

**Cantar para no olvidar. Un análisis crítico del discurso de las narrativas musicales del  
conflicto armado y la paz en Colombia (2002-2024)**

**Angie Daniela Robayo Duarte**

**Tutora**

**Aidaluz Sánchez Arismendi**

**Monografía de grado para optar al título de  
Socióloga**

**Universidad Santo Tomás**

**Facultad de Sociología**

**Bogotá, D.C.**

**2025**

*Quiero agradecer principalmente a mis padres, Eduardo y Omaira, quienes han luchado por brindarme un futuro digno lleno de compañía y amor. A mi hermano Sebastian, que me ha acompañado y apoyado en cada momento decisivo, siendo mi ancla y ejemplo a seguir.*

*Agradezco desde el más profundo sentir a aquellas personas que me han acompañado en este proceso que no se liga solo a lo académico sino desde el sentir y compartir más humano.*

*Agradezco a quienes se fueron, mi abuelito y Joey, que forjaron una parte de mi ser desde el amor y el cuidado. Que por medio del duelo aún presente son una razón por la cual decido seguir adelante.*

*Agradezco a mis amigas con quienes he recorrido esta experiencia de estudiar sociología, compartiendo espacios y sentires mutuos.*

*Agradezco a mis profesores, que me han enseñado una educación y una sociología crítica y humana, desde la que he disfrutado ser participe. Especialmente quiero agradecer al profesor Edwin, quien me ha enseñado un lado de la sociología que lucha por los procesos de paz y por una sociología que se crea desde lo comunitario y lo colectivo.*

*A mi tutora y profesora, Aidaluz por su acompañamiento y comprensión constante en este proceso.*

*Por último, pero no menos importante, a todas las personas que creen en el poder transformador desde el arte y la cultura y a quienes han cantado su dolor y agencia desde una lucha contra el olvido.*

## Tabla de Contenido

<b>RESUMEN</b> .....	5
Abstract .....	5
<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	6
<b>PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA</b> .....	7
Pregunta de investigación.....	13
Objetivo general .....	13
Objetivos específicos.....	13
<b>ANTECEDENTES</b> .....	14
<b>MARCO TEÓRICO</b> .....	16
Memoria Histórica.....	16
-Memoria colectiva.....	19
-Olvido social .....	20
Tejido Social .....	22
- Otredad.....	24
Narrativas Musicales .....	26
<b>MARCO METODOLÓGICO</b> .....	28
Enfoque Cualitativo.....	29
Análisis Crítico del Discurso (ACD).....	29
<b>ANÁLISIS DE LOS RESULTADOS</b> .....	35
<b>CAPITULO 1. MAPA CANTADO DEL CONFLICTO</b> .....	36
1.1. La música como dispositivo de memoria: la disputa por la memoria.....	38
1.2. Cantando el conflicto a través del tiempo .....	42
1.2.1. Periodo 2002-2010. Crecimiento exponencial del conflicto .....	43
1.2.2. Periodo 2011-2016. Entre los acuerdos y los hechos.....	47
1.2.3. Periodo 2017-2024. El postacuerdo .....	49
1.3. Un viaje cantado por Colombia.....	52
1.3.1. Región Andina.....	54
1.3.2. Región Pacífica.....	57
1.3.3. Región Orinoquía .....	59
1.3.4. Región Caribe.....	61
1.3.5. Lectura comparativa del territorio. Entre géneros, voces y violencias cantadas .....	63
1.4. Conclusiones del capítulo.....	65
<b>CAPÍTULO 2: CANTANDO LA VIOLENCIA</b> .....	66
2.1. ¿Por qué? Causas estructurales del conflicto armado interno.....	68

2.1.1. La desigualdad estructural y el abandono estatal .....	68
2.1.2. Los actores y la construcción de otredad desde la guerra.....	70
2.2. ¿Quiénes? Y ¿Cómo? Personas afectadas y hechos victimizantes. ....	73
2.2.1. El campesino .....	74
2.2.2. La mujer y la comunidad LGBTIQ+ .....	76
2.2.3. La juventud y la niñez .....	79
2.3. ¿Dónde? La configuración del territorio en la guerra.....	82
2.4. Conclusiones del capítulo.....	84
<b>CAPÍTULO 3: CANTANDO LA PAZ.....</b>	<b>85</b>
3.1. La paz y la reparación del tejido social .....	86
3.1.1. Las mujeres tejiendo la justicia .....	88
3.1.2. La colectividad y el tejido social.....	89
3.2. La resignificación y dignificación del otro.....	90
3.3. Conclusiones del capítulo.....	92
<b>CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES .....</b>	<b>92</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>94</b>

## ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1: Categorías axiales del análisis del discurso.....	33
Tabla 2: Canciones de proyectos institucionales.....	41
Tabla 3: Canciones publicadas entre 2002 y 2010.....	44
Tabla 4: Canciones publicadas entre 2011 y 2016.....	46
Tabla 5: Canciones publicadas entre 2017 y 2024.....	50

## ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1: Relación entre categorías de análisis y grupos de canciones sobre el conflicto armado .....	34
Ilustración 2: Línea del tiempo. Cantando el conflicto a través del tiempo. ....	43
Ilustración 3: Mapa cantado del conflicto de la región Andina .....	54
Ilustración 4: Mapa cantado del conflicto de la Región Pacífica .....	57
Ilustración 5: Mapa cantado del conflicto de la Región Orinoquía.....	59
Ilustración 6: Mapa cantado del conflicto de la Región Caribe .....	61
Ilustración 7: Mapa cantado del conflicto Actores que cantan. ....	63
Ilustración 8: Mapa cantado del conflicto. Género musical .....	64
Ilustración 9: Mapa cantado del conflicto. Hechos victimizantes .....	65
Ilustración 10: Nube de palabras narrativa sobre actores de la guerra .....	71
Ilustración 11: Relación personas afectadas y hecho victimizante.....	74
Ilustración 12: Nube de palabras narrativas de memoria y paz.....	87

# **CANTAR PARA NO OLVIDAR. UN ANÁLISIS CRÍTICO DEL DISCURSO DE LAS NARRATIVAS MUSICALES DEL CONFLICTO ARMADO Y LA PAZ EN COLOMBIA (2002-2024)**

## **RESUMEN**

Esta investigación tiene como objetivo analizar las transformaciones de las narrativas musicales en torno a la guerra y la paz en Colombia durante los años 2002 a 2024, y su contribución a la memoria histórica y los procesos de reparación del tejido social en contextos de conflicto armado y reconciliación. Se planteó un enfoque cualitativo interpretativo, en el que se analizaron 30 canciones por medio de una caracterización del contexto sociocultural y el Análisis Crítico del Discurso desde las perspectivas de la guerra y la paz. Los resultados muestran que las canciones constituyen formas de archivo emocional y resistencia frente al silenciamiento institucional, visibilizando experiencias diferenciadas por región, género, edad e identidad. La guerra es narrada desde la desigualdad estructural y la estigmatización, mientras que la paz se plantea como una apuesta política y afectiva que resignifica la reparación, el perdón y el reconocimiento, como centralidad en los procesos de reparación del tejido social y la dignificación de las voces estructuralmente silenciadas.

**Palabras Clave:** Conflicto armado colombiano, memoria colectiva, narrativas musicales, tejido social.

## **Abstract**

This research aims to analyze the transformations of musical narratives about war and peace in Colombia between 2002 and 2024, and their contribution to historical memory and the processes of repairing the social fabric in contexts of armed conflict and reconciliation. A qualitative and interpretive approach was adopted, in which 30 songs were analyzed through a characterization of their sociocultural context and a Critical Discourse Analysis from the perspectives of war and peace. The findings show that these songs act as emotional archives and forms of resistance against institutional silencing, making visible the differentiated experiences shaped by region, gender, age, and identity. War is narrated through structural inequality and stigmatization, while peace is portrayed as both a political and affective commitment that redefines reparation, forgiveness, and recognition as central elements in the reconstruction of the social fabric and the dignification of structurally silenced voices.

**Keywords:** Colombian armed conflict, collective memory, musical narratives, social fabric.

## **INTRODUCCIÓN**

El territorio colombiano ha sido marcado por las dinámicas del conflicto armado interno, en el que la sociedad civil fue la principal víctima de los hechos victimizantes ocasionados por distintos grupos armados ilegales y estatales. En estos contextos de conflicto armado, la violencia ha afectado a su vez al tejido social que sostiene a las comunidades, viéndose desquebrajado desde los desplazamientos forzados, desapariciones forzadas, ejecuciones extrajudiciales y demás hechos que se han presentado en el territorio.

Ante la gran vulneración de los derechos humanos y el poco reconocimiento institucional y social de las realidades que se viven en el territorio, la memoria colectiva juega un papel importante de resistencia y participación, a forma de denuncia ante la impunidad de hechos que sucedieron en el pasado y siguen afectando en el presente y probablemente en el futuro. La memoria colectiva se presenta como resistencia ante la memoria nacional seleccionada y que excluye según las estructuras institucionales. En este contexto, la música ha surgido como un medio expresivo y poderoso de resistencia, memoria y sanación. Las canciones que narran las experiencias, vivencias, dolores, temores, emociones, sentimientos y los deseos de paz de quienes han sido afectados por la guerra representan un recurso que desde las prácticas socioculturales contribuye a la construcción de una memoria colectiva viva y a la reparación del tejido social.

La presente tesis de grado explora cómo las narrativas musicales han desempeñado un papel fundamental en los procesos de preservación de la memoria colectiva, teniendo en cuenta su influencia en la memoria histórica y en la reconciliación social entre los años 2002 y 2024. Durante este período, marcado por contextos de conflicto y esfuerzos de paz y transiciones hacia la reconciliación, muchas canciones se han centrado en relatar las experiencias de las víctimas y en dar voz a quienes buscan la construcción de una sociedad colombiana con mayor conciencia y en paz. Este estudio busca entender cómo estas canciones no solo enuncian la historia y las emociones colectivas, sino también cómo contribuyen a reconstruir los vínculos sociales que la violencia ha fragmentado. Este trabajo contribuye al campo de la sociología en los estudios de la memoria y la cultura al ofrecer una comprensión de la música como una práctica sociocultural que por medio de sus narrativas impacta en los procesos de memoria colectiva e histórica, dentro de una sociedad en la que el tejido social se vio fragmentado por el conflicto armado y la impunidad institucional. El estudio de las narrativas musicales nos permite comprender las distintas voces, experiencia, contextos y memorias desde los que se narra el conflicto armado desde una muestra artística y cultural.

## **PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA**

*Hablar de memoria en Colombia, implica hablar de resistencia al olvido.*

Colombia es un país que ha sido marcado por el conflicto armado interno por más de 50 años. La disputa por la distribución desigual de la tierra ha traído consigo una serie de hechos victimizantes al interior del territorio. El ciclo o contexto de la violencia y conflicto interno en Colombia se da desde inicios del Siglo XX, desde la relación de poder de terratenientes, o hacendados, hacia campesinos y trabajadores de la tierra. Posteriormente, se da el conflicto Bipartidista entre sectores liberales y conservadores. Tras el asesinato a Jorge Eliecer Gaitán y la toma del poder de Mariano Ospina, empieza a haber una conservatización de las Instituciones del Estado, donde hubo una persecución y estigmatización hacia las personas con nexos o ideologías liberales y comunistas (Alcaldía mayor de Bogotá, 2018). Más adelante se da la conformación de grupos armados ilegales como las FARC-EP (1964), el ELN (1964), la llegada del narcotráfico en los años 70 y, por supuesto, el papel del Estado y sus fuerzas armadas que han traído consigo confrontaciones políticas, económicas y sociales, que dejan como principal víctima a la sociedad civil.

Las víctimas del conflicto armado en Colombia se reconocen como víctimas directas y víctimas indirectas. Según el artículo 5 de la Ley 1592 de 2012 se considera víctima directa a “la persona que individual o colectivamente haya sufrido daños directos como lesiones transitorias o permanentes que ocasionen algún tipo de discapacidad física, psíquica y/o sensorial (visual y/o auditiva), sufrimiento emocional, pérdida financiera o menoscabo de sus derechos fundamentales”. A su vez, se considera como víctima indirecta “al cónyuge, compañero o compañera permanente, y familiar en primer grado de consanguinidad, primero civil de la víctima directa, cuando a esta se le hubiere dado muerte o estuviere desaparecida”.

Según la Unidad para las Víctimas (2023) en Colombia hay 9.472.019 víctimas del conflicto armado registradas en el Registro Único de Víctimas (RUV). Las víctimas, ya sean directas o indirectas, han sufrido hechos victimizantes, es decir, hechos que han vulnerado sus derechos humanos, por parte de distintos actores o comparecientes como las FARC-EP, Ejército Nacional y Guala, grupos paramilitares, entre otros. Los hechos victimizantes más concurridos fueron el desplazamiento forzado, desaparición forzada, despojo de tierras, ejecuciones extrajudiciales, abusos sexuales, amenazas, torturas, homicidios, reclutamiento infantil forzado, secuestro y delitos contra la libertad e integridad sexual.

En Colombia se han intentado llevar a cabo una serie de acciones institucionales por medio del diálogo y el pacto de acuerdos entre el Estado y los grupos armados implicados, para poder llevar un país en paz. Sin embargo, es importante reconocer que el conflicto ha dejado consecuencias que aún afectan en el presente. Las personas desplazadas, que en su mayoría son de sectores rurales, tuvieron que abandonar sus territorios y cambiar las dinámicas sociales que se presentaron en ellos y pasar, en su mayoría, a dinámicas urbanas. Las víctimas de desaparición forzada, directas e indirectas, sufrieron y sufren consecuencias físicas y psicológicas. El hecho de desaparecer a una persona es un intento de borrar la identidad, borrar el cuerpo y borrar las huellas, mientras su familia sufre la zozobra e incertidumbre de no saber la verdad de lo qué pasó con su familiar (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2016: 19). Las ejecuciones extrajudiciales muestran, de una manera más amplia, la implicación y participación del Estado en las causas y consecuencias del conflicto interno, siendo un “actor” principal en los procesos de impunidad, estigmatización, indiferencia, y por supuesto, del olvido y silencio ante los millones de víctimas y el dolor del presente y pasado de los hechos victimizantes que enfrentaron.

Como muestra de resistencia ante el olvido sistemático, se encuentra la memoria. En el año 2007 se empieza a hablar de memoria a nivel institucional. En dicho año se forma el Grupo de Memoria Histórica (GMH) al interior de la Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación (CNRR), en el periodo de implementación del proyecto político de seguridad democrática y la Ley 975 de 2005 (Ley de justicia y paz) en el gobierno de Álvaro Uribe Vélez. Posteriormente, en el 2011 se crea el Centro Nacional de Memoria Histórica, en el gobierno de Juan Manuel Santos, el cual busca una política que incluya acuerdos de paz y desmovilización de todos los grupos armados no estatales y lleve un proceso reparador y de justicia que tenga a su vez como objetivo reconocer y visibilizar la memoria histórica de las víctimas. El CNMH se crea bajo la Ley 1448 de 2011 (Ley de víctimas y restitución de tierras) (CNMH, 2018: 20-24).

Según el Centro Nacional de Memoria Histórica hablar del conflicto armado interno en Colombia implica hablar de soledad, solidaridad y dignidad. La soledad, ante el descuido, el desamparo y abandono del Estado; la dignidad desde las luchas y las resistencias para insistir en la dignificación y en el protagonismo humano y la solidaridad desde las alianzas y la movilización que tienen como fin la reivindicación de Derechos Humanos, en las que se reconozca la dignidad de las víctimas, impidiendo a su vez la invisibilización, deshumanización y estigmatización por parte del resto de la sociedad civil, y por supuesto, por parte de las instituciones del Estado (CNMH, 2018: 12).

Se reconoce la conformación de espacios institucionales para la memoria, como un proceso importante para la construcción de paz desde un enfoque restaurativo para las víctimas, teniendo aún mayor acción directa tras la firma de los acuerdos de paz con las FARC-EP en la Habana en 2016. Sin embargo, actualmente existe un reto en cómo llevar a cabo acciones desde lo institucional y lo colectivo para mantener la memoria viva, teniendo en cuenta que actualmente Colombia se encuentra en un contexto de post acuerdo y no de post conflicto, lo que puede generar incertidumbre en la población civil y la poca legitimidad y confianza en el Estado y sus instituciones.

Hablar de memoria implica reconocer que en la historia de Colombia ha habido una “memoria dominante”. Aquella memoria narrada y contada a la sociedad civil desde un único punto de vista, una memoria seleccionada y difundida por los medios, dejando de lado las distintas memorias desde la heterogeneidad de polifonías y experiencias, llevando así a un olvido social fomentado desde las instituciones (“Olvido Institucional”) (Mendoza, 2007: 56), que desde las dinámicas del poder y legitimidad omiten ciertos acontecimientos que ocurrieron en el pasado e imponen una versión única. Las acciones colectivas por parte de las víctimas a forma de denuncia y sanación ante los hechos victimizantes ocurridos son una forma de resistir a aquellas memorias dominantes que se asentaron para contar la historia del conflicto armado (CNMH, 2018).

Desde los espacios comunitarios el arte ha jugado un papel importante en los procesos de mantener la memoria viva por medio de actividades socioculturales que construyen una memoria colectiva contrahegemónica. El arte como actividad tiene una función social como una herramienta educativa para la construcción de memoria; la participación de los artistas, o quienes se expresan por medio del arte, en la transformación de su entorno; la visibilización de problemáticas, para la reflexión y sensibilidad social en favor de los derechos humanos (Berdejo, 2019: 197). Por medio del arte se obtienen artefactos como una producción material, los cuales tienen un trasfondo, como lo indica Mendoza (2005: 5) que otorgan sentido a acontecimientos pasados, inscriben experiencias que se podrían perder con el transcurrir del tiempo y como una forma de comunicación para impartir conocimiento entre el pasado y el presente.

El arte es un hecho social y se presenta como una actividad sociocultural y como una forma alternativa de expresión para vincular los procesos de memoria desde una perspectiva lúdica y reflexiva desde las experiencias colectivas en las que “el teatro, el cine, la fotografía, la plástica

y las intervenciones en el espacio público abren la posibilidad de explorar la reconstrucción de hechos pasados y memorias, a partir de mecanismos de interpretación subjetiva, que sitúan a la experiencia como protagonista” (Fernández, 2014). A su vez, el lenguaje artístico, por medio de las producciones artísticas, es una forma específica de conocimiento por el cual se analizan las memorias planteadas desde distintas narrativas (Tornay et al., 2021). En los procesos de memoria desde el arte se da una propuesta de resistencia hacia la memoria hegemónica o dominante, en la que se reconocen las distintas memorias, desde distintos lugares de enunciación y experiencias, donde el arte no solo es una forma de estetizar la realidad, sino una forma de resignificar el dolor y reconocer las experiencias ante hechos de vulneración de derechos desde un punto de vista reflexivo y político (Tornay et al., 2021).

La música planteada como una muestra artística, es un medio para percibir el mundo. La música es una actividad sociocultural que, a través de sonidos, letras y tonos, juega un papel fundamental en los procesos de identidad cultural y comunitaria, puesto que, como hecho social, hace parte de la experiencia colectiva desde la creación e interpretación simbólica que se encuentra ligada a un contexto social (Hormigos Ruiz, 2016).

Las expresiones musicales corresponden a los contextos que las atraviesan, donde se narran las realidades, las identidades culturales y regionales del país, para preservar tradiciones, lenguajes, experiencias, vivencias con el territorio, y modos de vida. Desde los tonos, melodías, simbolismo y demás, la música expresa, reconoce y expone recuerdos relacionados a situaciones políticas como momentos de gozo nacional, tiempos de represión y pérdida social; un ejemplo las dictaduras y las masacres (Suarez, 2011: 15), teniendo también como ejemplo las distintas canciones o cantos de protesta que se hicieron en el contexto de las movilizaciones sociales o manifestaciones en Chile, Colombia, México, entre otros.

Desde el Centro de Memoria Paz y Reconciliación, en el volumen 1 del libro *Memorable* (2022) la música es una forma de memoria oral, donde las letras representan narrativas, las cuales transmiten hechos históricos y procesos memorables (p. 88). Dichas narrativas por medio de la música han ayudado a mantener viva la memoria, como una forma de resistencia colectiva, permitiendo procesar y resignificar las experiencias traumáticas del pasado, mediante la polifonía de memorias y experiencias (Tornay et al., 2021: 29-52). El arte y la música en sí, está cargada de símbolos significantes culturales construidos a partir de la colectividad, o la memoria colectiva, los cuales evocan emociones y representaciones basados en la realidad experimentada (Londoño, 2009).

Para comprender cada narrativa plasmada en las piezas musicales, es importante reconocer quién lo narra y el contexto desde el que se narra, puesto que, en contextos de conflicto teniendo en cuenta los daños causados a las víctimas “hay quienes narran desde el dolor, desde el perdón, desde el duelo, la desolación o desde un deseo fuerte y profundo por transformar la realidad” (Correa, 2024). La música tiene un papel esencial en los procesos de mantener viva la memoria, no solo desde un punto de vista “instrumentalizante” de estudios de la música para medianamente comprender el sentir ajeno ante los daños causados por el conflicto armado en una sociedad como lo es la colombiana. La música tiene un componente emocional y sentimental el cual se comunica o se expresa “musicalizando las palabras”, fortaleciendo o complementando así los discursos sociales (Correa, 2024).

