintos grupos organizados de derecha, de autodefensas campesinas y de algunas guerrillas de primera generación. Esto ha configurado el conflicto armado durante extensos períodos en el país. Colombia sufrió la concentración de violencia heredada de décadas anteriores, afectando negativamente a la población civil que no era partícipe directa en el conflicto armado, como lo menciona Marco Palacios en su libro *Violencia Pública en Colombia* (Palacios, 2010).

En la década de los ochenta iniciaron los intentos del Estado por generar acuerdos de paz con las FARC-EP, esta intención se manifestó en los gobiernos de los presidentes, Belisario Betancur, Virgilio Barco, César Gaviria, Ernesto Samper y Andrés Pastrana entre los años 1984 y 2002. Pero sería hasta el 2016 que se llegaría

a la firma de un acuerdo final de paz entre el Estado en cabeza del expresidente Juan Manuel Santos y la guerrilla de las FARC-EP en la Habana, Cuba.

La década de los noventa, fue relevante para el país; la Constitución de 1991, trajo consigo un nuevo orden económico, político y social. Sin embargo, las consecuencias del narcotráfico que impactaron de forma drástica los ochenta, dejaron marcas en la década siguiente, no solo en la política y la economía, sino también en los aspectos sociales y culturales.

La década de los noventa está marcada por diversos cambios dentro de un nuevo orden mundial, con profundas implicaciones para los Estados soberano... Por lo tanto los Estados que no han logrado superar la compleja crisis política, asociada a los conflictos internos violentos, la pobreza, el desempleo, la falta de educación entre otros, pueden desencadenar una crisis de legitimidad institucional y por ende el fracaso (Moreno, 2010, p. 47).

Debido a ello, las principales poblaciones víctimas del conflicto armado colombiano en su búsqueda de la paz, garantías y reparación, realizaron y siguen generando procesos de construcción de memoria individual y colectiva, entre las mismas comunidades con o sin apoyo estatal, para así contar la historia de Colombia y sus comunidades desde una perspectiva que no siempre está adscrita al orden gubernamental.

Sin embargo, no solo las víctimas han generado procesos de construcción de memoria, también los “victimarios”, lo han hecho (Posada, 2018); en un artículo en la Revista Semana, donde aborda al sociólogo Joel Best, para entender la complejidad de las víctimas y los victimarios, entendiéndolos también como víctimas de un Estado fallido que fue el principal detonante de sus luchas armadas, que afectaron diversas comunidades de forma injustificada, lo que los construye como igualmente, victimarios.

La identidad del grupo de víctimas permite pensar que se es moralmente superior e inocente y por lo tanto tener el derecho de infligir violencia, pero ahora una violencia que es moralmente legítima y por lo tanto una violencia no violenta (Posada, 2018).

A lo largo de la historia del conflicto armado, se han encontrado en el arte, diferentes mecanismos de construcción de memoria, por medio de las manualidades, la pintura, la fotografía, la música, la danza y diversas dinámicas de escritura, como la poesía y la narración. Por ende, es pertinente resaltar la

importancia de la música dentro de la construcción de memoria individual y colectiva para la guerrilla de las FARC-EP.

Fruto del proceso investigativo se identificaron diferentes grupos y propuestas musicales en cada frente guerrillero y, asimismo, diversas interpretaciones y géneros que son un claro reflejo de la situación general del grupo y/o de los individuos en su momento. Se encuentran letras románticas, narraciones culturales y hechos históricos relevantes para reconstruir su proceso y su conformación como guerrilla, y, en consecuencia, estas canciones se materializan como parte de la historia no oficial o no legitimada del conflicto armado del país.

Es oportuno mencionar que este proceso de reconstrucción de memoria por medio de la música dentro de la guerrilla, aunque siempre ha estado presente, pocas veces se ha visibilizado como una herramienta narrativa frente a la memoria, para contar la historia de la organización desde diferentes perspectivas. Por esto mismo, cantautores como Julián Conrado, Lucas Iguarán, Cristian Pérez y grupos musicales como Los Compañeros y Horizonte Fariano, con la participación de Jaime Nevado, el vocalista y compositor; han sido realmente importantes para reconstruir el trasegar de la organización insurgente y en sus cantos se reconocen distintos momentos históricos de esta guerrilla.

## **1.2. Justificación**

*Pentagramas Colectivos y Cantos Insurgentes: FARC-EP (1989-2008)*, es un trabajo de investigación que responde a diferentes puntos del núcleo problémico de la facultad de sociología de la Universidad Santo Tomás, los cuales son: a) Reconfiguración social, b) Conflicto, violencia, reconciliación y memoria y c) Participación y procesos políticos.

La pertinencia de este trabajo de investigación se halla en la inclusión de los procesos artísticos de la organización guerrillera FARC-EP, como herramienta o técnica de recolección de información aplicada a una metodología específica, para

comprender diversas dinámicas sociales y culturales, en concordancia con el objeto de las ciencias sociales y humanas.

En la investigación se contemplarán los trabajos musicales realizados entre 1989 y el 2008, teniendo en cuenta el año cuando se grabó el primer trabajo musical por parte de las FARC-EP de forma semi-profesional, de allí que sea, el primer registro musical aprobado y del cual se tiene un amplio conocimiento dentro y fuera de la organización y el 2008, siendo el año registrado del último disco grabado por una de las agrupaciones musicales de esta guerrilla. Ambas producciones discográficas serán analizadas en el presente trabajo.

La idea de hacer el primer trabajo discográfico en las FARC surge teniendo como sus principales gestores a Julián Conrado, y al inolvidable Adán Izquierdo, a quienes puede considerarse pioneros de esta labor dentro del movimiento revolucionario fariano, mediante una primera gestión realizada por allá a principio de 1988 que fue cuando se hizo un primer trabajo de forma empírica..., en las montañas de Santa Clara, en la Sierra Nevada de Santa Marta, grabando al aire libre, con guitarra, un casete que por un lado traía temas de Julián y del otro lado contenía temas de Lucas Iguarán. A partir de aquella iniciativa, en octubre del mismo año se inició la gestión para hacer la grabación de varios temas en algún estudio de manera más profesional. Así, con el apoyo del Secretariado de las FARC-EP y un especial entusiasmo de los comandantes Jacobo Arenas y Manuel Marulanda Vélez realiza el trabajo. En enero de 1989 empezaron las grabaciones del álbum Mensaje Fariano, que sea dicho de paso era el nombre de una de las composiciones de Julián, donde se expresa el profundo sentimiento de paz de la insurgencia colombiana (Resistencia Colombia, 2008).

Por eso mismo, el enfoque de este trabajo centra su relevancia en el análisis musical, lírico y de contenido de las composiciones realizadas por integrantes de la guerrilla de las FARC-EP desde 1989 hasta el 2008.

Este proyecto, hace parte de una apuesta para entender la historia del conflicto armado del país desde distintas perspectivas y se presenta como una tentativa propuesta que contribuya a reconocer la música (arte), como un instrumento válido para la elaboración de investigaciones de corte social. Para ello, se creará una matriz que facilitará la relación entre variables musicales y sociológicas.

### *Categorías*

- Conflicto Armado

- Memoria: *Memoria colectiva*
- Sociología de la Música

### ***Pregunta Problema***

¿Cómo la música compuesta entre 1989 y el 2008 por integrantes del movimiento guerrillero de las FARC-EP, puede ser una herramienta de construcción de memoria colectiva de este grupo armado?

### ***Objetivo General***

Analizar la importancia de la música compuesta por cantautores (as) o grupos musicales de la guerrilla de las FARC-EP entre 1989 y 2008, como un proyecto para visibilizar la construcción de la memoria colectiva de la organización guerrillera.

### ***Objetivos Específicos***

1. Identificar por medio de las letras de las canciones compuestas por cantautores (as) o grupos musicales de la guerrilla de las FARC-EP entre 1989 y el 2008, el desarrollo del conflicto armado interno colombiano y las vivencias de sus integrantes.
2. Analizar los procesos de construcción estética y composición musical de las piezas compuestas por cantautores (as) o grupos musicales de la guerrilla de las FARC-EP en el periodo seleccionado.
3. Crear una herramienta (matriz N°1 y N°2) que aporte a la recolección de información de análisis y hallazgos para cualquier tipo de investigación musical y sociológica, permitiendo relacionar variables y conceptos musicales (teoría

musical), con variables sociológicas, sin importar la elección de las piezas musicales o las categorías de estudio.

### 1.3. Antecedentes

Después de realizar una revisión bibliográfica, se identificó que el arte se ha convertido en los últimos años en una herramienta metodológica para desarrollar investigaciones antropológicas, psicológicas y sociológicas, lo que fortalece la aceptación de la música como instrumento adecuado para los trabajos científicos sociales, puesto que se ha comprendido que la música es un lenguaje universal, que, con el paso de los años, ha sido de hecho una forma de narrar, reivindicar y denunciar diferentes dinámicas sociales, que van desde las más individuales, hasta las más complejas dentro de la historia y el desarrollo de la sociedad (Gutiérrez, 2013)

Se encontró un ejemplo de lo anteriormente planteado en el trabajo de grado de sociología, *Sentires populares: análisis de las expresiones populares contenidas en el género musical bambuco en Colombia en el periodo de La Violencia (1945-1958)*. de (Prieto, 2020) de la Universidad Santo Tomás en la ciudad de Bogotá, puesto que la autora, por medio del análisis del *bambuco*, logró encontrar una representación y construcción histórica del conflicto social colombiano, sobre todo en el periodo de La Violencia.

Desde el proyecto *Tematizar la memoria del conflicto armado desde la literatura, la música y la narrativa para formar la subjetividad política, la compasión y la ética responsiva* de la tesis de maestría de (Mosquera; Rodríguez, 2018), se refleja la pertinencia del arte y la literatura para crear escenarios de paz entre niños y niñas en un contexto de conflicto armado, generando así, por medio de la música y la poesía una construcción de memoria individual, histórica y colectiva. Al igual que en el texto *Memoria y enseñanza de la historia del narcotráfico y las guerras esmeralderas. El valor sociocultural del corrido prohibido*, donde (Buitrago; Brugos, 2018), investigadores de la Universidad Autónoma de Sinaloa México, demuestran que los corridos prohibidos, pueden utilizarse en la comunidad de la

Provincia de Río Negro, como instrumento de construcción de memoria histórica sobre el narcotráfico y el abandono estatal en Colombia.

Andrea Pinilla, antropóloga de la Universidad Nacional de Colombia, en su trabajo de investigación *Alabaos y conflicto armado en el Chocó: noticias de supervivencia y reinención* (Pinilla, 2017), logra identificar, que los alabaos (cantos de la población afrodescendiente en el Chocó), fueron y siguen siendo una herramienta de denuncia y reivindicación de la comunidad en el marco del conflicto armado y sus consecuencias en la población. Igualmente, (Frene, 2015) en su escrito *Música popular y nacionalismo en los campamentos insurgentes. Cuba (1895-1898)* evidencia que las décimas (canciones cantadas en los campos insurgentes), jugaron un papel relevante para las guerras independentistas que se vivían en Cuba en el siglo XIX y años después en la identidad y la cultura afrocubana.

Para finalizar, se encontró un análisis musical profundo desde las ciencias sociales en la investigación *Versos de amores que matan los odios malditos del yanqui opresor: música insurgente y discurso político de las farc-ep* de (Samacá, 2017) y en *La música de las FARC-EP: corcheas insurgentes durante el conflicto armado en Colombia*, de (Quishpe, 2018). Se encontró que la protagonista de estas investigaciones es la música y su composición por integrantes de las FARC-EP, asimismo, refleja el impacto colectivo e histórico dentro y fuera de la guerrilla.

### ***Problema de investigación***

Uno de los principales problemas que se identificó en la revisión bibliográfica, fue la falta de bibliografía clásica, puesto que, la mayoría de investigaciones centra sus revisiones en solo textos actuales, como artículos de investigación, dejando de lado los planteamientos teóricos clásicos, que pueden dar respuesta a muchas de las categorías mencionadas en los trabajos encontrados.

También, se evidencia que la mayoría de investigaciones centra el tema de la memoria colectiva e individual solo desde las víctimas, en el caso colombiano del conflicto armado y poco se habla de la construcción de la memoria desde los grupos armados. Gabriel Samacá y Rafael Quishpe abordan de forma más directa la

memoria y la música por parte de un grupo armado, sin embargo, plantean sólo la existencia de la música y la existencia de canciones que reflejan los ideales de las FARC-EP, pero es ausente un análisis más profundo de la técnica musical, el discurso, la memoria y la sociología.

### *Fundamentaciones conceptuales de las investigaciones*

En los artículos y en las investigaciones seleccionadas, el enfoque teórico es bastante antropológico más que sociológico. Esto demuestra la pertinencia de poner en discusión a los sociólogos con la música y el conflicto, por ejemplo, con Theodor Adorno, Walter Benjamin o Pierre Bourdieu.

Se evidencia que la mayoría de perspectivas teóricas son recientes y existe una amplia revisión bibliográfica sobre historia colombiana e historia del conflicto armado. Pero, las herramientas metodológicas como las entrevistas y la IAP, han sido el punto de partida para los investigadores, sobre los temas de cultura y comunidad, se observa que los cantos y la tradición o la construcción de memoria, es decir, se ha trabajado más desde la experiencia de vida y el diálogo directo entre investigador o académico y comunidad o individuo.

Por último, la pertinencia académica de incluir herramientas artísticas en la recolección de información para el desarrollo de un trabajo de investigación; es muy alta. Al mismo tiempo, se refleja que la existencia de producciones académicas que abordan temas de conflicto armado y construcción de memoria por parte de las víctimas es bastante recurrente, por tanto, se resalta la importancia de comprender la música compuesta por integrantes de los grupos armados, como la guerrilla de las FARC-EP, que refleja la narrativa de un grupo armado víctima y victimario, que, por medio del arte, busca la construcción de memoria colectiva, individual e histórica.

## **2. Marco teórico**

En el siguiente apartado se abordarán de forma teórica tres categorías con las correspondientes variables, desde una postura sociológica: Conflicto Armado colombiano, Memoria y Sociología de la música. Se busca por medio de un recorrido transversal lograr articular estas variables, como parte de un todo, desde la comprensión de la violencia, desembocando en el conflicto armado del país, de igual forma, los procesos de memoria que se desprenden de la música y con ello definir las identidades y la cultura, lo que guiará a la comprensión de la música desde la perspectiva sociológica y abordando su creación e interpretación en el marco del conflicto armado.

Los autores y autoras que se tendrán en cuenta para la comprensión de las tres categorías de estudio, son: para la primera categoría, Mario Montoya, Marco Palacios y Charles Tilly principalmente, acompañados de aportes del CNMH (Centro Nacional de Memoria Histórica), para el apartado de memoria, Santiago Jimenez, Walter Benjamin, José Antequera, Elizabeth Jelin, Maurice Halbwachs y para el entendimiento de la sociología de la música, Pierre Bourdieu, Theodor Adorno, Max Horkheimer, Stuart Hall y Raymond Williams.

### ***2. 1. Conflicto Armado Colombiano***

El conflicto armado interno colombiano, inicia en la década de los sesenta, con el surgimiento de las FARC. Después de finalizada la época de La Violencia, las graves consecuencias sobre el territorio y el abandono estatal, no fueron superadas con el Frente Nacional. Con los años, se produjo una importante reforma donde se comienza a hablar de guerra en la Constitución Nacional, como *Estado de Excepción*, “la cual se refiere, entre otras, a las escasas situaciones de guerra en relación con el Estado” (Montoya, 2008, p. 37). Según Montoya, el Estado colombiano pertenece a una dinámica de guerra irregular, ya que sufre un conflicto en su interior, con enemigos internos, lo que lleva a un conflicto armado interno.

Las guerras irregulares, dentro de lo mencionado en la constitución de 1991, también comprenden objetivos no militares dentro del conflicto, (Castillo; Salazar, 2004) lo que quiere decir que no solo entran procesos de ataque a tropas del Estado o que estén inmersas en el conflicto, caso de las FARC-EP, con los militares y los diversos grupos al margen de la ley, como las AUC (Autodefensas Unidas de Colombia) o bien conocidos como paramilitares, sino que también crean afectaciones en general económicas, políticas, sociales y hasta en la individualidad de personas no implicadas en el mismo, por ello, entra en este tipo de guerra, el conflicto armado interno del Estado colombiano con las FARC-EP.

En Colombia se desarrolla una guerra que presenta estos perfiles y sus contendientes principales ofrecen rasgos que permiten calificarlos como partes involucradas en una confrontación de esas características. La insurgencia desarrolla una guerra de guerrillas, ejemplo típico de la irregularidad bélica; la contrainsurgencia, sea estatal o paramilitar, también desarrolla actividades de esa índole para el combate de su enemigo (Montoya, 2008, p.38).

Estos procesos trajeron en la segunda mitad de los años noventa una oleada de masacres, como la de Bojayá, Montes de María, El Nilo, El Salado, Trujillo, entre otras, también barbarie y desplazamientos internos, que provocaron que el conflicto se agudizara cada vez más y de esta forma se fortalecieron los grupos al margen de la ley, generando una espiral de violencia cambiando de esta forma los intereses de las guerrillas por el fortalecimiento de sus filas, con esto la población civil sufrió demasiado, dejando miles de muertos no implicados directamente como agentes en el conflicto. “Reconocer los impactos y las dimensiones de la guerra en Colombia se ha convertido en una tarea impostergable para garantizar la no repetición de incontables hechos violentos que han sucedido durante más de cincuenta años en nuestro territorio” (CNMH, 2018. p. 8).

Comenzando el siglo XXI, como menciona (Palacios, 2010) en el *Pax Uribista* bajo el gobierno de Álvaro Uribe Vélez, se vive una oleada de violencia cada vez más fuerte que las anteriores, donde la posibilidad de los acuerdos de paz entre el gobierno colombiano y la guerrilla de las FARC-EP era cada vez más difusa y se hacía imposible, puesto que, diferentes dinámicas ambientales, ilegales, económicas y sociales se sumaron al conflicto armado y la idea de exterminio de ambas partes involucradas en la confrontación armada era cada vez más marcada.

Bajo este y anteriores gobiernos, se crearon alianzas internacionales con Estados Unidos, para combatir algunas problemáticas, pero centradas esencialmente en generar condiciones para que el Estado colombiano afrontara exitosamente la guerra existente bajo los nombres de ‘Lucha anti- drogas’ y ‘Lucha contra el Terrorismo’. Con este sello, se realizaron diversas operaciones, donde los principales afectados fueron las poblaciones civiles, en diferentes partes del país.

La política exterior estadounidense entró a privilegiar la lucha antiterrorista, con lo cual muchos otros temas, entre ellos las drogas, el tráfico de armas, el comercio y la migración, empezaron a verse a través del lente del terrorismo. (Colombia Internacional, 2004).

Después de las elecciones del 2010, Juan Manuel Santos fue elegido como presidente y su mandato se centró en lograr los acuerdos de paz con las FARC-EP. Los diálogos se resumen en los seis puntos del Acuerdo Final para la Paz, en los que el Estado se comprometió a generar transformaciones sociales, económicas y políticas en la sociedad y de igual forma, la insurgencia adquirió diversos compromisos, entre ellos la dejación de las armas.

Recordando que los diálogos de La Habana entre delegados y delegadas del Gobierno Nacional, presidido por el presidente Juan Manuel Santos y delegados y delegadas de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia-Ejército del Pueblo, con la decisión mutua de poner fin al conflicto armado nacional, tuvieron origen como resultado del Encuentro Exploratorio sucedido en la capital de la República de Cuba entre el día 23 de febrero y el día 26 de agosto de 2012. (Acuerdo final para la terminación del conflicto y la construcción de una paz estable y duradera, 2016. p. 1. Preámbulo).

A pesar de los acuerdos mencionados, la implementación se ha visto afectada profundamente por el incumplimiento de los mismos, por parte del Estado y algunos excombatientes, lo que ha generado la existencia de disidencias, el fortalecimiento del paramilitarismo, de otras guerrillas y del narcotráfico en todo el país, genere que el conflicto armado interno entre a una nueva etapa.

Lo que para (Tilly, 2007), se entendería como *violencia colectiva*, puesto que, desde factores políticos, económicos y sociales, se ejerce violencia por parte de los grupos armados ilegales y del mismo Estado, con la Fuerza Pública. Todo esto acompañado

de un contexto y distintos antecedentes, como los ya mencionados, donde toda la población colombiana, se afecta de forma directa o indirecta.

Situación de violencia en la que construyen tres elementos característicos: el daño físico inmediato a personas u objetos, la existencia de al menos dos autores de dichos daños y la coordinación entre personas que realizan los actos y provocan los daños. (Patiño; Correa, 2017. p. 143)

En las diversas situaciones de violencia colectiva, que acogen el conflicto armado interno en Colombia, se hace necesario realizar procesos igualmente colectivos por parte de las víctimas y los victimarios para reparar y reconstruir memoria.

## ***2.2. Memoria***

Partiendo de este breve pero necesario recorrido sobre el conflicto armado interno en Colombia y sus consecuencias nefastas en la sociedad. Se entiende que los hechos sobre la violencia, han dejado una huella imborrable en las comunidades, donde las víctimas, han realizado diversos procesos de construcción de su memoria, como individuos y colectivos.

De esta manera, el tema de la memoria gana importancia, especialmente en lugares donde el conflicto y las violaciones a los derechos humanos hacen parte del día a día. A su vez, el arte y las prácticas artísticas, como un ámbito más de la realidad social, han desempeñado un papel importante como alternativa para la configuración de la historia y de la memoria colectiva. (Jiménez, 2012. p. 388)

Como el caso de las mujeres de Mampuján, mujeres víctimas de la guerra de forma directa y lamentable, donde tejieron sobre tela sus recuerdos y sentimientos, no solo impregnaron lo que sería la memoria colectiva de su comunidad, sino que también tejieron un trozo de historia, narrada de una forma no “legitimada”, pero completamente válida.

Las primeras puntadas fueron de dolor. Cada vez que entraba la aguja para unir las telas, algo se desgarraba en su corazón y el llanto salía sin parar. Entonces estas mujeres soltaban la aguja y se secaban las lágrimas para seguir llorando. La colcha de retazos apenas tenía forma: unas montañas de fondo, unos caminos, algunos árboles y el arroyo; ahora tenían que dibujar las personas. Cada figura representaba

a un vecino, amigo o familiar. Por eso dolía tanto, porque lo que estaban plasmando en la tela era su propia historia. (El Espectador, 2015)

De tal manera que, para entender los procesos de construcción de memoria dentro de las FARC-EP, es necesario comprender qué es la memoria colectiva y la memoria histórica, con ello, se pretende demostrar, cómo la música creada por integrantes de la guerrilla fue una herramienta de construcción de memoria colectiva e histórica del grupo armado.