En Colombia ha habido distintos proyectos musicales que tienen como fin reconocer las memorias desde iniciativas institucionales y de asociaciones o colectividades. Según el recorrido musical e histórico realizado por Vela (2024) en la Revista A Contratiempo, algunos proyectos, eventos y programas que han tenido un enfoque en el arte, especialmente en la música, para la construcción de memoria y comunidad en Colombia son:

- En 1989 se crea la corporación Cultural “Herencia Viva” en Barrancabermeja, en la que se hizo una integración entre la música, la danza, el teatro y las artes plásticas para que niños, niñas y adolescentes dialoguen sobre su relación con el conflicto armado desde las tradiciones culturales propias de su territorio, aportando a su vez con proyección artística en el proyecto de vida.
- En el año 2000 se hizo el concierto por la paz “Voces Yuma” en Magdalena Medio, donde se reunieron más de 80 grupos musicales y artistas locales, que por medio de distintos géneros musicales demostraron como se puede construir comunidad desde la diferencia por medio de la música.
- En el 2001 se crea el programa “Sonidos de esperanza” desde el Ministerio de Cultura y la Fundación Batuta, que por medio de la educación musical colectiva apoya y atiende a niños, niñas y jóvenes víctimas del conflicto armado en su desarrollo integral.
- En el 2009 se crea el programa “Canta conmigo por la reintegración” desde la Alta Consejería para la Reintegración, donde formaron y capacitaron musicalmente a personas desmovilizadas de grupos armados.
- En el 2014 se publica el disco “Cantos del Carare” por parte de la Asociación de Trabajadores Campesinos del Carare y el Centro Nacional de Memoria Histórica,

donde se reúne los relatos, las protestas y la memoria de la asociación, que tenía como fin que el conflicto entre grupos armados dejara a los campesinos al margen de los territorios de conflicto.

- En el 2015 se publicó el trabajo discográfico “Tocó Cantar” por parte del Centro Nacional de Memoria Histórica, donde se reúnen varias piezas musicales de distintos géneros musicales y desde distintos territorios del país, en las que se le canta al conflicto armado y a la paz en Colombia.

- En el 2015 y 2016 se reconoce la resistencia por medio de la música y demás prácticas culturales de las cantoras y los rezanderos de Pogue, y como estas prácticas y el reconocimiento de estas contribuyen a la preservación de la memoria y la construcción de paz comunitaria.

- En el 2019 se hace el Festival Cantautoras por la Paz en donde se reunieron distintas cantautoras víctimas del conflicto armado de distintos territorios del país, presentando conciertos en distintas partes y realizando conversatorios y espacios de formación.

- En el 2021 sale el documental “Cantos que inundan el río” el cual se enfoca en las mujeres de Bojayá, Chocó y su cotidianidad a través de sus cantos, sus dolores y sus legados, demostrando como la comunidad ha sobrevivido a los daños del conflicto.

La música y sus narrativas han sido importantes para construir memoria colectiva e impactar en los procesos de memoria histórica nacional desde el trabajo comunitario, de la mano con el trabajo institucional. La música ha tenido un papel importante en los procesos de reconocimiento de los hechos, emociones y experiencias del conflicto armado, principalmente por parte de las víctimas, siendo una práctica sociocultural que tiene una apuesta hacia la incidencia y participación, sanación, denuncia, compartir y reconocer distintas experiencias, revivir tradiciones musicales, resistir al olvido sistemático y reparar el tejido social.

La investigación se centrará en los años 2002 a 2024, teniendo en cuenta que en el 2002 se presenta un pico en los hechos victimizantes o violentos al interior del país teniendo como base distintos grupos armados estatales e ilegales, con nexos al narcotráfico o la lucha armada (RUV, 2024). A su vez, en el periodo de presidencia o gobierno de Álvaro Uribe Vélez (2002-2010) se implementa la “Política de Defensa y Seguridad Democrática” (2003) la cual buscaba mitigar el alcance, daño e impacto de los grupos armados ilegales. Sin embargo, fue una política que trajo consigo una vulneración a los derechos humanos aún mayor, incrementando los desplazamientos forzados, desapariciones forzadas, la legitimación en cierto punto de los

grupos paramilitares, una mayor estigmatización hacia los campesinos y las ejecuciones extrajudiciales o “falsos positivos” en su mayor potencia (JEP).

A su vez, en 2012 a 2016, en el gobierno de Santos, es la firma de los acuerdos de Paz con las FARC-EP, lo que trae consigo procesos reparadores hacia las víctimas y una propuesta de reincorporación hacia los excombatientes. Sin embargo, la firma de acuerdos no sana la impunidad estatal ante los hechos victimizantes que se dieron dentro del territorio colombiano. Por otro lado, la firma de los acuerdos no trae consigo un “postconflicto” ya que estructuralmente, los daños siguen impactando a la sociedad civil que se vio afectada, más las pocas garantías de una reincorporación, trayendo consigo una serie de vulneración de los derechos humanos a líderes sociales, excombatientes y la conformación de nuevos grupos armados ilegales.

En la temporalidad planteada se presentaron hechos victimizantes, pero también surgieron alternativas de memoria y sanación, de la mano con las movilizaciones y organizaciones que buscan por medio del arte, en este caso por medio de la música, denunciar, exponer y reconocer las distintas experiencias y memorias que han sido silenciadas y olvidadas sistemáticamente. La música siendo una práctica sociocultural que por medio de sus narrativas han sido una forma de preservar las tradiciones culturales y musicales, reforzar la memoria colectiva, denunciar el derecho a la verdad y reparar el tejido social, es un elemento importante para el estudio de la sociología en el contexto colombiano para comprender las distintas perspectivas y experiencias en torno a la guerra y la paz, el conflicto y la reconciliación.

### **Pregunta de investigación**

*¿Cómo se han transformado las narrativas musicales en torno a la guerra y la paz en Colombia y su contribución a la memoria histórica y los procesos de reparación del tejido social en contextos de conflicto armado y reconciliación entre los años 2002 y 2024?*

### **Objetivo general**

Analizar las transformaciones de las narrativas musicales en torno a la guerra y la paz en Colombia durante los años 2002 a 2024, y su contribución a la memoria histórica y los procesos de reparación del tejido social en contextos de conflicto armado y reconciliación.

### **Objetivos específicos**

- Caracterizar el contexto sociocultural de las canciones que narran las dinámicas del conflicto armado y los procesos de paz en Colombia entre 2002 y 2024 y su contribución en la construcción y transformación de la memoria histórica.

- Analizar el discurso presente en las narrativas musicales de las canciones sobre la guerra en Colombia entre 2002 y 2024, desde la representación del conflicto y la construcción del "otro" por medio de las estrategias discursivas empleadas en las canciones.

- Examinar las narrativas musicales que abordan la paz y la reconciliación en el contexto del conflicto colombiano entre 2002 y 2024, identificando cómo se representa la reconstrucción del tejido social y la resignificación del "otro".

## **ANTECEDENTES**

Los estudios e investigaciones desde la academia, desde disciplinas como ciencias políticas, sociología, etnomusicología, antropología, educación, etc, con respecto a la música y la memoria histórica, en el contexto colombiano, presentan la música como: 1) un proceso de resistencia colectiva; 2) la música como una forma de llevar a cabo la cohesión social; 3) los paisajes sonoros de cada contexto; 4) la música como práctica generadora de relaciones y narrativas socioculturales.

La música es abordada como un arte transformador y un medio de resistencia a la memoria dominante, que permite a las víctimas del conflicto armado narrar sus historias, recuperar la memoria de los hechos violentos. Se reconoce el papel de la música a su vez como un proceso que visibiliza relatos y posiciones de las víctimas, teniendo una dualidad entre archivo y performance, permitiendo tanto conservación como reinterpretación de la memoria (Fernández, M. E. L., 2009; Mendoza, M. A. S., 2012). Los espacios musicales comunitarios juegan un papel importante dentro de los procesos durante y después del conflicto armado a la reconstrucción del tejido social, promoviendo valores humanos, creando espacios de resistencia y resignificación de la identidad, siendo una forma de reparación no pecuniaria para las víctimas, reconstruyendo la memoria y la dignidad de forma colectiva (Muñoz López, C. A., 2021; Rodríguez Sánchez, A. & Cabedo, A., 2017).

En Colombia la música juega un papel dentro de la cohesión social, desde estudios sociales, la música puede aportar tanto a la guerra como a la paz, según su uso (García Galán, A., 2012; Fernández, M. E. L., 2009). La música no solo se plantea desde escenarios de paz y reconciliación, por ejemplo, los himnos de los grupos armados son herramientas simbólicas que legitiman las luchas y crean una identidad compartida entre sus miembros, esto se ha plasmado dentro del conflicto donde por medio de sonidos y letras se ha dado legitimidad e "inspiración" a ideologías de los distintos grupos armados, ya sean ilegales o estatales. Por lo tanto, la música dentro de las dinámicas de la violencia puede ser un "instrumento" de

movilización y de desmovilización, donde se encuentra una relación entre la cotidianidad de la música y las dinámicas de guerra y reconciliación (García Galán, A., 2012).

Algunos de los estudios de música en contextos de conflicto en Colombia se relacionan en su transformación o resignificación de los usos que se le da a la música, la cual pasa por transformación del contexto sociocultural, teniendo como ejemplo la música de banda, donde se relaciona el sonido de los tambores y los instrumentos de viento que antes se utilizaban con un interés o relación militar y actualmente se resignifican desde narrativas comunitarias y pedagógicas (Valencia, V., 2011; Rodríguez Sánchez, A. & Cabedo, A., 2017).

Desde los espacios culturales, específicamente los espacios o escenarios en los que relaciona la música con memoria histórica en Colombia, se reconocen los daños que los hechos victimizantes han traído a las víctimas, pero también se presentan como un escenario de transformación, denuncia, participación y lucha colectiva. En dichos espacios se visualiza y se reconoce la resistencia ante la pérdida de las tradiciones culturales, la ruptura del tejido social, el abandono estatal, entre otros, con el fin de restaurar o reconstruir el tejido social reconociendo la música como actividad sociocultural como una forma de memoria oral que por medio de la narración y la reconstrucción de las historias de vida permiten visibilizar a las víctimas, darles un espacio de expresión y contribuir al proceso de reconciliación y construcción de una memoria histórica colectiva que valore la experiencia de las víctimas (Fernández, M. E. L., 2009; Mendoza, M. A. S., 2012; Molina Bohórquez, L. R., 2019; Soto Moreno, L. J., 2014; Muñoz López, C. A., 2021).

Dentro de los estudios sociológicos se tienen en cuenta los paisajes sonoros desde las prácticas sociales, las mediaciones institucionales y no institucionales, los contextos culturales, sociales y económicos de cada territorio, siendo importante para los estudios de producción y reproducción musical. La música produce y reproduce imaginarios sociales desde los procesos de difusión e interpretación basados en las realidades y dinámicas de cada territorio. A su vez, al analizar los paisajes sonoros, se pueden identificar generalidades y diferencias, en las dinámicas del conflicto armado y sus consecuencias, entre grupos sociales que han vivido experiencias similares, revelando las complejidades de su memoria colectiva desde problemáticas estructurales (Woodside, J., 2008; Garci, J., 2016).

Las investigaciones que se han hecho sobre música y su contribución a la memoria colectiva y memoria histórica permiten tener un panorama amplio sobre el papel de la música en el marco del conflicto armado en Colombia y su papel en los procesos de reconciliación tras el post-

acuerdo. La música como práctica sociocultural ha sido un medio de movilización, de denuncia, una forma de preservar la identidad cultural, de representar y comunicar las realidades de los contextos sociales, etc. La presente investigación pretende contribuir a los estudios de la sociología de la cultura y la memoria, en la que se entiende la música como una actividad sociocultural que impacta en los procesos de memoria colectiva e histórica, dentro de una sociedad en la que el tejido social se vio fragmentado por el conflicto armado y la impunidad institucional. El estudio de las narrativas musicales nos permite comprender las distintas voces, experiencia y contextos desde los que se narra el conflicto armado desde una muestra artística y cultural.

## **MARCO TEÓRICO**

Las categorías o marco conceptual para utilizar en la presente investigación se basan en tres categorías acompañadas de subcategorías para darle sustento y mayor especificidad a la investigación. La primera categoría por trabajar será la categoría “Memoria histórica”, la cual va acompañada de la “Memoria Colectiva” y el “Olvido Social”. La segunda categoría es el “Tejido social” y la construcción de la “Otridad”. Para finalizar, se trabajará con la categoría “Narrativas Musicales”.

### **Memoria Histórica**

Para abordar la categoría “*Memoria Histórica*” y las subcategorías “*Memoria Colectiva*” y “*Olvido Social*” y su relación con la música y memoria en contextos de conflicto y reconciliación en Colombia, se retomarán distintos autores. Por un lado, Jelin (2012) retoma el concepto de memoria desde perspectivas contextuales latinoamericanas e interdisciplinarias, planteando el papel institucional y colectivo como una apuesta política tras los contextos de dictadura y conflicto interno. Por otra parte, Ricoeur (1999) retoma el concepto de olvido como un proceso selectivo para la construcción de una coherencia narrativa y la lectura del olvido como un proceso que le da trabajo a la memoria y al recuerdo desde los acontecimientos que “han sido”. A su vez, se retomará al sociólogo Halbwachs (2004) desde su reflexión y conceptualización de la memoria colectiva y el contraste con la memoria histórica y la memoria individual. A su vez, se retoma a Mendoza (2007), retomando el concepto de “olvido social” desde las dinámicas del poder y cómo afecta a los procesos de memoria colectiva.

La memoria histórica, vista desde un marco institucional se plantea como una forma de dar “reconocimiento estatal de los sufrimientos y el resarcimiento simbólico de las víctimas; ...con una intencionalidad pedagógica” (Jelin, 2012). Las memorias son asuntos y problemáticas de

carácter público, pese que tienen un carácter individual y colectivo, por lo que se entabla una relación institucional y/o estatal junto con la sociedad civil, lo que llega a implicar un conflicto ante la imposición de una memoria dominante, donde se difiere entre la memoria que se tiene colectivamente a la que es expuesta de manera nacional o institucional.

Jelin en su libro “Los trabajos de la memoria” hace referencia al constante conflicto de la predominancia de una memoria desde el espacio institucional, que silencian las demás memorias:

Las memorias son procesos subjetivos e intersubjetivos, anclados en experiencias, en “marcas” materiales y simbólicas y en marcos institucionales. Esto implica necesariamente entrar en el análisis de la dialéctica entre individuo/subjetividad y sociedad/pertenencia a colectivos culturales e institucionales. Las memorias, siempre plurales, generalmente se presentan en contraposición o aun en conflicto con otras (...) Las relaciones de poder y las luchas por la hegemonía están siempre presentes. Se trata de una lucha por “mi verdad”, con promotores/as y “emprendedores/as”, con intentos de monopolización y de apropiación. (Jelin, 2012: 25)

Ante el conflicto por el reconocimiento de las memorias, se crean nuevas luchas, las que en un principio se daban a forma de denuncia ante los hechos victimizantes ocurridos, ahora se dan en forma de contraposición ante una memoria incompleta e incluso sesgada ligada al no reconocimiento o, mejor dicho, silenciamiento institucional. En el contexto del conflicto en Colombia, las narrativas musicales toman un papel importante en los procesos de denuncia y exposición de la verdad ante hechos victimizantes que usualmente desde la institucionalidad se omiten.

Jelin (2012) en sus estudios de memoria propone que la memoria no debe ser lineal, reconociendo un nuevo conflicto o reto en torno a los estudios de memoria histórica, basándose en los objetivos de “reconocimiento estatal y pedagogía social”. La memoria se ve sujeta a transformaciones según los sujetos que la interpretan, la resignifican y la exponen, haciendo énfasis a los contextos y experiencias basadas en los recuerdos. Las narrativas musicales se encuentran contextualizadas basadas en la experiencia y hechos vividos individuales y colectivos, llegando a identificar por medio de las letras, las expresiones musicales como la melodía, los tonos, el género musical expuesto, etc, el lugar de enunciación de quien las expresa, pero también la situación de denuncia, pese a estar expuesto a las distintas interpretaciones de quien escucha las canciones, pero con un sentido desde quien las comparte o expresa.

Por otro lado, Maurice Halbwachs (2004) señala que la memoria histórica “supone la reconstrucción de los datos facilitados por el presente de la vida social y proyectada en el pasado reinventado” (p.13) haciendo énfasis en la conservación de la memoria seleccionada a nivel nacional, donde se recuerda o mantiene una memoria modificada a nivel institucional. Se reconoce que la memoria histórica a nivel nacional ha seleccionado ciertos momentos, símbolos y acontecimientos para ser recordados, lo que implica hacer también una selección en la que se deja en el olvido otros acontecimientos, con otros actores.

En el pensamiento nacional, estos hechos han dejado una profunda huella, no sólo porque las instituciones han sido modificadas por ellos, sino porque la tradición sigue estando muy viva en una u otra región del grupo, partido político, provincia, clase profesional, o incluso en una u otra familia y en determinados hombres. (Halbwachs, 2004: 54)

Halbwachs (2004) hace una alusión importante con el concepto de memoria histórica y la relación personal y colectiva con dicha memoria expuesta. Puede existir un desligue o darle “poca importancia” al tener un montón de memorias históricas nacionales, puesto que no se ligan con momentos o experiencias personales vívidas. Sin embargo, cuando la memoria se entiende como acontecimientos y realidades que van más allá de fechas, se logra comprender las razones o situaciones que sucedieron en el pasado que aún impactan en el presente y posiblemente en el futuro “por historia hay que entender, no una sucesión cronológica de hechos y fechas, sino todo aquello que hace que un periodo se distinga de los demás” (p. 60). A su vez, se hace un énfasis del papel de las instituciones, no solo las estatales, si no la familia, el colegio, entre otras, que permiten preservar dichas memorias nacionales.

A su vez se plantea una crítica al concepto “Memoria Histórica” puesto que para Halbwachs (2004) la componen dos conceptos que se oponen y contradicen la una a la otra. Por un lado, la “historia” hace referencia a la recopilación de momentos o memorias que ocuparon la mente de quienes vivieron y fueron testigos de dichos acontecimientos, las cuales son retomadas después de mucho tiempo, cuando es casi “imposible” encontrar a algún testigo “la historia comienza en el punto donde termina la tradición, momento en el que se apaga o descompone la memoria social” (p. 80). La “memoria histórica” entra a ser estudiada y comprendida principalmente desde un ámbito académico, siendo comprendida principalmente por aquellos que la pueden estudiar, esa es la ruptura que asegura el autor, ya que la memoria debe tener un sustento social, un recuerdo vivo, una memoria viva.

Al retomar la memoria histórica desde Jelin y Halbwachs nos permite comprender y retomar las narrativas musicales expuestas en las canciones referidas a los contextos de conflicto armado y reconciliación en Colombia como una forma de lucha ante una memoria dominante preestablecida o seleccionada por el aparato estatal e institucional, buscando intervenir en los procesos políticos en torno a la memoria.

### **-Memoria colectiva**

Cuando se habla de memoria existe un claro debate en si la memoria y los recuerdos se dan de forma individual o colectiva. La memoria se encuentra relacionada con la experiencia, los saberes, creencias, patrones de comportamiento, emociones y sentimientos, los cuales se llegan a ligar directamente con la experiencia individual, sin embargo, si bien se dan desde vivencias personales, se encuentran mediadas o relacionadas por medio de la interacción social, en los procesos de socialización y por medio de prácticas culturales que permiten comprender los símbolos y narrativas a transmitir (Jelin, 2012: 52)

Estos procesos (los de memoria), bien lo sabemos, no ocurren en individuos aislados sino insertos en redes de relaciones sociales, en grupos, instituciones y culturas. De inmediato y sin solución de continuidad, el pasaje de lo individual a lo social e interactivo se impone. Quienes tienen memoria y recuerdan son seres humanos, individuos siempre ubicados en contextos grupales y sociales específicos. *Es imposible recordar o recrear el pasado sin apelar a estos contextos.* (Jelin, 2012: 53)

La memoria colectiva tiene una apuesta desde el entretreído de tradiciones y memorias individuales, en diálogo con otros, donde se tienen en cuenta los códigos culturales compartidos desde los contextos, estructuras y socialización (Jelin, 2012:55). Es decir, a diferencia de la memoria histórica, la memoria colectiva tiene presentes las distintas narrativas, sentimientos, emociones y experiencias individuales dentro el reconocimiento de los espacios sociales y colectivos que le dan sustento.

La memoria colectiva desde Jelin nos permite comprender como desde las narrativas musicales planteadas desde la presente investigación se evidencia una herencia o tradición cultural desde los sonidos o géneros identitarios de los territorios o grupos sociales desde los que se expresan. No solo se tiene en cuenta el proceso narrativo musical en torno a las tonalidades y melodías, sino a los discursos y como por medio de ellos se pueden encontrar generalidades culturales basados en la experiencia con el conflicto.

La memoria individual se encuentra mediada por prácticas y narrativas culturales colectivas, pese a que dichas memorias individuales sean únicas y singulares. Los recuerdos y memorias que tenemos tienden ir acompañados de los recuerdos del otro en conjunto:

Nuestros recuerdos se encuentran inscritos en relatos colectivos que, a su vez, son reforzados mediante conmemoraciones y celebraciones públicas de los acontecimientos destacados de los que dependió el curso de la historia de los grupos a los que pertenecemos. (...) La memoria colectiva consiste en el conjunto de las huellas dejadas por los acontecimientos que han afectado el curso de la historia de los grupos implicados que tienen la capacidad de poner en escena esos recuerdos comunes con motivo de las fiestas, los ritos y las celebraciones públicas. (Ricoeur, 1999: 17-19)

Ricoeur (1999) plantea la memoria colectiva como los saberes y recuerdos transmitidos colectivamente, retomando a su vez a Halbwachs, resaltando que no se recuerda solo, sino con la ayuda de recuerdos de otros. Se reconocen los espacios de memoria colectiva desde los espacios culturales sociales desde las celebraciones y prácticas territoriales que van cargadas de rituales o costumbres contextualizadas. Dichos rituales cobran sentido desde la experiencia comunitaria y colectiva. Desde esta postura, la música y las experiencias narradas a través de ella cobra un sentido identitario y memorable desde la intención de denuncia y sanación, en la que se reclama la verdad de los hechos, el recordar lo que sucedió y se es reconocido u olvidado, siendo narrado desde la experiencia del otro que vivió dichos acontecimientos. Es innegable que la música se encuentra en la cotidianidad desde las formas de producción y reproducción de esta, lo que permite que, en su práctica cultural, por medio de la narración, exposición y reflexión, la memoria no muera.