Dentro de la teoría crítica, (Adorno, 2004) menciona que el individuo, que será el mismo interpretador o interpretadora de la obra de arte (pintura, música... etc), dentro de la industria cultural, busca interpretar de forma subjetiva en un primer momento, seguido de un análisis más profundo, donde se le impregna a la obra un contexto y un fin. El arte y la memoria se unen como uno solo en cuanto al *olvido* y el *recuerdo*, donde el olvido solo responde a “lo que está de moda” y el recuerdo pervive y se reconoce como parte de lo que se considera como memoria colectiva, ya sea porque la obra de arte marcó o impactó de alguna forma un grupo de personas o un periodo específico que quedó en la memoria de un grupo de individuos por algún tipo de sentimiento: dolor, euforia, felicidad o tristeza. “La memoria es esencialmente conservadora, el recuerdo es destructivo” (Benjamin, 2010. p. 13), lo que indica que los actos de memoria responderán a preservar algún evento importante, que en diferentes casos, puede ser destructivo y doloroso, así como se plasma con los procesos de las comunidades víctimas en Colombia.

La memoria es un proceso que desemboca en el recuerdo y un sentimiento sujeto a ello, por ende, la memoria está sujeta a la experiencia, en un sentido particular y general. “su título dice por anticipado que en él se considera la estructura de la memoria como decisiva para la experiencia. En efecto, la experiencia es un hecho de tradición, tanto en la vida privada como en la colectiva” (Benjamin, 2010. p. 9). De alguna forma la construcción de memoria colectiva, parte de la memoria individual, que se convierte en algo en común y por ello, deja de ser particular o meramente individual.

### *Memoria colectiva*

Partiendo de la memoria individual como eje central para la construcción de la memoria colectiva, es importante tener presente que “la noción de la memoria como

un asunto individual de retención de recuerdos y rememoración, por fuera de lo político” (Antequera, 2011, p. 31) la noción como idea, se refiere a lo que se entiende como memoria, siendo un acumulado de recuerdos ligados a una experiencia.

Con base a esto, se comprende que el “recordar” es una acción no solo individual, sino que está completamente vinculada con situaciones colectivas que afectaron ampliamente a una comunidad, donde no solo se generó un impacto frente a un hecho pasado que hizo parte de la vida de cada individuo, sino que también configuró la noción de comunidad. Cuando es un recuerdo en común, justamente como sucede con el conflicto armado en Colombia y las afectaciones en las víctimas y los victimarios, y a ello se le llama memoria colectiva.

De allí, queda claro que quienes “recuerdan” no son los grupos sociales, sino los individuos, pero que no lo hacen solos, sino en relación con otros, y esa interacción, sobre la base de huellas de reconocimiento de lo sucedido, y que se presenta en grupos que tienen una relación con determinados acontecimientos, ha sido denominada “memoria colectiva” (Antequera, 2011, p. 32)

Las situaciones de impacto del pasado, sin importar si son hechos no reconocidos o históricos, generan una alteración social, en un grupo de individuos, así su número sea mínimo. Por ello se construye, se protege y se vive con la memoria colectiva, y de forma clara se puede evidenciar esto con las celebraciones y tradiciones de determinada comunidad o colectivo.

Donde hay experiencia en el sentido propio del término, ciertos contenidos del pasado individual entran en conjunción en la memoria con elementos del pasado colectivo. Los cultos, con sus ceremonias, con sus fiestas (de los cuales quizá no se habla jamás en la obra de Proust), cumplan continuamente la fusión entre estos dos materiales de la memoria. (Benjamin, 2010. p. 12)

La memoria colectiva, se alía completamente con la experiencia vinculada a un sentimiento específico, que es el que genera la espiral de recuerdos que se convierten en memoria en un tiempo y espacio determinado sobre un individuo o un grupo de ellos, dejando huellas que hacen parte de la historia.

#### *‘Memoria Histórica’*

La memoria histórica, aunque no se entiende como historia, es significativa para alcanzar determinados procesos de construcción histórica, ya que, la memoria

colectiva compone gran parte de ello, como la tradición oral, que, aunque no es la memoria legitimada en el discurso histórico- político de las sociedades, especialmente en Colombia, desde un punto de vista político, se entiende que el proceso de memoria es mucho más que solo recordar, compone acontecimientos históricos desde una fuente diferente a la normalizada.

Además, el abordaje de los sentidos del pasado y su incorporación en las luchas políticas pone sobre el tapete la cuestión de la relación entre memorias y verdades históricas. El debate historiográfico sobre el tema se manifiesta centralmente en los intentos de legitimar a la historia oral dentro de los cánones de la disciplina y en las concepciones de la historia como narrativa construida. (Jelin, 2002, p. 4)

Después de aclarar la diferencia entre las memorias y la historia, se entiende que la música como construcción de narrativa política de las FARC, hace parte de un proceso de reconstrucción de memoria colectiva. Donde las composiciones de las FARC-EP pueden ser una herramienta que tengan el fin de conservar y mantener viva la historia política del grupo guerrillero, edificando así una fuerte memoria colectiva a partir de recuerdos individuales que comparten en comunidad, distintos sentimientos de lucha por pertenecer al mencionado grupo, del amor en la guerra y la añoranza de lo perdido.

La historia se puede recopilar por medio de libros u otras herramientas que han permanecido en el tiempo de forma legítima, por el contrario, la memoria colectiva está presente en el recuerdo colectivo, en sus raíces, en sus historias de vida, en las creencias y en sus mentes como recuerdos, que muchas veces no están escritos en un libro o plasmados en una fotografía, sino solo en el recuerdo y la tradición oral de un pueblo o comunidad.

De todo lo que precede resulta que la memoria colectiva no se confunde con la historia y que la expresión memoria histórica no ha sido una elección muy acertada, puesto que asocia dos términos que se oponen en más de un punto. La historia es, sin duda, la colección de los hechos que más espacio han ocupado en la memoria de los hombres. Pero leídos en los libros, enseñados y aprendidos en las escuelas, los acontecimientos pasados son elegidos, cotejados y clasificados siguiendo necesidades y reglas que no eran las de los grupos de hombres que han conservado largo tiempo su depósito vivo. (Halbwachs, 1968, p. 212)

(Halbwachs, 1968), resalta lo delicado del término ‘memoria histórica’, hace clara la diferencia entre las memorias y ahonda que, aunque el término resulta poco acertado, la historia se ha construido con base a la colección de recuerdos individuales y colectivos, por ende, de la memoria. Sin embargo, aunque las formas de construcción de cada memoria no sean las mismas y unas sean legítimas y otras no, la validez de la información no se pierde y mucho menos deja de ser menos importante para configurar el relato histórico con un enfoque colectivo basado en recuerdos individuales.

### **2.3. Sociología de la Música**

Partiendo de la construcción de memoria como un proceso que comienza desde el individuo, es significativo abordar el concepto de *identidad* desde la sociología, puesto que la identidad, así como la memoria, comienza en lo individual y se expande hasta lo colectivo.

La identidad, es un proceso colectivo y necesario para el individuo y la cultura, como lo menciona (Bourdieu, 1990) por tanto, es sustancial comprender que la identidad es una dinámica en constante construcción y más en un entorno de conflicto, debido a que los contextos son cambiantes. Para el autor, la construcción de identidad hace parte de los procesos y roles sociales en la actualidad, enmarcando las dinámicas de individualización, aunque, cuando se comparte la identidad en un grupo de individuos, la identidad se convierte en colectiva y aporta al concepto de *cultura*. Por ejemplo, la identidad guerrillera en las FARC-EP, puesto que todos los individuos, pertenecen a una organización, donde se acoplan a diferentes roles y atraviesan diversos contextos que los hace compartir experiencias y sentirse parte de un mismo colectivo.

Se comenzará aclarando desde (Bourdieu, 1990) el campo social y el *habitus*, ya que los mismos se forman como aspectos relevantes a la hora de interferir en la cultura de forma sociológica, por ello, el autor menciona que en los aspectos de la vida social, el individuo interactúa y se relaciona en los campos, que permitirá la construcción social (memoria) de algún bien cultural, esto se transforma en un bien

simbólico, donde la relación del individuo con el contexto es fundamental para la construcción social y la apropiación cultural en el territorio y en comunidad, como la música de las FARC-EP, compuesta e interpretada por guerrilleros o ‘iguales’ dentro de esa comunidad.

Lo que nos lleva a comprender el hecho social como ese aspecto donde el contexto, los procesos de creación y la producción e interpretación musical, dependerán de diversas variables, como las clases sociales y el capital cultural y social. “El discurso sobre la música forma parte de las exhibiciones intelectuales más buscadas. Hablar de música es la oportunidad por excelencia de manifestar la amplitud y universalidad de la cultura personal” (Bourdieu, 1990, p. 128).

Por tanto, se identifica, que los procesos habituales en una comunidad, como el lenguaje y el reconocimiento de ciertas figuras en común o ideologías, genera la identidad colectiva. Se puede evidenciar, desde un grupo étnico, hasta con un movimiento político o social. Debido a que los símbolos son fundamentales para comprender estos procesos, asimismo, pueden generar rupturas colectivas, cuando se trata de despojar la identidad de un individuo o una comunidad.

En el lenguaje del sentido común, la identificación se construye sobre la base del reconocimiento de algún origen común o unas características compartidas con otra persona o grupo o con un ideal, y con el vallado natural de la solidaridad y la lealtad establecidas sobre este fundamento. (Hall, 1996, p. 15)

La importancia del arte dentro de la organización guerrillera, se dirige exclusivamente a la cultura como se mencionó con anterioridad, por tanto, la cultura designa un proceso de comunicación y determina los modos de vida, determinando un proceso de identidad colectiva, teniendo en cuenta que es un proceso en constante construcción.

Debido a que los contextos son cambiantes, las necesidades de la industria musical también lo son, por ello, (Williams, 1994) menciona que lo que la industria busca es una homogeneización en los individuos, por ello, se convierte en una cultura de masas que minimiza sus objetivos al mercado y a la producción musical en masa, descuidando las diversas intenciones y amalgamas que puede tener el arte. Por ejemplo, la música para el movimiento guerrillero era identidad, se describe la forma de vida, la percepción de la misma, de los individuos y de la comunidad en

general, lo que generaba una cultura de masas dentro de la organización y cada integrante conocía o reconocía la música de las FARC-EP como suya y para su lucha.

El sentido más especializado, si bien más corriente, de cultura como «actividades intelectuales y artísticas», aunque éstas, a causa del énfasis sobre un sistema significativo general, se definen ahora con mucha más amplitud, para incluir no sólo las artes y formas tradicionales de producción intelectual, sino también todas las «prácticas significantes» -desde el lenguaje, pasando por las artes y la filosofía. (Williams, 1994, p. 13)

Siguiendo la idea de lo particular-general, la música y el arte son expresiones individuales o colectivas, que concluyen en la interpretación subjetiva por el receptor de la obra. (Adorno, 2004), este autor critica la postura actual del arte, donde su fin no comienza ni termina en la idea social y se arrodilla ante lo mercantil y repetitivo, puesto que entiende que lo particular y lo general, van fusionados en un solo eje. Sin embargo, los intereses de los músicos de las FARC-EP, al no ser mercantiles sino de corte ideológico, aportan otras utilidades en la producción y la interpretación de las piezas musicales, donde no se sacrifica la idea social por la mercantil.

Si cambiara la estructura atomística de la sociedad, el arte no tendría que sacrificar su idea social (cómo es posible lo particular) a lo general social: mientras lo particular y lo general diverjan, no hay libertad. Más bien, ésta le procuraría a lo particular ese derecho que estéticamente hoy no se anuncia en otro lugar que en las coacciones idiosincrásicas a las que los artistas tienen que obedecer. (Adorno, 2004. p. 84)

Adorno, se cuestiona frente a la vida y la pervivencia de la obra de arte (Adorno, 1955), y es aquí, donde hace una de sus críticas más amplias frente al consumo y la fetichización del arte, presenta su postura frente a la música, poniendo como ejemplo el *jazz*, de donde parte, para indagar en las siguientes afirmaciones: dentro de los componentes y las categorías musicales y sociológicas, divide la música en tres grandes familias: a) Música seria, que es la que se conoce como música formal, compleja en su técnica musical, directamente relacionada con la “música de antes”, b) Música ligera, que es su principal discordancia, puesto que para él, es la música fetichizada, comercial, sin alma y por ello, con pocas probabilidades de perdurabilidad en el tiempo y por último, c) Nueva música, lo que representa la música de Schönberg, música atonal y con tintes distintos, auténticos, lo que representa dentro del marxismo, la idea de la antítesis en el arte.

Con ello, se entiende que la oportunidad de que una obra no sea olvidada y perdure más allá de los tiempos, radica en sus características y cualidades únicas, pero también en el impacto del recuerdo, que sobrepasa algo más que la moda y el momento, se liga con el contexto, el pasado y la historia, como se entendió con anterioridad. Por ello, la música de la organización guerrillera fue sumamente relevante para la configuración de identidades y de la memoria individual y colectiva dentro de las FARC-EP.

Sólo lo más avanzado en su época tiene una oportunidad contra la decadencia en el tiempo. Sin embargo, en la pervivencia de las obras se manifiestan diferencias cualitativas que no coinciden en absoluto con el grado de modernidad de su época. (Adorno, 2004. p. 82)

El principal aporte de Adorno y Horkheimer, es la comprensión de la música como un algo sujeto de valor, por tanto, se puede intercambiar, siempre y cuando exista un valor de uso y de cambio para el arte, sin embargo, el arte puede convertirse en un aspecto invendible si se trata de una intención única de hacer y producir arte con un objetivo profundo.

El valor de uso del arte, su ser, es para ellos un fetiche, y el fetiche, su valoración social, que toman por la escala objetiva de las obras, se convierte en su único valor de uso, en la única cualidad de la que disfrutan. (Adorno; Horkheimer, 1988, p.21)

No puede perderse de vista uno de los objetivos del arte, como símbolo revolucionario, de lucha, símbolo de desacuerdo y de capacidad de expresión, entendiendo desde Benjamin, Adorno y Horkheimer, el arte como expresión desde la idea, hasta el producto que rompe con la idea de lo *racional*, que hace referencia, a la realidad. Sin embargo, el proceso de construcción de la obra de arte, siempre va a responder a los medios racionales, pero su fin, no lo es.

El arte es racionalidad que critica a esta sin sustraerse a ella; no es algo prerracional o irracional, que de antemano estaría condenado a la falsedad a la vista del enredamiento de todas las actividades humanas en La totalidad social. (Adorno, 2004. p. 104)

La expresión en el arte, lo es todo, pero la obra de arte es expresión desde el pensamiento que se volvió idea, hasta la interpretación de la misma en una galería o en una lista de reproducción musical. La expresión es el lenguaje y la obra expresa

de forma difusa o concreta la realidad emocional, económica, política y social del artista, pero la interpretación por parte del consumidor o del receptor de la obra, también nos reflejan estos contextos en su subjetiva interpretación. “ninguna auténtica obra de arte, ninguna verdadera filosofía se ha agotado nunca —ha agotado nunca su ser-en-sí— en sí misma. Siempre han estado en relación con el real proceso vital de la sociedad de la que se desprendieron” (Adorno, 1955. p. 14).

La música compuesta en la organización guerrillera, más que pretender un proceso mercantil, si corresponde a una estética determinada, completamente influenciada por las zonas geográficas y la cultura tradicional del país. Por ello, la producción musical, se centrará en la identidad, en la vida del guerrillero y la organización a la cual perteneció.

Debido a los aportes de los autores de la escuela de Frankfurt en el presente trabajo, frente a la sociología de la música y la memoria, la metodología partirá desde la teoría crítica para realizar los respectivos análisis de contenido y de discurso en las piezas musicales, para ofrecer y aportar, no solo en el presente trabajo, sino sobre la memoria de las FARC-EP y su música.

### ***3. Marco Metodológico***

En el trabajo de investigación *Pentagramas colectivos y cantos insurgentes: FARC-EP*, se pretende partir desde la metodología cualitativa, entendiéndola como “un procedimiento que posibilita una construcción de conocimiento que ocurre sobre la base de conceptos” (Krause, 1995. p. 21).

Debido al tipo de investigación, se decidió dar un sentido netamente cualitativo y utilizar como herramientas, las entrevistas, el análisis de discurso y el análisis de contenido, como menciona (Corbetta, 2007), los investigadores cualitativos utilizan técnicas para recolectar información, como las entrevistas, la revisión de documentos, asimismo, la importancia de la observación no estructurada, también diversas discusiones en grupo, historias de vida o el acercamiento con las comunidades de una forma directa.

Es pertinente resaltar que la investigación cualitativa, tiene la característica de poder presentar diversos interrogantes en todo el proceso de la recolección de datos, partiendo de incógnitas específicas, que pueden cambiar durante la evolución de la investigación y que después de terminada, puede dejar nuevos aportes para el estudio.

Los estudios cualitativos pueden desarrollar preguntas e hipótesis antes, durante o después de la recolección y el análisis de los datos. Con frecuencia, estas actividades sirven, primero, para descubrir cuáles son las preguntas de investigación más importantes, y después, para refinarlas y responderlas. (Martinic, 2006. p. 7).

Con la teoría crítica y sus aportes metodológicos, se busca ligar y mantener en constante discusión los análisis de discurso y contenido, entre teoría y metodología. Como aporte, se ofrece la matriz de estudio para el análisis conceptual y musical, con la finalidad de generar un análisis más profundo e integrado entre variables y conceptos.

Desde la postura crítica, se buscó aportar metodológicamente a las ciencias sociales, por medio del análisis de las diversas composiciones musicales realizadas por integrantes de las FARC-EP. Con ello, demostrar la pertinencia del arte, principalmente de la música, para la construcción de identidades, de la cultura y, asimismo, para fortalecer los diferentes procesos de memoria que acompañan las dinámicas de conflicto del país. Justamente, la intervención crítica, es pertinente para poder realizar un proceso continuo de reflexión y acción:

Exigen del investigador una constante reflexión acción-reflexión-acción, implicando el compromiso del investigador/a desde la práctica para asumir el cambio y la liberación de las opresiones que generen la transformación social. Esto implica un proceso de participación y colaboración desde la autorreflexión crítica en la acción. (Ricoy, 2006. p. 17-18).

### ***3.1. Técnicas de Recolección***

Según los objetivos planteados en la investigación, se realizó una entrevista semiestructurada a un integrante de la organización guerrillera. De igual forma, se

realizó la búsqueda y revisión del material musical, por medio de la página web oficial de las FARC-EP y otras plataformas con los contenidos requeridos.

Se elaboró un análisis profundo de las piezas musicales en su forma y estructura musical, principalmente para responder los dos primeros objetivos específicos, frente al discurso de las letras y sobre la estética de las piezas musicales. Se identificó con ello, la variedad de temas musicales que se abordan sobre el conflicto armado colombiano y aspectos de la vida en general, como el amor, la pérdida y la tradición.

A continuación, se presentará cada una de las estrategias de recolección de datos, abordando información pertinente en cada técnica. Comenzando por las características de las entrevistas semiestructuradas, después, sobre el análisis de discurso y por último sobre el análisis de contenido, donde en los últimos dos, se tendrá en cuenta el material musical de las FARC-EP escogido para la investigación.

### ***3.1.1. Entrevistas Semiestructuradas***

La entrevista semiestructurada es una herramienta que facilita la recolección de información, en las investigaciones cualitativas. Para la presente investigación fue pertinente realizar un guion que facilitara el diálogo académico, que respetara y se amoldara a los presupuestos y aportes del entrevistado.

En un primer momento es importante entender que las entrevistas semiestructuradas son un poco más flexibles que las estructuradas, puesto que, aunque ya exista un guion previo, pueden adaptarse a los sujetos entrevistados, “su ventaja es la posibilidad de adaptarse a los sujetos con enormes posibilidades para motivar al interlocutor, aclarar términos, identificar ambigüedades y reducir formalismos.” (Díaz; Torruco; Martínez; Varela, 2013. p. 163)

Se realizó una entrevista a Pablo Nariño, un integrante de las FARC-EP y el Partido Comunista Clandestino, que participó en procesos de formación ideológica, política y artística dentro de la organización. Lo que centra la importancia en la música y su configuración estética y lírica, plasmada en los espacios donde se desarrolló el

contexto y las experiencias de vida. Conocer algunas situaciones que llevaron o impulsaron la composición musical en la organización guerrillera, aparte de comprender la importancia de la música para sus integrantes y qué aspectos estéticos y culturales se tenían en cuenta para realizar estas piezas.

Se entendió, que el conflicto armado, no era el único tema de interés en las letras, se parte de reconocer a los guerrilleros de las FARC-EP, como sujetos, con su historia propia y su vida configurada y esto se refleja en las letras de las canciones románticas, las canciones que hablan de la tradición, de la añoranza y de la pérdida. Con la entrevista se busca poder explorar los conocimientos y experiencias del antes y el ahora y llevarlos a la práctica en los análisis de forma y estructura de las composiciones, que evidencian la clara importancia de acoger al combatiente como un ser social.

No se somete a limitaciones espacio-temporales: debido a que es posible preguntar por hechos pasados y también por situaciones planeadas para el futuro. • Posibilidad de centrar el tema, es decir, orientarse hacia un objetivo determinado o centrarlas en un tema específico. • Observación propia y ajena, porque da la posibilidad de averiguar tanto informaciones propias (opiniones, motivos, motivaciones del comportamiento, etc.), como observaciones realizadas referentes a un suceso o a otra persona. (Díaz; Torruco; Martínez; Varela, 2013. p. 165)

### ***3.1.2. Análisis de discurso***

El análisis de discurso es la técnica indicada para llevar a cabo un proceso de comprensión y profundidad del discurso que se desea estudiar en las canciones, principalmente para identificar la postura de los compositores, frente a su contexto espacial, social y político e identificarlo por medio de las letras de estas piezas musicales.

La construcción de categorías o grandes temas, parte desde el discurso y su identificación, por tanto, es pertinente, para comprender los diversos temas musicales, como temáticas del amor, pero el amor bajo el conflicto, de igual forma la tradición cultural colombiana, como la celebración de las fiestas, pero narrada

desde un integrante de las FARC-EP. Esto se identifica haciendo un análisis lírico de las letras, de igual forma se identifican las intenciones que se tienen y a qué público se pueden dirigir. “Esta transformación implica, a su vez, pasar del texto y sentido literal a categorías y relaciones subyacentes entre categorías que producen un sentido y prácticas en contextos específicos” (Martinic, 2006. p. 299)

En el lenguaje del arte, se expresan las realidades y los sufrimientos, (Adorno, 2004) menciona el término *Lenguaje del Sufrimiento*, entender el sufrimiento como lo ajeno, que se expresa mediante la experiencia, lo que lo convierte en lo irracional dentro de la realidad racional. Aunque los medios para realizar la obra de arte siempre correspondan a lo racional, el fin no lo es, por ende, lo que proyecte la obra y su propia interpretación, es meramente irracional y sujeto a una crítica subjetiva de cada individuo, hasta del propio artista.

Después de mencionar la importancia del lenguaje para el análisis de discurso, que en el caso de piezas musicales se centra en la interpretación y la letra de cada canción, se dará paso a la comprensión del análisis de contenido, que evaluará aspectos musicales de ritmo y formas de composición.