La memoria colectiva planteada por Halbwachs (2004) retoma claramente la importancia del pasado que se conmemora por medio de recuerdos y memorias compartidas, dichas memorias aún tienen un impacto en el presente de quienes las vivieron:

La memoria colectiva (...) es una corriente de pensamiento continuo, de una continuidad que no tiene nada de artificial, ya que del pasado sólo retiene lo que aún queda vivo de él o es capaz de vivir en la conciencia del grupo que la mantiene (...) (Halbwachs, 2004)

### **-Olvido social**

Dentro de las dinámicas y estudios de la memoria, el olvido se empieza a categorizar como lo antagónico o contrario de recordar o evocar la memoria. Ricoeur (1999) afirma que el olvido

no solo es la ausencia de memoria, es el proceso estructural selectivo que tiene como fin crear una “coherencia narrativa”:

Sobre los estratos apilados del olvido profundo y manifiesto, pasivo y activo, se desarrollan los modos selectivos del olvido inherentes al relato y la constitución de una coherencia narrativa (...) Para contar algo, hay que omitir numerosos acontecimientos (...) considerados no significativos o no importantes desde el punto de vista de la trama. (Ricoeur, 1999: 59).

Según Jelin (2012) el olvido es temido, puesto que su presencia amenaza la identidad. Sin embargo, Ricoeur (1999) propone un significado positivo para el olvido, como el proceso que le da trabajo a la memoria y al recuerdo. Desde la idea del pasado, el olvido tiene un alcance positivo en los procesos de memoria desde la concepción o carácter de los acontecimientos que “han sido” sobre el “ya no”, dotando así a los sucesos del pasado como acontecimientos que prevalecen vivos en el presente desde las experiencias, pese a ser seleccionados como acontecimientos poco significativos dentro de las bases de la memoria histórica o memoria nacional.

Por otro lado, Mendoza (2007) entabla la relación de olvido social como una forma de imponer dominancia ante las memorias colectivas, desde las relaciones de poder:

El olvido social se concibe como la imposibilidad de evocar o expresar acontecimientos significativos que en algún momento ocuparon un sitio en la vida del grupo, colectividad o sociedad, y cuya comunicación se ve obstruida o prohibida por entidades supragrupales, como el poder. (Mendoza, 2007: 130)

Al retomar a Mendoza (2007) desde el olvido social, permite hacer un contraste entre el olvido y los procesos de memoria colectiva e histórica. Puesto que se reconoce que, ante la dominancia de una memoria oficial, se silencia y segrega al olvido otras narrativas y otras experiencias, este es el espacio en el que se habla de las “luchas por la memoria” planteadas por Jelin (2012) reconociendo los espacios culturales y participativos, colectivos y comunitarios, en los que se disputa y denuncia la responsabilidad estatal e institucional en los procesos de olvido ante los hechos victimizantes que se dieron en el país

En el ámbito musical, este olvido social, estructural e institucional puede ser contrarrestado, teniendo en cuenta que desde las narrativas musicales se rescatan eventos y hechos que afectaron a la sociedad civil, preservando y exponiendo memorias que se desean recordar ante la impunidad de los hechos transmitiéndolos de forma musicalizada, evocando emociones y

experiencias contextualizadas. Por lo tanto, la música no solo combate el olvido social, sino que permite una narración continua de los sucesos, desafiando la memoria oficial o hegemónica que estructuras del poder imponen.

### **Tejido Social**

Para abordar la categoría “Tejido social” se retomarán a tres autores que permiten relacionar los procesos colectivos y hechos sociales que contribuyen a la cohesión social, abarcando así la construcción del tejido social, con el fin de relacionarlos con las narrativas musicales en el contexto de la presente investigación. Por un lado, se retomará a Lorusso (2021) quien retoma conceptos de la sociología relacional de Donati para explicar el tejido social. Por otra parte, se retomará a Butler (2010) donde se explica como por medio de la cohesión social se han excluido e incluido en el tejido social a ciertos actores desde los marcos de reconocimiento social.

Cuando se habla del tejido social dentro de las ciencias sociales se tiende a cometer faltas ontológicas y teóricas, puesto que no se ha realizado un asentamiento teórico claro del término y siendo utilizado principalmente desde la “instrumentalización” (Lorusso, 2021: 262). Sin embargo, el tejido social ha sido entendido desde las relaciones sociales, la cohesión social y los procesos de inclusión y exclusión social.

El tejido social se conforma o compone de relaciones sociales, normas, valores compartidos, prácticas y la conciencia colectiva por medio de redes de conexiones y vínculos sociales e institucionales, que buscan o tienen como fin la cohesión social. Lorusso (2021), desde una perspectiva relacional propone comprender el tejido social no como una estructura fija ni como una imagen idealizada de cohesión, sino como una red dinámica de relaciones sociales que están en constante formación, ruptura y reorganización. Frente a los usos instrumentales del término, el autor señala que el concepto de tejido social tiende a ser utilizado en los contextos latinoamericanos como metáfora que pretende designar una condición deseable de cohesión, pertenencia y armonía entre los miembros de la sociedad. Sin embargo, esa imagen idealizada ignora que el tejido social es atravesado por tensiones, rupturas y conflictos

Lorusso (2021) citando a Donati (2018) afirma que:

Las relaciones sociales no han de ser idealizadas, sino que tienen tantos aspectos positivos como negativos y conflictivos u hostiles, pues pueden romper o aflojar los vínculos sociales o generar efectos perversos, más o menos intencionales: las acciones,

relaciones y comunicaciones tienen naturaleza conflictiva y emergente dentro de la sociedad (p. 269).

Este enfoque resulta clave para analizar los procesos de destrucción y recomposición del tejido social que se evidencian en las canciones vinculadas al conflicto armado. Desde esta mirada, lo social no es un fondo estático al que se puede retornar después de la guerra, sino una trama viva que se rehace y resiste desde los vínculos, los afectos y las memorias compartidas. La música, al ser una forma de relación y de expresión colectiva, permite leer esas recomposiciones no solo como respuesta a la violencia, sino como emergencias de nuevas formas de vinculación y sentido.

Por otro lado, Butler desde la obra “Marcos de guerra: las vidas lloradas” (2010) maneja el concepto de “marcos sociales”, donde se comprende el tejido social más allá de las conexiones y vínculos sociales entre individuos. Estos marcos sociales que evoca Butler (2010) son los que permiten o impiden el reconocimiento y valoración de ciertos grupos como parte del sentido común planteado desde el tejido social, delimitando “la esfera de aparición” (p. 14), evocando a las vidas, actores y sujetos que son reconocidos en la sociedad.

Butler (2010) plantea que la problemática del “reconocimiento” tiene un carácter normativo y estructural en los procesos de validación y exclusión de las personas dentro del tejido social:

El problema no es meramente cómo incluir a más personas dentro de las normas ya existentes, sino considerar cómo las normas ya existentes asignan reconocimiento de manera diferencial (...) el reconocimiento caracteriza un acto, una práctica (...) mientras que la “reconocibilidad” caracteriza las condiciones más generales que preparan o modelan a un sujeto para el reconocimiento (Butler, 2010: 20)

El tejido social se encuentra marcado por desigualdades estructurales. Algo que se ve desde los estudios de memoria, incluso previo a los eventos de hechos victimizantes que vemos por parte de distintos grupos armados, en el contexto de conflicto armado en Colombia, desde el descuido y abandono estatal a ciertos sectores. Ante la desigualdad dentro de los marcos de reconocimiento y tejido social, Butler (2010) desarrolla el concepto de *precariedad*, refiriéndose a la “condición en que la vida de una persona o un grupo depende de unas condiciones sociales y políticas que se han desarrollado históricamente con el fin de maximizar la precariedad para unos y minimizar para otros” (p. 15).

Al referenciar a Lorusso (2021) y a Butler (2010) permite abordar el tejido social desde una perspectiva crítica y relacional, partiendo desde la no idealización del tejido social. Mientras

Lorusso visibiliza su carácter dinámico y conflictivo, Butler permite entender cómo los marcos de reconocimiento configuran inclusiones y exclusiones dentro de ese tejido. En el contexto de la presente investigación, referido a las narrativas musicales de contextos de conflicto y reconciliación, nos permite identificar como las experiencias del conflicto se enfrentan a problemáticas excluyentes ligadas a la exposición de una “memoria oficial nacional” que de por sí idealizan el tejido social dejando de lado las relaciones tensionantes y excluyentes previas y durante el conflicto y después del postacuerdo.

### **- Otredad**

Para abordar la categoría “Otredad” se retomará a Vila (1996) quien desde su trabajo de la música popular argentina retoma el término otredad desde lo discursivo, que tiene a su vez connotaciones narrativas arraigadas desde los contextos culturales. Estas clasificaciones no son neutras, sino que conllevan narrativas que influyen en la manera en que nos relacionamos con los "otros". Por otro lado, Wills (2014) desde su trabajo en el Centro de Memoria Histórica sobre el conflicto armado colombiano, no solo como categoría cultural, sino como una experiencia concreta de exclusión. Wills expone como los discursos del conflicto generaron formas de deshumanización del otro, legitimando la violencia a través de enemistades absolutas y narrativas que ubicaban a ciertos sujetos como amenazantes. Así, la otredad en el contexto colombiano se configura como un dispositivo discursivo que justifica tanto el estigma como la eliminación simbólica o física del otro.

La categoría de otredad implica reconocer que toda interacción social está mediada por representaciones, descripciones y narrativas culturales que construyen al “otro” como una figura externa a un “nosotros”, haciendo especial énfasis en las formas de percibir el mundo, y las realidades sociales desde el rol y posición que se ocupa dentro de él “una parte importante de la connotación de las categorías que utilizamos para describir actores sociales sería el producto de la sedimentación de las múltiples narrativas acerca de nosotros mismos y los "otros" que utilizamos para dar cuenta de la realidad que nos rodea” (Vila, 1996). Según Vila (1996), los sistemas clasificatorios que operan en cada contexto cultural no solo nos permiten organizar el mundo social, sino que también imprimen sentidos sobre los sujetos que ocupan determinadas posiciones dentro de ese orden. Así, nuestras formas de entender y relacionarnos con el “otro” están ancladas en descripciones previas que damos por sentadas, y que muchas veces escapan al contacto directo o a la experiencia viva. La otredad, en este sentido, no refiere a un sujeto concreto, sino a un conjunto de atributos culturales que construyen figuras sociales desde las narrativas disponibles en un contexto determinado.

Este proceso de clasificación y descripción es inseparable de la construcción de la identidad colectiva. Tal como lo plantea Vila (1996) “Es imposible conocer e interactuar con el "otro" real, dado que sólo podemos conocer al "otro" a través de descripciones, es decir, a través de las narrativas y los sistemas clasificatorias que, siendo una parte esencial de la batalla por el sentido, están presentes en un contexto cultural particular”. Estas descripciones, que en el contexto del conflicto armado colombiano incluyen etiquetas como “guerrillero”, “paramilitar”, “víctima”, “campesino”, “urbano”, “mujer”, “afro”, entre muchas otras, terminan por configurar la forma en que se distribuye la legitimidad, el reconocimiento o el silencio en los contextos de conflicto. En esa medida, las categorías no solo describen, sino que también vigilan, jerarquizan y excluyen.

En el caso colombiano, esta construcción del “otro” ha sido fundamental en los procesos de violencia política, social y simbólica. Como señala Wills (2014), hablar del “otro” implica hablar históricamente del conflicto y violencia en Colombia desde la estigmatización al campesinado, desde los discursos políticos de los liberales y conservadores, que pasaban a más que simple discursos, a la eliminación legitimada del “otro” planteado como enemigo. Pero también se refuerza el otro desde los conflictos cotidianos, no necesariamente armados, que legitiman los procesos de exclusión y estigmatización dentro de un país altamente polarizado, no solo políticamente hablando. Estos “otros” fueron no solo combatidos físicamente, sino también representados de formas que los deshumanizaban o simplificaban, justificando así su exclusión o aniquilación simbólica.

Por debajo de los grandes marcos nacionales que ordenaban la confrontación en enemistades absolutas entre liberales y conservadores, se movía un país en efervescencia donde se mezclaban los pequeños agravios cotidianos con la ambición de poder entre facciones así fueran de un mismo partido; las discriminaciones raciales y étnicas; las transformaciones en los roles y representaciones femeninos; las sublevaciones contra las jerarquías y desprecios sociales, y el despojo “vertical” y “horizontal” de la tierra. Wills (2014: 10)

Comprender la otredad en el marco del conflicto colombiano implica entonces preguntarse por las narrativas que han hecho posible que ciertos cuerpos, voces y memorias sean marginadas o invalidadas. A su vez, implica reconocer el papel que han tenido las expresiones culturales, como la música, en resistir esas clasificaciones impuestas y en generar nuevas formas de narrar al “otro”, no como enemigo o amenaza, sino como sujeto político y humano.

## **Narrativas Musicales**

Cuando se habla de narrativas musicales a nivel conceptual se encuentran distintas posturas dentro del estudio de la música a nivel interdisciplinario e incluso dentro del mismo análisis sociológico y estudios con enfoque etnomusical. Para abordar la categoría “Narrativas Musicales” se retomará a Vila (1996) quien retoma las narrativas desde el trabajo musical, como una forma compleja de construir la identidad y la conformación del sentido social. A su vez, De Nora (2000) desde su trabajo e investigación etnográfica plantea que la música no solo refleja estructuras sociales, sino que participa activamente en su construcción desde su uso y práctica en la vida cotidiana, desde su término “tecnología del yo” el cual organiza emociones, marca situaciones y enmarca experiencias.

Las narrativas musicales están dotadas de un papel significativo y activo dentro de la sociedad, siendo un artefacto cultural que genera o construye identidades sociales con un sentido de fondo, desde los procesos de creación, hasta la exposición de las mismas, expresados en la interpretación por parte de los oyentes. La música por medio de tonos, letras, melodías y demás expresiones musicales es una forma de memoria oral, donde las letras representan narrativas, las cuales transmiten hechos históricos y procesos memorables (Centro de Memoria, Paz y Reconciliación, 2022). Es posible afirmar que las narrativas musicales operan como relatos sonoros que transforman experiencias fragmentadas como el duelo, la pérdida, la resistencia o el retorno, en historias colectivas que permiten la configuración identitaria de los sujetos y las comunidades, especialmente en contextos atravesados por la violencia o el desarraigo. Esta categoría se entiende como una forma de construcción simbólica que transforma experiencias fragmentadas en relatos organizados y dotados de sentido. Las narrativas musicales no son simplemente expresiones estéticas o líricas, sino que configuran una forma de conocimiento, una práctica social que construye subjetividad, pertenencia y memoria.

En este sentido, el sociólogo Pablo Vila (1996) plantea que las narrativas son esenciales para que los sujetos puedan comprenderse como tales, ya que permiten conectar eventos sueltos en una trama significativa. Es a través de las narrativas que las personas construyen una identidad con coherencia y continuidad “Para entendernos como personas, nuestras vidas tienen que ser algo más que una serie aislada de eventos, y es aquí, precisamente, donde intervienen las narrativas al transformar eventos aislados en episodios unidos por una trama.” (Vila, 1996). Esta comprensión narrativa de la identidad se articula directamente con las prácticas musicales, en tanto estas no solo acompañan la vida cotidiana, sino que organizan sus sentidos y emociones.

Vila (1996) desde su perspectiva del lenguaje y la experiencia, afirma que no se puede separar la una de la otra y que el lenguaje no es un mero “reflejo” de la realidad, es la forma de comunicar las experiencias lo cual le da sustento a la experiencia misma “Los eventos sociales en general (entre ellos los ligados a la música) son contruidos como "experiencia" al interior de tramas argumentales que les dan sentido”.

Parece que Jelin (2012) retoma a Vila (1996) puesto que este afirma que hay una lucha discursiva y narrativa por la “verdad” o “mi verdad”, puesto que estos son expresados por distintos actores y por supuesto desde distintas posiciones sociales, lo que involucra una lucha de posicionamiento de la verdad o validación de narrativas desde un marco general, dotándose así de un “sentido común” dotado desde la hegemonía narrativa.

Si la experiencia es creada discursivamente, de esto se desprende que necesariamente existe una lucha entre diversos discursos por la conformación de tal experiencia. En este sentido, el reconocimiento social de "su verdad" es la posición estratégica a la que aspiran la mayoría de los discursos. Pero para adquirir el estatus de "verdad" estos discursos tienen que desacreditar todas las otras alternativas de sentido y transformarse en "sentido común". Vila (1996)

A su vez, Tia DeNora (2000) refuerza esta perspectiva al proponer que la música actúa como una tecnología del yo, es decir, como un recurso mediante el cual las personas regulan sus emociones, narran su identidad y se insertan en la vida social. Según la autora:

“La música es un recurso al que las personas recurren para regularse como agentes estéticos, como seres sensibles, pensantes y activos en su vida cotidiana (...) Esto implica la actividad social y cultural de recordar, la revisión de experiencias pasadas, para el cultivo de imágenes autoconscientes del yo. Aquí la música cobra protagonismo, como parte del conjunto de recursos para la recuperación de la memoria (que es, a la vez, la construcción de la memoria).” Traducción propia (De Nora, 2000: 62-63)

Desde esta mirada, las canciones son dispositivos que permiten sostener un relato de sí y construir una narrativa afectiva y simbólica de la propia existencia. La música no solo acompaña la vida social, sino que la configura, es un medio a través del cual las personas organizan su experiencia emocional, constituyen identidades y enmarcan situaciones y/o experiencias. La música, lejos de ser un mero reflejo pasivo de la realidad, actúa como un

recurso activo para pensarla, sentirla y narrarla. A su vez, desde su función transformadora por medio de la “agencia social”, incide en los espacios personales, corporales, emocionales y la construcción de si mismo y el otro ante determinadas situaciones a través del tiempo (DeNora, 2000: 17).

Al retomar a Vila (1996) y a De Nora (2000), se comprende que las narrativas musicales no son simples acompañamientos de lo social, sino estructuras que participan activamente en la construcción del sujeto, del colectivo y del sentido. En contextos de conflicto armado, estas narrativas cobran aún más relevancia, ya que como práctica cultural tradicional y contemporánea permite visibilizar experiencias de dolor, injusticia, resistencia y esperanza que muchas veces no encuentran lugar en el discurso oficial o hegemónico.

En el caso colombiano, las canciones vinculadas al conflicto y la paz no solo funcionan como testimonios, sino como formas de escritura colectiva, donde las voces silenciadas recuperan su lugar a través de la melodía, el ritmo, el timbre y la palabra. Estas narrativas musicales organizan la experiencia del duelo, resignifican la violencia, y construyen memorias contrahegemónicas que permiten imaginar otras formas de vida. A través de la letra, del cuerpo que canta y de los sonidos que lo acompañan, las canciones hacen visible el lugar de enunciación de los sujetos que las interpretan, y permiten reconstruir la historia desde sus márgenes. Así, las narrativas musicales no solo tienen un papel expresivo, sino profundamente político y social, al disputar el sentido de lo vivido, al resistir al olvido, y al contribuir a la recomposición del tejido social. Su análisis permite rastrear las huellas del conflicto y los esfuerzos de sanación colectiva a través de los sonidos, las palabras y los gestos que cantan lo que no se puede decir de otra forma.

## **MARCO METODOLÓGICO**

El marco metodológico de la presente tesis de grado está diseñado para abordar el objetivo general de la investigación que es analizar las transformaciones de las narrativas musicales en torno a la guerra y la paz en Colombia durante los años 2002 a 2024, y su contribución a la memoria histórica y los procesos de reparación del tejido social en contextos de conflicto armado y reconciliación. Para abordar dicho objetivo se empleará un enfoque cualitativo interpretativo, el cual permitirá realizar un análisis de las narrativas musicales en torno a las experiencias, significados y narrativas del conflicto armado en el contexto colombiano a partir de la música.

### **Enfoque Cualitativo**

El presente estudio se centra en analizar las transformaciones de las narrativas musicales en torno a la guerra y la paz en Colombia durante los años 2002 a 2024, y su contribución a la memoria histórica y los procesos de reparación del tejido social en contextos de conflicto armado y reconciliación, el enfoque metodológico será cualitativo, ya que este permite explorar los significados sociales y culturales expresados desde las narrativas del conflicto dentro de las canciones recopiladas. Este enfoque es adecuado para comprender los elementos simbólicos, narrativos y de memoria que las canciones transmiten en contextos de conflicto y reconciliación.

La metodología cualitativa se refiere en su más amplio sentido a la investigación que produce datos descriptivos, las propias palabras de las personas, habladas o escritas y la conducta observable (...) La investigación cualitativa es inductiva. Los investigadores desarrollan conceptos, intelecciones y comprensiones partiendo de pautas de los datos, y no recogiendo datos para evaluar modelos, hipótesis o teorías preconcebidas (...) Permiten permanecer próximos al mundo empírico. Están destinados a asegurar un estrecho ajuste entre los datos y lo que la gente realmente dice y hace. (Taylor and Bogdan, 1994: 20-22)

### **Análisis Crítico del Discurso (ACD)**

El objeto de estudio de la presente tesis son las narrativas presentes en las canciones sobre la guerra y la paz en Colombia entre 2002 y 2024, teniendo en cuenta el contexto y realidades a las que corresponden las narrativas o relatos en las canciones, se hace uso del análisis del discurso. Se analizaron las letras de las canciones desde un enfoque discursivo, explorando sus significados, estrategias narrativas y representaciones del conflicto y la reconciliación. Además, se tuvieron en cuenta ciertos elementos musicales (como el tono, la melodía y la instrumentación) en la medida en que contribuyan a la construcción del sentido y la carga emocional del discurso. Sin embargo, el estudio no abordará aspectos técnicos de la composición musical, sino su papel en la transmisión de las narrativas y su impacto en la memoria histórica y la reparación del tejido social en el contexto colombiano.

El Análisis del Discurso nos permite comprender que los discursos tienen un rol activo dentro de las dinámicas sociales. Los discursos desde el lenguaje por medio del habla y otros símbolos diferentes a la lingüística son una práctica social en las que se producen y reproducen estereotipos, representaciones y prejuicios, por lo que su análisis se vuelve necesario para la lectura e interpretación de las realidades sociales (Santander, 2011)

El lenguaje no se considera solamente un vehículo para expresar y reflejar nuestras ideas, sino un factor que participa y tiene injerencia en la constitución de la realidad social. Es lo que se conoce como la concepción activa del lenguaje, que le reconoce la capacidad de hacer cosas (Austin 1982) y que, por lo mismo, nos permite entender lo discursivo como un modo de acción. Por consiguiente, lo social como objeto de observación no puede ser separado ontológicamente de los discursos que en la sociedad circulan. (...) (Santander, 2011: 209-210)

Para tener en cuenta la circulación de conocimiento y de realidades sociales, se debe comprender el discurso plasmado en los enunciados que se dicen. Los discursos no son el reflejo inherente de la sociedad, son la forma en la que la interpretan y la viven determinados actores, siendo denominados como “síntomas” de la sociedad, los cuales como investigadores sociales tenemos que interpretar (Santander, 2011).

### **Selección de la muestra**

Para esta investigación, se seleccionó una muestra de 30 canciones publicadas entre 2002 y 2024, con el fin de analizar las transformaciones de las narrativas musicales en torno a la guerra y la paz en Colombia, así como su contribución a la memoria histórica y la reconstrucción del tejido social en contextos de conflicto y reconciliación. La selección se realizó con base en criterios de relevancia temática, diversidad musical y representatividad temporal, asegurando que las canciones reflejen distintos momentos del conflicto armado y los procesos de paz.

En cuanto a la temporalidad, se identificaron tres períodos clave, el primero, de 2002 a 2010, en el que se abordaron canciones influenciadas por la confrontación armada, teniendo en cuenta el contexto de la política de seguridad democrática y la desmovilización paramilitar. El segundo periodo, de 2010 a 2016, se centra en aquellas canciones que narran las experiencias con el conflicto armado teniendo en cuenta el contexto de las negociaciones y el Acuerdo de Paz con las FARC, en las que instituciones como el Centro Nacional de Memoria Histórica construyen programas en los que por medio del canto y la música se le canta al conflicto armado y la paz. Por últimos, el tercer periodo de tiempo, de 2016 a 2024, se enfocó en composiciones que reflejan la implementación del Acuerdo, las nuevas conflictividades y los procesos de memoria y reconciliación.

En el proceso de selección de la muestra se tuvo en cuenta la diversidad de géneros musicales, reconociendo la importancia de los estilos propios de cada región y su fusión con nuevas influencias según las generaciones y los actores que las interpretan, teniendo en cuenta que la

música configura una forma de agencia y organización de las experiencias narradas y enunciadas desde marcos de identidad desde una tecnología del yo (De Nora, 2000) y la configuración una tecnología del nosotros desde la música con una postura política y resignificativa. Se incluyeron géneros como vallenato, rap, música protesta, cumbia, bolero, carranga, entre otros, para captar la multiplicidad de voces y discursos en torno a la guerra y la paz.

Para la selección de canciones se consideraron tanto canciones de amplia difusión mediática como producciones de artistas independientes y comunitarios, y de artistas reconocidos a nivel nacional, con el fin de abarcar diversas perspectivas sobre el conflicto, y la lucha por el sentido desde distintos espacios y actores. La selección de la muestra se basó en una revisión documental, incluyendo el análisis de las canciones disponibles en bases documentales del Centro Nacional de Memoria Histórica, como la recopilación musical “Tocó cantar” y la “Biblioteca musical para la paz”, y haciendo uso de plataformas de stream como YouTube, Spotify y SoundCloud.

### **Caracterización**

Para la caracterización de las canciones, se construyó una matriz de análisis que permitió sistematizar la información de las canciones seleccionadas y contextualizarlas dentro de las dinámicas socioculturales del conflicto armado y los procesos de paz en Colombia. Esta matriz incluye variables clave como el lugar de origen o región, con el objetivo de identificar cómo las expresiones musicales están vinculadas a territorios específicos y sus dinámicas de conflicto y resistencia; el género musical, con el fin de reconocer la diversidad de estilos y su evolución a lo largo del tiempo. También se registró el sector social al que pertenece el o los intérpretes (jóvenes, mujeres, campesinos, víctimas, excombatientes, entre otros) para analizar cómo distintos actores narran sus experiencias y visiones sobre la guerra y la paz.

A su vez, se tuvo presente el año de publicación, con el propósito de situar cada canción dentro de los períodos de análisis establecidos, y la temática central o cuestión de denuncia, identificando si aborda problemáticas como las ejecuciones extrajudiciales, la desaparición forzada, el desplazamiento, la violencia de género, entre otras. Otro criterio fundamental es el medio de información a través del cual se obtuvo la canción, ya sea fuentes oficiales como el Centro Nacional de Memoria Histórica, plataformas digitales como YouTube o Spotify, entre otras. Finalmente, se estableció el concepto al que se arraiga cada canción, categorizándolas según su vínculo con nociones clave como memoria histórica, tejido social, guerra o paz, lo

que permite comprender su contribución a los procesos de reconciliación y reparación simbólica. (Ver anexo 1)

Con el fin de representar visualmente la caracterización de las canciones en el contexto del conflicto armado en Colombia se elaborará un mapa que visibilice el conflicto narrado desde las canciones, en el que se evidencian los géneros musicales predominantes por región, sus principales temáticas de denuncia y el contexto histórico en el que fueron producidas. Este mapa permite identificar cómo las expresiones musicales han variado a lo largo del tiempo y cómo las regiones han desarrollado discursos específicos en torno a la guerra y la paz, teniendo en cuenta el impacto del conflicto armado en sus territorios.

Para su construcción, se utilizó la matriz de caracterización, poniendo principal atención a la región, actor social, género musical y hechos victimizantes para plasmarlos a través de mapas creados desde Visme, donde se ubicó geográficamente las regiones correspondientes a cada canción (Andina, Caribe, Orinoquía y Pacífica) como contexto territorial al que hace referencia las canciones ya sea por el lugar de origen de su compositor o por la narración de los hechos, donde se representaron de manera diferenciada los géneros musicales más utilizados en cada región, así como las temáticas predominantes, tales como desaparición forzada, desplazamiento, violencia de género, reclutamiento forzado, resistencia comunitaria, entre otras.

### **Análisis del Discurso**

Para la construcción del Análisis Crítico del discurso ACD se empleó un proceso de codificación cualitativa aplicada a la transcripción de las canciones seleccionadas. Si bien la presente investigación no se centra en la Teoría Fundamentada, se hace uso de sus herramientas metodológicas en el proceso de construcción de códigos analíticos y de categorización. Por un lado, se hizo uso de la codificación abierta, la cual permite tener un vistazo reflexivo, identificando códigos o categorías iniciales, con las que se crea un punto de partida. Posteriormente, se hace uso de la codificación axial, en la que se hace una precisión y agrupación de códigos y categorías en un proceso de interconexión y organización por ejes temáticos como memoria y olvido, hechos victimizantes, territorio, identidad y otredad, la resistencia, la reconciliación, entre otros, proporcionando así una estructura interpretativa coherente para el análisis de los discursos presentes en las canciones y sus imágenes asociadas. (Gibbs, 2007: 92)

Como herramienta de análisis, se utilizó el software ATLAS.ti, que permitió organizar y categorizar las narrativas musicales en torno al conflicto armado y la paz en Colombia entre 2002 y 2024. Se prestó especial atención a la construcción de representaciones de "nosotros" y "el otro", las descripciones de experiencias de violencia y reconciliación, y los elementos de memoria histórica presentes en las letras de las canciones. Este enfoque facilita la identificación de similitudes y diferencias en la manera en que la música ha representado el conflicto y los procesos de paz a lo largo del tiempo.

El análisis se realizó a partir de la técnica de codificación abierta y codificación axial, con el fin de estructurar las narrativas musicales en categorías y el descubrimiento de subcategorías emergentes. Si bien se realiza la codificación abierta, se parte desde unas categorías previamente establecidas como lo fueron territorio, razones del conflicto armado, hechos victimizantes, víctimas del conflicto, actor del conflicto armado, representaciones de la guerra, paz y memoria, otredad, y narrativas emocionales. Las canciones fueron codificadas con base en estos ejes temáticos, permitiendo una interpretación que relacione los discursos con el contexto social, cultural y político en el que fueron producidas.

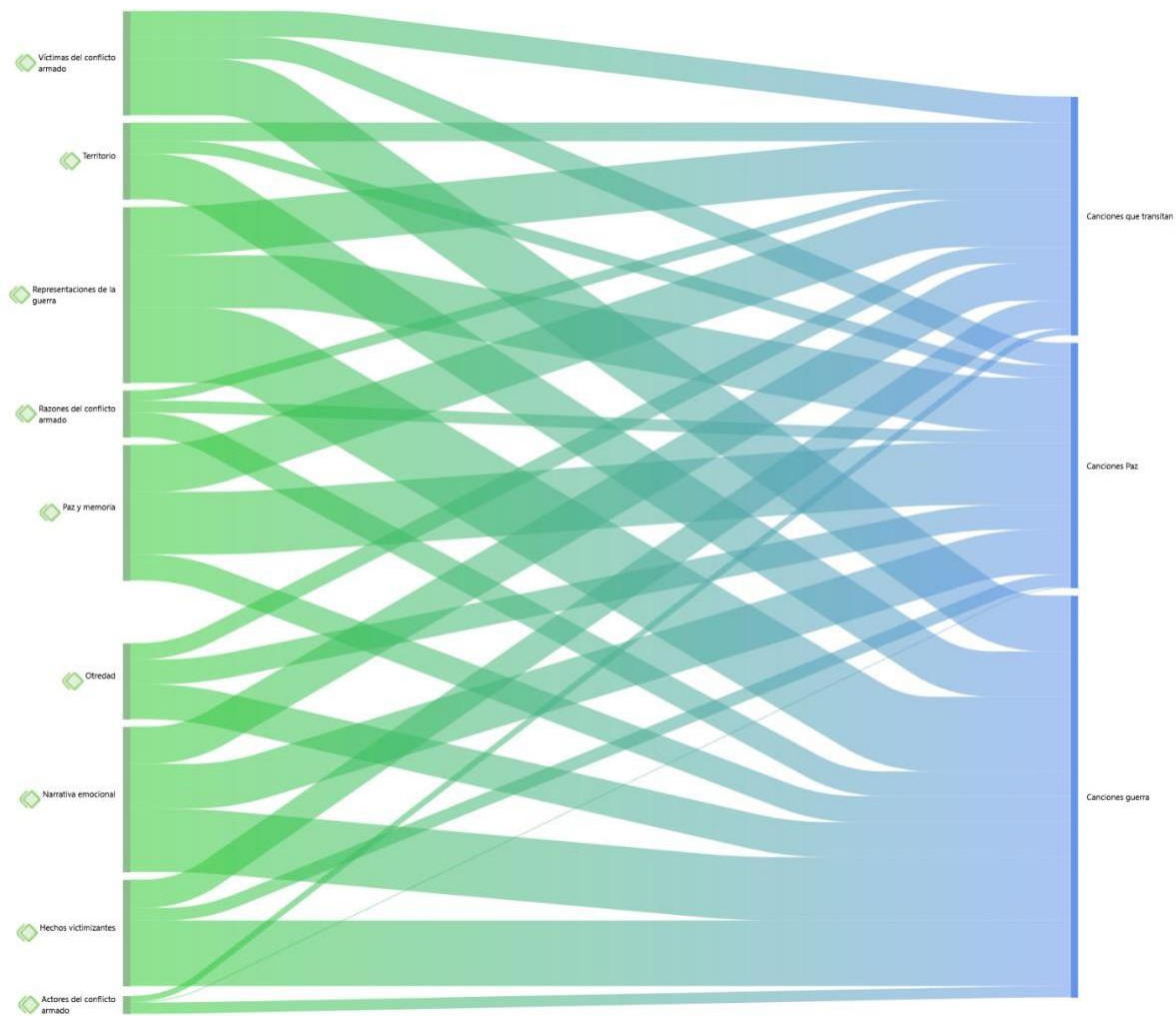
*Tabla 1: Categorías axiales del análisis del discurso*

<b>CÓDIGO</b>	<b>DEFINICIÓN DEL CÓDIGO</b>
<b>Territorio</b>	Construcción simbólica desde el espacio y el lugar desde donde se narra el conflicto o la paz, haciendo referencia al paisaje, el despojo y la identidad territorial.
<b>Razones del conflicto armado</b>	Justificaciones, causas o sentidos que las canciones atribuyen al conflicto armado, desde perspectivas estructurales.
<b>Hechos Victimizantes</b>	Narrativas que aluden a eventos de violencia sufridos durante el conflicto armado, de forma directa o indirecta, como desplazamientos, masacres, desapariciones, entre otras.
<b>Víctimas del conflicto</b>	Figuras o grupos sociales victimizadas, diferenciadas por género, edad, rol dentro del conflicto, entre otros.
<b>Actores del conflicto</b>	Figuras o grupos sociales involucradas como responsables, comparecientes, combatientes o beneficiarios dentro del conflicto armado.
<b>Representaciones de la Guerra</b>	Descripciones o experiencias que definen la guerra, sus consecuencias y sentidos ideológicos.
<b>Paz y memoria</b>	Referencia a los procesos y acciones de reconciliación y reparación del tejido social.
<b>Otredad</b>	Relación y construcción social del otro y de sí mismo
<b>Narrativas emocionales</b>	Expresiones afectivas y simbólicas que acompañan el relato del conflicto o la paz como el dolor, la indignación, entre otros.

Nota: Creación propia a partir del análisis de las canciones codificadas (2025).

A su vez, se organizaron las canciones por 3 grupos de documentos según su eje narrativo predominante. Por un lado, las canciones que tienen como eje principal las narrativas sobre la guerra, teniendo un total de 12 canciones. Por otro lado, las canciones que tienen como eje principal las narrativas sobre la paz, con un total de 9 canciones. Para finalizar, las canciones que en su eje principal transitan entre las narrativas de guerra y paz, también con 9 canciones. La agrupación de documentos se realizó con el fin de interpretar a nivel general las narrativas de la guerra y paz desde las categorías de análisis planteadas, evidenciando las tensiones, las ausencias y convergencias narrativas desde las piezas musicales, como lo podemos visualizar en la *Ilustración 1*.

*Ilustración 1: Relación entre categorías de análisis y grupos de canciones sobre el conflicto armado*



Nota: Creación propia a través de ATLAS.ti (2025)

El Gráfico 1 permite visualizar de manera relacional cómo las categorías definidas se articulan con los tres grupos de canciones identificados metodológicamente mencionados anteriormente. Las categorías “Representaciones de la guerra” y “Hechos victimizantes nos muestran una alta concentración en las canciones cuyo eje central es la narrativa de la guerra. Desde las narrativas musicales demuestra la visibilización de los hechos y eventos de violencia que marcan la construcción simbólica del conflicto armado y la guerra.

Por otro lado, la categoría “Paz y memoria” tiene una mayor concentración o distribución en las canciones orientadas a las narrativas de paz y las que transitan entre los dos ejes narrativos. Esta distribución nos muestra un puente importante y complejo entre el dolor del pasado y la posibilidad de sanación, por medio del reconocimiento para una reparación del tejido social.

A su vez, las categorías “Narrativa emocional” y “Otridad” en su distribución se evidencia que transita contantemente entre los tres grupos, independientemente del eje narrativo, La construcción del otro y el componente afectivo y emocional son ejes discursivos constantes desde los sistemas de clasificación e identificación narrativos desde los que interpretamos y construimos al otro (Vila, 1996) desde el entramado de relaciones sociales y afectivas basadas en la experiencia vivida.

La categoría “Víctimas del conflicto” se encuentra concentrada en las canciones narrativas de la guerra, como en las que transitan, señalando su centralidad en los relatos que buscan poner en escena no solo el dolor de la guerra, sino la resistencia y la agencia de quienes han sido afectadas directamente por la violencia. Desde la narrativa no se ve a la “víctima” como un sujeto pasivo y estadístico, sino como sujetos activos que tienen agencia en la construcción de sentido en constante lucha por el reconocimiento.

Por último, las categorías “Actores del conflicto armado” y “Razones del conflicto” están fuertemente relacionadas con las canciones de guerra, lo que nos indica como desde la música se construyen discursos explicativos sobre la guerra desde sus razones estructurales y los actores responsables que la efectúan.

## **ANALISIS DE LOS RESULTADOS**

Los siguientes capítulos presentan el análisis interpretativo de las 30 canciones seleccionadas, abordando su dimensión narrativa y discursiva sobre el conflicto armado colombiano y los procesos de transición a la paz y la reconciliación. A través de la metodología cualitativa con un enfoque interpretativo se analiza la forma en la que la música desde su práctica sociocultural

y con un sentido político y crítico actúa como vehículo de memoria, testimonio de experiencias, medio de resistencia artística y como forma de exposición emocional y de denuncia ante las consecuencias del conflicto armado.

Los resultados buscan darle respuesta a la pregunta de investigación ¿Cómo se han transformado las narrativas musicales en torno a la guerra y la paz en Colombia y su contribución a la memoria histórica y los procesos de reparación del tejido social en contextos de conflicto armado y reconciliación entre los años 2002 y 2024? Para ello se construyeron tres capítulos analíticos enfocados en los objetivos específicos de la investigación.

El primer capítulo se centrará en la caracterización de las canciones seleccionadas, teniendo en cuenta variables como temporalidad, región y actores de enunciación. En el segundo capítulo se prestará atención a las canciones que narran la violencia como eje principal para analizar el discurso y la construcción de la guerra desde él. El tercer capítulo se centrará en las canciones que, si bien narran la violencia, su eje principal es la construcción de paz. Para finalizar, se evidenciarán las conclusiones a las que se llega desde el análisis de los resultados

## **CAPITULO 1. MAPA CANTADO DEL CONFLICTO**

### **Introducción**

La música ha desempeñado un papel importante desde espacios colectivos como institucionales para mantener viva la memoria en el contexto del conflicto armado colombiano. A través de la música y sus narrativas, los actores sociales logran incidir políticamente, resistiendo y denunciando los hechos ocurridos, que llegan a ser sometidos a procesos de olvido de carácter estructural promovidos desde las memorias hegemónicas que priman en las narrativas de la memoria histórica. La música además de traer el recuerdo abre espacios de interpelación, confrontación, aclaración de los hechos por medio de las emociones y sentires que trae resignificar y dignificar el pasado.

Muchos de los hechos victimizantes que han marcado el conflicto colombiano quedan plasmados o consignados en cifras que, si bien corresponden y aportan un registro cuantitativo necesario de la violencia, tienden a invisibilizar las experiencias vividas desde los territorios. El conflicto armado colombiano es profundamente complejo y sus vivencias y experiencias cambian según el territorio, la condición diferencial de las víctimas (edad o ciclo vital, género, sector urbano, sector rural, grupo étnico, etc), el grupo compareciente, entre otros. Las canciones que narran el conflicto también traen esta complejidad narrativa, ya que cargan con

tramas múltiples, miradas particulares y emociones situadas (Vila, 1996) e incluso llegan a ser desterritorializadas de su contexto de origen, no por parte de quienes las crean o producen, sino desde los procesos y modos de reproducción que desdibujan sus territorios, voces y sentidos. Es importante tener el contexto desde dónde, desde quién y sobre qué se narra, puesto que es esta narrativa la que le da sustento a las experiencias ligadas al conflicto.

Este capítulo propone una caracterización de las canciones que narran el conflicto armado colombiano y los procesos de reconciliación en Colombia a través de las experiencias musicalizadas y cantadas plasmadas en las 30 canciones seleccionadas publicadas entre los años 2002 y 2024. Las canciones no fueron elegidas únicamente por su contenido narrativo sobre el conflicto y la reconciliación, que son indispensables para el análisis de la presente investigación, sino que se tuvo en cuenta la diversidad de voces y experiencias narradas a través de distintos territorios o regiones del país, teniendo en cuenta los distintos géneros musicales con los que se decide narrar, correspondientes a ritmos tradicionales y contemporáneos.

Teniendo en cuenta esto, el presente capítulo realizará un viaje cantado a través de distintas regiones del país y a través del tiempo. El recorrido (capítulo) se dividirá en tres apartados. El primer apartado abordará las disputas por la memoria entre los espacios institucionales y colectivos a través de la música. El segundo apartado nos llevará a través del tiempo, dividiendo el periodo analizado (2002-2024) en tres momentos claves para comprender cómo las canciones dotan de sentido e historia las vivencias del conflicto. Finalmente, en el tercer apartado haremos un viaje conjunto, usted como lector o lectora y yo como investigadora, a través de las regiones de Colombia por medio de las canciones, con el fin de saber desde quién, dónde, sobre qué y cómo nos cantan las experiencias del conflicto. Les invito a escuchar la siguiente playlist que acompañará este recorrido.



Playlist cantando la paz y la reconciliación

### **1.1. La música como dispositivo de memoria: la disputa por la memoria**

En el contexto del conflicto armado colombiano la memoria cumple un papel fundamental en la disputa por la verdad. Si bien el conflicto armado se ha caracterizado por la lucha por el control territorial, también ha estado atravesado por la lucha por el control social, que logramos ver en distintas esferas del conflicto, ejercido por varios actores del conflicto armado, ya sean ilegales o estatales, a través de discursos y acciones específicas que buscan establecer o legitimar su poder no solo en el territorio desde el espacio físico o paisaje y relaciones sociales, sino en el sentido de lo que puede ser dicho y recordado, por lo tanto, narrado. Desde esa lógica de control social, el silenciamiento sistemático actúa como un mecanismo para restringir la legitimidad de ciertos relatos y para definir quién tiene derecho a hablar y desde dónde. El silenciamiento en el conflicto armado, no solo se toma como la “ausencia de voz”, sino el resultado de las dinámicas de las relaciones de poder que giran alrededor de él. Por lo tanto, la memoria o las memorias surgen como la lucha por el sentido, como una forma de resistencia ante el intento de "monopolizar" la narrativa del conflicto, aunque se encuentran atravesadas por relaciones de poder y disputas simbólicas (Jelin, 2012). Incluso los espacios en los que se enuncia la memoria pueden convertirse en espacios de apropiación, donde distintas voces “compiten” por instalar la versión de los hechos desde tramas argumentales y narrativas (Vila, 1996).