### ***3.1.3. Análisis de contenido***

El análisis del contenido, es primordial para realizar un proceso correcto de selección para el análisis. Para aplicar una técnica de estudio del contenido, se debe llevar a cabo un proceso de selección de la herramienta que se estudiará, de ahí surgen las categorías, como se mencionaba con anterioridad en el análisis del discurso, después, se seleccionan las unidades de análisis y por último se realiza el esquema o el sistema para desarrollarlo.

La selección de la comunicación a estudiar permite enmarcar fenomenológicamente el objeto material de análisis (y en su virtud, también las fuentes del material que haya de configurar el corpus de estudio), pero la selección de categorías construye la “mirada” del objeto (Piñel, 2002. p. 10).

La obra de arte habla por sí sola, su lenguaje y expresión comienza desde su proceso de producción hasta el momento en el que el interpretador o interpretadora le den

su sentido más expresivo y mimético, “lo que en los arrones es similar al lenguaje es como un «Aquí estoy yo» o un «Este, soy yo, una mismidad que se extrajo de la interdependencia de lo existente ya antes del pensamiento identificador” (Adorno, 2004. p. 194).

En el análisis de contenido, es importante entender como contenido desde la letra de la canción, hasta el más mínimo detalle rítmico e instrumental, puesto que, también habla y se expresa como obra, narra la historia de su composición y su ubicación geográfica. En el caso de la música que se analizará en este trabajo de investigación, se expresa el momento político y social, de igual forma, los instrumentos y el género musical hablan lo suficiente del artista, no solo de sus gustos, también de su lugar de origen y lo que busca plasmar.

Se tuvo en cuenta para la selección de análisis de contenido y de discurso, los temas musicales (amor, guerra y paz), la expresividad del intérprete para poder definir la personalidad de la pieza (se profundiza en el 1er capítulo), los ritmos, exclusivamente colombianos, a excepción de una canción, que es una fusión de un ritmo internacional con uno colombiano y, por último, los artistas e intérpretes, reconociendo la importancia y el impacto de los mismos dentro de la organización guerrillera.

Teniendo en cuenta lo anteriormente planteado, la principal razón por la cual se optó por abordar el análisis del presente trabajo desde la escuela crítica, es la profundidad y la capacidad que brinda para entender el arte desde una perspectiva integral, donde es importante la construcción en materia estética e instrumental, pero también la composición con perspectiva emocional y subjetiva, del artista y del receptor de la obra de arte.

### ***3.2. Estrategias y elementos escogidos***

En la siguiente tabla (tabla N°1, ver también en anexos/tablas), facilitada en el espacio académico de *método VIII*, en octavo semestre de la carrera de sociología, se ubica de forma específica el proceso mediante el cual se responderá a cada objetivo, con qué técnicas y con qué instrumentos.

Tabla N°1: objetivos					
Objetivo General	Objetivo Específico	Categoría	Técnicas de recolección	Fuentes	Análisis
<p>Analizar la importancia de la música compuesta por cantautores (as) o grupos de la guerrilla de las FARC-EP entre 1989 y 2008, como un proyecto para visibilizar la construcción de la memoria colectiva de la organización guerrillera.</p>	<p>1. Identificar por medio de las letras de las canciones compuestas por cantautores (as) o grupos musicales de la guerrilla de las FARC-EP entre 1989 y el 2008, como el conflicto armado interno colombiano y las vivencias de sus integrantes, influenciaron directamente en la composición de estas piezas musicales.</p>	<p>Conflicto armado colombiano y Memoria</p>	<p>Análisis del discurso y de contenido</p>	<p>Piezas musicales compuestas por músicos de las FARC-EP- Archivo documental y entrevistas realizadas previamente a algunos de los artistas.</p>	<p>Análisis de las letras y elementos de técnica musical</p>
	<p>2. Analizar los procesos de construcción (estética) y composición musical de las piezas compuestas por cantautores (as) o grupos musicales de la guerrilla de las FARC-EP entre 1989 y el 2008.</p>	<p>Sociología de la música y musicología</p>	<p>Análisis del discurso y de contenido - Entrevistas semiestructuradas</p>	<p>Piezas musicales compuestas por músicos de las FARC-EP y entrevistas</p>	<p>Análisis de las letras y elementos de técnica musical</p>

Tabla N°1: objetivos					
Objetivo General	Objetivo Específico	Categoría	Técnicas de recolección	Fuentes	Análisis
	3. Crear una herramienta (matriz) que aporte a la recolección de información para cualquier tipo de investigación musical y sociológica, permitiendo relacionar variables y conceptos musicales (teoría musical), con variables sociológicas, sin importar la elección de las piezas musicales o las categorías de estudio	Memoria y Conflicto armado colombiano	Análisis del discurso y de contenido - Entrevistas semiestructuradas	Análisis lírico y de contenido de las piezas musicales. Variables y categorías abordadas a lo largo del trabajo	Línea de tiempo interactiva con tres variables correspondientes a las categorías. Producto extra: Página Web, con la info del trabajo de forma interactiva

Tomado de: tabla facilitada en el espacio académico de método VIII

Como se mencionó con anterioridad, para llevar a cabo el proceso de análisis de discurso y análisis de contenido, se pretende estudiar y tomar como herramienta fundamental, las canciones compuestas e interpretadas por cantautores y músicos de la organización guerrillera.

Se realizó una amplia búsqueda de material musical por las páginas oficiales de las FARC-EP, antes y después de la legalidad, también se tuvieron en cuenta las canciones de un archivo particular, que, por cuestiones de derechos de autor, no pudieron ser extraídas directamente de esta fuente, sin embargo, todas las pistas recogidas en esta investigación, se encuentran en la plataforma de YouTube.

Las categorías musicales, como el amor, la guerra y la paz y los ritmos, fueron los principales factores que se tuvieron en cuenta para la selección de las pistas musicales. Se buscó que todas estuvieran compuestas por ritmos colombianos o derivaciones rítmicas de otros países que en Colombia se transformaron.

Lo que requirió de una exhaustiva selección, donde se tuvo que tener en cuenta el artista, el recorrido musical del mismo, cada composición, los años de grabación y publicación, las letras de cada pieza, para poder dividir las en las respectivas categorías musicales. Después de mencionado proceso, las canciones son las siguientes (Tabla N°2, ver también en anexos/tablas):

<b>Tabla N°2: canciones</b>					
<b>Título de la canción</b>	<b>Artista</b>	<b>Aspecto</b>	<b>Álbum</b>	<b>Año de publicación de la pieza</b>	<b>Género musical</b>
<i>Marquetalianos</i>	Julián Conrado	Cantautor, intérprete e instrumentista	Mensaje Fariano	1989	<i>Vallenato</i>
<i>Madre del Guerrillero</i>	Cristian Pérez	Cantautor, intérprete e instrumentista	El Brete Vol. I	Década de los noventa	<i>Vallenato</i>
<i>Arando la Paz</i>	Julián Conrado	Cantautor, intérprete e instrumentista	Arando la Paz	1998-2000	<i>Vallenato</i>
<i>Ilusiones</i>	Lucas Iguarán	Cantautor, intérprete e instrumentista	Métase en el Cuento Vol. II	2000-2002	<i>Vallenato</i>
<i>Versos de Pesadilla</i>	Julián Conrado	Cantautor, intérprete e instrumentista	Bolivariando	2000-2002	Fusión: <i>Vallenato y Son</i>
<i>Salsa CRB</i>	Los Compañeros	Cantautores, intérpretes e instrumentistas	No aplica	2006	<i>Salsa</i>
<i>Libertad</i>	Horizonte Fariano	Cantautores, intérpretes e instrumentistas	Canto, guitarra y fusil	2008	Fusión: <i>Bolero y bambuco</i>
<i>Canto, Guitarra y Fusil</i>	Horizonte Fariano	Cantautores, intérpretes e instrumentistas	Canto, guitarra y fusil	2008	Fusión: <i>Bolero y bambuco</i>

Tomado de: Fuente propia

También se encontrarán en (anexos/info. artistas), tablas con información general sobre cada uno de estos artistas, principalmente sobre su vida artística y su paso por la guerrilla de las FARC-EP de forma resumida. De igual forma, en el mismo archivo, las letras completas de las canciones y las pistas en formato MP3.

En la siguiente matriz, se busca llevar a cabo el análisis de discurso y contenido de las canciones seleccionadas, dividido en tres partes diferentes: a) el análisis de contenido correspondiente a la técnica musical, donde se busca partir del género musical, los instrumentos más visibles y la tonalidad (personalidad) musical, evidenciar desde allí, la intención y expresión del artista y la pieza musical. b) Categoría musical o tema de la canción y, por último, c) las categorías sociológicas, que en este trabajo de investigación son: conflicto armado, memoria y la sociología de la música, y con ellas, poder dar respuesta a los objetivos del presente apartado (matriz N° 1, ver también en anexos/tablas).

La matriz presentada es de fuente propia, creada para cumplir las necesidades del presente trabajo, con la intención metodológica de poder ser utilizada y aplicada en otros trabajos de investigación, donde la música y su análisis, sean primordiales para las propuestas académicas en las ciencias sociales.

Matriz N°1: análisis						
Título de la canción:		Año:				
Artista:						
Técnica musical			Categoría musical	Categorías de Investigación		
<i>Género Musical</i>	<i>Instrumentos</i>	<i>personalidad Musical</i>	<i>Tema de la canción</i>	<i>Conflicto</i>	<i>Memoria</i>	<i>Sociología de la Música</i>
Versos escogidos para el análisis						

Tomado de: Fuente propia

Después de presentar las estrategias de recolección de información, es pertinente dirigirse a los anexos cada vez que se menciona, debido a que la información se complementa y puede ayudar a la comprensión de cada apartado. En la siguiente fase del presente trabajo, se dará inicio a los capítulos y hallazgos del proceso de análisis, comenzando por una breve, pero pertinente explicación de conceptos musicales, para abordar a fondo la característica música colombiana y lograr el análisis de cada matriz de forma apropiada.

## **Capítulo I: Entre conceptos y teoría musical**

La *música* es una construcción social y cultural, que tradicionalmente ha sido estudiada desde la *teoría musical* y la *musicología*, las cuales abordan desde la historia lo que se considera socialmente como música. “arte de combinar los sonidos en una secuencia temporal atendiendo a las leyes de la armonía, la melodía y el ritmo, o de producirlos con instrumentos musicales” (Oxford Languages, 2020).

La música se desprende de la *musicalidad*, la cual se encuentra en todo, en los sonidos provocados por cualquier ser vivo y objeto, en la naturaleza y en el universo. Siendo un conjunto de sonidos precisos para la comprensibilidad de nuestro sistema biológico cognitivo.

A continuación, se presentarán algunas definiciones del *Diccionario de Música*, escrito por Jean-Jacques Rousseau y transcrito al español por José de la Fuente Charfolé. Estas se utilizarán constantemente en el presente trabajo y asimismo, se busca comprender la música práctica o técnica musical, clave para entender la teoría musical.

*Ritmo*: Existe en la música y la danza, el ritmo determina la velocidad de la musicalidad en determinado tiempo: “es, según su definición más general, la proporción que tienen entre sí las partes de un todo. En música, es la diferencia de

movimiento que resulta de la rapidez o lentitud, de la dilatación o brevedad de los tiempos” (De la Fuente, 2007. p. 352).

*Melodía*: Es la combinación entre tono y ritmo, en una sucesión lineal de tonos que el intérprete de la pieza y el artista perciben como un todo. “sucesión de sonidos de tal manera ordenados según las leyes del ritmo y de la modulación, que produce una sensación agradable al oído. La *melodía* vocal se llama canto, y la instrumental, *sinfonía*” (De la Fuente, 2007. p. 265).

*Tono*: Teniendo varios significados dentro de la música, es la sensación o percepción auditiva de los sonidos conformados en una musicalidad. También, es un intervalo musical, donde existen los tonos menores y mayores y de igual forma, representa el grado de elevación de la voz como instrumento (Casablancas, 1995).

*Semitono*: La mitad de un tono, por ende, de un intervalo musical. Práctico en lectura musical desde los pentagramas y en la interpretación (Casablancas, 1995).

*Tonalidad*: Es el tono, en el que se centran las frases de la pieza, junto con las escalas y los acordes. La tonalidad determina de alguna forma la sensación o emoción que percibirá el intérprete y el sentimiento del artista al realizar la obra (Casablancas, 1995).

La obra de arte, en este caso específico, en la música, el artista, en la mayoría de veces, dentro del orden musical moderno, busca expresar y reflejar sus propios sentimientos, sus propias emociones. La obra de arte, la pieza musical, se vuelve prácticamente, la copia de lo que siente el artista como individuo, frente a sí mismo, o a lo que lo rodea y afecta, “del artista pasa a la expresión la mímica que desata en lo inexpresado; si lo expresado se convierte en contenido anímico tangible del artista, y la obra de arte en su copia, la obra degenera en una fotografía borrosa” (Adorno, 2004. p. 194).

Teniendo en cuenta que es imposible saber la emoción y el sentimiento exacto bajo el cual se realizó la obra, la tonalidad nos da una pista, acompañada con los instrumentos y la voz, en el caso de que exista en la obra.

Por ejemplo: DO mayor, tiene una personalidad alegre y triunfante, mientras que DO menor, inspira un ambiente oscuro y triste, un sentimiento de anhelo por lo perdido

(Ver en anexos ‘1er capítulo’ el ejemplo). (Casablanca, 1995) por tanto, analizar la tonalidad en las diversas canciones por medio de la personalidad de las mismas es uno de los objetivos del análisis, teniendo en cuenta que en la presente investigación no se trabajó bajo las partituras o la forma escrita de las canciones compuestas por integrantes de la guerrilla de las FARC-EP, debido a la difícil coyuntura del país y los modos de composición de estos artistas.

Sin embargo, la tonalidad y la personalidad de la música es evidente con solo oír la pieza musical, de allí que, en lugar de encasillar una tonalidad exacta en cada canción, se procuró analizar la personalidad y las emociones que ella desprende para el oyente y el sentimiento del artista al componer, evidente en las letras, la utilización de la voz y los instrumentos musicales. Se profundizará más en lo que percibió el colectivo oyente, lo que significó y simbolizó esta música, no solo para algunos individuos, sino especialmente para el colectivo de combatientes.

Es pertinente resaltar la importancia de la tonalidad y la personalidad de la pieza, debido a que una obra que no genere un impacto, no generará un recuerdo a nivel individual ni colectivo y por ello, la memoria no se podría construir (Adorno, 2004). En el caso de las canciones utilizadas en el presente trabajo de investigación, fueron todas piezas fundamentales para la cultura de las FARC-EP y para el colectivo de guerrilleros, claramente evidenciado en las páginas oficiales del movimiento revolucionario ahora político legal, con las secciones de cultura, tanto en YouTube, como en la página web, tal como se mencionó con anterioridad.

*Acorde*: Una fusión de varios sonidos agradables al oído. Los más utilizados son: menores, mayores, cromáticos. “unión de dos o más sonidos producidos a la vez y que forman en conjunto un todo armónico” (De la Fuente, 2007. p. 69).

*Armonía*: Es el equilibrio y la sincronidad entre diferentes sonidos, frecuencias, tonos y acordes, que generan música de la forma adecuada según la construcción social de lo que conocemos como música.

La armonía parece ser la parte que tiene como objeto la sucesión adecuada de los sonidos, en tanto que son agudos o graves, por oposición a las otras dos partes llamadas rítmica y métrica, que se relacionan con el tiempo y la medida. (De la Fuente, 2007. p. 85).

*Contrapunto*: Es la relación entre líneas o frases melódicas. (Belkin, 2003) también es una metodología de estudio musical, con altos aportes a la musicología, por ende, al estudio científico de la música.

*Polifonía*: Un sonido único que surge de la simultaneidad de voces o sonidos independientes, que armonizan en un mismo tiempo, pero con diferentes velocidades y sonidos (Lehnhoff, 1986).

*Composición*: Haciendo referencia a los aportes de (Adorno, 2004), la composición evoca implícitamente los sentimientos y el contexto del artista y la *construcción*, responde a la estructura y a la forma de la pieza musical.

*Notas*: Las notas musicales, son signos que se utilizan para escribir la música, según sonido y tonalidad, para su interpretación y creación como lenguaje universal en la actualidad. “signos o caracteres que se utilizan para anotar, es decir, para escribir la música”. (De la Fuente, 2007. p. 294).

*Escala*: Es la secuencia de notas musicales, compuesta por las siguientes notas: DO, RE, MI, FA, SOL, LA, SI. En la escala, existen alteraciones, que generan que la misma pueda cambiar y aumentar. Todas las alteraciones musicales se convierten en acordes y escalas, y cada una de ellas abarca un abanico de sonidos aplicables a diferentes ritmos y géneros musicales.

Es el nombre otorgado a la sucesión diatónica de las siete notas, do, re, mi, fa, sol, la, si, de la gama escrita, a causa de que estas notas se encuentran colocadas a modo de escalones sobre las pautas de nuestra música (De la Fuente, 2007. p. 207).

*Pentagrama*: Es la estructura donde se escribe la música, las notas musicales y los símbolos, también, las figuras dentro de la técnica musical. (ver figura 1 en anexos ‘1er Capítulo’)

Se llama así a un pequeño instrumento de cobre, compuesto por cinco pequeñas ranuras igualmente espaciadas, unidas a un mango, con las cuales se trazan simultáneamente sobre el papel y a lo largo de una regla cinco líneas paralelas que constituyen un pentagrama. (De la Fuente, 2007. p. 324).

*Compás*: Sección o parte dentro de un pentagrama (De la Fuente, 2007).

*La indicación de compás:* Se encuentra dentro del pentagrama en el principio del mismo y se identifica con una división numérica, que posee un numerador y un denominador. Donde el primero, indica las divisiones de cada compás y el segundo, la combinación de figuras musicales que van en cada compás. (De la Fuente, 2007)

La indicación de compás es clave para determinar la velocidad y el ritmo de la pieza, cada género musical tiene un indicador específico y este ritmo determinará también la personalidad de la pieza, en el caso del presente trabajo de investigación con los géneros musicales: *Vallenato*, alegre y motivador con un compás 6/8 y romántico, nostálgico y triste en un 4/4, siendo este más lento que el anterior. El *Bambuco* 6/8, y fusiones de la *Salsa* en 2/2, *Son* en 4/4 o C y el *Bolero* 4/4. (ver figuras 2-7 en anexos '1er Capítulo')

*Claves:* Es la nota con su símbolo representado en el pentagrama, en la que se ubica la altura de la música escrita. Existen cuatro claves: SOL, FA, DO en tercera y DO en cuarta (Zamacois, 1971).

*Alteraciones:* Cambios en los tonos y frecuencia de cada nota dentro de la escritura e interpretación musical. *Sostenido* (#), el cual representa el aumento de un semitono o medio tono en la frecuencia y el *Bemol* (b), que representa la disminución de un semitono o medio tono en la frecuencia musical (Zamacois, 1971)

Siendo estas alteraciones las principales responsables de generar la tonalidad y la personalidad en cada pieza musical. Por ejemplo: el acorde de SOL mayor está compuesto por, SOL, SI y RE, teniendo una tonalidad dulce, plena y tranquila, por el contrario, en el acorde de SOL menor la composición es SOL, SI bemol y RE, donde la alteración en la nota SI, de inmediato invade el tono con un tinte serio, de disgusto y descontento. Sin embargo, se tiene que tener en cuenta que la voz y los instrumentos pueden ofrecer otras características a cada acorde y, por tanto, a la tonalidad de una pieza musical (Ver en anexos '1er capítulo' el ejemplo).

*Armadura:* Es la agrupación de alteraciones musicales que habrá en la pieza musical a lo largo de la misma.

*Figuras:* Son los símbolos y signos que se utilizan en la música para representar las notas en el pentagrama y sus valores rítmicos, la duración en tiempo de las mismas, los silencios de cada una, entre otros símbolos, (ver figura 8 en anexos '1er Capítulo').

*Instrumento musical:* Es un objeto históricamente creado para interpretar música, con diferentes variedades, existen los instrumentos de viento, cuerda, percusión, entre otros (Sève, 2018).

Finalmente, después de comprender algunos conceptos básicos dentro de la teoría y técnica musical, se abordarán aspectos sobre la música de Colombia, debido a que los géneros musicales escogidos en las canciones analizadas son ritmos y sonidos colombianos, con influencia o raíces de otros países, sin embargo, música considerada autóctona del país, como el *Vallenato*.

### ***Música de Colombia***

La influencia musical de Colombia, tiene raíces en Europa, directamente de España, debido al proceso de conquista; indígenas por nuestra clara descendencia y africanas por las dinámicas de esclavitud donde hubo un proceso de migración masivo desde África.

Aquí, Zamudio se aferraba a la idea, defendida por otros músicos de su tiempo - como Guillermo Uribe Holguín- de que lo que se asumía como música tradicional colombiana era, ante todo, una herencia hispánica. Sin embargo, Zamudio aprovechaba, al tratar la cuestión de otros componentes étnicos en la música colombiana, para imponer una postura que hoy en día resultaría escandalosa por su claro contenido racista: "La intromisión de los negros africanos traídos por los españoles. Ellos vinieron con su música, que mezclada con la española nos ha dado un producto híbrido y perjudicial. Es necesario, y se impone, una depuración". (Ospina, 2012. p. 312)

La cultura del país, es una fusión, una mezcla entre otras culturas, o rezagos de ellas y por ello, la música de nuestro país, es demasiado variada y corresponde a los procesos culturales que se vivieron de forma particular en cada una de las regiones,

o como se menciona en el archivo del Centro de Documentación Musical de la Biblioteca Nacional de Colombia, *Regiones Culturales*.

En el presente trabajo de investigación, se mencionará la influencia de algunas en específico. Por ejemplo, el género musical del *vallenato*, proveniente del Eje del Caribe Oriental, que compone los departamentos de la Guajira, Magdalena y Cesar, también, instrumentos y ritmos desde el Eje del Caribe Occidental, con los departamentos de Atlántico, Bolívar, Córdoba y Sucre.

Las fusiones que se analizarán, están compuestas por derivados de la *salsa* cubana, que siguieron transformándose en nuestro país, como la *Rumba* y el *Pregón*, en el Eje del Pacífico Sur, en el departamento del Valle del Cauca. De igual forma, los *Boleros* y el *Bambuco*, provenientes del Eje Andino Noroccidental, en Antioquia, el Eje Cafetero y el Eje Centro Oriental, desde Cundinamarca, Boyacá y los Santanderes.

### ***Vallenato***

El *vallenato*, es un género musical autóctono de Colombia, de la región Caribe del país. Dentro del conjunto instrumental, está el ensamble, con diferentes instrumentos, siendo el principal el acordeón (como herencia europea desde finales del s. XIX), la caja vallenata, el tambor alegre y la guacharaca como instrumentos principales.