Las memorias que emergen en este conflicto no son estáticas, cambian según la experiencia vivida, el territorio habitado, el tiempo, el sentir, etc, “las memorias son procesos subjetivos e intersubjetivos, anclados en experiencias, en “marcas” materiales y simbólicas y en marcos institucionales” (Jelin, 2012). Por lo tanto, se construyen acciones directas para articular la memoria desde lo institucional con el fin reconocer los sufrimientos de las víctimas, desde medidas reparadoras y restaurativas a las víctimas del conflicto.

En el contexto colombiano se han creado distintas leyes, como ya se mencionó en el planteamiento del problema, como lo fue la Ley 975 de 2005 “Ley de justicia y paz” y la Ley 1448 de 2011 “Ley de víctimas y restitución de tierras”. Estas normativas sentaron las bases para la creación o construcción del Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH), institución que ha participado en el diseño de política de memoria y derechos humanos, así como de desarrollar investigaciones, archivos y proyectos enfocadas en las víctimas del conflicto armado, donde ha documentado hechos victimizantes y reconstruido múltiples experiencias directas del conflicto armado a través de informes, exposiciones y ejercicios de memoria de carácter público.

Si bien estas políticas han representado avances importantes en el reconocimiento estatal e institucional del sufrimiento de las víctimas, no siempre logran capturar o abordar de manera efectiva la densidad y pluralidad de las experiencias vividas por las comunidades afectadas. Los desafíos técnicos y burocráticos en el diseño, implementación y evaluación de políticas, en los que generalmente hay poca participación de las comunidades afectadas a quienes van dirigidas por falta de consultas previas o procesos pedagógicos de capacitación, que garanticen la apropiación y la agencia de las comunidades en la producción de su propia memoria en un marco institucional.

Ante las decisiones meramente institucionales, no se logra abarcar el grande universo de víctimas y experiencias, por lo tanto, se filtran, se seleccionan y se intervienen o “editan”. A su vez, se hace un proceso de jerarquización del recuerdo desde la priorización de ciertas memorias, recurriendo a modos selectivos del olvido (Ricoeur, 1999), es decir, se empieza a seleccionar qué relatos empiezan a tomar mayor importancia y significado para construir una trama que responda a la narrativa, tal vez deseada, del conflicto, un conflicto reconstruido e intervenido por un factor externo que llega a hacer lo mismo que denuncian las memorias, silenciar.

Frente a estas lógicas institucionales, emergen formas de resistencia como las acciones de organizaciones sociales, colectivos comunitarios, grupos artísticos y procesos culturales autónomos, que “desde abajo” han expuesto y denunciado narrativas y memorias propias y diversas. Desde esta pluralidad de experiencias y relatos dentro de las narrativas, la música aparece como una forma de enunciar memorias que no han sido reconocidas por el relato oficial, como forma de resistir al silencio impuesto y de reconocer la palabra o el canto a quienes históricamente han sido excluidos del discurso dominante.

Si bien he expuesto algunas críticas frente a los marcos institucionales de la memoria, mi intención no es contraponer ni jerarquizar las memorias. Mi postura parte del reconocimiento de que existen tensiones entre distintos relatos y formas de recordar, y que esas tensiones deben ser leídas no como un problema rígido en sí, sino como una posibilidad de encuentro, de ajuste y de apertura a cambios, principalmente institucionales. No se trata de rechazar lo institucional, sino de exigirle que escuche más, que abra espacio a otras formas de narrar el pasado que no siempre encajan en los formatos oficiales. Las memorias colectivas, que suelen emerger desde lo sensible, lo cotidiano o lo silenciado, también tienen sus propias metodologías, sus pedagogías y sus saberes técnicos. Pensar que solo las instituciones producen conocimiento

riguroso es ignorar el valor epistemológico que hay en lo comunitario. Por eso, lo que propongo es una articulación más amplia, en la que los archivos oficiales dialoguen con los relatos cantados, con los tejidos de palabra, con las prácticas culturales que también reconstruyen el pasado. Es desde ese cruce, desde esa mezcla de registros, que podemos pensar una memoria más justa, más compleja y fiel a la realidad del conflicto armado colombiano.

Desde el contexto de la presente investigación, las canciones analizadas hacen parte de este entramado de memorias en resistencia desde espacios institucionales y colectivos. En el proceso de recuperación musical se encontró que por parte del Centro Nacional de Memoria Histórica se han hecho diversos proyectos que tienen a la música como un elemento importante de memoria histórica y de memoria colectiva. Estas iniciativas no solo dan un reconocimiento simbólico a las víctimas desde lo institucional (Jelin, 2012) por medio de los relatos de dolor y resistencia, sino que los hacen partícipes de forma directa en los procesos de producción y creación de las piezas musicales, apropiando espacios institucionales desde las narrativas de los territorios plasmados en los géneros musicales utilizados y las distintas experiencias desde distintas voces de enunciación.

A lo largo del análisis de las treinta canciones seleccionadas para esta investigación, se identificaron once piezas que fueron producidas en el marco de proyectos institucionales de memoria, como Cantos del Carare (CNMH, 2014), en el que se escogieron 2 canciones “Una historia verdadera” y “Carare cuando te nombro”, que narran las experiencias del conflicto armado en Carare, Santander, desde la perspectiva de campesinos víctimas del conflicto armado pertenecientes a la Asociación de Trabajadores Campesinos del Carare. Por otro lado, el proyecto Tocó Cantar: memorias musicales del conflicto armado (CNMH, 2015) del que se tomaron 4 canciones “¿Por qué recordar?”, “Gimieron los días”, “De la guerra a la paz” y “los falsos positivos” Por último, la Biblioteca Musical para la Paz (CNMH, 2022), de donde se tomaron 4 canciones “La ilusión de un campesino”, “Perdón”, “Me duele mi país” y “con amor a mi patria”. Estas iniciativas, si bien responden a estructuras estatales y marcos técnicos de intervención, también han buscado abrir espacio a las voces locales y territoriales, haciendo de la música un canal de participación simbólica para comunidades afectadas por el conflicto.

Tabla 2: Canciones de proyectos institucionales

CANCIONES EN PROYECTOS INTITUCIONALES					
Fuente	Canción	Año	Actor social	Región	Género Musical
Cantos del Carare CNMH	Una historia verdadera	2014	Campesino víctima directa	Andina	Rumba campesina
Cantos del Carare CNMH	Carare cuando te nombro	2014	Campesino víctima directa	Andina	Porro campesino
Tocó Cantar CNMH	¿Por qué recordar?	2015	Jóvenes activistas / Defensores de derechos humanos	Andina	Rap
Tocó Cantar CNMH	Gimieron los días	2015	Cantante	Andina	Hip Hop y Canto Lírico
Tocó Cantar CNMH	De la guerra a la paz	2015	Víctima directa del conflicto armado	Orinoquía	Joropo
Tocó Cantar CNMH	Los falsos positivos	2015	Víctima directa del conflicto armado	Orinoquía	joropo
Biblioteca Musical para la Paz	Me duele mi país	2022	Ex comandante de las AUC	Andina	Bolero
Biblioteca Musical para la Paz	Con amor a mi patria	2022	Soldado	Caribe	Vallenato
Biblioteca Musical para la Paz	Perdón	2022	Ex Combatiente de las FARC-EP Ex combatienete de la AUC	Multiregional	Joropo
Biblioteca Musical para la Paz	La ilusión de un campesino	2022	Campesino víctima de desplazamiento forzado	Orinoquía	Joropo

Nota: Creación propia desde la caracterización de las canciones (2025)

Más allá de su origen institucional, estas canciones no pueden ser leídas únicamente como productos oficiales, en muchos casos, lo que se encuentra es un tejido colaborativo entre organizaciones, músicos locales, víctimas, gestores culturales y artistas, que permite una apropiación desde lo comunitario de espacios institucionales. Esto es especialmente visible en los géneros musicales elegidos desde los procesos de producción, como el porro campesino, la música afro, el joropo, el rock alternativo, el Hip Hop y el rap, en los lenguajes narrativos empleados y en la diversidad de voces de enunciación.

La inclusión de estos proyectos en el análisis no busca reforzar una dicotomía entre lo estatal y lo popular, sino poner en evidencia y discusión los cruces, tensiones y aperturas posibles entre distintas formas de construir memoria. Como lo plantea Jelin (2012), las memorias institucionales y colectivas no siempre se oponen, pero sí se enfrentan a relaciones de poder que moldean qué se recuerda, cómo se recuerda y quién puede hablar, así las canciones

producidas y compartidas desde espacios institucionales pueden convertirse en lugares de disputa por el sentido, o en puentes para reconocer memorias.

Por eso, más que clasificarlas como “institucionales”, la presente investigación propone entender estas canciones como expresiones que por medio de las narrativas entrelazan lo técnico y lo afectivo, lo metodológico y lo territorial en la construcción de sentido común, desde la diversidad.

## **1.2. Cantando el conflicto a través del tiempo**

Las canciones que acompañan nuestro recorrido musical corresponden a un contexto espacio temporal, por lo tanto, en este apartado abarcaremos ese contexto temporal de las canciones con el fin de comprender qué nos dice este contexto sobre el conflicto armado colombiano. Para ello se propusieron tres periodos temporales. El primer periodo corresponde a las canciones publicadas entre el 2002 al 2010, teniendo como referente el crecimiento exponencial de los hechos victimizantes denunciados ante el Registro Único de Víctimas (RUV) (ver Anexo 1). El segundo periodo corresponde a las canciones publicadas entre el 2011 y el 2016, teniendo como referente la firma de los acuerdos de paz entre el Estado y las FARC-EP. Para finalizar, el tercer periodo corresponde a las canciones publicadas entre 2017 y 2024, teniendo como referencia el periodo del postacuerdo y la continuación del conflicto.

Cabe aclarar que el presente apartado más que un contexto histórico, busca visibilizar las narrativas del conflicto armado en los periodos de tiempo previamente mencionados, desde las canciones seleccionadas, teniendo en cuenta como las experiencias construyen tramas que le dan sentido a las narraciones (Vila, 1996), vistas a través del tiempo que nos permite crear un tejido de tramas con respecto al tiempo del conflicto armado, en las que se evidencia qué actores y qué hechos se narraban.

Antes de empezar el análisis por periodo, quiero presentar la siguiente muestra gráfica de una línea de tiempo (*Ilustración 2*) que muestra de manera panorámica las canciones representativas en cada periodo de tiempo que, desde el análisis de las letras y el título o nombre como principal enunciado, que podría parecer superficial, nos indican varios factores del conflicto. El primer grupo “El campesino embejucao”, “Andanza caucana”, “La jungla” y “Errante diamante” tienen títulos que evocan directamente a las experiencias generalizadas del conflicto, como a la vivencia en el territorio dentro de las cotidianidades de cada actor. El segundo grupo “Coca por coco”, “Por las víctimas, por la paz”, “De la guerra a la paz” y “Mamitas” transitan desde los procesos de denuncia ante casos específicos acompañados de

cantos esperanzadores por la paz. Por último, el tercer grupo “Solo la verdá”, “¿Quién los mató”, “Colombia me llora” y “La guerrillera” se caracteriza por un mayor canto de denuncia y visibilización de narrativas que antes no eran tomadas en cuenta como lo es que excombatientes también sean considerados víctimas del conflicto ante incumplimientos de los acuerdos o desencantamiento en el periodo del postacuerdo, y que tengan espacios para contar sus experiencias de dolor

Ilustración 2: Línea del tiempo. Cantando el conflicto a través del tiempo.



Nota: Creación propia (2025)

### 1.2.1. Periodo 2002-2010. Crecimiento exponencial del conflicto

Este periodo se caracteriza por el crecimiento de los hechos victimizantes registrados, como indica el Registro Único de Víctimas (RUV, 2025) (Ver anexo 1), donde aproximadamente 5'455.000 personas fueron afectadas por eventos victimizantes entre 2001 y 2010. A pesar de la magnitud de estas cifras, los medios de denuncia eran limitados debido al control social y a la escasa atención institucional hacia las víctimas, especialmente en un contexto marcado por poca infraestructura tecnológica debido al contexto temporal por lo que la forma de compartir las canciones no era tan efectiva.

Hoy, sin embargo, el recuerdo musicalizado se ha convertido en un archivo memorable que evoca una memoria viva, como plantea DeNora (2000), las canciones de este periodo, aunque de difícil acceso en las plataformas digitales actuales, son importantes para comprender cómo se cantaba el conflicto en una época donde la difusión se limitaba a las comunidades locales y

los medios de comunicación tradicionales, principalmente la radio. Es importante señalar que, en la presente investigación, solo cuatro de las treinta canciones seleccionadas pertenecen a este periodo, lo que refleja la dificultad de encontrar un gran número de composiciones representativas de la época, particularmente en las fuentes digitales.

*Tabla 3: Canciones publicadas entre 2002 y 2010.*

<b>CANCIONES DEL CONFLICTO 2002-2010</b>				
<b>Fuente</b>	<b>Título</b>	<b>Año</b>	<b>Actor Social</b>	<b>Temática de Denuncia</b>
YouTube	El campesino embejucao	2002	Abogado y cantante	Estigmatización del campesino por parte de distintos grupos armados
YouTube	Andanza caucana	2003	FARC-EP	Niñez y juventud vinculadas al conflicto armado
YouTube	La jungla	2004	Jóvenes cantantes	Denuncia forma de protesta del sistema militar estatal en Colombia / La deshumanización de los combatientes / Desigualdad estructural
YouTube	Errante diamante	2008	Músicos y activistas	Desplazamiento forzado / Estigmatización / Indiferencia

Nota: Creación propia (2025)

A pesar de estas limitaciones, las canciones que tenemos permiten un análisis significativo sobre cómo se narraba el conflicto en esos años. En este periodo, se destacan voces que relatan una víctima histórica, que ha sido sistemáticamente excluida tanto en el discurso oficial como en los relatos hegemónicos del conflicto, que es el campesino. En las canciones “El campesino embejucao” (2002) y “Errante diamante” (2008), el campesino es presentado como una víctima estructural del conflicto, afectado por la estigmatización social y la exclusión estatal. Estos relatos denuncian el despojo de tierras, el desplazamiento forzado y la imposibilidad de vivir en paz dentro de su territorio, siendo, a menudo, catalogados por diversos grupos armados y el Estado como combatientes. Esta visión reduce su lucha a un simple enfrentamiento armado, obviando su contexto de vida y su derecho a existir con dignidad fuera del conflicto. Como afirma Jelin (2012), los discursos hegemónicos tienden a silenciar y a reducir a las víctimas a categorías simplificadas, lo que es ejemplificado en el trato dado a estas comunidades en la canción, que en su mayoría son narradas desde una perspectiva externa.

Por otro lado, la canción “La jungla” nos ofrece una perspectiva del enfrentamiento armado en la época. Más allá de ser una simple denuncia, esta canción expone a los soldados empobrecidos dentro de una estructura desigual que los coloca en una posición de deshumanización, enfrentándolos a una guerra en la que su humanidad se pierde. Esta deshumanización, tanto de los combatientes como de las víctimas, se convierte en el sustento mismo del conflicto armado, tal como se ve reflejado en la letra de esta canción, que abre un espacio de crítica hacia el sistema estructural que perpetúa la violencia.

Además, en “Andanza caucana” se presenta una canción testimonial, más que de denuncia, interpretada por un miembro de las FARC-EP, esta canción humaniza al actor armado, quien narra su vida cotidiana dentro de las milicias. A diferencia de los relatos oficiales, que generalmente deshumanizan a los actores armados, esta canción ofrece una mirada más íntima, en la que Cristian Pérez nos narra el paisaje y conformación territorial por medio de los ríos, los vínculos formados desde su posición como militante, su aprecio por lo cotidiano, y las tensiones que surgen entre la violencia vivida y la violencia perpetrada. Este tipo de canciones permite nuestro acercamiento a una visión más compleja del conflicto, una que no se reduce a una simple dicotomía entre buenos y malos, sino que apuesta por una humanización de todos los involucrados.

Las canciones del periodo 2002–2010 nos un paisaje sonoro de denuncia, marcado por el aislamiento narrativo y la ausencia de los medios para visibilizar el conflicto desde los territorios. A través de las pocas piezas musicales recuperadas en este trabajo, se observa cómo el campesinado, los soldados empobrecidos y los combatientes insurgentes son figuras centrales, aunque narradas desde márgenes simbólicos distintos. Estas voces no solo relatan hechos violentos, sino que nos hablan de una guerra vivida en silencio, donde las memorias no eran aún reconocidas por los marcos institucionales y donde el canto era, en muchos casos, un refugio narrativo frente a la estigmatización, el desarraigo y el olvido.

Estas canciones, que probablemente circularon más en lo local que en lo nacional, muestran un conflicto que aún no había sido narrado desde el “centro”, ni desde la política de la memoria, sino desde la urgencia de sobrevivir y resistir desde el canto. Son piezas que guardan las huellas de una época en la que cantar el conflicto no era parte de un proyecto cultural o pedagógico, sino un acto íntimo, político y emocional de afirmación (De Nora, 2012) en medio de la guerra. Su recuperación hoy nos permite leer no solo lo que se vivió, sino también lo que se omitió en

los relatos dominantes, y comprender que toda memoria empieza, muchas veces, cantando a pesar del silencio.

### 1.2.2. Periodo 2011-2016. Entre los acuerdos y los hechos

Este periodo estuvo marcado por el inicio y avance del proceso de paz entre el Gobierno colombiano y las FARC-EP, que culminó con la firma del Acuerdo Final en el año 2016. Durante estos años, se evidenció un cambio en el tono de las narrativas sobre el conflicto, si bien el dolor y la denuncia seguían presentes, también emergieron discursos esperanzadores en torno a la reconciliación, el perdón y la reconstrucción del tejido social, entendido este último como un entramado de relaciones sociales que se forma, se rompe y se reorganiza constantemente (Lorusso, 2021). Es curioso ver como las canciones pedían un “sí” a la paz ante otros escenarios sociales de negación.

Este fue un momento clave en el que las víctimas comenzaron a ocupar un lugar más central en el relato público, y donde las expresiones culturales, como la música, fueron reconocidas como herramientas legítimas de memoria, pedagogía y transformación simbólica. Es también el contexto en el que surgen proyectos como Cantos del Carare (2014) y Tocó cantar (2015), los cuales visibilizan desde lo institucional las memorias territoriales y populares. Este periodo, que podríamos definir como transicional, refleja una tensión entre la persistencia del conflicto en varios territorios y la apertura de un nuevo lenguaje político y social. En la música, esta transición la vemos en letras que no niegan la violencia, pero que abren espacio al reconocimiento, la sanación y la posibilidad de otro futuro, desde el reconocimiento de los hechos por parte del Estado y la sociedad civil. Las canciones producidas durante estos años comienzan a integrar voces más diversas como víctimas directas, militantes en proceso de desmovilización, artistas con compromiso político y comunidades organizadas, desde los espacios institucionales y comunitarios.

En comparación con el periodo anterior, se observa una mayor disponibilidad de canciones desde los proyectos institucionales y al acceso al internet y a plataformas digitales como YouTube y SoundCloud. Para este periodo se recolectaron 13 canciones desde espacios digitales, 7 canciones desde plataformas como YouTube, 2 canciones del disco “Cantos del Carare” y 4 canciones del disco “Tocó cantar”.

*Tabla 4: Canciones publicadas entre 2011 y 2016*

CANCIONES DEL CONFLICTO 2011-2016				
Fuente	Título	Año	Actor Social	Temática Denuncia

YouTube	Cantan los niños de la esperanza	2011	Jóvenes	Desapariciones forzadas / Falta de justicia
YouTube	Coca por coco	2011	Músicos afrocolombianos	Cultivos ilícitos / Masacres / Cambios forzados en los proyectos productivos
YouTube	Por las víctimas, por la paz	2013	Cantante	Desplazamiento forzado / Estigmatización / Indiferencia
Cantos del Carare CNMH	Una historia verdadera	2014	Campeños víctimas directas	Los campesinos como víctimas directas del conflicto armado / Amenazas / Estigmatización / Desplazamiento Forzado / Desaparición forzada
Cantos del Carare CNMH	Carare cuando te nombro	2014	Campeños víctimas directas	El territorio como campo de batalla / El uso de la naturaleza para la guerra / Masacres / Violaciones o abuso sexual a las mujeres
YouTube	Un paso hacia la paz	2014	Cantantes reconocidos de Colombia	La desesperanza que deja el conflicto armado
Tocó Cantar CNMH	¿Por qué recordar?	2015	Jóvenes activistas / Defensores de los DD.HH	Olvido social / Desplazamiento forzado / Injusticia / Crímenes de Estado / Indiferencia
Tocó Cantar CNMH	Gimieron los días	2015	Cantante activista defensor de los DD.HH	Los niños y jóvenes como víctimas directas del conflicto armado / Masacres / Falta de justicia
Tocó Cantar CNMH	De la guerra a la paz	2015	Víctima directa del conflicto armado	Desplazamiento forzado / Minas antipersona / Violencia sexual.
Tocó Cantar CNMH	Los falsos positivos	2015	Víctima directa del conflicto armado	Ejecuciones extrajudiciales
YouTube	La paz tiene nombre de mujer	2015	Defensora DD,HH / Cantantes activistas	El cuerpo de la mujer como campo de batalla
YouTube	Mamitas	2016	Cantante y activista	Desaparición forzada / Falsos positivos
YouTube	Hermano soldado	2016	FARC-EP	Enfrentamiento forzado entre bandos / Deshumanización y manipulación ideológica de la guerra.