Hoy, el género musical colombiano conocido como vallenato tiene vigencia nacional e internacional. Su aspecto más característico (y que sin duda lo identifica) es el uso del acordeón de botones como instrumento principal, y, a pesar de ser ante todo un género cantado, es también -aunque no exclusivamente- música de baile. En relación con otros géneros musicales colombianos, es el que mayor atención recibe por parte de la industria musical y los medios de comunicación. (Bermúdez, 2004. p. 14).

La historia del *vallenato*, aunque difusa, se remonta a celebraciones improvisadas que se llevaban a cabo en algunas provincias de la Guajira, con grandes terratenientes y sus empleados. Esto se narra de mejor forma en el trabajo, *Realismo*

*Mágico, Vallenato y Violencia Política en el Caribe Colombiano*, por José Antonio Figueroa.

Los impulsores del vallenato ubicaban los orígenes de este género en las denominadas colitas, que eran las prolongaciones de las celebraciones que hacían los latifundistas al finalizar las fiestas principales en los salones de las haciendas y cuando pasaban a celebrar junto a sus peones y sirvientes en las cocinas de sus casas. En estas narrativas se folcloriza el ejercicio del poder sexual que ejercían los patrones, generalmente blancos, sobre sus empleadas domésticas negras o mulatas y se funden las imágenes de este mestizaje poblacional con el mestizaje musical a través de los tres instrumentos principales del vallenato, el acordeón europeo, la caja africana y la guacharaca indígena. (Figueroa, 2007. pp. 16-17)

Las subdivisiones y otros ritmos del *vallenato* son: el paseo, la puya, el son y la tambora. También se aplica de forma acústica con bases en la cumbia. Lo que marca la diferencia entre cada uno de los ritmos, es justamente la velocidad y los tiempos de compás, por ende, la forma de composición escrita, también varía.

*El Paseo*: Compás de cuatro tiempos 4/4, con bajos lentos y marcados.

*La Puya*: Compás 6/8, por ello, es mucho más ‘rápido’ e intenso.

*El Son*: Compás 2/4, con bajos marcados y sobresalientes sobre la melodía.

Es común encontrar en el repertorio de las FARC-EP un alto número de piezas vallenatas, debido a que varios de los artistas nacieron en los departamentos del norte del país donde es originario el *vallenato* y común interpretarlo, componerlo y escucharlo, como: El Cesar, La Guajira, Magdalena, entre otros. Sin embargo, al ser un género musical autóctono y sumamente tradicional, también se oye y se interpreta en otras partes del país y es considerado un género popular en cualquier sector social.

El análisis lírico y de cada canción, se lleva a cabo a lo largo de los próximos capítulos, será importante tener en cuenta los aspectos musicales de estructura y forma, con los compases y la tonalidad de cada pieza musical, como se mencionó con anterioridad, aún sin poseer las partituras o la forma escrita de las canciones tomadas en el presente trabajo de investigación.

Es importante tener en cuenta que las canciones escogidas para esta investigación están compuestas por: introducción, donde se da la apertura de la canción, las

estrofas, que siguen con la letra, los estribillos, utilizados por los coros, también se marca el ritmo pudiendo ser repetitivo y los puentes, donde se puede cambiar la musicalidad o el ritmo de la pieza.

La escritura de las letras y el canto de las mismas, varía, no solo dependiendo del género musical, sino del tipo o tema de la canción (romántica, protesta, etc). Las canciones están escritas de forma *lirica* o *verso* y lo que se conoce como *prosa*, siendo la primera una escritura compuesta por estrofas iguales de cinco a siete versos, de igual forma, la copla, que tiene de tres a cuatro versos octosílabos, como se evidencia en los *bambucos* o *boleros* y en la segunda forma, se sigue la estructura de la poesía, especialmente en los sonetos (dos estrofas de cuatro versos y dos de tres versos, de 11 sílabas), tercetos (rima entre el 1er verso y el 3ro, de 11 sílabas) y cuartetos (riman entre el 2do y el 4to verso, de ocho sílabas) y por último, la prosa, que no es tan estricta en su estructura, siendo una forma de escritura más libre, que armoniza con el ritmo de la pieza musical, sin necesidad de rimar.

Sin embargo, en las composiciones de las FARC-EP existen algunas variaciones que corresponden a la experimentación musical de los artistas, donde, aunque haya rima, no siempre es precisa y exacta o con las mismas terminaciones vocales o consonantes. De igual forma, con las reglas de tiempos, lo que genera un aporte por parte de los artistas guerrilleros a la nueva música.

En la presente investigación, tres de las canciones escogidas son fusiones de ritmos colombianos, entre *vallenato* y *son*, como subgénero de la *salsa*, también una particular mezcla entre sonidos del *bambuco* y el *bolero*. A continuación, se presentarán de forma general, las características principales de cada uno de estos tres géneros musicales.

### ***Salsa (Son) y el Bolero***

La *salsa* y el *bolero*, son géneros musicales resultantes del *Son Cubano*, ritmos caribeños y afroamericanos, como el *Jazz*. La industria musical de este género, creció fuertemente desde los sesenta en Nueva York, Estados Unidos. Sin embargo,

la *salsa* y sus derivados, se expandieron por toda la parte insular y países como Colombia, Venezuela, Perú, entre otros.

Esta manera de hacer música, profundamente enraizada en las tradiciones sonoras del Caribe, se fue conformando inicialmente, como movimiento expresivo, entre jóvenes del migrante mundo latino caribeño en Nueva York. El capítulo vincula pues, necesariamente, el examen de las formas de sentir y expresar el tiempo con los desplazamientos territoriales masivos de población (las migraciones) que ha experimentado de manera dramática del Caribe en diversos momentos de su historia, y que constituyen hoy uno de los elementos centrales de la realidad social contemporánea en escala internacional. (Quintero, 1998. p. 17).

La *salsa* en Colombia se vincula con la evolución y fusión del *bolero* clásico colombiano, similar al *bolero* cubano y de forma comercial, se internaliza a través de agrupaciones musicales tales como: *Fruko y sus Tesos*, por medio de Discos Fuentes y *The Latin Brothers*. Pocos años después, comienza a aumentar su fama principalmente en el departamento del Valle del Cauca, donde se comienza a hacer popular un tipo de *salsa* con un tempo y montuno específico, después se conocería popularmente dentro del país como *Salsa Caleña*.

En la *salsa*, las claves marcan el ritmo, bajo compases 4/4 o 2/4. Los principales instrumentos provienen de África, en su mayoría la percusión, como los timbales y el bongó. Entre otros instrumentos, las claves, las maracas, el cancerro (campana de metal) y las congas, siendo fundamentales para la construcción musical de la *salsa* y en cuanto a los *boleros*, varios de los mencionados y la guitarra, el teclado y el bajo.

### ***Bambuco***

Proveniente de la región Andina de Colombia, el *bambuco* es un género musical autóctono del país. Con la influencia directa del tiple, la guitarra, la cuchara y el giro, no solo se construye la base rítmica del *bambuco*, sino también de las guabinas. Como menciona (Prieto, 2020) en su trabajo de grado, *Sentires populares: análisis de las expresiones populares contenidas en el género musical bambuco en Colombia en el periodo de La Violencia (1945-1958)*.

La fusión que se refiere anteriormente se venía dando a principios de siglo, sin embargo, la afiliación de instrumentos como el violín, el piano, el órgano y la flauta travesa es completamente aceptada en la sala de conciertos. Esto no quiere decir que el tiple, la guitarra o la bandola no estuviesen en este. (Prieto, 2020. p. 42).

El *bambuco*, a grandes rasgos rítmicos, consta de un compás de 6/8, por ende, es un ritmo semejante al popular vals con más velocidad, sin decir que es igual, debido a que, en su estructura instrumental y lírica, marca demasiadas diferencias. La composición lírica del *bambuco*, es conocida como octosílabos o versos con ocho sílabas métricas, como popularmente se conoce en la poesía.

Después del corto recorrido musical por los ritmos colombianos y los aportes en materia de teoría y técnica musical, se busca facilitar la comprensión del lector en cuanto al análisis musical y contextual de cada pieza musical. En el siguiente orden: 2do capítulo, versos atonales y el dolor de la guerra, 3er capítulo, entre el amor y la selva y el 4to capítulo, cantos de paz y libertad.

## **Capítulo II: Versos atonales y el dolor de la guerra**

El repertorio de las FARC-EP en su mayoría, está compuesto por temas de guerra, conflicto, lucha, resistencia, problemáticas políticas y sociales. En este capítulo se tendrán en cuenta cuatro canciones de las escogidas para realizar el análisis de discurso y el análisis de contenido, bajo las categorías del contenido, las cuales son los temas de las canciones, en el caso de este capítulo, sobre guerra/conflicto y las categorías de la investigación.

Las cuatro canciones (ver en anexos/info. artistas) analizadas para este apartado son: *Marquetalianos*, *Versos de Pesadilla*, de Julián Conrado, *Salsa CRB* de los Compañeros y *Canto, guitarra y fusil*, de Horizonte Fariano. Para comprender la matriz (fuente propia), primero se ubican los datos principales de la canción (el título, el nombre del artista y el año de composición-publicación), después se brinda la información del contenido musical, como el género musical, los instrumentos principales, la personalidad de la canción y el tema de la pieza. Por último, las

palabras clave que por estrofas en la canción se manejan en cada categoría de investigación, seguido de una explicación y el análisis de contenido y discurso.

Es pertinente comprender que en este apartado se liga el discurso de la guerra y el conflicto con la lucha y la resistencia, debido a que las canciones en sus letras, demuestran una clara correlación entre estos temas, volviéndolo uno solo. *Son* características de la guerra y la resistencia, la música y el arte, (Nariño, comunicación personal, 2020) se convierte en un medio de expresión y desahogo.

La música en contexto de guerra, es un proceso de catarsis individual y colectiva respecto a los múltiples desafíos y la diversas vivencias que enfrentaban como combatientes en el marco de un conflicto bélico constante. (Adorno, 2004) cada pieza refleja la cantidad de sentimientos y percepciones frente a la muerte y las ausencias, sentimientos de nostalgia, culpa, venganza, amor, rabia, felicidad, entre otros.

Título de la canción:		Marquetalianos	Año:	1989		
Artista:		Julián Conrado				
Técnica musical			Categoría musical	Categorías de Investigación		
<i>Género Musical</i>	<i>Instrumentos</i>	<i>personalidad Musical</i>	<i>Tema de la canción</i>	<i>Conflicto Armado</i>	<i>Memoria</i>	<i>Sociología de la Música</i>
Vallenato (puya 6/8)	Acordeón, Caja y Guacharaca	Alegre	Conflicto y guerra (hito fundacional)			
<p>Sucedió en Marquetalia región poblada de humildes campesinos</p> <p>El gobierno agresivo al ejército títere les envió</p> <p>Sucedió en Marquetalia región poblada de humildes campesinos</p> <p>El gobierno agresivo al ejército títere les envió</p>				<p>-Finaliza La Violencia y comienza el Conflicto Armado Colombiano</p> <p>-Guillermo León Valencia y el plan LASO</p>	<p>-hito fundacional</p> <p>-campesinado</p> <p>-repetición</p>	<p>-Versos repetidos con clara rima</p> <p>-importancia del hito para mover masas</p>
<p>Cuarenta hombres a penas armados con escopetas resistieron</p> <p>Y lo que un general pensaba en tres semanas hacer con los chulos</p>				<p>-48 campesinos guerrilleros de “tiempo completo”</p> <p>-Chulos</p> <p>-Manuel Marulanda</p>	<p>-narración</p> <p>-héroes</p>	<p>-Cuarteta, cuatro versos, rima 1ro con 3ro y 2do con 4to</p> <p>-expresividad musical</p>

<b>Título de la canción:</b>	Marquetalianos		<b>Año:</b>	1989		
<b>Artista:</b>	Julián Conrado					
<b>Técnica musical</b>			<b>Categoría musical</b>	<b>Categorías de Investigación</b>		
<i>Género Musical</i>	<i>Instrumentos</i>	<i>personalidad Musical</i>	<i>Tema de la canción</i>	<i>Conflicto Armado</i>	<i>Memoria</i>	<i>Sociología de la Música</i>
Vallenato (puya 6/8)	Acordeón, Caja y Guacharaca	Alegre	Conflicto y guerra (hito fundacional)			
Verán que no se pudo porque en guerrilla se convirtieron Crecieron y crecieron las tropas del ejército de Marulo				-surgimiento de las FARC		
Como hizo el pueblo cubano y el pueblo nicaragüense Hará el pueblo colombiano, porque un pueblo unido vence Que en todo el mundo se piense, con la esclavitud acabamos Que en todo el mundo se piense, con la esclavitud acabamos				-revoluciones latinoamericanas -Símbolos de la revolución -esclavitud	-ideología -unión popular -discurso de la Revolución cubana	-Cuarteta, cuatro versos, rima 1ro con 2do y 3ro con 4to -Temas sociales importantes para la sociedad

Tomado de: fuente propia

En la primera y segunda estrofa, se evidencia la importancia del hito marquetaliano y el combate entre la guerrilla liberal liderada por campesinos y personas pertenecientes al PCC del territorio y el ejército nacional, como se mencionó con anterioridad (Aguilera, 2014).

En la segunda estrofa, se hace una clara referencia sobre la unión entre la Fuerza Pública colombiana y sus seguidores conservadores, pudiendo ser cualquier persona del común que bajo el discurso conservador de acabar con el liberalismo y las nacientes expresiones insurgentes, estos personajes eran conocidos como *chulos* o *chulavitas*, siendo unos de los primeros grupos paramilitares en el país.

La “Chulavita”; y la creación de organizaciones paramilitares de reconversión política y exterminio sistemático como los “Pájaros” y los “Contrachusmeros”. Estas últimas fueron organizaciones ilegales de civiles armados dedicadas al asesinato selectivo de militantes liberales y a la “conservatización” de burocracias y poblaciones a lo largo del país. La acción paramilitar se extendió más allá de los cincuenta de manera paralela a los intentos pacificadores del General- Presidente Rojas Pinilla. Una vez amnistiados los guerrilleros liberales, se conformaron

bandas armadas encargadas de impedir el regreso de los guerrilleros amnistiados a sus pueblos y parcelas y asesinar a los líderes desmovilizados. (Rodríguez, 2013. p. 4).

En la música tradicional del país es muy común encontrar narraciones de diferentes hitos que han marcado con violencia al territorio. Existen diversas composiciones que hacen referencia a Marquetalia, que ha quedado en la memoria individual y colectiva de los guerrilleros y guerrilleras, pero también en la memoria de la comunidad campesina y siguen contando y narrando los hechos por medio de la tradición oral (como la historia de los abuelos campesinos), los libros y el arte.

En cuanto a la memoria y sus procesos colectivos, el hito marquetaliano y la fundación de las FARC, se encuentra frecuentemente detallado en diversas canciones (realizadas por guerrilleros y/o campesinos), donde se detalla sobre el desplazamiento masivo que hubo entre el 18 y 27 de mayo de 1964 y como los que pertenecían a la naciente guerrilla se dirigieron a las montañas de las también mencionadas veredas El Pato y El Davis, entre otras, incluyendo municipios importantes para el recorrido y la historia del grupo guerrillero. Este tema es profundizado en otras composiciones.

Las semillas van regando en el alto del cañón. El Davis es un bastión de la lucha socialista. Resistencia comunista frente a la brutal represión. Los godos y el general que prendieron La Violencia (...) Agotaron la paciencia de esos hombres sin igual. Que le hicieron reto al man y a la historia reivindica. La batalla en Villarrica y el pelearé en Tierra Adentro. Sacrificio del momento que con muertos se rubrica. (Décimas del Cambrín).

A nivel musical, *'Marquetalianos'*, siendo una puya vallenata, refleja que, aunque el ritmo sea rápido y alegre, la personalidad no solo consta del ritmo y los instrumentos, sino de la letra y la interpretación del artista con la voz, la cual le da un tinte más complejo a la tonalidad y la personalidad de la pieza. En este caso, la forma en la que narra como un cuento con tono de exclamación por lo sucedido, la historia de la intervención violenta del Estado en Marquetalia ese 18 de mayo de 1964.

En la categoría de la sociología de la música, la importancia del contexto y la utilización de los hitos para generar un movimiento de masas por medio del arte es

bastante común, como lo menciona (Williams, 1994), la cultura de masas es una herramienta de la industria musical para alcanzar una homogeneización, sin embargo, es evidente que la cultura de masas por medio de la música no siempre responde a la industria, en el caso de la música de las FARC-EP, responde directamente a la identidad y la memoria.

El hito marquetaliano es parte de la identidad guerrillera, la cuna de diferentes personajes, como Manuel Marulanda y Jacobo Arenas, (de los cuales se profundizará más adelante), fundadores y símbolos importantes para la lucha guerrillera del país. Por ello, construyen la identidad y memoria colectiva de los guerrilleros de las FARC-EP.

En la última estrofa, se hace referencia a los procesos revolucionarios que se llevaron a cabo en América Latina, Centroamérica y la América Insular. Se menciona de forma directa el caso cubano y nicaragüense. Invita a la unión del pueblo con el pueblo para vencer, haciendo referencia a acabar con la injusticia social del país, tal como sucedió en dichas revoluciones, con la unión entre sectores.

Las cuatro revoluciones fueron: La Revolución Mexicana, iniciada en 1910, la boliviana, de abril de 1952, La Cubana, triunfante a comienzos de 1959 y, finalmente La Nicaragüense, sucedida a finales de la década de 1970. Este conjunto de grandes revoluciones triunfantes, tiene como ‘suelo común’ la realización de transformaciones que a largo plazo resultarán irreversibles y que fueron motorizadas por la intervención política de los sectores sociales históricamente excluidos. (Grande; Wiurnos; Bidone; Rols, 2014. p. 2).

En estos últimos cuatro versos, se mencionan personajes y lugares importantes dentro del proyecto revolucionario y la resistencia, íconos de ejemplo de la lucha colombiana. Recordando las múltiples dictaduras del Cono Sur y Centro América, que varias de ellas fueron derrocadas por grupos guerrilleros, como en Nicaragua con la Revolución Sandinista por el FSLN (Frente Sandinista de Liberación Nacional) y en Cuba con el Movimiento 26 de Julio de izquierda, dirigido por Fidel Castro y Ernesto (el Ché) Guevara (Verdecia; Salgado; Gómez; Zayek, 2018).

Para finalizar, la música de las FARC-EP se constituye en un elemento de difusión ideológica, de lucha y protesta, también de denuncia durante décadas. En Latinoamérica, en el auge de las dictaduras militares, en las voces de Víctor Jara,

Violeta Parra, entre otros, se conoció la música protesta, que no sólo denunciaba los actos atroces cometidos bajo estas dictaduras, sino que también llamaban a la unión de los pueblos, para alcanzar la liberación.

Así mismo, cabe preguntarse si la música producida, interpretada y difundida por las Farc-ep puede ser considerada como canción protesta o social. La canción protesta responde al descontento social que determinados grupos tienen acerca de situaciones de exclusión, discriminación u opresión. Pablo Vila señala la pertinencia de pensar la categoría de “canción militante”, la cual mantiene su carácter contestatario y de denuncia, al tiempo que promueve un mensaje de esperanza en un futuro próximo (Samacá, 2017.p. 232).

Se entiende que las dinámicas musicales en un contexto de conflicto violento, en el caso de la confrontación armada de la insurgencia en Colombia, eran comunes y necesarias. La expresión de sentimientos y percepciones frente a los acontecimientos diarios de la guerra, desembocaban en el arte como método de desahogo, de lucha y resistencia.

<b>Título de la canción:</b>	Versos de Pesadilla		<b>Año:</b>	2000- 2002		
<b>Artista:</b>	Julián Conrado					
<b>Técnica musical</b>			<b>Categoría musical</b>	<b>Categorías de Investigación</b>		
<i>Género Musical</i>	<i>Instrumentos</i>	<i>personalidad Musical</i>	<i>Tema de la canción</i>			
Fusión entre vallenato (Son 4/4, resaltando en los bajos) y Son cubano (4/4, resaltando en la melodía)	Piano, Acordeón, Caja, Guacharaca, claves	La tonalidad marca una canción alegre y motivadora, sin embargo, la letra refleja completamente sentimientos de nostalgia, rabia y dolor	Guerra y conflicto, enfocado en las masacres	<i>Conflicto Armado</i>	<i>Memoria</i>	<i>Sociología de la Música</i>
Escucho una motosierra Que en manos de un coronel Abre vientres, corta piernas Cabezas, manos y pies				-masacres perpetradas por AUC -integrantes de la fuerza pública involucrados	-recuerdos asociados con el dolor -sevicia	- cuatro versos con rima sin terminación exacta - narrativa

<b>Título de la canción:</b>	Versos de Pesadilla		<b>Año:</b>	2000- 2002		
<b>Artista:</b>	Julián Conrado					
<b>Técnica musical</b>			<b>Categoría musical</b>	<b>Categorías de Investigación</b>		
<i>Género Musical</i>	<i>Instrumentos</i>	<i>personalidad Musical</i>	<i>Tema de la canción</i>			
Fusión entre vallenato (Son 4/4, resaltando en los bajos) y Son cubano (4/4, resaltando en la melodía)	Piano, Acordeón, Caja, Guacharaca, claves	La tonalidad marca una canción alegre y motivadora, sin embargo, la letra refleja completamente sentimientos de nostalgia, rabia y dolor	Guerra y conflicto, enfocado en las masacres	<i>Conflicto Armado</i>	<i>Memoria</i>	<i>Sociología de la Música</i>
<p>Y los perros y goleros pelean</p> <p>Por los restos de los muertos y juegan</p> <p>Y los perros y goleros pelean</p> <p>Por los restos de los muertos y juegan</p> <p>Con las tripas, con los ojos, con el corazón de la paz</p>				-masacres perpetradas por AUC -integrantes de la fuerza pública involucrados	-narración gráfica -recuerdo del horror -Paz/ pueblo	-cinco versos -rima en todos y al final un puente
<p>Tomándose una cerveza</p> <p>Saca pecho un general</p> <p>Viendo a sus hombres jugar</p> <p>Fútbol con una cabeza</p>				-deshumanizar al muerto -masacre del Salado y Trujillo, entre otras varias -Bijao-Chocó, Marino López	-justificación de la sevicia -otredad	-cuatro versos, rima 1ra con 4ta y 2da con 3ra - Personalidad, expresión y composición
<p>Esta guerra la gana nuestro pueblo</p> <p>De la sangre que sus hijos derraman</p> <p>Esta guerra la gana nuestro pueblo</p> <p>De la sangre que sus hijos derraman</p>				-soldado y guerrillero -la orden la da una élite militar, según las jerarquías y el soldado raso la asume	-campesino, soldado raso y guerrillero	-cuatro versos, dos se repiten, con rima clara -contexto

Tomado de: fuente propia

A lo largo de toda la canción se hace referencia a las masacres características, perpetradas por grupos paramilitares (AUC), donde su forma de sembrar terror no solo era con la tortura y las violaciones sexuales, sino que asesinaban a sus víctimas

desmembrándolas y cortando sus extremidades con machetes, armas comunes y motosierras, como se evidencia a continuación:

Así, los paramilitares estructuraron e implementaron un repertorio de violencia basado en los asesinatos selectivos, las masacres, las desapariciones forzadas, las torturas y la sevicia, las amenazas, los desplazamientos forzados masivos, los bloqueos económicos y la violencia sexual. (CNMH, 2016. p. 35).

En la tercera estrofa, se menciona un lamentable acontecimiento conocido en el país, (Revista Semana, 2015) donde en una masacre paramilitar perpetrada en Bijao, Chocó el 27 de febrero de 1997, un grupo de paramilitares y militares que rodearon la zona, cortaron la cabeza de Marino López y jugaron fútbol con ella en un acto de sevicia, después de haber mutilado sus piernas y brazos.

A Marino López, un agricultor del lugar, lo obligaron a bajar unos cocos y le pidieron sus documentos de identidad. Lo acusaron de guerrillero, lo insultaron y lo golpearon. Con un machete le hicieron cortes en el cuerpo. “Marino intenta huir, se arroja al río – sigue el relato-, pero los paramilitares lo amenazan, ‘si huye, le va peor’. Marino regresa, extiende su brazo izquierdo para salir del agua. Uno de los paramilitares le mocha la cabeza con la macheta. Luego le cortan los brazos en dos, las dos piernas a la altura de las rodillas. Y empiezan a jugar fútbol con su cabeza. Todas y todos lo vimos”. (Reconciliación Colombia, 2015).

Históricamente en diferentes procesos por la verdad realizados por organizaciones y entes estatales junto con las víctimas, se ha reconocido la participación de la Fuerza Pública de Colombia en varias de estas masacres, donde se han conocido nombres importantes, como el del General Rito Alejo del Río, por la vinculación y las órdenes directas en la masacre de Mapiripán, el Coronel Jorge Eliécer Plazas y el Capitán de la armada, Héctor Martín Pita, el cual fue llamado ante la fiscalía en el 2008 por responsabilidad en la masacre del Salado, entre otros integrantes de la Fuerza Pública, directamente vinculados en acciones violentas en diversos territorios.

Con respecto a la participación de la Fuerza Pública en masacres, es preciso agregar que (...) la presunta responsabilidad no está dissociada de las acciones del principal perpetrador. Así se desprende de las sentencias de la CIDH, 41 de las versiones libres rendidas por los paramilitares en el marco de la Ley 975 del 2005, y también de varios de los casos estudiados por el GMH. La omisión de información, la connivencia, el apoyo logístico a los perpetradores o el enmascaramiento de sus

propias acciones son algunas de las implicaciones de miembros de la Fuerza Pública que han facilitado la ocurrencia de masacres. (CNMH, 2016. pp. 47-48)

La vinculación entre el Estado y el paramilitarismo, como menciona (Velázquez, 2007) se ha legitimado bajo la creencia de exterminio insurgente, sustentado en la Doctrina de Seguridad Nacional acogida por el Estado colombiano desde los años cincuenta, en relación a que la subversión no sólo está compuesta por el movimiento guerrillero sino también por lo que se ha llamado en los manuales de las Fuerzas militares de Colombia, ‘insurgencia desarmada’, es decir población civil organizada, la cual debe ser combatida de varias formas incluyendo la táctica paramilitar, a parte de los desplazamientos forzados, los mal llamados ‘falsos positivos’ y las masacres.

Bajo la presidencia de Álvaro Uribe, se llevó a cabo un proceso de desmovilización de grupos paramilitares, donde no solo se incumplieron los acuerdos, sino que se obviaron procesos judiciales en los cuales estaban involucrados todos los integrantes de estos grupos ilegales y personajes políticos.

El presidente Álvaro Uribe Vélez (2002-2006 y 2006-2010) adoptó la Ley de Justicia y Paz o la legalización del paramilitarismo, en el sentido de asegurar la impunidad de sus acciones, permitirles legalizar sus bienes ilícitos y dotarlos de facilidades para el ejercicio político. Un rasgo peculiar a todas estas administraciones fue su pasividad frente al crecimiento del fenómeno paramilitar. (Velásquez, 2007. p. 140)

(Castillo; Salazar, 2004) Todas las dinámicas violentas donde las poblaciones civiles han quedado en el medio, no solo quedan impresas en la memoria individual de cada persona que vivió directamente los hechos, sino en la memoria colectiva. Diversos procesos de construcción de memoria por parte de las víctimas en diferentes programas de verdad, se han documentado en videos, cortos documentales y diversas propuestas artísticas, evidenciando formas de reconstrucción de su memoria y la construcción de sus nuevas vidas, que en muchos casos, se convierten en procesos de revictimización constante.

Como se menciona en un corto del Canal 22 de México, titulado ‘*Theodor Adorno: el arte lucha contra el olvido*’, “La forma artística, logra vivificar la singular

experiencia de la víctima, pero a la vez, muestra el oprobio general de la situación histórica que la ha producido”. (Canal 22, 2017). El arte como herramienta para construir memoria, no solo expresa un sentimiento y narra un hecho, sino que da vida a una situación y un contexto determinado, que, en el caso de Colombia, es un contexto marcado por la violencia, que ha vuelto necesario un constante proceso de reconstrucción de memoria y lamentablemente de revictimización para los afectados.

La canción compuesta entre 2000 y 2002, da cuenta de una época de agudizamiento bélico para el país, con el fin de derrotar militarmente a las FARC-EP, bajo la presidencia de Andrés Pastrana y el inicio del gobierno de Álvaro Uribe. En cuanto a la música, la expresividad en esta composición, ‘*Versos de Pesadilla*’, desde el título de la obra se puede evidenciar que se utilizó la música y sus versos, como una forma de denuncia y desahogo de la década que acababa de finalizar, siendo demasiado violenta en general y específicamente en materia de masacres:

De hecho, de manera progresiva, especialmente desde mediados de la década de los noventa, la población inerte fue predominantemente vinculada a los proyectos armados no por la vía del consentimiento o la adhesión social, sino por la de la coerción o la victimización, a tal punto que algunos analistas han definido esta dinámica como guerra contra la sociedad o guerra por población interpuesta. (CNMH, 2016. p. 15)

Esta canción es una fusión, entre el *vallenato*, específicamente *son* y el *son* cubano, donde se evidencia una polifonía un poco extraña pero tonal y claramente melódica en su mezcla de instrumentos como el acordeón con el acorde salsero del piano, la guacharaca con las claves y las percusiones, creando así un ritmo movido con una personalidad alegre. Sin embargo, la letra y la representación vocal de Julián Conrado, reflejan cierto dolor por lo que está narrando, con un claro sentimiento de impotencia.

Adorno brinda una explicación importante frente a la *construcción* y la *composición* (Adorno, 2004), mientras la primera se refiere más a la forma, a lo estético, también subjetivo; la segunda, hace clara referencia a lo personal implícito y proyectado en la obra de arte, se nutre más de los diferentes momentos y contextos, y se liga fijamente con la estructura lírica y su contenido.

La construcción se diferencia de la composición en el sentido más amplio, que incluye la composición de la imagen, por la sumisión incondicional no simplemente de todo lo que le llega de fuera, sino de todos los momentos parciales inmanentes; en esta medida, la construcción es la prolongación del dominio subjetivo, que, cuanto más lejos es llevado, tanto más se esconde. La construcción extra de su nexos primario a los elementos de lo real y los cambia hasta que vuelvan a ser aptos para la unidad que les era impuesta heterónomamente fuera, igual que ahora demo. (Adorno, 2004. p. 107)

Esta pieza, reflejó por medio de la reiteración de versos, la denuncia que se hace frente a la oleada de masacres realizadas por el paramilitarismo, siendo confuso, debido a que la composición, la realiza un combatiente de otro grupo armado ilegal inmerso en las algunas dinámicas violentas perpetradas también a la población civil.

<b>Título de la canción:</b>		<b>Año:</b>				
<i>Salsa CRB</i>		2006				
<b>Artista:</b>		Los Compañeros				
<b>Técnica musical</b>			<b>Categoría musical</b>	<b>Categorías de Investigación</b>		
<i>Género Musical</i>	<i>Instrumentos</i>	<i>Personalidad Musical</i>	<i>Tema de la canción</i>			
<i>Salsa tipo colombiana (caleña 6/8 o 2/2)</i>	Teclado, Congas, claves, maracas, bongos, timbales	Alegre, llamado de triunfo	Llamado a la resistencia	<i>Conflicto armado</i>	<i>Memoria</i>	<i>Sociología de la Música</i>
De la altura paramuna Vienen arengas profusas Ráfagas de semifusas Por entre nubes y bruma				-símbolo de armas -guerrillas liberales	-Campo colombiano -tradicón oral	-Semifusas -cuatro versos -rima 1ro con 4to y 2do con 3ro -contexto
Guerrera de la verdad Cadena bolivariana Micrófono en la montaña Contra toda falsedad				-Crímenes de Estado	-radio y asociación con la música y propagación del discurso ideológico	-cuatro versos -rima 1ro con 4to y 2do con 3ro -importancia de la CRB

<b>Título de la canción:</b>	Salsa CRB		<b>Año:</b>	2006		
<b>Artista:</b>	Los Compañeros					
<b>Técnica musical</b>			<b>Categoría musical</b>	<b>Categorías de Investigación</b>		
<i>Género Musical</i>	<i>Instrumentos</i>	<i>Personalidad Musical</i>	<i>Tema de la canción</i>			
Salsa tipo colombiana (caleña 6/8 o 2/2)	Teclado, Congas, claves, maracas, bongos, timbales	Alegre, llamado de triunfo	Llamado a la resistencia	<i>Conflicto armado</i>	<i>Memoria</i>	<i>Sociología de la Música</i>
<p>En la rebelde del dial habla Manuel Marulanda Voz del pueblo que demanda Unidad, lucha social Y pelea en su red zonal</p>				-Manuel Marulanda -Redes Zonales	-lucha social -símbolo de la lucha de las FARC-EP	-cinco versos -rima 1ro con 4to y puente con 5to y 2do con 3ro -contexto
<p>En bolívar nos encontramos Todos los colombianos No más azules ni rojos Ni divisiones ni enojos Unidad contra el tirano</p>				-Conservadores liberales	-Lucha popular -recuerdos de La Violencia	-cinco versos -riman todos -contexto

Tomado de: fuente propia

La primera parte de la canción es la más simbólica, hace referencia a los páramos de dos formas, como ecosistemas ubicados en lo más alto y profundo de las montañas que han sido refugio de los grupos guerrilleros por décadas y también de uno de los primeros caminos de autodefensa campesina, liderado por Juan de la Cruz Varela. Aproximadamente en 1952, en la vereda El Davis, surgieron las Autodefensas Campesinas, en las veredas de El Roble y Galilea, en Villarrica, Tolima, gracias al ingreso de Varela y otros campesinos al Partido Comunista. De Villarrica, la orden fue viajar hacia el alto Sumapaz (Páramo entre el departamento

del Tolima, Huila, Meta y Cundinamarca). “De Villarrica, la marcha continuó hacia el alto del Sumapaz buscando refugio en el páramo, donde Varela reorganizó a la gente y formó las autodefensas campesinas de la región”. (Molano, 2016. p. 34)

Con el avance de los años, las FARC-EP ampliaron el trabajo de las redes zonales en lo urbano y éste se volvió cada vez más importante para la solidificación militar de la guerrilla. El reclutamiento no forzado de jóvenes en diversas Universidades del país, sobre todo en las ciudades más grandes, como Bogotá, Cali, Medellín y Barranquilla, para realizar trabajo político en las ciudades.

(...) pero digamos, trabajo en las ciudades, en los diferentes sectores y sin llamarse así, se crean estructuras de partido, se crean redes urbanas en las ciudades que trabajan clandestinamente organizando desde las organizaciones sociales y en trabajos y es de todos los sectores y deja de ser una guerrilla esencialmente campesina para tener un proyecto que aglutinará a todo el país con una profunda propuesta política de paz como la que se iba a dar en la Uribe, Meta y posteriormente en el Caguán. (Nariño, comunicación personal, 2020)

En 1991 en las cercanías a la Sierra Nevada de Santa Marta, las FARC-EP crearon una cadena radial, llamada (Cadena Radial Bolivariana: Voz de la Resistencia), donde su principal función era reproducir su mensaje, “Entre comunicados, partes de guerra, sátira política, música y poesía transcurrieron los 25 años que duró como emisora clandestina” (Verdad Abierta, 2017).

Como se había acordado en las últimas conferencias a esa fecha, era necesaria la expansión del mensaje ideológico de esta guerrilla, por medio de herramientas de difusión como las emisoras, no solo para comunicar sobre política y situaciones de doctrina, sino también para difundir su música y su arte. Es decir, la expresión de esta guerrilla con su propia música, con sus propias piezas musicales, evocando recuerdos colectivos en voces de algunos guerrilleros y guerrilleras.

Fueron las veredas, de las estribaciones de La Sierra, los primeros lugares donde los empezaron a escuchar. Para la época, la editorial estaba a cargo de ‘Santrich’, luego había un espacio para presentar a las agrupaciones musicales del grupo armado con sus distintos géneros, para luego proceder a leer comunicados del Secretariado de la organización y de los Frentes, y denuncias en general que llegaban de los resguardos indígenas y comunidades campesinas. (Verdad Abierta, 2017)

Desde el aporte musical, se hace una bella y simbólica referencia, “ráfagas de semifusas”, donde se une el símbolo musical de semifusa como figura utilizada mayormente en piezas musicales con ritmo rápido como la *salsa* y en especial la *salsa* colombiana en su mayoría y las ráfagas de fuego, de balas, que para el guerrillero es la lucha válida en el marco de la guerra, aunque no la única, y en esta pieza se refleja la otra forma de lucha y resistencia, por medio de la música, de los sonidos, del ritmo, de la voz.

Como se señaló con anterioridad, esta pieza es una *salsa* rápida, con varios instrumentos característicos del género musical, principalmente el piano llevando la melodía y las claves características marcando el ritmo. El vocalista de Los Compañeros, participó en la Cadena Radial Bolivariana de forma directa y constante, por ello, la introducción de la canción es un mensaje expresado como mensaje de locución radial, iniciando el pretexto de la canción completa como un llamado motivacional y enérgico, tanto en el ritmo, como con la letra y el tono de voz en la interpretación.

Cuando Adorno critica la postura actual del arte (Adorno, 2004), debido a que no comienza ni termina en el fin social y solo responde a la idea mercantil, daba el ejemplo del jazz como este tipo de música, que se vendía en la televisión y en la radio solo para satisfacer los fetiches de la mercantilización.

En el caso particular de las FARC-EP y su cadena radial, al igual que con la producción musical, responde a un proceso dialéctico en el arte, más no responde a un proceso económico, ni de fama y mercantilización, está ligado directamente con la difusión de un mensaje político, social e ideológico, teniendo en cuenta que el acceso a las piezas musicales y la sintonización de la radio, no es fácil o algo común, por lo menos para algunas personas no militantes, pero sí en las zonas rurales. “la dialéctica presupone en cierto sentido la posición cultural-trascendente, como conciencia que se niega a someterse desde el primer momento a la fetichización de la esfera del espíritu. Dialéctica significa intransigencia contra toda cosificación”. (Adorno, 1955. p. 25).

<b>Título de la canción:</b>	Canto, guitarra y fusil		<b>Año:</b>	2008		
<b>Artista:</b>	Horizonte Fariano					
<b>Técnica musical</b>			<b>Categoría musical</b>	<b>Categorías de Investigación</b>		
<i>Género Musical</i>	<i>Instrumentos</i>	<i>Personalidad Musical</i>	<i>Tema de la canción</i>			
Fusión entre vallenato y Bambuco (6/8)	Acordeón, caja, guacharaca, tiple, guitarra	Tranquila, movida	guerra y conflicto	<i>Conflicto Armado</i>	<i>Memoria</i>	<i>Sociología de la Música</i>
<p>La guitarra y el fusil son dos armas que en la guerra</p> <p>Las botas de los guerrilleros sembrando semillas nuevas</p> <p>La guitarra es guerrillera y el fusil bolivariano</p> <p>Y el que dispara matando en los combates de farianos</p>				-guerrilla -conflicto	-botas, asociadas con el campesinado -guitarra y fusil	-cuatro versos -rima 1ra con 2da y 3ra con 4ta -contexto -música y guerra
<p>Con la guitarra le canto a mi pueblo colombiano</p> <p>Con mi fusil hoy me empeño en desterrar al tirano</p> <p>Me sacaron de mis tierras los malditos asesinos</p> <p>Que el gobierno ha mantenido desplazando campesinos</p>				-Conflicto y origen con el problema de tierras	-se habla desde la postura del campesino - autolegitimación o justificación de la lucha	-cuatro versos -rima 1ra con 2da y 3ra con 4ta -contexto -música y guerra
<p>Con mi guitarra pregonó que se acerca el socialismo</p> <p>Y con mi fusil sentencio que muere el capitalismo</p> <p>Con la guitarra se arrulla la sociedad de hombres nuevos</p> <p>Con el fusil se le arrugan al oligarca los huevos</p>				-conflicto armado y justificación de la guerra -Estado colombiano - (capitalismo)	-ideología	-cuatro versos -rima 1ra con 2da y 3ra con 4ta -contexto -música y guerra

Tomado de: fuente propia

Música y fusil, son dos constantes en las últimas piezas analizadas, evidencian la clara relación del guerrillero con dos símbolos importantes en su cotidianidad, el fusil, que requiere de constante cuidado, limpieza y atención, que en la vida cotidiana de un guerrillero se convierte en parte de sí mismo y la guitarra, que para algunos, era esa herramienta que en las horas culturales, en momentos de esparcimiento en la hora cultural, cuando el conflicto, las balas y las bajas no eran

la única opción, servía para recordar por medio de versos y cantos que la lucha también se refleja por la música.

Siempre estaban expresiones artísticas, además porque es muy propio del campesinado eso, aunque se mantiene la costumbre de componer, de improvisar, de tener su tiple, de tener junto con el fusil la guitarra, es igual que el que le llevaba sus libros y llevaba su libretita, no le podía faltar y a pesar de las grandes caminatas, de extensas caminatas, entonces el tema cultural se conoció oficialmente como la hora cultural se hacía en las horas de la tarde y permitía la ejercitación diaria del tema y así la gente se habituaba en el tema artístico e intelectual. (Nariño, comunicación personal, 2020).

Las menciones sobre el fusil, y como es una de las herramientas del guerrillero para acabar con las injusticias del ‘tirano’, se convierte en la justificación de la violencia letal como vía efectiva. “en efecto, esta concepción entiende que la guerra puede implicar potencialmente la administración de justicia y que, en ese sentido, las guerras pueden ser *justificables*” (Arriola, 2010. p. 2).

Por último, un tema importante en los versos de la pieza musical, es el desplazamiento interno, siendo una problemática en el país por décadas, pero de igual forma un poco normalizada. “La cifra reportada por el Gobierno Nacional, según el RUV (Registro Único de Víctimas) tiene un acumulado histórico de casi 8 millones de desplazados, desde 1985 hasta el 31 de diciembre de 2019”. (Unidad para la atención y reparación integral a las víctimas, 2020).

El desplazamiento forzado interno, ha sido una forma de implementar terror por parte de las organizaciones ilegales, como los grupos paramilitares, guerrilleros y el narcotráfico, a parte de la influencia de otras organizaciones legales internacionales y la Fuerza Pública.

La destrucción del ecosistema, el despojo de suelos productivos, la modificación de los modos de vida de la sociedad campesina y la población local, el aumento de la conflictividad social y la merma de la soberanía alimentaria conducen a un escenario de crisis ambiental y social en la región que provocará nuevos desplazamientos. Sin embargo, estas personas no serán consideradas como desplazadas internas por las autoridades colombianas, ni se les garantizará protección internacional si necesitan huir del país en busca de garantizar sus derechos socioeconómicos. (OMAL, 2016).

En el enfoque musical, la importancia de la guitarra no solo para algunos guerrilleros como símbolo de lucha, sino en el caso específico de esta canción, '*Canto, guitarra y fusil*', aparte de mencionarla en el título, es la característica instrumental más importante de la canción. La guitarra ha facilitado interpretar la música de forma acústica, en cualquier momento del día, ha sido utilizada por los cantautores seleccionados para el presente trabajo de investigación para componer *vallenatos, salsas, bambucos y boleros*.

Siendo una fusión entre *vallenato* y *bambuco*, la variedad de instrumentos es, aunque extraña bastante complementaria. La forma escrita e interpretada del *bambuco*, es característica por sus largos versos. Como el *bambuco* tradicional, el ritmo refleja la narración de una historia, con el tono alegre del *vallenato*, también, la letra refleja una narración satírica.

A modo de conclusión del presente capítulo, se evidencia que la música fue una herramienta de construcción de memoria colectiva para la organización, sobre todo en el hito fundacional de Marquetalia, siendo un símbolo importante para la historia de las FARC y para cada uno de sus seguidores y combatientes. De igual forma, se proyecta el contexto histórico y político de cada momento con exactitud, generando un recorrido casi exacto, por lo sucedido en cada periodo histórico mencionado.

Se evidenció, que existe una clara justificación de la guerra, por la ideología política de la organización insurgente, de igual forma, se ahondan diferentes tipos de violencia: no letal, como el desplazamiento forzado y letal como las masacres y asesinatos selectivos por parte de la Fuerza Pública y los grupos al margen de la ley.

El contenido lírico y musical, contribuye de diversas formas, sobre todo con las fusiones de sonidos y ritmos colombianos, generando un aporte relevante a la música colombiana. Reiterando que la intención de los artistas de las FARC-EP, no es mercantil, sino netamente ideológica y social, por lo menos en la organización a la que pertenecen.

### Capítulo III: Entre el amor y la selva

El amor es un aspecto inherente a la vida de los seres humanos, el amor hacia la familia, los amigos, los compañeros de lucha, el amor de pareja y, sobre todo, el amor por la lucha, que abarca por lo menos para un combatiente de las FARC-EP, el amor por el pueblo. Pese a la guerra y el conflicto constante dentro de la guerrilla de las FARC-EP, como en cualquier espacio social, se generan vínculos afectivos entre los individuos y su contexto.

Existen fundamentos sólidos para considerar el amor, y particularmente el «estar enamorado», como —casi por naturaleza— una situación recurrente, susceptible de repetirse y que incluso favorece la repetición del intento. Si nos interrogan, la mayoría de nosotros llegaremos a nombrar la cantidad de veces que nos enamoramos. Podemos suponer (y con fundamento) que en nuestros tiempos crece rápidamente la cantidad de personas que tiende a calificar de amor a más de una de sus experiencias vitales, que no diría que el amor que experimenta en este momento es el último y que prevé que aún la esperan varias experiencias más de la misma clase. (Bauman, 2003. pp. 13-14).

En el presente capítulo, se dará importancia al amor dentro de la sociedad, sobre todo en el marco de la guerra y en un grupo armado, en un ejercicio por humanizar la perspectiva con que eventualmente se acostumbra enfocar el análisis en relación con los guerrilleros y guerrilleras. En cuanto, seres capaces de amar y mantener relaciones afectivas.