Nota: Creación propia (2025)

Este periodo lo caracteriza la denuncia de los hechos victimizantes desde artistas colombianos comunitarios y de alto impacto, de la mano con víctimas directas que desde la música testimonial y de protesta no solo le narran a “otros” los hechos, sino que hacen un proceso de recuperación de memoria para sí mismos y los entornos de incidencia a nivel Estatal o institucional. Se destacan las narrativas ligadas al territorio, como en “Coca por coco”, que expone los efectos del narcotráfico sobre los proyectos productivos o economías locales, los proyectos comunitarios y las dinámicas de poder territorial. La configuración del territorio como campo de batalla también aparece en canciones como “Carare cuando te nombro” y “Una historia verdadera”, donde el uso de los recursos naturales y la geografía se convierte en instrumento de batalla que infunde el control y miedo.

A su vez, se empiezan a hacer denuncias más claras o explícitas hacia los crímenes de Estado, que previamente no se nombraban de forma explícita. Canciones como “Los falsos positivos”, “¿Por qué recordar?”, “Mamitas” y “Gimieron los días” hacen alusión principalmente a las ejecuciones extrajudiciales y a los procesos de impunidad y olvido social (Mendoza, 2007) fundamentado desde las instituciones y las relaciones de poder que se ejercen desde allí, y demás grupos que ejercen poder territorial. A su vez vemos el reconocimiento de las mujeres como víctimas directas del conflicto armado desde la configuración de su cuerpo como un campo de batalla, hasta sufrir el dolor emocional de la guerra. Desde las canciones “Mamitas” y “La paz tiene nombre de mujer” las narran como precursoras de acciones reparadoras no efectuadas por el Estado, teniendo un papel activo en la construcción de paz.

Para cerrar el recorrido por este periodo, encontramos canciones que evocan la violencia y la guerra, no como eje central, sino como punto de partida para formular un llamado a la paz. Obras como “Un paso hacia la paz”, interpretada por artistas reconocidos que responden al contexto político del proceso de paz, y “De la guerra a la paz”, reflejan una apuesta simbólica por la reconciliación y la construcción de un futuro diferente. En “Hermano soldado”, emerge la voz de un militante que, desde su propia vivencia, humaniza al adversario, en este caso a un soldado, reconociendo que ambos comparten condiciones estructurales de desigualdad que los enfrentaron como enemigos. Estas canciones no solo narran el conflicto, sino que lo interpelan, desplazando la glorificación de la guerra para abrir paso al reconocimiento y reconstrucción del otro y a la posibilidad de construir un nuevo "horizonte común".

El periodo 2011–2016 representa un punto de inflexión en las narrativas musicales del conflicto armado colombiano. A diferencia del periodo anterior, aquí no solo se canta desde la herida,

sino también desde la posibilidad del diálogo, la reconciliación y el reconocimiento. Las canciones analizadas reflejan una transición desde lo testimonial y lo marginal hacia una mayor legitimación pública de las memorias, tanto en los escenarios institucionales como en los comunitarios. Se evidencian nuevas formas de narrar lo vivido, donde las víctimas ya no son solo objeto de narración, sino sujetos activos que construyen memoria y exigen justicia. La música en este periodo no es solo un reflejo del dolor, sino también una herramienta para resignificar el pasado y proponer nuevos horizontes. Las tensiones entre lo estatal y lo comunitario, entre el olvido y la denuncia, se hacen visibles, pero también surgen zonas de encuentro y articulación.

### **1.2.3. Periodo 2017-2024. El postacuerdo**

Este periodo trae consigo múltiples tensiones sociales e institucionales, al estar determinado por la etapa del postacuerdo, que desde una mirada idealizada se pensó como sinónimo de postconflicto. Sin embargo, lejos de representar una ruptura con las dinámicas violentas del pasado, el postacuerdo se encuentra marcado por la persistencia de la violencia armada ejercida por nuevos o reconfigurados actores armados, el incumplimiento de varios puntos del Acuerdo de Paz, la estigmatización de las personas reincorporadas, y la ausencia de verdad o reconocimiento por parte de algunos sectores del Estado. Esta tensión genera una fractura entre las narrativas de “la paz firmada” y las realidades territoriales que evidencian la continuación del conflicto y la emergencia ante nuevos escenarios de violencia.

En este periodo se recolectaron 13 canciones, distribuidas en tres fuentes principales, 6 canciones publicadas de manera independiente en YouTube, 4 canciones pertenecientes al proyecto Biblioteca Musical para la Paz (2022), y 3 desde la plataforma audiovisual de la Comisión de la Verdad, creada tras los acuerdos de paz. A diferencia del periodo anterior, donde predominaba el lenguaje del perdón y la reconciliación, aquí la verdad y el reconocimiento emergen como ejes centrales. El discurso musical reclama no solo el derecho a recordar, sino también a conocer lo que ocurrió, a que se reconozcan las responsabilidades y a que se restituya simbólicamente el lugar de las víctimas, en este contexto se implementa la justicia transicional y restaurativa por parte de la JEP.

Tabla 5: Canciones publicadas entre 2017 y 2024

<b>CANCIONES DEL CONFLICTO Y PAZ 2017-2024</b>				
<b>Fuente</b>	<b>Título</b>	<b>Año</b>	<b>Actor Social</b>	<b>Temática de Denuncia</b>
YouTube - Comisión de la verdad	Solo la verdá	2018	Víctima directa del conflicto armado	Falta de vedad y reconocimiento / Secuestros / Reclutamiento / Asesinato / Desaparición forzada
YouTube - Comisión de la verdad	Reconóceme	2020	Activista por la paz (Mov. de Víctimas de Crímenes de Estado)	Despojo / Desplazamiento forzado / Falta de reconocimiento
YouTube - Comisión de la verdad	La guerra no sana heridas	2020	Activistas indígenas y de la comunidad afrodescendiente	La guerra y la violencia afectan el tejido social y la relación con el territorio
YouTube	Para la guerra nada	2020	Mujeres cantantes, defensoras de DD.HH y gestoras culturales	Crítica a la guerra vista como única opción para resolver los conflicto colectivos e individuales
YouTube	¿Quién los mató?	2020	Jóvenes / Activistas / Afrocolombianos / Defensores de Derechos Humanos	Denuncia de las masacres y asesinatos de jóvenes en Colombia / Violencia en comunidades afrodescendientes / Falsos positivos / Impunidad e injusticia social y estatal
YouTube	Colombia me llora	2022	Corporación colectiva herencia del bullerengue	Violencias basadas en género en el marco en el marco del conflicto armado / Asesinatos y masacres a miembros de la comunidad LGBTI en distintos territorios / Olvido social e indiferencia
YouTube	La sentada	2022	Cantante y activista	La normalización de la guerra / La impunidad
Biblioteca Musical para la Paz	Me duele mi país	2022	Ex comandante de las AUC	Desigualdad estructural / Desapariciones forzadas / Transformación del territorio
Biblioteca Musical para la Paz	Con amor a mi patria	2022	Soldado	Desesperanza ante el dolor de la guerra
Biblioteca Musical para la Paz	Perdón	2022	Ex Combatiente de las FARC-EP Ex combatiente de la AUC	Distintos actores víctimas del conflicto

Biblioteca Musical para la Paz	La ilusión de un campesino	2022	Campesino víctima de desplazamiento forzado	Desplazamiento forzado / Estigmatización / Indiferencia
YouTube	La guerrillera	2023	Defensores de Derechos Humanos	Crímenes de Estado / Niñez y juventud vinculados en el conflicto armado / Despojo de tierras / Desigualdad estructural
YouTube	Canción desaparecida	2023	Cantante	Desapariciones forzadas / Falta de justicia gubernamental o por parte del Estado

Nota: Creación propia (2025)

Este periodo se caracteriza por una mayor diversidad de voces como la de las mujeres, comunidad LGBTIQ+, jóvenes afrodescendientes, excombatientes reconocidos también como víctimas, músicos y músicas activistas, y comunidades organizadas. A su vez, se desmonta la idea de que solo un actor, como las FARC-EP, fue el único compareciente en la guerra, visibilizando también las responsabilidades de la fuerza pública, los grupos paramilitares y otras estructuras armadas.

Canciones como “Sólo la verdad”, “Reconóceme”, “Colombia me llora” y “La guerrillera” cuestionan de forma explícita las causas estructurales de la violencia, como la estigmatización de las identidades de género, la discriminación hacia desplazados, la desigualdad estructural y la lucha por el poder territorial y la falta de reconocimiento del dolor del otro. En “¿Quién los mató?” y “Canción desaparecida”, se aborda la violencia sistemática hacia comunidades afrodescendientes, las masacres selectivas, y los asesinatos de líderes sociales, especialmente en territorios olvidados por el Estado. A su vez, el tema de la desaparición forzada aparece con más fuerza, dentro de las narrativas. Otras canciones, como “La sentada”, interpelan a quienes han normalizado la violencia desde la distancia o de forma indirecta, tal vez desde una posición de privilegio, evidenciando una crítica directa a la indiferencia, al silencio y a la pasividad social frente al conflicto.

Por otro lado, piezas como “Perdón”, “Me duele mi país”, “Con amor a mi patria” y “La ilusión de un campesino” ponen en diálogo las memorias de las víctimas con las voces de excombatientes de las AUC y las FARC-EP, así como con relatos que reivindican el papel de la fuerza pública. Este cruce de narrativas evidencia la complejidad del perdón y el reconocimiento mutuo en una sociedad que aún carga profundas heridas, ante la construcción de un otro caracterizado desde la idea de enemigo o adversario.

Finalmente, canciones como “La guerra no sana heridas” y “Para la guerra nada” resignifican el lugar de la violencia en la cultura política colombiana. Estas piezas no solo denuncian la violencia o lucha armada, sino que lo deslegitiman como herramienta de resolución de conflictos, afectando incluso los conflictos personales y cotidianos en una cultura de la violencia, proponiendo nuevas formas de afrontar los conflictos cotidianos y estructurales desde la paz, la justicia restaurativa y la sensibilidad comunitaria.

El periodo 2017–2024 se caracteriza por un cambio en las formas de narrar el conflicto armado, ya no se trata solo de recordar, sino de exigir verdad, justicia y reconocimiento. Las canciones de este periodo no solo relatan lo que ocurrió, sino que se enfrentan a las narrativas dominantes, esas que según Jelin (2012) buscan imponer una memoria homogénea que muchas veces opera desde marcos institucionales que silencian otras voces, sobre la narrativa de la guerra y la violencia. Desde lo musical, se activa una resistencia simbólica que rompe con los modos selectivos del olvido (Ricoeur, 1999), en los que se escoge qué recordar y qué dejar por fuera del relato nacional.

A través del canto, se cuestionan responsabilidades estatales, se visibilizan cuerpos e identidades históricamente marginadas y se plantea una nueva ética del reconocimiento. Como lo plantea Lorusso (2021), el tejido social no es una unidad armónica a restaurar, sino una trama de relaciones atravesadas por tensiones y conflictos, que se reorganiza constantemente, las canciones de este periodo no solo reconstruyen vínculos rotos, sino que proponen nuevas formas de habitar lo común, desde lo territorial, lo afectivo y lo político.

La música, en este contexto, no solo canta el dolor o la esperanza, también la incomodidad, la crítica, el duelo no autorizado y la persistencia de la lucha por el sentido. Se reafirma como una forma de memoria viva que sigue en disputa, una memoria que no busca cerrar el relato del conflicto, sino mantenerlo abierto, problematizado y tener una postura sensible a las voces que aún exigen justicia y reconocimiento institucional y social.

### **1.3. Un viaje cantado por Colombia**

El conflicto armado colombiano no se ha vivido de la misma manera en todos los territorios. Las experiencias de la guerra, así como las formas de resistirla, de narrarla y de recordarla, están marcadas por los contextos sociales, culturales y geográficos de quienes las habitan. Hablar del conflicto desde una perspectiva territorial no es solo una cuestión metodológica, sino una apuesta por reconocer la pluralidad de memorias y verdades que coexisten y se entretrejen en el país.

La música, como dispositivo expresivo y social, permite acceder a estas experiencias sensibles y colectiva, ya que en ella se entrelazan los relatos de despojo, dolor, dignidad y lucha que no siempre tienen espacio en los archivos oficiales o en las narrativas dominantes. Las canciones que emergen de los territorios no solo cuentan lo que ha sucedido, sino que configuran una forma de habitar el recuerdo, de interpelar al poder y de reconstruir lazos rotos, desde las tradiciones culturales.

Este apartado hace un recorrido por cuatro regiones naturales del país representadas en la muestra de canciones seleccionadas Andina, Pacífica, Caribe y Orinoquia. Cabe aclarar que metodológicamente no se pensó la selección directamente por región, la agrupación por región se dio desde la construcción y análisis de la matriz de caracterización que se realizó después de la selección. En el proceso de caracterización se evidenció que ninguna de las canciones, o los actores que las narran, pertenecen a la Región de la Amazonía, lo que nos indica la posibilidad de que haya poca visibilización o publicación de sus proyectos musicales a través de espacios digitales, sin embargo, se aclara que desde la presente investigación no se quiso invisibilizar o excluir su narrativa.

En cada una de las regiones a tratar en la presente investigación, los cantos revelan cómo se vive y se interpreta el conflicto según el territorio, quién lo canta, qué hechos se denuncian y desde qué géneros musicales se expresan. A través de estos relatos musicales se evidencian no solo las formas específicas de victimización, sino también las distintas formas de resistir, de reconstruir el tejido social y de mantener viva una memoria que no quiere ser silenciada. Desde esta mirada, se reconoce que la memoria no es lineal ni homogénea, sino que se entrelaza con los cuerpos, los territorios y las narrativas locales. Como señala Vila (1996), las narrativas que utilizamos para entender el mundo están cargadas de categorías y marcos culturales que moldean nuestras percepciones del “otro” y de nosotros mismos y las canciones analizadas nos permiten entrar en esas tramas narrativas, y comprender cómo se construyen identidades, se disputan sentidos y se resignifican los hechos desde el canto.

### 1.3.1. Región Andina

Ilustración 3: Mapa cantado del conflicto de la región Andina.



Nota: Creación propia a través de Visme (2025)

La región Andina representa uno de los territorios más diversos en cuanto a experiencias narradas del conflicto armado colombiano, esta muestra representativa puede incidir en el hecho de que la región tiene un mayor conjunto de departamentos, y se caracteriza por la vida del campo expuesta a constante desplazamientos. Las canciones asociadas a esta región permiten identificar una complejidad de voces y afectaciones que atraviesan el tejido social, desde las zonas rurales hasta los centros urbanos. En este mapa cantado se destacan 13 canciones que abordan hechos victimizantes desde múltiples actores sociales, géneros musicales y formas de expresión colectiva e individual.

Uno de los núcleos narrativos centrales en esta región es la figura del campesinado como víctima histórica plasmados en canciones como “El campesino embejucao” (2002), “Una historia verdadera” y “Carare cuando te nombro” (2014), se hace visible la estigmatización estructural y el despojo territorial, que no solo marcan cuerpos y geografías, sino que atraviesan el sentido mismo de pertenencia. Estos relatos musicales permiten ver cómo el lenguaje y la música, como prácticas sociales, organizan experiencias de desarraigo que no se quedan en el dolor, sino que devienen desde la denuncia y posicionamiento político. Las canciones, en este sentido, actúan como lo que DeNora considera tecnologías del yo, donde el sujeto se reconstruye desde la narrativa musical.

Otro eje es la impunidad estatal y la disputa por la verdad. Canciones como “¿Por qué recordar?”, “Gimieron los días”, “La sentada” y “Cantan los niños de la esperanza” interpelan directamente a la institucionalidad por su papel en el sostenimiento del conflicto. En estas piezas, el canto aparece como un acto de interrupción del olvido social (Mendoza, 2007), una forma de poner en crisis las memorias hegemónicas y disputar el relato dominante que pretende cerrar el conflicto.

Las voces de mujeres en canciones como “Mamitas” y “Colombia me llora” se convierten en hilos narrativos que suturan lo emocional con lo político. Ellas no solo recuerdan a sus hijos o denuncian la violencia sexual, sino que también resignifican el espacio de lo íntimo como lugar de construcción colectiva. Estas canciones hacen visible cómo la narrativa femenina entra al espacio público desde la vulnerabilidad, pero también desde la fuerza de quien rehace comunidad.

La región también integra narrativas desde actores armados desmovilizados, como en “Me duele mi país”, encontrando tensiones entre los sentimientos de culpa, responsabilidad y posibilidad de reconciliación. Donde no hay una línea fija entre víctimas y perpetradores, sino trayectorias marcadas por estructuras sociales de exclusión y desigualdad que, como señala Butler, también determinan quiénes son considerados dignos de duelo o de escucha. Por otro lado, canciones como “Reconóceme” y “La guerrillera” integran identidades históricamente silenciadas, como los cuerpos exiliados por el estado, los niños y niñas vinculados al conflicto o las mujeres excombatientes.

A su vez, un factor importante es sobre quién canta, cómo lo canta y sobre qué canta. Ya nos centramos en un marco general en quién canta y sobre qué canta. Sin embargo, el cómo lo canta es un campo necesario y representativo de la región. Donde la tecnología del yo dentro de los marcos de identidad se llega a convertir en una tecnología del nosotros, por medio de los géneros musicales desde los que se musicaliza la narrativa. La Región Andina se caracteriza o la representan los ritmos tradicionales campesinos plasmados en la carranga, la rumba y el porro campesino, representando el departamento de Santander, que limita con Boyacá construyendo una identidad campesina desde estos territorios. Lo escuchamos en canciones como “El campesino embejucao”, “Una historia verdadera”, “Carare cuando te nombro” y “La guerrillera” que desde el lenguaje coloquial generan cercanía identitaria, que, si bien narra el conflicto, narra a su vez la cotidianidad del campesino en las dinámicas del campo.

Por otro lado, está la adaptación de la música tradicional como el bullerengue, la cumbia, el bolero y el bambuco con sonidos o ritmos contemporáneos, principalmente desde el departamento de Antioquia, para preservar los sonidos tradicionales con nuevas dinámicas de composición musical, lo podemos escuchar en “Colombia me llora”, “Reconóceme”, “Cantan los niños de la esperanza” y “Me duele mi país”.

Por otro lado, se nota la influencia internacional en las formas de denuncia por medio de la música desde el rock alternativo, la música de protesta y los ritmos urbanos como el hip hop y el rap desde los actores jóvenes como forma de expresión de una forma más confrontativa. Lo podemos escuchar en “La sentada”, “Errante diamante”, “¿Por qué recordar?”, “Gimieron los días” y “Mamitas”.

Otro aspecto que se encontró es la narrativa de eventos específicos que tienen uno o más hechos victimizantes. Por ejemplo, en “Mamitas” (2016) se narra el dolor y les pone rostro a las madres de Soacha, quienes son víctimas indirectas de las ejecuciones extrajudiciales cometidas a sus hijos en el año 2008 en el contexto de la política de seguridad democrática. Donde no solo vivieron la zozobra de tener desaparecidos a sus hijos, sino que posteriormente les entregan sus cuerpos desde la etiqueta de que fueron “bajas en combate” bajo el estigma de “guerrilleros”, donde la narrativa no cuadraba en contextos espaciotemporales, ni en las supuestas pruebas que se entregó para sustentarlas. Estas madres más que víctimas, tuvieron un papel importante desde su gestión como movimiento social, para esclarecer la verdad de los hechos en las que sus hijos y familiares fueron usados para manipular los índices y cifras de “efectividad” de las Fuerzas Armadas, siguiendo patrones de aprovechamiento de la desigualdad estructural en la que la mayoría de las víctimas directas fueron hombres jóvenes, pertenecientes a sectores empobrecidos y en situación vulnerable. Andrea Echeverri desde su enunciación “Mamita, cuénteme cómo era su hijo, qué le gustaba comer, le regalaba rosas, era atento con usted, le iba a comprar un ranchito, la quería mucho a sumercé, cuénteme qué música escuchaba, recuérdeme su nombre, sus fotos muéstreme...” resignifica el discurso oficial que se dio de estos jóvenes, víctimas del Estado.

En la región Andina, el conflicto se canta desde una densidad narrativa particular, conformada por múltiples voces atravesadas por el arraigo rural, las luchas por el reconocimiento y la constante comunicación entre tradición y transformación. Lo distintivo de esta región no es solo la cantidad de canciones o su peso demográfico, sino el modo en que el lenguaje campesino, los ritmos tradicionales y la fuerza testimonial se articulan para construir una

memoria profundamente arraigada en lo cotidiano, donde el dolor no se narra desde lo abstracto, sino desde los nombres propios, los oficios, los paisajes, los platos, las flores y los cuerpos que habitaron el conflicto.

La Región Andina revela una tensión constante entre la normalización del conflicto, como parte de la vida diaria, y el deseo de desmontarlo desde la memoria y la dignidad. La persistencia de géneros como la carranga o el porro campesino no es solo una elección estética, sino una afirmación territorial y cultural frente al desarraigo. Por eso, el mapa cantado de la región Andina no solo aporta cantidad, sino una complejidad narrativa en la que la memoria se convierte en una forma de justicia simbólica, cantar es resistir al olvido, reclamar la palabra, y sostener el derecho a narrar desde el lugar donde también se sembró la vida.

### 1.3.2. Región Pacífica

Ilustración 4: Mapa cantado del conflicto de la Región Pacífica.



**Nota: Creación propia a través de Visme (2025)**

En el mapa cantado de la región Pacífica, la memoria se entrelaza con el ritmo de los tambores, los cantos tradicionales y los gritos contemporáneos de resistencia. Las seis canciones seleccionadas para esta región revelan un patrón en la violencia estructural hacia las comunidades afrodescendientes, especialmente hacia las juventudes negras, donde el conflicto armado se vivió como una continuidad del racismo, el abandono estatal y el despojo histórico.