Las dos canciones que se analizarán en contenido y discurso son: *La madre del guerrillero*, de Cristian Pérez e *Ilusiones*, de Lucas Iguarán. Ambas abordan el amor, el amor de madre y el amor romántico. Se tendrán en cuenta aspectos de deshumanización en el conflicto, el vínculo entre religión y guerra y la importancia del contexto y la estética.

<b>Título de la canción:</b>	Madre del Guerrillero		<b>Año:</b>	Década de los noventa		
<b>Artista:</b>	Cristian Pérez					
<b>Técnica musical</b>			<b>Categoría musical</b>	<b>Categorías de Investigación</b>		
<i>Género Musical</i>	<i>Instrumentos</i>	<i>Personalidad Musical</i>	<i>Tema de la canción</i>			
Vallenato (Paseo 4/4)	Acordeón, caja y guacharaca	Nostálgica, romántica	Amor, principalmente amor de madre e hijos	<i>Conflicto Armado</i>	<i>Memoria</i>	<i>Sociología de la Música</i>
¡Ay! madre del guerrillero, compañera calladita Cual María del pueblo hebreo, pariste para la vida Tu dolor fue la semilla que el pueblo puso en tu vientre				-hijos de guerra -Madre como cómplice y compañera	-religión -remueve el sentimiento colectivo	-tres versos sin rima -introducción -contexto e intención de la obra
Él también piensa en la madre del soldado Que en la injusticia social pierde a su hijo No porque el guerrillero quiera matarlo Sino porque un general chulo lo quiso				-soldados y guerrilleros, dolor de madre por igual -injusticia social	-hijos del pueblo -enemigo está en la oligarquía y élite militar	-cuatro versos rima 1ero con 3ro y 2do con 4to -contexto -intención
En cambio, a tu hijo lo cuidan Serafines, Querubines y un Arcángel superior Lo cuidan las diligencias que la Virgen Hace cuando tú le rezas la oración				-rezar para la guerra -catolicismo	-religión -tradición católica, sobre todo en el campo colombiano	-cuatro versos rima 1ero con 3ro y 2do con 4to -Contexto -composición

Tomado de: fuente propia

La presente canción, es una apología a las madres de los guerrilleros. En la letra de la canción se evidencian diversos aspectos que identifican a los guerrilleros y a los soldados, como hijos de la guerra. Se aclara que el guerrillero es consciente que un soldado también es hijo del pueblo, que bajo las órdenes de un militar con cargo importante tiene que combatirlos y morir, así como el guerrillero.

Cuando habla de la injusticia social, hace referencia a que evadir el reclutamiento no es una opción para ningún joven colombiano, es un privilegio poder pagar la

libreta militar y no tener que prestar servicio militar obligatorio o para otros jóvenes en otras zonas del país, es muy difícil no enlistarse o verse obligado a hacerlo en algún grupo armado ilegal y más si su territorio ha sido invadido por guerrillas, paramilitares, narcotráfico o bandas al margen de la ley.

Los estudios, sobre las fuerzas militares en América Latina, muestran que el análisis de estas instituciones señala la estructura de la sociedad con la cual se constituye. En tal sentido, estudiar el fenómeno del reclutamiento, es también observar la base social de aquellos que hoy denominamos “sectores subalternos”, y que en este texto se registran pagando una “cuota de sangre”, término con el que se denominaba al servicio militar o al que ingresara bajo la figura del reclutamiento, y con el cual se contribuye a construir un imaginario del sujeto a reclutar, que en no pocas veces implicará el estigma de un sector social, en este caso, aquel de origen boyacense o indígena. (Dotor, 2012. pp. 92-93)

En la cultura del país, la religión católica ha sido muy importante, y se ha normalizado encaminar por una sola vía la religión y la guerra. Las madres tradicionales y católicas del país siempre acostumbran a encomendar a sus hijos a los diferentes santos o vírgenes, y en Colombia y otros países latinoamericanos, las madres de los sicarios, de los guerrilleros, los narcotraficantes y militares piden protección a su dios para sus hijos. Se menciona en la pieza musical, que, a diferencia de otros hijos, los guerrilleros están protegidos por ángeles y otras figuras celestiales.

Es la práctica religiosa, particularmente, su relación con la memoria y el papel de las imágenes, elementos que terminan siendo fundamentales en la constitución de un imaginario, el imaginario religioso católico en Bogotá. Para los católicos la imagen religiosa es un elemento consustancial en su práctica: las imágenes de Cristo, las vírgenes, los santos y la infancia de Jesús, se convierten en un elemento de diferenciación con relación a las iglesias cristianas y, en general, al protestantismo que como fenómeno emergente ha tomado fuerza en las últimas décadas del siglo XX e inicios del XXI en nuestra ciudad. (Jiménez, 2012. p.2)

Con lo mencionado con anterioridad y en la tercera estrofa de la canción, se puede evidenciar que en Colombia existe una alta tradición católica, donde se le reza a santos y vírgenes para la protección de criminales, asesinos o sicarios. San Judas, la Santa Muerte, la estampa del Divino Niño y la Virgen de Sabaneta, son algunas de las figuras religiosas pertenecientes en su mayoría al catolicismo; a las cuales se encomiendan y encomiendan las madres a sus hijos en sus actividades ilícitas.

Como menciona (Vallejo, 2001) en el libro '*La Virgen de los sicarios*', donde se evidencia la clara relación entre la religión y la guerra en Colombia.

Cuando regresé a Colombia allí la encontré entronizada, presidiendo la iglesia desde el altar de la izquierda, haciendo milagros. Un tumulto llegaba los martes a Sabaneta de todos los barrios y rumbos de Medellín adonde la Virgen a rogar, a pedir, a pedir, a pedir que es lo que mejor saben hacer los pobres amén de parir hijos. Y entre esa romería tumultuosa los muchachos de la barriada, los sicarios. (Vallejo, 2001. p. 10)

En cuanto a la memoria, la construcción de la costumbre religiosa en el país es un hecho colectivo, que ha pertenecido a nuestra historia e identidad durante siglos, como menciona (Bourdieu, 2006), en un artículo del autor en 1980, traducido al español en la fecha mencionada. La identidad es el reconocimiento o creencia en común en un grupo de personas, que claramente comparten algún aspecto político, social, económico o cultural.

Depende también del grado en que el discurso que anuncia. al grupo su identidad está fundado en la objetividad del grupo al que se dirige; es decir, en el reconocimiento y la creencia que le acuerdan los miembros de este grupo, tanto como las propiedades económicas o culturales que tienen en común (Bourdieu, 2006. p. 172)

Siendo una canción de paseo *vallenato*, con un ritmo lento y constante, marca la personalidad nostálgica y romántica característica de este subgénero musical, donde el tema es el amor de madre. (Adorno, 2004) La perdurabilidad de la obra, siempre irá conectada con la originalidad y el impacto simbólico en los oyentes, el olvido o recuerdo de una pieza, depende únicamente de los receptores, si la obra tiene la capacidad de entrar en la memoria individual y colectiva, es una obra que no estará destinada a olvidarse. "su título dice por anticipado que en él se considera la estructura de la memoria como decisiva para la experiencia. En efecto, la experiencia es un hecho de tradición, tanto en la vida privada como en la colectiva" (Benjamin, 2010. p. 9)

'*Madre del guerrillero*', es una obra de alto impacto, sobre todo por el contenido simbólico sobre el amor, generando reacciones de empatía en los oyentes, debido a que la mayoría se sienten identificados con el sentimiento de añoranza y cariño hacia sus madres. Lo anterior ligado a que evidencia el claro sentimiento del artista, que dedica su canción a todas las madres de los guerrilleros, siendo él uno de ellos.

El proceso del recuerdo, vinculado a la memoria, se orienta desde lo individual, hasta lo colectivo, donde el recordar se convierte en propósito para construir, reconstruir y sencillamente vivir, por ello, la música es clave para estos procesos, por la duración en el tiempo y la capacidad de expresividad, lo que hace que el discurso, la ideología y el mensaje, se transmita durante años, con el sentimiento y la personalidad musical intacta.

<b>Título de la canción:</b>	Ilusiones		<b>Año:</b>	2000-2002		
<b>Artista:</b>	Lucas Iguarán					
<b>Técnica musical</b>			<b>Categoría musical</b>	<b>Categorías de Investigación</b>		
<i>Género Musical</i>	<i>Instrumentos</i>	<i>Personalidad Musical</i>	<i>Tema de la canción</i>	<i>Conflicto Armado</i>	<i>Memoria</i>	<i>Sociología de la Música</i>
<i>Vallenato (paseo 4/4)</i>	Acordeón, guacharaca, caja	Romántica, nostálgica	amor, especialmente romántico de pareja			
<p>Mis versos se perdieron en la noche</p> <p>Coloquen serenata, solo decía mi amor</p> <p>Mientras yo te canté no hubo reproche</p> <p>Sabía que te gustaba, mi canto y mi canción</p>				-amor romántico en la guerra	-dedicar canciones -vallenato romántico	-cuatro versos - rima 1ro con 3ro y 2do con 4to -Estética
<p>Para qué me diste un beso si no me querías</p> <p>Para qué me ilusionaste si causas dolor</p> <p>Yo como loco enamorado en tus besos creía</p> <p>Y no sabía si en cada beso, había veneno o amor</p>				-humanización del guerrillero -normalidad del amor	-Desilusión -dolor de la pérdida	-cuatro versos - rima 1ro con 3ro y 2do con 4to -Estética
<p>Soñé con ver crecer tu amor divino</p> <p>No ser presa del olvido, castigador fatal</p> <p>Soñé como lo sabe hacer un niño</p> <p>Infundador de cariño y de amor poderte abrigar</p>				-reflexión	-ilusión -recuerdo-olvido, lucha de todo y todos	cuatro versos - rima 1ro con 3ro y 2do con 4to -Estética

Tomado de: fuente propia

La principal particularidad de esta canción, es que, en ningún momento de sus estrofas y versos, menciona algo relacionado con la guerrilla o la guerra, es una pieza como cualquier otra pieza romántica, donde se expresa un sentimiento profundo de amor y desilusión.

Lo que hace importante el contenido de esta canción, es la relevancia del amor, en cualquier escenario, normalizar el amor y las relaciones románticas entre guerrilleros, así el ambiente sea hostil y complicado. Como menciona (Bauman, 2003) el amor es un proceso de desarrollo, donde el interés está en ser parte de la construcción de algo.

En otras palabras, el amor no encuentra su sentido en el ansia de cosas ya hechas, completas y terminadas, sino en el impulso a participar en la construcción de esas cosas. El amor está muy cercano a la trascendencia; es tan sólo otro nombre del impulso creativo y, por lo tanto, está cargado de riesgos, ya que toda creación ignora siempre cuál será su producto final. (Bauman, 2003. p. 15).

Pablo Nariño, menciona que las relaciones afectivas, pretendían ser muy responsables a nivel emocional y frente a los ‘roles’, procurando un amor diferente en materia de libertades y algunos compromisos, donde se apunta a una revolución, también en el amor y las relaciones afectivas:

(...) porque seguro que habían problemas o abuso, cómo se da en cualquier relación, pero digamos si había una forma diferente (...) hay machismo, autoritarismo frente a la mujer que se le imponen unos roles específicos y otros al hombre, porque está dentro del sistema, es un sistema abierto, entonces obviamente entra toda esa cultura y toda esa tradición, pero al mismo tiempo es un sistema que tiene sus propias dinámicas que regulaba a partir, por ejemplo: la distribución, en el tema de la ranca totalmente equitativo, entonces eso se fue generando (...) pues esa revolución sexual siempre existió internamente en las partes, porque sería inconsecuente que en una propuesta que implica revolucionar y revolucionar una cantidad de cosas, no se diera también una forma de amor diferente (Nariño, comunicación personal, 2020).

Los guerrilleros y guerrilleras, no se deshumanizan a pesar de la guerra, el Estado y los medios de comunicación se hayan encargado de deshumanizar la percepción hacia los integrantes de las FARC-EP, como solo actores de guerra, incapaces de sentir o generar algún vínculo con otras personas, mucho menos un vínculo de amor de pareja. Como se menciona en un artículo de comunicación en el periódico digital El Heraldo, llamado *‘La Humanidad de las FARC’*:

A los guerrilleros de las Farc, que hoy prefieren ser llamados excombatientes, muchos los imaginan como monstruosas criaturas de sangre fría. Quizá por ello la Cadena Británica, BBC, decidió resaltar la frase: “me encontré con gente normal, personas totalmente iguales a mí, a usted”, para contar la experiencia de un grupo de argentinos, miembros de la Misión de la ONU. (El Heraldo, 2017)

La deshumanización se genera por diversas acciones de un individuo o más, donde se pierden ciertas nociones que los hacen ser humanos frente a los demás, “la deshumanización es un acto por el cual una persona o un grupo pierde, de forma paulatina o abrupta, ya sea por medio de situaciones naturales o por parte de otros, el aprecio de las virtudes o valores humanos” (Calderón, 2019. p. 48). La deshumanización del enemigo, ha sido una estrategia utilizada durante décadas en el país, deslegitimar la humanidad de los militantes de las guerrillas, fue una buena herramienta para que las mismas perdieran apoyo o validez en su lucha.

Como se ha evidenciado con anterioridad, en el caso de los integrantes de las FARC-EP, la población colombiana a lo largo de la historia de esta guerrilla, frente a las acciones ilícitas cometidas en su lucha, generó un estigma frente a estos individuos, donde se considera que los mismos, son incapaces de tener una vida fuera de la guerra, generando, una visión de inferioridad respecto de nosotros, como cita (Calderón, 2019. p. 48) de (Goffman, 1963, pág. 15), en el texto *‘Deshumanización – un análisis del conflicto armado en el Sumapaz, entre los años 1995 y 2000’*:

Articulado a las teorías clásicas sociológicas, la deshumanización se puede entender como una forma de estigmatización. "creemos por definición, desde luego, que la persona que tiene un estigma no es totalmente humana. Valiéndonos de este supuesto practicamos diversos tipos de discriminación, mediante la cual reducimos en la práctica, aunque a menudo sin pensarlo, sus posibilidades de vida. Construimos una teoría del estigma, una ideología para explicar su inferioridad y dar cuenta del peligro que representa esa persona, racionalizando a veces una animosidad que se basa en otras diferencias, como, por ejemplo, la clase social". (Calderón, 2019. p. 48).

En cuanto a la pieza musical, es una canción de paseo *vallenato*, suave y romántico, con un tinte nostálgico y triste, la lírica y el contenido de la misma, evidencia una clara estructura rítmica tonal, característica del *vallenato* clásico romántico colombiano. Esta pieza en específico, se distribuyó de forma rápida y sonó mucho en cadenas radiales, a parte de la de las FARC-EP.

La música siempre será el reflejo de lo personal en una obra que se volverá colectiva, debido a que desprende emociones, que generan identidad y empatía en más de un individuo, se comparte el principio del arte como algo que parte de lo particular y se expande, pero de alguna forma, se vuelve de nuevo particular, en cada oyente, en cada intérprete de la pieza. “Así, la imagen artística reproduce lo individual y concibe en ello lo general; muestra lo personal y analiza en ello lo típico; describe lo casual y revela la regularidad que se halla oculta tras ello”. (Kagan, 1984. p. 248)

Por ello, el amor, se convierte en un tema más que recurrente en las canciones de la organización insurgente, no sólo por el sentimiento propio del artista, sino por el impacto evidente que genera en los demás guerrilleros, sus principales oyentes. A parte de ser un tema común en el mundo musical y artístico en general.

Hay muchísima narración y mucha crónica de eso, incluso desde la música por ejemplo de las fuerzas militares y claro el tema del amor, el tema estético como tal, el tema de la memoria y me parece que todos son válidos mientras se profundice lo suficiente en el tema (Nariño, comunicación personal, 2020).

A modo de conclusión del presente capítulo, sobre el amor en la selva y desde ella, se entiende que el amor, aunque es un misterio en muchas situaciones, tiene diversas expresiones y formas, como el amor de madre y el amor romántico de pareja. El amor en una organización guerrillera se amplía y se convierte en un sentimiento colectivo de todos por todos, como lo expresa una entrevista de El Espectador.

La palabra más significativa para mí es amor -dice Ismael y reconoce que se le pegan las palabras- porque amor encierra todo. Digamos que uno aquí ama a todos. Créame que cuando alguien muere uno lo siente, porque uno ya siente amor por esa persona, uno ya no lo ve como un cualquiera, sino que aquí todos somos como miembros de una sola familia. (Blandon, 2017).

Sin coraje y humanidad, es imposible amar, imposible generar vínculos afectivos, por ello, negar la humanidad de los guerrilleros es un error. Cometieron como organización y como individuos demasiadas faltas morales y legales, sin embargo, son seres humanos, como cualquier otro, con la capacidad de amar y generar vínculos afectivos, por sus familiares, amigos, compañeros, ídolos y parejas.

## Capítulo IV: Cantos de paz y libertad

Los cantos de paz y libertad, son un recorrido lírico común en la música de las FARC-EP. Acompañadas una de la otra, ambas palabras en las piezas musicales, demuestran la importancia de estos principios en sus vidas de lucha. Se canta a la paz en los diferentes procesos y a la libertad en doble vía, por los que están tras las rejas y los que quieren que la guerra termine y también como forma de expresión.

Para desarrollar el análisis lírico y de contenido del presente capítulo, se tendrán en cuenta dos canciones, la primera, '*Arando la Paz*', de Julián Conrado y '*Libertad*' de Horizonte Fariano. Ambas piezas musicales, se centran en la paz y la libertad, mencionando a Manuel Marulanda, como uno de los fundadores de las FARC y de los personajes más importantes para la historia de la organización.

La paz, no solo fue un discurso recurrente en los últimos años antes de los Acuerdos de Paz del 2016, fue un deseo de los guerrilleros, sobre todo dirigido por Jacobo Arenas, que se evidenció de forma frecuente en las letras de las canciones y las propuestas políticas. En el marco de cada intento de acuerdo con los diversos gobiernos de turno, la inspiración pacífica y libertaria se hacía presente entre sonidos y cantos. Pablo Nariño en la entrevista realizada, menciona lo siguiente frente a Jacobo Arenas:

Recuerda que, desde el comienzo, de hecho, fue horas antes, por ahí está el video, de que se diera el bombardeo en Marquetalia, estaban los aviones ya sobrevolando y Jacobo Arenas estaba dando su discurso llamando con una propuesta que se conoció con el programa agrario de dialogar, vamos a un proceso de paz, hablemos frente a la tierra, a la gente, sobre el empleo y que no cometieran el error y sin embargo se hizo siempre. (Nariño, comunicación personal, 2020).

La mención de los héroes o grandes personajes para las FARC-EP, es muy importante en el presente capítulo, sobre todo Manuel Marulanda, alias Tirofijo y Jacobo Arenas. Personajes que son parte importante del proceso histórico fundacional, del legado y el recorrido histórico y político de la organización guerrillera.

<b>Título de la canción:</b>	Arando la paz		<b>Año:</b>	1998-2000		
<b>Artista:</b>	Julián Conrado			Tomado de: fuente propia		
<b>Técnica musical</b>			<b>Categoría musical</b>	<b>Categorías de Investigación</b>		
<i>Género Musical</i>	<i>Instrumentos</i>	<i>Personalidad Musical</i>	<i>Tema de la canción</i>	<i>Conflicto Armado</i>	<i>Memoria</i>	<i>Sociología de la Música</i>
Vallenato Son o merengue 4/4	Acordeón, caja, guacharaca	Tranquilo, nostálgico	paz, importancia de Manuel Marulanda			
Canto a Manuel ese viejo querido, ese querido viejo  Ese Manuel que tuvo un día el valor de atreverse a soñar  Ese que algunas malas lenguas dicen que es un bandolero  Ese que algunos como el diablo en cuero han querido pintar				-Héroe guerrillero -Fundadores	-Tirofijo -héroe	cuatro versos, rima 1ro con 3ro y 2do con 4to -Contexto -Recuerdo
Manuel es la historia de un pueblo azotado por La Violencia  Un campesino bueno, de machete, de hacha y azadón  Aunque lo obligaron a escoger el camino de la guerra  Él lleva una bandera de paz clavada en el corazón				-La Violencia -Única vía fueron las armas	-La Violencia	cuatro versos, rima 1ro con 3ro y 2do con 4to -contexto

Tomado de: fuente propia

*Arando la paz*, es una pieza dedicada en su totalidad a Manuel Marulanda. Demostrando la importancia que se le tenía a este personaje, refiriéndose con cariño a él como ‘viejo’, no solo por haber sido uno de los campesinos fundadores de la organización guerrillera, sino porque fue un gran estratega militar y político que impulsó y formó el movimiento guerrillero durante años, a parte, de ser un héroe de lucha y revolución para muchos de ellos.

En él se reúnen las mejores condiciones de un cuadro nacional de la revolución. Nunca en él decaen el ánimo de la lucha, su fe en el pueblo, su inclinación a estar pensando y actuando en función de la revolución. Siempre está desarrollando

planes de lucha porque entiende que la energía de las masas es inagotable y que del contacto con ellas brotan todos los días tareas nuevas en beneficio de la causa revolucionaria. (Arenas, 1972. p. 40)

Julián Conrado, demuestra por medio de esta composición que, a lo largo de las últimas décadas, se ha mantenido la memoria histórico-política por medio de la música, pero construida desde la narrativa colectiva, del pueblo, del campesino, del guerrillero, no la historia oficial o la legitimada por el Estado. Como bien menciona Conrado, la prensa y los gobiernos de turno, se encargaron de mostrar una imagen deshumanizada del guerrillero, no solo de Marulanda, Jacobo, sino de cada uno de ellos y en general de la organización insurgente, como se mencionó con anterioridad.

Por ello, en la pieza se resalta de forma simbólica el amor que hay en Tirofijo, que hace referencia al amor del pueblo, de la lucha por él, de la valentía de los campesinos. Marulanda es el claro reflejo de la lucha campesina del país frente al abandono estatal y las dinámicas económicas que consumen y desgastan los recursos y el campo colombiano.

En el sentido en que como bien lo plantea Marulanda Vélez, que decía: “llega un momento en que ya no era pelear por la vaquita mía o la vaquita y las gallinas de mi vecino, sino la vaquita y las gallinas de toda la región y luego la vaquita y las gallinas de todos los campesinos de todo el país”. (Nariño, comunicación personal, 2020)

Esta pieza es una metáfora, sus dicientes versos inmortalizan a Manuel Marulanda dentro de la organización y se menciona que, en la lucha con el fusil, se pudo llegar a cumplir los objetivos de las FARC-EP hasta cierto punto en el tiempo como organización insurgente, se buscó según sus ideales, generar un equilibrio social y sembrar la paz, por ello, menciona la palabra ‘*arar*’.

El ritmo de la pieza es un son *vallenato*, suave, pero enérgico al tiempo, que evoca un sentimiento de nostalgia y admiración, muy bien acompañado con la letra y la interpretación del artista. La forma escrita, está compuesta por un tipo de verso similar a la prosa en su rima, como varias canciones del artista, lo que expresa y enmarca un lenguaje desde el ritmo, el sentimiento y la intención.

A nivel musical, entendiendo el lenguaje como la expresión y de igual forma la propia pieza artística como expresión, el discurso implícito en la obra de arte, se vuelve cada vez más importante y aunque se guíe a un momento racional y específico, la experiencia, con voz de expresión y por ello, con emociones incluidas, donde se logra no solo plasmar, sino transmitir, y de esta forma se vuelve algo más allá de lo individual.

Aunque el conocimiento discursivo alcanza a la realidad, también a sus irracionalidades (que brotan de su ley de movimiento), algo en la realidad es esquivo al conocimiento racional. A éste le es ajeno el sufrimiento: puede definirlo subsumiéndolo, puede buscar medios para calmarlo, pero apenas puede expresarlo mediante su experiencia: eso lo consideraría irracional. El sufrimiento llevado al concepto permanece mudo y no tiene consecuencia: esto se puede observar en Alemania después de Hitler. (Adorno, 2004. p. 49)

Es pertinente mencionar bajo el discurso de paz en el presente capítulo, la firma de los acuerdos de paz entre el gobierno del ex-presidente Juan Manuel Santos y la guerrilla de las FARC-EP en el 2016; donde no solo hubo un cambio en la estructura de esta guerrilla, que bajo los acuerdos iniciaron su participación política desde la legalidad, dejando el nombre de guerrilla atrás, entre otros puntos (*leer a profundidad los Acuerdos para la Terminación del Conflicto y la Construcción de una Paz Estable y Duradera*), sino que en la parte musical, inició una nueva era de artistas y ritmos, donde el discurso y la ideología se fue transformando en el marco del proceso.

ya en el proceso de paz (...) empiezan a componer como por ejemplo con unos ritmos más modernos con algunos fracasos (...) pero luego mejoraron Cuando entró la holandesa a asesorar, y además que tenían a un grupo cubano, (...) centrados mucho en el tema del hip-hop y géneros muy similares y muy escasa la música que se hizo, pero bueno entonces eran esos momentos, obviamente había una coyuntura política o militar (Nariño, comunicación personal, 2020).

El hip-hop, el reggaetón y el reggae, son unos de los ritmos que se incluyeron con fuerza desde el 2012 en el repertorio de las FARC-EP, donde la mayoría de letras se centran en la firma de los acuerdos, el plebiscito del 2016 y la ilusión de la nueva vida que comenzaba para muchos de ellos en la legalidad. También se regrabaron con mejor calidad discos o sencillos ya realizados hace años bajo el sello de las FARC, pero como Fuerza Alternativa Revolucionaria del Común.

Algunos artistas de la última ola musical, son: Martín Batalla, con reggae y otros ritmos variados, BlackEsteban, característico en las fusiones de rap y son cubano y Cuentas Claras, también con rap y voz al estilo acústico.

<b>Título de la canción:</b>	La Libertad		<b>Año:</b>	2008		
<b>Artista:</b>	Horizonte Fariano					
<b>Técnica musical</b>			<b>Categoría musical</b>	<b>Categorías de Investigación</b>		
<i>Género Musical</i>	<i>Instrumentos</i>	<i>Personalidad Musical</i>	<i>Tema de la canción</i>			
Fusión de bolero, bambuco e instrumentos característicos de otros géneros, como las maracas	Guitarra, maracas, tiple, cucharas	suave y triste al comienzo, al final motivador	Libertad	<i>Conflicto Armado</i>	<i>Memoria</i>	<i>Sociología de la Música</i>
Seguir viajando entre la lluvia Y ver durmiendo en las aceras ¡Ay! Los niños de mi patria Masticando entre sueños un pedazo de pan				-Libertad -desigualdad social	-pobreza -desigualdad	-No hay rima exacta, por el tipo de lírica -Bambuco -estética particular
Oí el pisar de unos hombres Que van con botas y fusiles ¡Ay! Disparando a la espalda De los que van gritando ¡Viva la libertad!				-Libertad -guerrilla	-ideología -discurso del héroe guerrillero	-No hay rima exacta, por el tipo de lírica -Bambuco -contexto
¡Ay! la libertad, que nace al comprender Que hay un derecho que nos hace sublevar				-Lucha -Libertad	-presos políticos -sublevación -lucha y discurso	-No hay rima exacta, por el tipo de lírica -Bambuco -contexto

<b>Título de la canción:</b>	La Libertad		<b>Año:</b>	2008		
<b>Artista:</b>	Horizonte Fariano					
<b>Técnica musical</b>			<b>Categoría musical</b>	<b>Categorías de Investigación</b>		
<i>Género Musical</i>	<i>Instrumentos</i>	<i>Personalidad Musical</i>	<i>Tema de la canción</i>			
Fusión de <i>bolero</i> , <i>bambuco</i> e instrumentos característicos de otros géneros, como las maracas	Guitarra, maracas, tiple, cucharas	suave y triste al comienzo, al final motivador	Libertad	<i>Conflicto Armado</i>	<i>Memoria</i>	<i>Sociología de la Música</i>
Contra quien burle y pisotee la dignidad						
De quien produce riqueza y bienestar						
¡Ay la libertad, es la libertad, es la libertad!						

Tomado de: fuente propia

En esta pieza, la búsqueda de la libertad es importante para justificar la lucha guerrillera, se entiende que no solo se refiere a la libertad del prisionero, sino la libertad del guerrillero o de las personas que constantemente se encuentran en una situación de guerra. Entendiendo, como en la última estrofa, que la libertad también se expresa con la capacidad de sublevarse y manifestar.

En la segunda estrofa, se hace referencia a la práctica común y lamentable en el país de asesinar o ‘silenciar’ a cualquier persona que exprese su opinión y se subleve frente al Estado; líderes, periodistas, estudiantes y los integrantes de los grupos subversivos.

Sin duda, el alto grado de impunidad existente contribuye significativamente a la perpetuación de la violencia contra el trabajo de los comunicadores sociales. En ese sentido, el Estado tiene la obligación perentoria de iniciar una investigación seria e imparcial, sancionar a los autores de dichos asesinatos y asegurar a los familiares de la víctima una reparación adecuada. (Organización de los Estados

Por tanto, la música, como se mencionó con anterioridad, es un arma, una herramienta de lucha, resistencia, denuncia y liberación, sobre todo frente expresiones de violencia por libertad de expresión, es una práctica para expresarse con libertad, tanto en el contexto de un combatiente guerrillero, como en la vida de una persona del común en una ciudad u otro espacio.

Esta pieza, ofrece un amplio aporte a nivel musical, debido a la fusión rítmica que la compone. Aunque el *bambuco* y el *bolero* se diferencien en su forma escrita y temporal, los artistas logran sincronizar sus ritmos y hacer que la letra encaje de forma exacta con los instrumentos y el tiempo. El cambio de ritmos en el minuto 2:13, es sumamente característico, donde se marca el ritmo de un *bambuco* clásico a uno más rápido, de igual forma, se altera la lírica, pero se logra la transición de una forma exacta, acoplada a las voces femeninas y las masculinas.

Justamente se vincula con el recuerdo-olvido que menciona (Adorno, 1955), explicando la relevancia de la nueva música, estando ésta destinada a la perdurabilidad a través del tiempo, debido a sus únicas características de composición o de la tradición. En esta pieza se evidencian ambas, la creatividad y la experimentación por parte de los artistas y la utilización de la música tradicional colombiana de diversas formas y generando nueva música.

Bach no fue un arcaico maestro artesano, sino un genio del recuerdo. Sólo la irruptora barbarie, que ata las obras de arte a lo dado y es ciega para la diferencia entre la esencia y la apariencia en ellas, puede confundir tozuda y completamente el ser de su música con la intención de ella, extirpando precisamente así de esa música la metafísica misma que se pretende proteger. (Adorno, 1955. pp. 146-147).

Para finalizar, es evidente que la libertad puede expresarse de diversas formas, con el arte y la lucha, para los artistas de las FARC-EP, la música es libertad y herramienta para llegar a la misma de la mano con la lucha armada. Por otra parte, la paz, también es una característica en las piezas de esta organización, lo que demuestra el deseo de paz en cada momento de la historia política del movimiento guerrillero.

Los símbolos, los hitos y los héroes, así como en la sociedad, son comunes dentro de una organización como las FARC-EP, admiran y respetan diversos elementos y personas que no solo hacen parte de su vida personal, sino de la historia y creación del movimiento al cual pertenecen. Lo que construye una identidad colectiva fortalecida por medio de la empatía, la construcción de su historia por medio del arte, en este caso, de la música.

#### **4. Hallazgos**

En el presente apartado, se enseñará de forma sintetizada por medio de una matriz los hallazgos del este trabajo de investigación a lo largo de los análisis de discurso y de contenido de cada una de las piezas musicales respecto al género y tema específico transversalmente por cada capítulo. Se presentarán los hallazgos en el aspecto musicológico y teórico musical, frente a los géneros musicales, los instrumentos y la personalidad de la pieza, también, se enseñarán los hallazgos sobre cada categoría teórica: conflicto armado, memoria y sociología de la música.

Matriz N°2: Hallazgos				
Memoria Musical de las FARC-EP (1989-2008)		Dolor de la guerra	Amor en la selva	Paz y libertad
Técnica musical	Género Musical	Se encontró variedad de ritmos y géneros musicales con este tema y capítulo específico. En la selección, dos de las cuatro canciones escogidas para el desarrollo del capítulo segundo, son de <i>vallenato</i> tipo <i>paseo</i> y <i>son</i> , siendo los más recurrentes, a) debido a las inclinaciones musicales del artista: Julián Conrado cantor <i>vallenato</i> por especialidad, b) el lugar de origen del intérprete, en este caso: Julián Conrado nació en la Guajira, siendo lugar originario del <i>vallenato</i> y c) los ritmos populares en el territorio colombiano: donde el <i>vallenato</i> no solo es popular y sonado en el norte del país, sino que en todo el territorio tiene acogida y aprecio. Una de las canciones es de <i>salsa</i> tipo caleña, realizada por Los Compañeros, donde se identificó una variación en la lírica y la rapidez rítmica, bastante común en el sur del país y generando diversidad en sus repertorios. Por último, se analizaron dos fusiones, una de <i>vallenato</i> paseo	En el 3er capítulo, las dos canciones analizadas son piezas vallenatas de paseo, lo que impregna aún más el tinte romántico y el ritmo suave y característico del <i>vallenato</i> romántico del país, fuertemente sonado en los noventa y la primera década del siglo XXI. La interpretación vocal de Cristián Pérez y Lucas Iguarán, es reconocida en el <i>vallenato</i> tradicional de la organización y, sobre todo, en el caso de Iguarán, fuera de ella también, como la clásica voz y acentuación lírica de este género musical. Esto, debido al lugar de origen de ambos artistas, siendo uno de la Guajira y otro de Santa Marta, lo que impregna sus raíces y cultura en sus gustos musicales para interpretar y componer.	Se seleccionaron dos piezas musicales, una vallenata, de Conrado y una fusión entre <i>bambuco</i> y <i>bolero</i> , de Horizonte Fariano. La fusión es bastante interesante, debido a que salta de un género a otro completamente mezclados, y al final de la pieza, aumenta la velocidad y se centra en el <i>bambuco</i> . Jaime Nevado, vocalista de Horizonte Fariano, se ha caracterizado por interpretar y componer música tradicional colombiana, sobre todo de la región andina, como el <i>bambuco</i> (anexo info del artista), por ello, la característica fusión y creatividad entre géneros.

Matriz N°2: Hallazgos			
Memoria Musical de las FARC-EP (1989-2008)	Dolor de la guerra	Amor en la selva	Paz y libertad
	con <i>son cubano</i> y otra de un <i>bambuco</i> con la melodía de un acordeón, siendo bastante particular, pero completamente rítmico y tonal, interpretada por Jaime Nevado en Horizonte Fariano.		
Instrumentos	Los instrumentos musicales comunes del <i>vallenato</i> , como la caja, guacharaca y acordeón. En las fusiones, se presentan los instrumentos característicos del <i>vallenato</i> , con instrumentos únicos de la <i>salsa</i> y el son, como la campana, trompeta, las claves, los bajos y el teclado con acorde de <i>salsa</i> . También, los instrumentos del <i>bambuco</i> , o sea, el tiple y la guitarra dulce.	Los instrumentos, corresponden al género musical <i>vallenato</i> (acordeón, caja y guacharaca). Y la utilización del tono en las voces, la interpretación y las letras, transmiten el sentimiento de los artistas a la hora de componer e interpretar.	Instrumentos característicos del <i>vallenato</i> y el tiple, la guitarra dulce, las cucharas y las maracas. En la fusión, los instrumentos del <i>bolero</i> y <i>bambuco</i> son muy similares, por ello, la variación no es notoria, excepto en la interpretación lírica, debido a que la del <i>bolero</i> suele ser lenta y dulce y la del <i>bambuco</i> alegre o enérgica.
Personalidad Musical	En la tonalidad y la personalidad de las piezas del segundo capítulo, se encuentra el mismo patrón, de tonalidad rítmica alegre, tranquila y enérgica, pero en la personalidad acompañada de la interpretación vocal, se encuentran y asocian sentimientos de tristeza, lucha, dolor, reclamo y diferentes versos con estrategias ideológicas.	El sentimiento del paseo <i>vallenato</i> romántico, es palpable desde la interpretación instrumental, las letras y la interpretación vocal del artista. Es un subgénero bastante popular, que genera gran acogida debido al sentimiento de identificación y empatía que despierta una buena canción romántica popular. La personalidad de ambas canciones es menor, por ello, transmite nostalgia, tristeza, sentimiento de afecto y pérdida.	La tonalidad de la canción vallenata es mayor, lo que emana una personalidad musical alegre y romántica, precisa para un homenaje. En el caso del <i>bambuco</i> , se evidencia la personalidad tranquila, pero al mismo tiempo transmite resignación debido a la interpretación vocal.

<b>Matriz N°2: Hallazgos</b>				
<b>Memoria Musical de las FARC-EP (1989-2008)</b>		<b>Dolor de la guerra</b>	<b>Amor en la selva</b>	<b>Paz y libertad</b>
<b>Categoría musical</b>	Tema de las canciones	Los temas musicales son recurrentes sobre la guerra, la lucha, la resistencia y los sentimientos de dolor y rabia.	El amor de madre, de hijo y de pareja, son los principales en la selección del capítulo, sin embargo, no se descarta material de amor en otros aspectos, aún más grandes, como el amor por la guerrilla, el pueblo y el país.	La paz, la libertad y la resistencia, son los temas de las piezas del último capítulo.
	<b>Categorías de Investigación</b>	Conflicto Armado	Se halló en el 2do capítulo un discurso marcado sobre el hito fundacional y la historia narrada desde las FARC-EP sobre lo sucedido en 1964 en Marquetalia, discurso que se extendió líricamente, legitimando y justificando el conflicto armado insurgente desde la postura de 'héroes y salvadores' del pueblo colombiano. Se evidenció la táctica de la otredad, expresando en forma de denuncia las masacres paramilitares realizadas con sevicia, excluyéndose un poco como actores armados, también responsables de actos violentos frente a la población civil. Por último, se identificó que el trabajo clandestino en las grandes ciudades, también se influenciaba por el trabajo en la Cadena Radial	Se halló que en la percepción de la prensa y algunos sectores del Estado, que los combatientes de las FARC-EP, eran constantemente deshumanizados, sobre todo con la construcción de sentimientos de amor y afecto por un persona o varias, con esto, se evidencia que la música romántica de los guerrilleros, demuestra que la humanidad de un combatiente no se pierde por el hecho de ser un actor armado, siendo personas capaces de crear y mantener vínculos afectivos demasiado fuertes con sus familias, con sus parejas, sus compañeros de lucha, el pueblo y por personas que han perdido, tal como cualquier persona en otro contexto de vida.

<b>Matriz N°2: Hallazgos</b>			
<b>Memoria Musical de las FARC-EP (1989-2008)</b>	<b>Dolor de la guerra</b>	<b>Amor en la selva</b>	<b>Paz y libertad</b>
	Bolivariana, no solo transmitiendo mensajes ideológicos de la organización, sino por medio de la música y la presentación artística.		
Memoria	En cuanto a los hallazgos frente a la memoria, se encuentra que estas piezas musicales responden a un tipo de tradición oral, que genera identidad individual y colectiva, debido al discurso, a los héroes e hitos, recopilando múltiples recuerdos que generan la construcción de la memoria del grupo guerrillero.	Se evidenció la clara importancia de la tradición religiosa colombiana en el marco del conflicto armado, haciendo un contraste con la pertinencia de los símbolos y personajes religiosos para personas activas en la guerra y la delincuencia, como la Virgen de Sabaneta y la Santa Muerte, siendo figuras religiosas transformadas para la ayuda y la encomendación de los delincuentes antes de cometer algún acto ilícito.	Se evidencia la importancia simbólica, enfocada en algunos de los héroes de la organización para los combatientes de la misma, Manuel Marulanda y Jacobo Arenas. Se resalta, como la música, tiene la capacidad de amplificar un discurso político, utilizando los símbolos e ídolos como herramienta para generar empatía y apoyo de gran parte del cuerpo guerrillero.
Sociología de la Música	Se identificaron diversas características estudiadas en la sociología de la música, como la producción con un fin netamente social e ideológico, como se mencionó con la labor en la Cadena Radial Bolivariana, también, la captación de un sector de las masas, sobre todo el campesinado, los estudiantes y los propios combatientes, por medio de la música, como instrumento de expresión	Se identifica que, aunque las piezas pertenezcan a un género que tuvo un auge comercial bastante alto en el país hace unas décadas, estas canciones específicas, no responden a la producción en masa de piezas musicales para fortalecer la industria del <i>vallenato</i> desde un factor mercantil. Por el contrario, se evidencia que el aporte al género es amplio y bello debido a la empatía, el gusto de las letras	La música como libertad de expresión y forma de sublevación no armada, como se mencionó, la música tiene la capacidad de expresar con libertad, de evocar sentimientos y sobre todo, quedar en el recuerdo, debido a la identidad colectiva, como la música protesta, que manifiesta un disgusto, representa una denuncia por medio del arte, que reúne diversos artistas, pero también un conjunto de oyentes, un

<b>Matriz N°2: Hallazgos</b>			
<b>Memoria Musical de las FARC-EP (1989-2008)</b>	<b>Dolor de la guerra</b>	<b>Amor en la selva</b>	<b>Paz y libertad</b>
	ideológica. Es importante mencionar, que la música de las FARC-EP, responde al tipo de construcción y composición artística propuesta por Adorno, como música nueva, para la reproducción de música con fin social para ser recordada, y música seria, que, aplicada al contexto colombiano, aplicaría a los sonido y ritmos autóctonos del país.	y el tema del amor y desamor, común en cualquier contexto, lo que genera que muchos se sientan identificados, dediquen las piezas o solo las admiren.	movimiento de masas. También responde a la construcción y composición artística propuesta por Adorno, como música nueva y la música seria, con la finalidad de aportar a la música y quedar en la memoria como recuerdo colectivo, debido a la capacidad de aportar a la construcción de identidad de las FARC-EP.

Tomado de: fuente propia

Es importante comprender que los hallazgos presentados fueron surgiendo a lo largo del desarrollo del análisis lírico y de contenido de cada pieza musical, con su debida influencia del artista y el movimiento guerrillero al que pertenecían. Por ello, es importante consultar los anexos cada vez que se mencionan en el trabajo, para comprender por medio de la interpretación la cantidad de elementos que ofrece la música realizada por guerrilleros de las FARC-EP, en el marco del conflicto armado.

## 5. Conclusiones

El interrogante ¿Cómo la música compuesta entre 1989 y el 2008 por integrantes del movimiento guerrillero de las FARC-EP, puede ser una herramienta de construcción de memoria colectiva de este grupo armado? Fue el punto de partida

a lo largo del recorrido del trabajo teórico y metodológico. Para responder a la anterior pregunta, se fragmentó la investigación en tres objetivos específicos:

- a) Identificar por medio de las letras de las canciones compuestas por cantautores (as) o grupos musicales de la guerrilla de las FARC-EP entre 1989 y el 2008, el desarrollo del conflicto armado interno colombiano y las vivencias de sus integrantes.
- b) Analizar los procesos de construcción estética y composición musical de las piezas compuestas por cantautores (as) o grupos musicales de la guerrilla de las FARC-EP en el periodo seleccionado.
- c) Crear una herramienta (matriz N°1 y N°2) que aporte a la recolección de información de análisis y hallazgos para cualquier tipo de investigación musical y sociológica, permitiendo relacionar variables y conceptos musicales (teoría musical), con variables sociológicas, sin importar la elección de las piezas musicales o las categorías de estudio.

Se evidenció que la creación de la matriz de análisis, fue esencial para desarrollar los objetivos y dar respuesta a la pregunta de investigación, facilitó el proceso de análisis de las piezas musicales en materia de teoría musical y en profundidad del discurso ideológico, del mismo modo, la matriz N°2 concretó los hallazgos por categoría musical y sociológica, lo que, de forma transversal, respondió a los primeros dos objetivos, concluyendo lo siguiente:

- La música compuesta por cantautores (as) o grupos musicales de la guerrilla de las FARC-EP, según la muestra seleccionada, evidencia la clara interpretación y expresión del contexto sobre el desarrollo del conflicto armado interno, enfocándose en la repetición del discurso ideológico político de la organización guerrillera, utilizando símbolos como el hito fundacional de la región de Marquetalia y algunos héroes para la organización como Manuel Marulanda y Jacobo Arenas.
- La música compuesta por cantautores (as) o grupos musicales de la guerrilla de las FARC-EP, según la muestra seleccionada, demuestra que las vivencias a nivel personal o colectivo, como el amor, el sentimiento de paz y libertad,

el dolor de la guerra y la justificación de la misma, son frecuentemente plasmadas en las letras de las piezas musicales.

- Frente al punto anterior, se desprende un aporte importante y transversal por toda la investigación, sobre todo desde los aportes de (Adorno, 1955) claramente aplicables a los análisis de cada canción. La tonalidad de las canciones, aunque es un aspecto que puede determinarse ‘a oído’ o leyendo la forma escrita de la canción, se puede establecer por el sentimiento que el artista impregna de forma consciente o inconsciente en la obra y el intérprete percibe al oír la pieza. Por ello, como se mencionó a lo largo del análisis, no se tuvo en cuenta la representación escrita (partitura) de las canciones, debido a la dificultad de encontrar las piezas de esta forma, por ello, las letras de las canciones ofrecidas en los anexos, fueron escritas a oído, al igual que el análisis de las fusiones y los instrumentos.
- Para identificar la personalidad de cada pieza, fue importante conocerlas de forma completa a nivel musical y lírico, conectar y entender el sentimiento que se percibió como intérprete y los aportes de (Nariño, comunicación personal, 2020) como excombatiente de las FARC-EP, mencionando el impacto colectivo que tienen estas piezas musicales, al grado de ser completamente comunes e identitarias dentro de la organización.
- La construcción y composición musical es un proceso fundamental para cada obra de arte, sin importar el contexto, cada artista, realiza un proceso racional guiado a la construcción de la obra y las características de forma, pero siempre ligado a la composición, que se enfoca en la expresividad, donde el contexto, las intenciones y los sentimientos del artista serán fundamentales para concluir el proceso de creación artística.
- Los aportes de las FARC-EP en materia de estética musical, son bastante interesantes y amplios para el mundo de la música colombiana. Las fusiones, son la clara contribución estética y de composición para el arte musical por parte de estos artistas, lo que enmarca la pertinencia de la música que perdura en el tiempo, característica por ser creativa, propositiva

y diferente a lo estipulado, sin dejar de lado un discurso que genere impacto y empatía, para poder consolidar procesos de identidad colectiva.