Una de las características de esta región es que la racialización del conflicto no se nombra desde lo abstracto, sino desde el cuerpo y el territorio. Canciones como “¿Quién los mató?” (2020) y

“Coca por coco” (2011) evidencian cómo los cuerpos negros han sido sistemáticamente vulnerados por políticas de guerra y control social, ya sea a través de masacres, ejecuciones extrajudiciales, cultivos ilícitos impuestos o desplazamientos forzados. Plasmando a su vez hechos específicos como lo fue la masacre de 5 jóvenes en Llano Verde, Cali, el 11 de agosto del 2020. La música se configura como un acto de justicia narrativa, donde los jóvenes afrodescendientes se posicionan como defensores de derechos humanos, activistas y guardianes del territorio por medio de su tradición musical.

El uso de géneros como el hip hop, el aguabajo o el afrobeat permite conectar formas tradicionales de resistencia con lenguajes contemporáneos, creando fusiones que no solo innovan musicalmente, sino que sostienen memorias vivas, reconociendo que las narrativas que usamos para comprendernos también producen identidades (Vila, 1996), y en estas canciones se nota una identidad afrocolombiana que se nombra a sí misma con agencia, rabia y amor a su territorio.

Otro eje importante es el de la denuncia desde los cuerpos feminizados. En “La paz tiene nombre de mujer” (2015), la voz de una mujer afrodescendiente pone en escena la guerra que también se ha librado sobre el cuerpo femenino, convertido en campo de batalla, por medio abusos sexuales a forma de dominación de los cuerpos femeninos y como una forma de “atacar” a los hombres por medio de los cuerpos femeninos de su familia. Esta canción no solo denuncia estos hechos, sino que reivindica a las mujeres como agentes activas en la construcción de paz, tejedoras de comunidad, tejedoras de la familia por medio del cuidado, siendo portadoras y constructoras de memoria.

En “La jungla” (2004), se escucha también la rabia juvenil y la conciencia crítica sobre las instituciones estatales, especialmente sobre la Fuerza Pública que, por medio de la ideología y discurso de la guerra y la violencia, deshumaniza a los soldados, y los pone de escudo de una guerra que se desarrolla desde las estructuras desiguales y de poder. Estas canciones reafirman la desconfianza de los sectores populares del pacífico hacia las promesas institucionales y narran desde la desigualdad estructural que lo hace posible.

Finalmente, “Andanza caucana” (2003) cantada desde el género musical vallenato, que parece disruptivo dentro el sonido de la región, pero que se dota totalmente de sentido cuando analizamos el actor que la canta. La canción es compuesta y cantada por un militante de las FARC-EP, quien narra su cotidianidad como miliciano dentro del departamento del Cauca. El vallenato lejos de representar la identidad arraigada con el territorio demuestra una identidad

arraigada al movimiento o grupo de las FARC-EP, puesto que el género musical representativo de las FARC-EP para cantar sus causas o experiencias, en su mayoría, es el vallenato. Esta postura y este actor permite tener una visión humanizada de un actor que desde el discurso oficial es deshumanizado, viéndolo, viviendo la cotidianidad dentro de la guerra y los vínculos que se forjan dentro de su lugar de enunciación pese a que después van a irrumpir en el tejido de otros.

El mapa cantado de la región Pacífica se construye desde el territorio, el cuerpo y la identidad afrocolombiana como lugares de enunciación. Aquí, la memoria no se limita a recordar, exige, resiste y afirma las violencias y discriminaciones raciales dentro del conflicto armado. Las canciones de esta región no solo cuentan lo vivido; lo inscriben en los cuerpos y lo hacen vibrar en cada golpe de tambor. Frente al olvido estructural, la música del Pacífico canta para no desaparecer, para no callar, y para que la dignidad de sus pueblos siga siendo escuchada.

### 1.3.3. Región Orinoquía

*Ilustración 5: Mapa cantado del conflicto de la Región Orinoquía.*



Nota: Creación propia a través de Visme (2025)

La región Orinoquía, desde su geografía característica de sabanas y ríos, ha sido históricamente percibida como una zona periférica tanto política como simbólicamente. Esta marginalidad se reproduce también en los repertorios culturales y musicales que circulan a nivel nacional. No obstante, las canciones seleccionadas en este mapa cantado revelan que el conflicto armado ha dejado cicatrices profundas en sus territorios, y que esas huellas han sido transformadas en canto, particularmente a través del joropo, género tradicional que aquí se convierte en canal narrativo y herramienta de memoria.

Las tres canciones recopiladas “De la guerra a la paz”, “Los falsos positivos” y “La ilusión de un campesino” coinciden en una serie de patrones significativos, todas están interpretadas por víctimas directas del conflicto, todas utilizan el joropo como vehículo expresivo, y todas relatan hechos victimizantes marcados por el abandono estatal y la violencia estructural en zonas rurales o alejadas del “centro” del país.

En “De la guerra a la paz” (2015), se narran los múltiples hechos victimizantes a los que han sido sometidos y sometidas las personas de la sociedad civil como el desplazamiento forzado, el trauma de las minas antipersona y la violencia sexual evidenciada principalmente hacia las mujeres, expresándolo desde una estética que mezcla lo testimonial con la poesía llanera. La canción no solo denuncia, sino que en su enunciación dignifica y hace llamado a la paz, como plantea Jelin (2012), recordar también es posicionarse frente a las formas en que ciertas memorias han sido históricamente excluidas del relato público. El uso del joropo aquí es clave, no es un ornamento, sino una forma de afirmar el derecho a contar desde lo propio, desde lo que históricamente ha sido invisibilizado por los centros de poder.

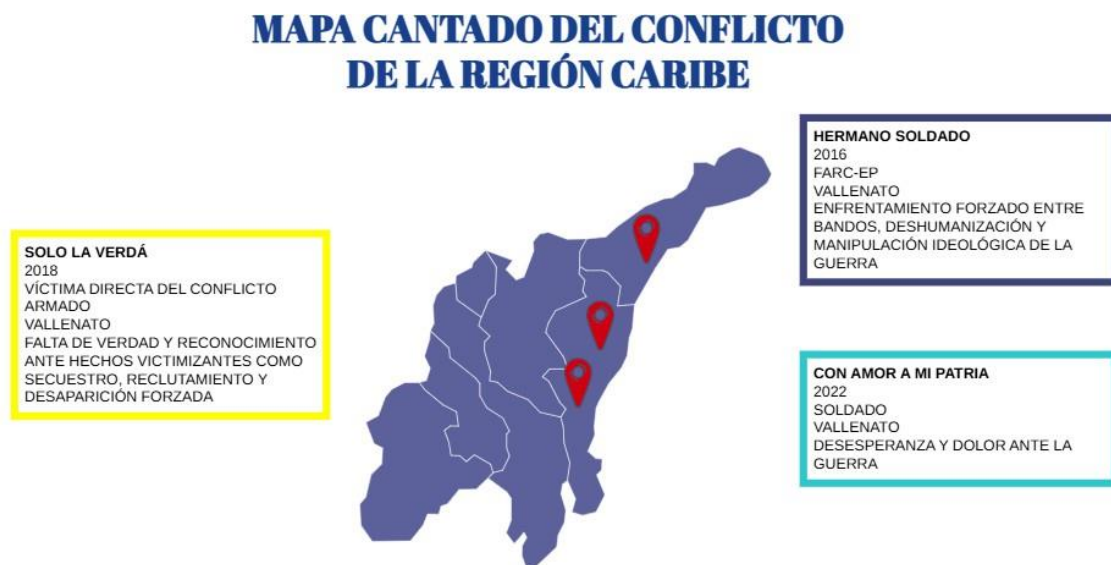
“Los falsos positivos” (2015) aborda una de las violencias más graves y silenciadas del conflicto, las ejecuciones extrajudiciales. La canción es interpretada por una víctima directa del desplazamiento forzado y utiliza el lenguaje del joropo para hacer una crítica directa a las fuerzas armadas, sin perder la raíz cultural de la región, a su vez mencionando las dinámicas de poder y engaño hacia jóvenes empobrecidos, y que no ha habido un reconocimiento institucional en todos los casos. Esta forma de denuncia desde el arte popular muestra cómo el dolor no es solo un recuerdo, sino una herida abierta que sigue exigiendo justicia, evidenciando la estructura de impunidad (Mendoza, 2007) que ha sostenido estas prácticas por parte del Estado.

Por su parte, “La ilusión de un campesino” (2022) se centra en el desplazamiento forzado, la estigmatización y la indiferencia social que enfrentan los campesinos orinoquenses, al llegar a las grandes ciudades, esquivas e ignorantes con el dolor del otro. La canción, cantada desde la experiencia directa, construye una narrativa de exclusión y lucha, que cuestiona no solo a los actores armados, sino también a las instituciones que han fallado en su deber de reparación y reconocimiento, el canto se convierte en acto de recuperación simbólica, en un llamado a ver al campesino no como cifra ni víctima genérica, sino como sujeto político y cultural con voz propia.

La región Orinoquía se diferencia de otras no por la intensidad del conflicto, que ha sido brutal en todo el país, sino por el modo particular en que el dolor se canta desde la raíz campesina llanera. El joropo no aparece aquí como nostalgia sino como lenguaje político, desde un deseo profundo de reconocimiento y dignidad, un reclamo por el lugar que la región merece en la memoria colectiva de la nación. Como propone Ricoeur (1999), toda narración implica una construcción de sentido, y en esta región ese sentido se teje con cuerdas de arpa, versos llaneros y cuerpos desplazados.

### 1.3.4. Región Caribe

*Ilustración 6: Mapa cantado del conflicto de la Región Caribe.*



Nota: Creación propia a través de Visme (2025)

La región Caribe, representada en este mapa cantado por tres canciones, nos muestra una narrativa marcada por la emocionalidad, la ambigüedad ética y la búsqueda de verdad en medio del desencanto. A diferencia de otras regiones donde la multiplicidad de géneros permite una diversidad expresiva más amplia, en el Caribe el vallenato domina como forma narrativa, siendo este un género musical que históricamente ha transitado entre lo popular y lo íntimo dentro de la cultura popular, y que aquí se resignifica como un canal de denuncia, reflexión y duelo.

“Solo la verdá” (2018) parte desde la voz de una víctima directa del conflicto armado que clama por el reconocimiento de hechos victimizantes como el secuestro, el reclutamiento forzado y la desaparición. A través del vallenato, esta canción articula un dolor que no solo reclama

justicia, sino también visibilidad de los distintos actores armados comparecientes que han afectado las dinámicas territoriales cotidianas desde una voz que ha sido marginada tanto por los actores del conflicto como por los mecanismos institucionales de memoria. El conflicto aquí se canta desde una ausencia de la verdad, que sigue sin llegar, por lo tanto, no hay justicia.

En contraste, “Hermano soldado” (2016), interpretada desde la voz de un exmilitante de las FARC-EP, rompe con la dicotomía clásica entre victimario y víctima. Esta canción, única en toda la muestra que humaniza a su adversario en combate, narra el encuentro entre dos enemigos que comparten las mismas estructuras de exclusión, manipulación ideológica y pobreza, desde marcos estructurales e ideologías políticas. Desde la mirada de Judith Butler (2010), lo que aparece aquí es una reapropiación de la humanidad que ha sido negada tanto al enemigo como al propio sujeto armado, donde la guerra no es solo el enfrentamiento, es el dispositivo que deshumaniza a ambos.

Finalmente, “Con amor a mi patria” (2022), cantada por un soldado del Ejército, transmite un sentimiento de desencanto, melancolía y culpa ante la crudeza de la guerra. El conflicto no se canta como épica ni como denuncia frontal, sino como un testimonio emocional, donde la idea de “patria” se vuelve ambigua entre lo amado y lo sufrido. El dolor no está solo en lo vivido, sino en la contradicción de haber sido parte del daño, ante la idea de protección que se tiene de las fuerzas armadas y no de destrucción. En términos de Lorusso, podríamos decir que esta canción tensiona el tejido social desde adentro, no desde las víctimas civiles, sino desde quienes también cargan con las heridas de haber obedecido en nombre del Estado.

En la región Caribe, el vallenato se convierte en un canal narrativo para tramas que habitan el límite entre el duelo y la reconciliación, entre el pedido de justicia y la nostalgia por lo perdido. A diferencia de otras regiones, aquí no hay una multiplicidad de géneros ni una corralidad amplia de voces comunitarias, pero sí una carga simbólica emocional y personal que permite hablar del conflicto desde lo íntimo, lo ambivalente y lo emocionalmente desgarrador. A través del vallenato, se articulan formas de narrar el conflicto que no solo denuncian, sino que también interrogan y conmueven.

El Caribe ofrece algo singular dentro del mapa general, una sensibilidad o emocionalidad narrativa que hace visible la complejidad de los roles dentro del conflicto. No hay una línea clara entre buenos y malos, sino un entramado de trayectorias marcadas por la manipulación, la ideología, el deber, el miedo y el afecto. Las canciones no solo reclaman justicia, piden ser escuchadas en su fragilidad, en su contradicción, en su deseo de reconciliación sin olvido.

Desde el lenguaje íntimo del vallenato, el Caribe canta al conflicto no como un evento externo, sino como una ruptura interna. En ese canto hay dolor, pero también la posibilidad de reconocerse incluso entre enemigos, la posibilidad de que la noción de “patria” y “heroísmo” no sea solo campo de batalla, sino también un lugar donde quepa la verdad, la memoria y la reparación.

### 1.3.5. Lectura comparativa del territorio. Entre géneros, voces y violencias cantadas

Después de recorrer el mapa del conflicto desde las voces regionales, esta lectura comparativa permite ver cómo se entrelazan tres dimensiones fundamentales, quién canta, desde qué sonoridad lo hace y qué hechos victimizantes se denuncian. Estas capas no son independientes, se cruzan, se afectan y se revelan mutuamente en las canciones que dan vida a este mapa cantado del conflicto colombiano.

Los actores que cantan configuran una polifonía diversa pero cohesionada en su propósito, que es dar sentido a lo vivido, reclamar justicia y recuperar la dignidad. Encontramos víctimas directas, campesinos desplazados, jóvenes afrodescendientes, activistas, artistas reconocidos, excombatientes y miembros de la fuerza pública. Donde todas estas voces logran convivir en un mismo escenario narrativo sin jerarquías impuestas, permitiendo escuchar el conflicto desde múltiples posiciones de enunciación. Aquí no hay un relato único ni un protagonista fijo, la memoria es colectiva, coral y contradictoria.

*Ilustración 7: Mapa cantado del conflicto Actores que cantan.*



Nota: Creación propia a través de Visme. Imagen de fondo creada con IA. (2025)

Con respecto a los géneros musicales, cada región adopta y adapta sus propias estéticas, desde una perspectiva política para contar el conflicto. El joropo en la Orinoquía se convierte en

memoria campesina y denuncia llanera; el vallenato en el Caribe en un lamento íntimo cargado de ambigüedad; los ritmos del Pacífico y el hip hop se mezclan en un grito de resistencia juvenil y afrodescendiente; mientras en la región Andina conviven los sonidos campesinos con el rock alternativo y la música de protesta. Esta diversidad musical no solo responde a una tradición cultural, sino también a una elección política, cada canción escoge su tono, su tempo y su forma para contar lo que las cifras oficiales no alcanzan a decir

*Ilustración 8: Mapa cantado del conflicto. Género musical.*



Nota: Creación propia a través de Visme. Imagen de fondo creada con IA. (2025)

Los hechos victimizantes más recurrentes como el desplazamiento forzado, los crímenes de Estado, el reclutamiento de menores y la violencia sexual no aparecen solo como datos, sino como heridas cantadas. La música, al contrario de los informes técnicos, no reduce los hechos a categorías legales, les pone nombre, rostro y emoción. En este sentido, las canciones no narran simplemente lo que ocurrió, sino cómo se sintió, cómo se vivió y cómo sigue afectando a quienes lo cuentan.

Ilustración 9: Mapa cantado del conflicto. Hechos victimizantes



Nota: Creación propia a través de Visme. Imagen de fondo creada con IA. (2025)

Lo que vemos en esta lectura comparativa es que la memoria no se articula desde una sola voz, ni desde un solo territorio, ni desde un solo dolor. Las canciones hacen visible una disputa por el sentido en la que los géneros, las voces y los hechos no son neutrales, están atravesados por tensiones de poder, por exclusiones históricas y por resistencias profundas. En este punto, retomar a Jelin es clave, las memorias cuando emergen desde lo popular y lo sensible, no buscan solo recordar, sino disputar el relato dominante y abrir espacio para las memorias silenciadas.

Si bien este mapa cantado del conflicto es un ejercicio analítico, también es un acto político de escucha, una invitación a pensar la memoria como una construcción colectiva y una herramienta para la justicia simbólica. En el cruce entre lo que se canta, quién lo canta y cómo se canta, se teje una memoria viva, compleja y humana del conflicto armado colombiano.

#### 1.4. Conclusiones del capítulo

Este primer capítulo permitió abrir un camino hacia la comprensión del conflicto armado colombiano desde sus voces cantadas, reconociendo que la música no solo acompaña el dolor, sino que también lo nombra, lo organiza y lo transforma. A través de un recorrido temporal y territorial, se logró evidenciar cómo las canciones configuran relatos sociales que resisten al olvido y cuestionan los marcos dominantes de la memoria histórica.

El análisis de las tres etapas temporales (2002–2010, 2011–2016, 2017–2024) reveló una transformación en las narrativas musicales, de la denuncia aislada y local, a la articulación

colectiva desde los territorios y los proyectos institucionales, hasta llegar a una exigencia clara de verdad, reparación y justicia en el periodo del postacuerdo.

El enfoque regional demostró que no hay una memoria uniforme del conflicto, sino múltiples formas de recordar, cantar y resistir según el territorio, los actores sociales y los géneros musicales. La región Andina visibilizó la centralidad del campesinado y la diversidad de voces; la Pacífica expuso la resistencia afrodescendiente y la potencia de lo comunitario; la Orinoquía elevó el joropo como grito testimonial campesino; y la región Caribe mostró la complejidad emocional del conflicto desde el vallenato. El cruce entre los actores que cantan, los géneros musicales y los hechos victimizantes permitió consolidar una lectura de cómo la música no solo narra el conflicto, sino que construye subjetividades, reorganiza los vínculos sociales y disputa sentidos. En este sentido, como lo plantea De Nora (2000), la música actúa como una tecnología del yo, y también como una tecnología del nosotros, permitiendo construir identidad y memoria colectiva desde lo sensible.

Finalmente, este capítulo deja abierta la pregunta sobre qué memorias logran circular, cuáles son legitimadas institucionalmente y cuáles siguen siendo silenciadas. Las canciones aquí analizadas nos invitan a escuchar no solo lo que se dice, sino quién lo dice, desde dónde, y para quién, reconociendo que, en cada verso, en cada voz, hay una historia que lucha por no desaparecer.

## **CAPÍTULO 2: CANTANDO LA VIOLENCIA**

### **Introducción**

A lo largo de la historia, el conflicto armado colombiano ha sido clave para caracterizar las dinámicas de violencia en el país, atravesado por procesos políticos, sociales y estructurales. Esa caracterización suele estar plasmada en cifras, informes oficiales o narrativas académicas que, aunque necesarias, muchas veces hablan desde la estadística o desde un lugar distante. Tal vez esta investigación también se inscriba en ese campo, pero aquí se propone otra ruta, reconocer en la música no solo un archivo o un dato, sino un espacio que le da lugar a la emoción, al recuerdo, a la expresión y al relato de cómo la violencia y la guerra han atravesado el tejido social y las identidades, no hablamos de abstracciones, sino de cuerpos, territorios y personas concretas, con nombre, con rostro y con sentir que han sido afectadas, pero que también resisten.

El análisis narrativo y del discurso de las canciones nos permite comprender el sentir de la guerra desde las mujeres, desde los jóvenes, desde los combatientes de distintos grupos, entre otros, que buscan darle sentido a su experiencia, inscribiéndose en una lucha por el sentido ante los discursos oficiales, o no oficiales, pero que han silenciado otros, que narran otras formas de estar en el mundo que construye un “yo” y al otro según la experiencia (De Nora, 2000).

Este capítulo busca hacer una lectura general de los discursos inscritos en las narrativas musicales que hablan de la guerra en Colombia entre los años 2002 y 2024, teniendo en cuenta que esas narrativas no siempre son lineales ni estáticas, tampoco completamente explícitas, pero están ahí construyéndose y disputándose desde los espacios colectivos (Ricoeur, 1999). Si bien las canciones han sido organizadas metodológicamente en tres grupos, canciones centradas en la narrativa de guerra, en la narrativa de paz y las que transitan entre ambas, en este capítulo nos centraremos en aquellas que permiten rastrear un discurso de guerra, que en realidad es transversal en la mayoría de las canciones, no se trata de solo nombrar la violencia, sino la vivencia testimonial directa o indirecta de la misma.

El presente capítulo nos dará una mirada que, si bien es discursiva, se inscribe dentro de los marcos de experiencia y definición de la guerra y la violencia expresadas a través de la música. El capítulo contará con 3 apartados que nos permitirán hacer una lectura de la guerra a través de las canciones. El primero se centrará en el ¿Por qué? El cual corresponde a las razones estructurales del conflicto identificadas por las vivencias, desde la identificación de actores del conflicto armado y la representación de estos. El segundo se centrará en el ¿Quiénes? y ¿Cómo? Correspondiente a los eventos y hechos victimizantes y a las víctimas que los vivieron y los sintieron. El tercer apartado se centrará en ¿Dónde? Haciendo referencia a la configuración de los espacios en las que se llevan a cabo los actos.

Al igual que en el capítulo anterior, acompañemos este capítulo con la siguiente playlist, desde la muestra musical escuchemos el conflicto desde las voces que lo vivieron, lo resistieron y lo siguen nombrando, resistiendo al olvido social constante e indiferente.