- La música de las FARC-EP, sobre todo las fusiones, responden a la idea de 'Nueva Música' y 'Música Seria' de (Adorno, 2004), donde se mantiene la esencia de la música colombiana, como el *vallenato* y los *bambucos*, agregando instrumentos, interpretaciones y directamente otros ritmos por medio de la experimentación, respondiendo a la nueva música, sin dejar de lado, lo simbólico por medio del discurso, para generar acogida colectiva, por lo menos, en los combatientes.
- En las piezas seleccionadas, se evidencia que, la música es una herramienta de expresión de libertad, sublevación, lucha y resistencia, sobre todo, en el contexto de un artista perteneciente a un grupo insurgente armado e ilegal.
- La música compuesta por las FARC-EP, no responde a la necesidad mercantil dentro de la industria musical (Adorno, 2004). Por el contrario, se evidencia el enfoque ideológico, político y social en cada obra. Sin embargo, se debe tener en cuenta, que la música que se ha producido de forma profesional o semiprofesional dentro de la organización guerrillera, no ha sido con la intención fetichizada del arte y las obras, sino, guiada a la cultura de masas, no para aportar al consumo, sino para impregnar un mensaje ideológico (Williams, 1994).

Para concluir, se entiende que la música y en general las expresiones artísticas son una herramienta válida para un proceso de análisis y recolección de información dentro de una investigación de cualquier ciencia social. Se evidencia que se responde a cada objetivo planteado, para resolver la pregunta problema, entendiendo finalmente que:

- Partiendo de la entrevista con Pablo Nariño, se comprendió que la memoria de la organización insurgente, no ha llegado a su fin, lo que indica que se puede hablar de reconstrucción de memoria por parte de la música de las FARC-EP hasta la firma de los acuerdos de paz del 2016, sin embargo, es un

proceso de memoria colectiva que aún no termina, por ello, no sería un error hablar de construcción o en proceso de construcción, debido a los proyectos musicales que se llevaron a cabo después de la firma de los acuerdos de paz, teniendo en cuenta que, aunque un gran parte participe en la actualidad de forma legal, existe otro sector que sigue participando por medio de las armas y la ilegalidad.

- Se hablaría entonces de reconstrucción de la memoria colectiva de las FARC-EP por medio de la música compuesta por integrantes de esta guerrilla, antes de los acuerdos de paz del 2016 o de construcción de la memoria colectiva por medio de la música compuesta por integrantes de las FARC-EP, sin un límite temporal, entendiendo la guerrilla, el partido político y lo que pueda seguirse transformando a nivel político y militar con el paso de los años en el país.
- La música es una herramienta de construcción y reconstrucción de memoria individual y colectiva.

## 6. Referencias

Acuerdo Final para la Terminación del conflicto y la Construcción de una Paz Estable y Duradera. (2016).

Adorno, M. Horkheimer, M. (1988). La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas. Buenos Aires: Sudamericana.

Adorno, T. (1955). Buenos Aires : Colección Zetein.

Adorno, T. (1962). *Prismas*. Barcelona : Ediciones Ariel.

Adorno, T. (2003). Filosofía de la nueva música. Madrid: AKAL.

Adorno, T. (2004). *Teoría Estética*. Madrid : Ediciones Akal.

Adorno, T. (2009). Disonancias. Introducción a la sociología de la música. Madrid : AKAL.

Almanza, T. (2013). La memoria de la experiencia como respuesta ética ante las víctimas. *Franciscanum*, 17-50.

Almonacid, J., & Burgos, C. (2018). Memoria y enseñanza de la historia del narcotráfico y las guerras esmeralderas. El valor sociocultural del corrido prohibido. *Historia y memoria*,

91-123.

Antequerra, J. (2011). Memoria histórica como relato emblemático. consideraciones en medio de la emergencia de políticas de memoria en Colombia. Bogotá: Pontificia universidad Javeriana.

Arenas, J. (1972). *Diario de la resistencia de Marquetalia*. Colombia.

Ávila, A. (2016). *Antecedentes autodefensa campesina y guerrillas liberales y revolucionarias*. Bogotá.

Beethoven, L. (2014). Sinfonía Nº 1, en Do mayor, Opus 21. [Grabado por k. H. Burg]. Viena.

Belkin, A. (2003). *Principios de Contrapunto*.

Bella, L. m. (12 de Agosto de 2020). *La música es Bella*. Obtenido de La música es Bella: <http://musica-bella.blogspot.com/2009/08/elementos-del-pentagrama-de-una.html>

Bermúdez, E. (2004). *¿Qué es el vallenato?* Bogotá: UNAL.

Benjamin, W. (2010). *Ensayos Escogidos*. Buenos Aires: El cuenco de plata.

Bermúdez, E. (2004). ¿Qué es el vallenato? Una aproximación musicológica. *Ensayos historia y teoría del arte*, 09-62.

Bourdieu, P. (1968). Elementos de una teoría sociológica. En P. Bourdieu, *Sociología del Arte* (págs. 45 - 80). Buenos Aires : Nueva Visión .

Bourdieu, P. (1990). *Sociología y Cultura*. México D.F: GRIJALBO.

Bourdieu, P. (1990). *Sociología y cultura*. México D.F: Editorial Grijalbo

Bravo, A. s. (9 de enero de 2012). *Rebelión*. Obtenido de Rebelión: <https://rebellion.org/8-discos-y-una-breve-biografia-de-julian-conrado-el-cantor-de-la-insurreccion/>

Casablancas, B. (1995). Las tonalidades y su significado. *Dialnet*, 3-18.

Casañas, J. (1 de julio de 2020). *El Espectador*. Obtenido de El Espectador:

<https://www.elespectador.com/noticias/cultura/amor-es-un-poema-para-cerrar-el-mes-del-orgullo-lgbt/>

Chopin. (s.f.). Nocturne in C-sharp minor, op posth. *Nocturne in C-sharp minor, op posth*. Jan Lisieck.

Chopin, F. (2016). Nocturne in C minor, Op, posth [Grabado por J. Disieck]. Obtenido de YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=cykgz9nIRtI>

CNMH. (2015). *Una Nación desplazada*. Bogotá: CNMH. Obtenido de CNMH.

CNMH. (2018). *Basta Ya*. Bogotá: CNMH.

- Calvo, H., & Nevado, J. (19 de diciembre de 2012). *Pueblos: revista de información y debate*. Obtenido de *Pueblos: revista de información y debate*: <http://www.revistapueblos.org/blog/2012/12/19/jaime-nevado-cantautor-de-las-farc-aunque-hoy-la-vida-parezca-ser-un-cuento-cuentala/>
- Cañón, V. (2019). *Al son del Caribe colombiano: dinámicas de apropiación, difusión y consumo cultural de la música de gaitas y tambores, un viaje a la tradición San Jacintera*. Bogotá: Universidad Santo Tomás.
- Colombia, R. (24 de octubre de 2008). *Resistencia Colombia*. Obtenido de *Resistencia Colombia*: <https://resistencia-colombia.org/cultura/musica/1800-julian-conrado-su-obra>
- Colombia, R. (24 de octubre de 2008). *Resistencia Colombia*. Obtenido de *Resistencia Colombia*: <https://resistencia-colombia.org/cultura/musica/1801-cristian-perez-cauca>
- Colombia, R. (s.f.). *Resistencia Colombia*. Obtenido de *Resistencia Colombia*: <http://victorsaavedrafarc-ep.blogspot.com/2012/12/musica-de-horizonte-fariano.html>
- Córdoba, A. (08 de junio de 2017). *Resistencia Colombia*. Obtenido de *Resistencia Colombia*: <https://www.resistencia-colombia.org/caribe/b-m-c/2203-al-cantor-cristian-perez>
- Corbetta, P. (2007). *Metodología y Técnicas de Investigación Social*. Madrid : McGraw-Hill Interamericana de España S.A.U.
- Colombia, R. (12 de noviembre de 2008). *Resistencia Colombia*. Obtenido de *Resistencia Colombia*: <https://resistencia-colombia.org/cultura/musica/1799-lucas-iguaran-su-obra-para-descargar>
- Colombia, R. (24 de octubre de 2008). *Resistencia Colombia*. Obtenido de *Resistencia Colombia*: <https://resistencia-colombia.org/cultura/musica/1800-julian-conrado-su-obra>
- Colombia, R. (24 de octubre de 2008). *Resistencia Colombia*. Obtenido de *Resistencia Colombia*: <https://resistencia-colombia.org/cultura/musica/1801-cristian-perez-cauca>
- Colombia, R. (6 de mayo de 2014). *Resistencia Colombia*. Obtenido de *Resistencia Colombia*: <https://resistencia-colombia.org/medios/crb?start=35>
- Colombia, R. (2020). *Resistencia colombia*. Obtenido de *Resistencia colombia*: <http://victorsaavedrafarc-ep.blogspot.com/2012/12/musica-de-horizonte-fariano.html>

- Colombia, R. (2020). *Resistencia Colombia*. Obtenido de Resistencia Colombia: <http://victorsaavedrafarc-ep.blogspot.com/2013/01/musica-de-lucas-iguaran-uriana.html>
- Compañeros, L. (2006). *Prisioneros* [Grabado por L. Compañeros]. Colombia.
- compañeros, L. (2006). *Salsa CRB* [Grabado por L. Compañeros]. Colombia.
- Conrado, J. (1989). *Marquetalianos* [Grabado por J. Conrado]. Colombia.
- Conrado, J. (1998-2000). *Arando la Paz* [Grabado por J. Conrado]. Colombia.
- Conrado, J. (2000-2002). *Versos de Pesadilla* [Grabado por J. Conrado]. Colombia.
- Díaz, Torruco, Martínez, & Varela. (2013). La entrevista recurso flexible y dinámico. *Investigación en educación médica*, 162-167.
- Díaz, L., Torruco, U., Martínez, M., & Varela, M. (2013). *La entrevista: recurso flexible y dinámico*. México D.F: UNAM.
- Echandía, C. (2010). La violencia en el conflicto armado durante los años 90. *Orden Público*, 229-246.
- FARC-EP. (2020). *FARC-EP*. Obtenido de FARC-EP.
- FARC-EP. (2020). *FARC-EP*. Obtenido de FARC-EP: <https://www.farc-ep.co/>
- Fariano, H. (2008). *Canto, guitarra y fusil* [Grabado por H. Fariano]. Colombia.
- Fariano, H. (2008). *Libertad* [Grabado por H. Fariano]. Colombia.
- FARC-EP. (2019). Conferencias de las FARC-EP. Obtenido de: <https://www.farc-ep.co/octava-conferencia/que-es-la-conferencia-nacional-de-guerrilleros.html>
- FAEC-EP. (s.f.). *FARC-EP*. Obtenido de FARC-EP: <https://www.farc-ep.co/decima-conferencia/decima-conferencia-nacional-guerrillera.html>
- FARC-EP. (s.f.). *FARC-EP*. Obtenido de FARC-EP: <https://www.farc-ep.co/octava-conferencia/estatuto-farc-ep.html>
- Figueroa, J. (2007). *Realismo mágico, vallenato y violencia política en caribe colombiano*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología.
- Figueroa, J. (2007). *Realismo Mágico, Vallenato y Violencia Política en el Caribe Colombiano*. Washington: School of Arts and Sciences of Georgetown University.

- Frene, J. (2015). Popular music and nationalism in insurgent camps, Cuba 1895- 1898. *Historia crítica*, 19-36.
- Fuente, J. d. (2007). *Diccionario de música*. Madrid: Akal.
- Halbwachs, M. (1968). *Memoria Colectiva y Memoria Histórica*. París: Reis .
- Hall, S. (1996). *Cuestiones de Identidad Cultural*. Madrid: Amorrortu Editores.
- Hernández, D. (2013). Theodor Adorno, Elements for a sociology of music. *Sociológica* , 123-154.
- Hormigos, J. (2012). La sociología de la música, teorías clásicas y puntos de partida en la definición de la disciplina. *Barataria*, 75-84.
- Jáuregui, D. (28 de septiembre de 2018). *Señal Colombia t.v*. Obtenido de Señal Colombia t.v: <https://www.senalcolombia.tv/documental/asi-ha-cambiado-la-musica-guerrillera>
- Iguarán, L. (1955). *Así es el 25* [Grabado por L. Iguarán]. Colombia.
- Iguarán, L. (2000-2002). *Ilusiones* [Grabado por L. Iguarán]. Colombia.
- Iguarán, L. (29 de diciembre de 2007). Entrevista al cantautor guerrillero: Lucas Iguarán. (CRB, Entrevistador)
- Jelin, E. (2002). *Los Trabajos de la Memoria*. Madrid: siglo veintiuno de España editores, s.a.
- Kay, C. (2001). Estructura agraria, conflicto y violencia en la sociedad rural de América Latina. *Revista mexicana de sociología*, 159-195.
- Krause, M. (1995). La Investigación Cualitativa: un campo de posibilidades y desafíos. *Revista temas de educación N°7*, 19-39.
- Lehnhoff, D. (1986). *Espada y Pentagrama*. Guatemala: Talleres Gráficos del Centro de Reproducciones de la Universidad Rafael Landívar.
- Languages, O. (2020). *Diccionario*.
- Martinic, S. (2006) “El estudio de las representaciones y el Análisis Estructural de Discurso”. En: Canales, Manuel (Coor-Ed.). [\*Metodologías de investigación social. Introducción a los oficios\*](#). Pp. 299-319. Santiago: LOM.
- Medina, C. (2011). *FARC-EP: flujos y reflujos*. Bogotá: UNAL
- Molano, A. (2016). *A Lomo de Mula*. Bogotá: AGUILAR.
- Montoya, M. (2008). *Constitución de 1991, conflicto armado y control constitucional*. Barcelona: UAB.
- Moreno, A. (2006). *Transformaciones internas de las FARC a partir de los cambios políticos por los que atraviesa el Estado colombiano*. Bogotá: Papel Político.

- Moreno, A. (2010). Política en América Latina: Estado, ciudadanía, modernización, cultura e ideas políticas. *Revista Encrucijada Americana*, 42-69.
- Mosquera, C., & Rodríguez, N. (2018). Tematizar la memoria del conflicto armado desde la literatura, la música y la narrativa para formar la subjetividad política, la compasión ética responsiva. *Hallazgos; revista de investigaciones*, 45- 70.
- Música, A. (25 de noviembre de 2015). *Arts Música*. Obtenido de Arts Música: <https://www.artsmusica.net/teoria-musical/las-figuras-musicales-y-sus-valores-ritmicos/>
- Navarro, I. (17 de Septiembre de 2014). *Rebelión*. Obtenido de Rebelión: <https://www.desdeabajo.info/colombia/item/1009-colombia-y-el-plan-condor.html>
- Nariño, P. (29 de abril de 2020). Memoria y música en las FARC-EP. (L. Giraldo, Entrevistador)
- Nevado, J. (19 de diciembre de 2012). Jaime Nevado: cantautor de las FARC. (H. Calvo, Entrevistador)
- Nevado, J. (enero23 de 2013). Mi música también es revolucionaria, es guerrillera, nace en el combate. (K. e. red, Entrevistador)
- Nevado, J. (s.f.). Cumpleaños Farianos [Grabado por J. Nevado]. Colombia.
- Notas, 1. (23 de junio de 2016). *YouTube*. Obtenido de YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=F6SHJLwhPfo>
- Ospina, S. (2012). Los estudios sobre la historia de la música en Colombia en la primera mitad del sXX. *Anuario Colombiano de Historia social y la cultura*, 299-336.
- Palacios, M. (2010). *Violencia Pública en Colombia, 1958-2010*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- Pinilla, A. (2017). Alabos y conflicto armado en el Chocó: noticias de supervivencia y reinención. *Encuentros*, 152-169.
- Piñel, J. L. (2002). Epistemología, metodología y técnicas de análisis de contenido. *Estudios de sociolingüística*, 1-42.
- Posada, J. (2 de Julio de 2018). *Semana*. Obtenido de *Semana*: <https://www.semana.com/vida-moderna/articulo/victimas-y-victimarios-conflicto-colombiano-psicologia/556375>
- Patiño, G., & Correa, J. (2017). Los estudios sobre violencia colectiva en Medellín, 1975-2015. *Analecta política*, 139-162.
- PCC. (4 de abril de 2017). *Partido Comunista Colombiano* . Obtenido de Partido Comunista Colombiano : <http://www.pacocol.org/index.php/comites-regionales/tolima/509-charro-negro-un-crimen-de-estado-que-prendio-la-guerra>

- Pérez, C. (1990). *Madre del Guerrillero* [Grabado por C. Pérez]. Colombia.
- Pinto, R. (30 de abril de 2012). *Partituras y ritmos organeta*. Obtenido de Partituras y ritmos organeta: <http://partiturasyritmos.blogspot.com/2012/04/algunos-vallenatos-de-corte-moderno.html>
- Pinto, R. (3 de mayo de 2013). *YouTube*. Obtenido de YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=vjIO6Z--4RE&list=UUNBuWwUQRwmZNU31JcEAVmw&index=22>
- Prieto, L. (2020). *Sentires populares*. Bogotá: Universidad Santo Tomás.
- Quintero, Á. (1998). *Salsa, sabor y control: sociología de la música*. México DF: Siglo XXI.
- Quishpe, C. (2018). La música de las farc-ep: Corcheas insurgentes durante el conflicto armado en Colombia. Universidad del Rosario, 1-7.
- Resistencia Colombia (12 de noviembre de 2008). *Resistencia Colombia*. Obtenido de Resistencia Colombia: <https://www.resistencia-colombia.org/cultura/musica/1799-lucas-iguaran-su-obra-para-descargar>
- Radio, B. (26 de abril de 2017). *BLU radio*. Obtenido de BLU radio: <https://www.bluradio.com/blu360/bogota/el-cantante-de-las-farc-hara-un-concierto-en-bogota>
- Ricoy, C. (2006). Contribución sobre los paradigmas de investigación. *Educação. Revista do Centro de Educação*, 11-22.
- Roja, L. O. (26 de junio de 2016). *La Oreja Roja*. Obtenido de La Oreja Roja: <https://www.laorejaroja.com/resistencia-civil-a-la-guerra/>
- Samacá, G. (2017). Versos de amores que matan los odios malditos del yankee opresor: música insurgente y discurso político de las FARC-EP. *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, 227-259.
- Semana, R. (26 de Mayo de 2017). *Revista Semana*. Obtenido de Revista Semana: <https://www.semana.com/nacion/galeria/fotos-ineditas-de-las-farc-53-anos-en-marquetalia/526706>
- Silbermann, A. (1968). Situación y vocación de la Sociología del Arte. En A. Silbermann, *Sociología del Arte* (págs. 7 - 40). Buenos Aires: Nueva Visión.
- SCHOENBERG, A.: *Tratado de armonía*, 1ª ed, Viena 1911, trad. Ramón Barcé, Real Musical, Madrid, 1974.
- Salamanca, L., & Narvárez, G. (2003). *PROPUESTA TEÓRICA Y METODOLÓGICA AL ANÁLISIS DE LA LEGITIMIDAD EL CASO DE LAS FUERZAS ARMADAS REVOLUCIONARIAS DE COLOMBIA EJÉRCITO DEL PUEBLO, FARC-EP, (1990-1994)*. Bogotá: UNAL.
- Sax, D. (27 de noviembre de 2017). *Toca Partituras*. Obtenido de Toca Partituras:

<https://www.tocapartituras.com/2017/11/5-partituras-de-boleros-clasicos.html>

Semana, R. (31 de julio de 2015). *Revista Semana*. Obtenido de Revista Semana: <https://www.semana.com/nacion/articulo/el-campesino-con-cuya-cabeza-jugaron-futbol-los-paramilitares/436949-3/>

Semana, R. (26 de mayo de 2017). *Revista Semana*. Obtenido de Revista Semana: <https://www.semana.com/nacion/galeria/fotos-ineditas-de-las-farc-53-anos-en-marquetalia/526706>

Semana, R. (27 de octubre de 2019). *Revista Semana*. Obtenido de Revista Semana: <https://www.semana.com/nacion/articulo/julian-conrado-el-cantante-de-las-farc-el-nuevo-alcalde-en-turbaco/637930/>

Sève, B. (2018). *El instrumento musical*. Barcelona: Acantilado.

Tamayo, C., & Bonilla, J. (2013). El deber de la memoria. La agenda investigativa sobre la cobertura informativa del conflicto armado en Colombia, 2002-2012. Palabra clave, 13- 45.

Tiempo, E. (9 de diciembre de 2016). *El Tiempo*. Obtenido de El Tiempo: <https://www.eltiempo.com/mundo/eeuu-y-canada/debate-por-posible-liberacion-de-alias-simon-trinidad-44454>

Tilly, C. (2007). *Violencia colectiva*. Barcelona: Hacer.

torres, M. (2020). *Scribd*. Obtenido de Scribd: <https://es.scribd.com/document/348817751/Oiga-Mire-Vea-El-Piano>

Trigo, J. (16 de febrero de 2011). *Sólo Laúd*. Obtenido de Sólo Laúd: <https://sololaud.wordpress.com/2011/02/16/cuando-sali-de-cuba/>

Varón, V. (2016). Cambio en las narrativas cinematográficas sobre el conflicto social en Colombia: un análisis de contenido de la producción cinematográfica en el periodo 1980-2015. Bogotá: Universidad Santo Tomás .

VICE. (23 de noviembre de 2018). *VICE*. Obtenido de VICE: <https://www.vice.com/es/article/qvqjppq/estos-son-los-santos-a-los-que-les-rezan-los-criminales-de-america-latina>

VOZ. (7 de mayo de 2014). *VOZ*. Obtenido de VOZ: <http://semanariovoz.com/recordando-a-isauro-yosa/>

Williams, R. (1994). *Hacia una sociología de la Cultura*. Barcelona : Paidós.

ZAMACOIS, J.: Teoría de la música (2 vols.), Lábor. Barcelona,1971.

## 7. Anexos

Para ver los anexos, puede dirigirse al siguiente enlace o código QR.

<https://drive.google.com/drive/folders/10jwNYeJEioC80Mn-qGeWjkNy0QXav-Me?usp=sharing>