Playlis cantando la guerra

## **2.1. ¿Por qué? Causas estructurales del conflicto armado interno**

Cuando hablamos de la guerra no es solo hablar de violencia armada, se trata de hablar de los sentidos que la conforman, los discursos mediáticos que la legitiman y de las cuestiones estructurales que la alimentan o le dan sustento. El análisis narrativo y discursivo realizado a las canciones que narran el conflicto armado entre 2002 y 20224 nos permiten identificar hechos victimizantes, además, las razones estructurales del conflicto armado como la desigualdad social estructural histórica, el control territorial, la estigmatización a ciertos grupos sociales, el abandono y centralización estatal, la financiación de la guerra dentro del sistema capitalista, entre otros. Estas razones no siempre se enuncian de forma explícita, sin embargo, se encuentran en las metáforas, y la narración y contextualización de los hechos.

### **2.1.1. La desigualdad estructural y el abandono estatal**

La desigualdad estructural se posiciona como la principal causa identificada en las canciones analizadas, lo que nos indica que para quienes crean o inspiran estas canciones, el conflicto armado no puede entenderse sin reconocer las múltiples capas de exclusión y precariedad social que configuran el día a día de los territorios históricamente marginados.

Cuando hablamos de desigualdad estructural desde el análisis de discurso musical, nos referimos no solo a la pobreza o la carencia material, sino a un conjunto de relaciones históricas y políticas que normalizan la exclusión y producen sujetos “prescindibles” o “desplazables”, según la lógica del conflicto (Butler, 2010). En este sentido, la violencia no aparece como un evento repentino o anómalo, sino como la consecuencia de una estructura que organiza el acceso a la tierra, la educación, el trabajo, la seguridad y, sobre todo, a la dignidad.

“Me están utilizando como carne de cañón  
llamo a mi familia y no hay nada en el fogón  
ni siquiera me pagan por esta misión suicida

salgo con la libreta y no hay trabajo en la avenida” (La Jungla 2004)

“Requiem por los que se fueron, sean malos o buenos

Jóvenes incomprendidos y hombres inconformes

La abismal desigualdad y la injusticia enorme

Llevan al vendado como embudo al uniforme

Y mata al pueblo solo por un uniforme” (Gimieron los días, 2015)

Hablar de la desigualdad estructural implica hablar de la centralidad del Estado y el abandono estatal que se desarrolla desde ahí. que se traduce en comunidades sin presencia del Estado, expuestas al control armado, a la marginalización o a la negación de derechos básicos. Esta ausencia se representa en las canciones desde el sentir emocional, el desamparo y olvido estructural, causante de la rabia y las narrativas que surgen de ella. En las canciones codificadas bajo este eje, el Estado no es solo un ausente, es a veces un cómplice silencioso o un perpetrador indirecto o directo. Esta lógica se conecta con lo que Ricoeur (1999) llama los modos selectivos del olvido, donde ciertas memorias, como las de estos territorios, son omitidas para sostener una narrativa nacional coherente y funcional.

“Quienes mandan estos grupos son esos mismos corruptos

Que con amenaza y sus a mi país gobernaron

Ellos son los responsables de este conflicto indolente

Por el cual me desterraron” (La ilusión de un campesino, 2022)

“Un **comandante** con 10 reclutas

fue el que a mi gente la asesinó

porque esta tierra era de la patria

y el presidente la reclamó” (La guerrillera, 2023)

La desigualdad y el abandono del Estado han sido razones que han tejido las dinámicas de la violencia y el conflicto armado interno. Ante la hegemonía narrativa de que el conflicto armado fue el que fragmentó el tejido social, que en parte es cierto, Las narrativas musicales nos expresan que previo a esto por razones políticas y de Estado el tejido ya se encontraba fracturado y la guerra lo que hace es profundizar esas rupturas e inscribirlas en los cuerpos, las comunidades y los símbolos colectivos, por medio de la vía armada.

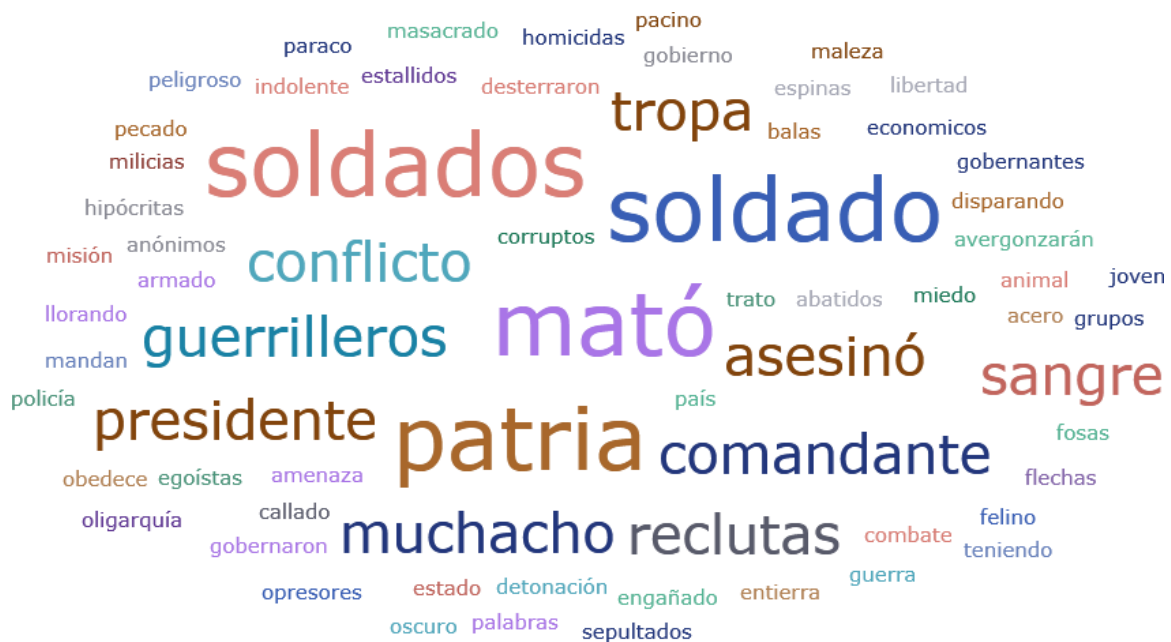
Estas narrativas musicales revelan que la guerra no llega como una fuerza externa que irrumpe en un tejido social íntegro, sino que emerge en territorios donde ya existe una fragmentación histórica producida por el despojo, la negligencia y la desigualdad. Desde esta lectura, el conflicto no puede ser entendido solamente como una disputa armada, sino como una continuidad de la exclusión estructural legitimada por narrativas estatales, que al mismo tiempo invisibilizan las condiciones que la hacen posible.

La música no solo actúa como un medio de denuncia o de evocación de lo vivido, sino también como un dispositivo narrativo que configura sentido, que rearticula las memorias desde lo cotidiano y desde las emociones. Como lo plantea DeNora (2000), la música es una forma de organizar la experiencia y el mundo social, una tecnología que permite no solo recordar, sino reconstruir el “yo” herido por la estructura que lo vulnera. En este caso, es también una tecnología del “nosotros”, porque los relatos de desigualdad se hacen comunes, se colectivizan, y abren una grieta en el relato oficial

### **2.1.2. Los actores y la construcción de otredad desde la guerra**

Otro punto clave en las narrativas musicales es la forma en la que se construye la figura del actor armado, donde se activan sentidos complejos. Por un lado, hay una representación crítica que denuncia a grupos guerrilleros, paramilitares y fuerza pública desde el señalamiento de hechos victimizantes como asesinatos, reclutamientos o masacres. Pero, por otro lado, también aparece una narrativa que humaniza a ciertos actores, especialmente en canciones donde víctimas directas, excombatientes o personas cercanas a ellos cantan desde la experiencia. La guerra no es representada solo como un enfrentamiento binario entre buenos y malos, sino como una trama confusa donde los actores, y sus razones, son también producto de contextos sociales desiguales. Esto se conecta con lo que Butler (2010) plantea cuando dice que nuestras categorías sociales determinan quiénes son considerados sujetos legibles, dignos de duelo, o simplemente desechables, a su vez quienes son considerados y reconocidos desde las narrativas, excluyentes oficiales y colectivas.

Ilustración 10: Nube de palabras narrativa sobre actores de la guerra.



Nota: Creación propia a través de ATLAS.ti (2025)

Desde el análisis se evidencia que normalmente no se menciona de manera explícita el actor armado cuando se trata de grupos armados ilegales como las guerrillas. Sin embargo, se hace una mención constante de los crímenes de Estado, poniendo al Estado y las Fuerzas Armadas del Estado, desde su control legal y legítimo de las armas, como “enemigo” estructural perpetrador de la guerra desde las dinámicas desiguales y excluyentes. A su vez, como contraparte, desde la voz que la narra, las Fuerzas del Estado se configuran desde la idea de patria y heroísmo, que no se diferencia mucho de las ideologías guerrilleras, se diferencian desde las nociones políticas del movimiento. Desde esta noción se crea la imagen de enemigo o adversario, bajo la concepción de enemistad absoluta (Wills, 2014), normalmente deshumanizado, pero que desde el entrenamiento de distintos bandos también se deshumaniza a sí mismo.

A su vez, el discurso por las personas afectadas está cargada por el dolor, la falta de justicia y la impunidad ante el no reconocimiento de los hechos y el silenciamiento sistemático como forma de olvido estructural característico de las dinámicas de guerra. Donde la fomentación del miedo y las armas configuran formas de control territorial y social desde las instituciones y las insurgencias.

“Perdido entre marañas luchando voy

por el futuro del pueblo

cargando en mi espalda el peso que  
la violencia ha dejado  
Oscuro es el camino al caminar  
**espinas en el medio** hay que cruzar  
como soldado de mi patria  
llevo en mi mente grabada la libertad” (Con amor a mi patria, 2022)

“Se comieron todo el queso y mataron al ratón  
Le pegaron tres balazos y quien fue ya se voló  
Se voló pa los oscuros huecos de las bestias innombrables  
A recoger más billetes para acabar con la **plaga**” (La muchacha, 2022)

“Volvió el **monstruo** que acecha  
El que despoja las tierras  
Y el que pudre las cosechas  
**Tiene la mirada fría y carece de empatía**  
Su apetito es insaciable, tiene la panza vacía  
No cree en edades, ni dogmas, ni formas, ni normas  
**Destruye** lo que vé y no se conforma  
Solo **obedece intereses económicos**  
**Infunde** el miedo y entierra a soldados anónimos” (¿Quién los mató?, 2020)

Las canciones referenciadas nos llevan a hablar de distintas formas de representar la otredad según el actor que la cante. El policía ve como obstáculo a los grupos insurgentes y los ve como fomentadores de la violencia, si bien reconoce el papel de las Fuerzas Armadas en los actos violentos a la población civil, su discurso institucional de patria y heroísmo siguen arraigados

en su idea de justicia, a pesar de llevar el dolor de la guerra desde su vida propia y de las vidas que se llevan por el camino. Por otro lado, las otras dos canciones se enmarcan desde la idea de la culpabilidad y comparecencia de la Fuerza Pública y los grupos Paramilitares, desde la imagen de sujetos sin empatía, que responden a la idea capitalista de la guerra donde se financia la vida, o mejor dicho quitarla, sin importar qué.

Desde las letras también emergen preguntas sobre el sentido de la confrontación. ¿Qué justifica el uso de las armas? ¿Qué historia se cuenta para mantener la violencia? Las canciones permiten ver cómo los discursos hegemónicos que intentan justificar la guerra se cruzan con otras narrativas que los desmontan. Por ejemplo, en varias canciones se evidencia la crítica hacia el uso del discurso patriótico o del enemigo interno, que ha servido para justificar violencias estatales, donde desmontan esa lógica, mostrando que muchas veces los enemigos designados eran campesinos, jóvenes empobrecidos o personas racializadas.

Estas representaciones no son inocentes. Como lo plantea Vila (1996), toda narrativa está anclada en categorías que usamos para describirnos a nosotros mismos y a los otros. Esas categorías producen sujetos, pero también los condenan, los clasifican, los marginan. La música, en este caso, pone en evidencia cómo ciertos grupos fueron convertidos en “blancos legítimos” de la guerra, cómo se produjo discursivamente al otro como enemigo, y cómo esa narrativa se volvió política de muerte. A su vez, se ve la pérdida de legitimidad al Estado desde las acciones de la Fuerzas Armadas pertenecientes a una institución que perpetuó la violencia hacia la población civil.

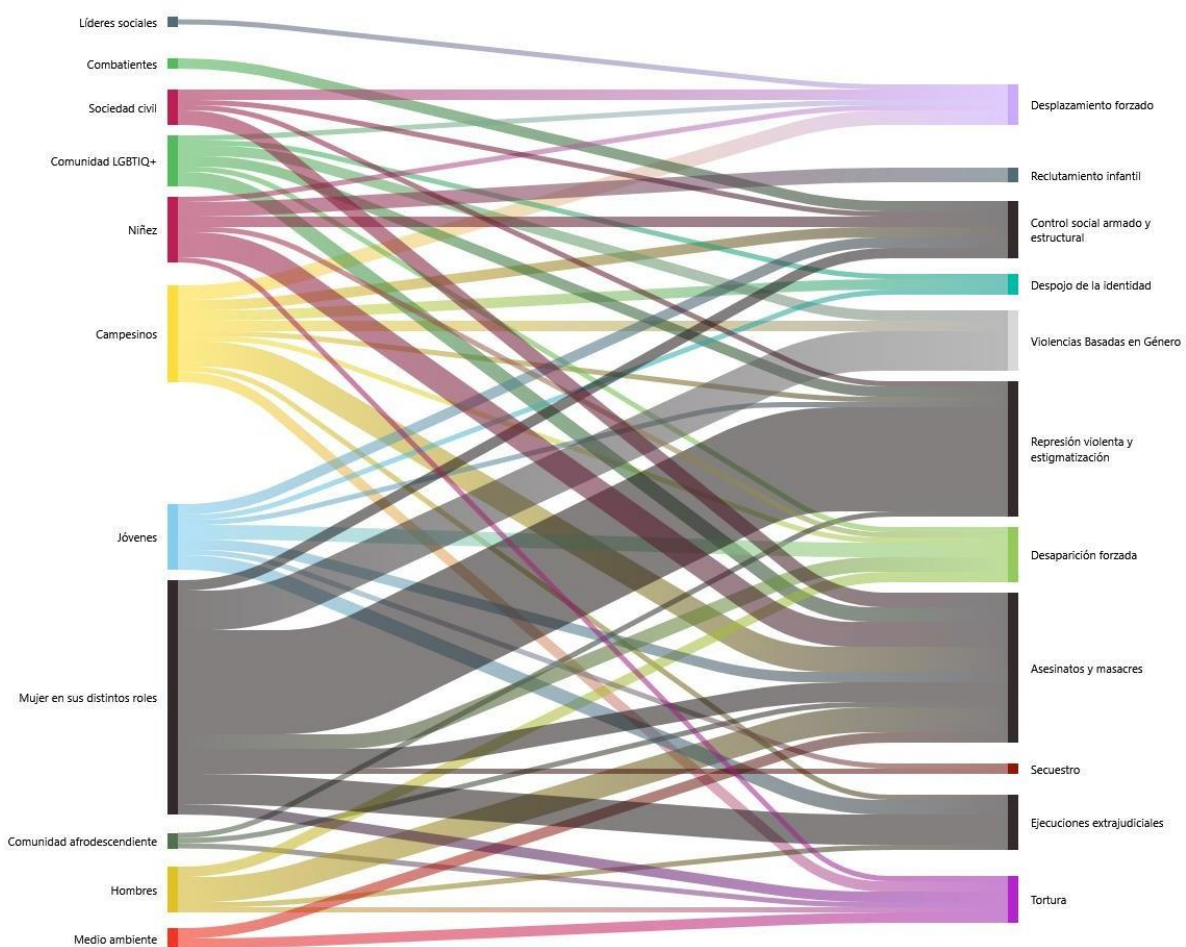
## **2.2. ¿Quiénes? Y ¿Cómo? Personas afectadas y hechos victimizantes.**

Hablar de guerra es hablar de cuerpos. No como cifras, ni como abstracciones, sino como experiencias que marcan y que duelen. En las canciones analizadas, la figura de la víctima no aparece como un personaje homogéneo, pasivo o aislado. Al contrario, las narrativas musicales construyen una representación múltiple, situada y afectiva de quienes han vivido el conflicto armado desde el despojo, el miedo, la pérdida y también la resistencia.

Los hechos victimizantes más recurrentes en las canciones codificadas son el desplazamiento forzado, las ejecuciones extrajudiciales, violencias basadas en género, las desapariciones, las masacres y el reclutamiento de menores. Sin embargo, estas experiencias no son narradas como hechos aislados, sino como parte de una trama estructural de silenciamiento, impunidad y abandono, lo que se vincula con lo planteado por Mendoza (2007) sobre el olvido social como mecanismo de reproducción de la violencia institucional.

A diferencia de discursos institucionales que muchas veces encasillan a las víctimas en lugares predefinidos, las canciones permiten identificar voces que reclaman su dolor, pero también su agencia. No se trata solo de recordar, sino de reclamar memoria, justicia y reconocimiento. Como lo propone Jelin (2012), la memoria es también una forma de acción política que reordena el pasado para disputar el presente. En este contexto, desde las canciones se reconoce que no todos los cuerpos experimentaron o sufrieron la violencia de la misma manera. La violencia y los hechos victimizantes también los tenemos que leer y analizar desde una perspectiva interseccional.

*Ilustración 11: Relación personas afectadas y hecho victimizante*



Nota: Creación propia a través de ATLAS.ti. (2025)

### 2.2.1. El campesino

En el conflicto armado colombiano, el campesinado ha sido históricamente una de las poblaciones más afectadas y, al mismo tiempo, más estigmatizadas. Las canciones analizadas muestran cómo el campesino no solo ha sido víctima del despojo y la violencia directa, sino también de un proceso continuo de invisibilización y criminalización, desde un despojo de la

identidad, desde la narrativa y transformación de esta desde fuentes hegemónicas. Su figura ha sido construida desde la sospecha, catalogado como colaborador, guerrillero o enemigo, sin tener espacio para narrarse desde su experiencia propia.

“Me tienen arrecho con tanta juepueca preguntadera

Que qué color tiene mi bandera que si yo soy godo o soy liberal

Me tienen berraco con tanta juepueca averiguadera

Que si soy eleno que pelo si quiera, apoyo a las AUC o soy de las FARC

Me tienen mamao con tanta juepueca interrogadera

Que si yo a la tropa le abro las cercas y les doy el agua de mi manantial

Que si soy comunista, de ANAPO, de la izquierda, o de la derecha

Que si imperialista, que joda arrecha resulta querer vivir uno en paz

//Yo soy campesino trabajador, pobre, muy honra'o

Vivía muy alegre, pero me tienen embejucao//” (El campesino embejucao, 2002)

Canciones como El campesino embejucao, La guerrillera y Errante diamante evidencian cómo la vida rural, la defensa de la tierra y la cotidianidad campesina se convierten en escenarios de vulneración y resistencia. En ellas, la estigmatización no se menciona siempre de forma explícita, pero se materializa en el desarraigo, en el dolor, la rabia y en el miedo de habitar un territorio que ha sido convertido en campo de disputa. Los campesinos y campesinas han sido afectadas por los desplazamientos forzados y por el despojo de tierras por medio del control territorial y social armado, que los obliga a unirse a algún grupo armado o desplazarse a las ciudades, o territorios urbanos, que rompen completamente con sus dinámicas territoriales.

“¡Ay! Yo me fui porque me tocó.

¡Ay! Pero allí dejé mi corazón.

Dejé la vajilla y el televisor.

Dejé mi casita, mi terruño, mi azadón.

Cambié mis paisajes, mi brisa serena,

por fríos semáforos y sucias aceras.

Cambié árboles de fruta,

por pedir limosna en la ruta” (Errante diamante, 2008)

“Yo me volví guerrillera fue a la madrugada,  
cuando quedé a la deriva y me fui para el monte  
porque al que solo a sembrar y a regar aprendiera

cuando la guerra lo agarra, donde más va y se esconde” (La guerrillera, 2023)

La vida campesina ha sido una vida no llorable en el discurso hegemónico, una vida desplazada no solo del territorio físico, sino del campo de la legitimidad y de identidad (Butler, 2010). La música, en este sentido, opera como un reencuentro con el sentido de comunidad y dignidad, donde el campesinado deja de ser objeto de discurso para convertirse en sujeto de palabra.

### **2.2.2. La mujer y la comunidad LGBTIQ+**

La guerra ha tenido un impacto diferenciado según los cuerpos. Las mujeres y las disidencias sexuales no solo han sido víctimas del conflicto armado, sino también de formas específicas de violencia atravesadas por el género, la sexualidad, el mandato heteronormado y el patriarcado. Durante mucho tiempo, sus experiencias fueron invisibilizadas por un discurso de guerra centrado en el hombre combatiente como única víctima legítima, relegando a las mujeres a un rol pasivo y secundario, o como víctimas indirectas de la pérdida masculina.

Sin embargo, las narrativas musicales permiten escuchar otras voces, aquellas que han sido históricamente silenciadas. En las canciones analizadas emergen cuerpos violentados y, a la vez, reexistentes, cuerpos que no solo fueron blanco de agresiones físicas, sino también de mecanismos de control simbólico y social. El conflicto, como campo de batalla, no solo se libró en los territorios físicos, sino también sobre los cuerpos, los femeninos y disidentes, que fueron instrumentalizados por los actores armados para ejercer control, dominación o castigo.

“Gays no aparecieron

ayúdame señor

sus vidas se las quitaron, llora,

eso fue un horror

Colombia me llora

Hay gente que mata

Sufriendo la madre mía, llora

y el pueblo me ataca” (Colombia me llora, 2022)

La violencia ejercida sobre la comunidad LGBTIQ+ fue una estrategia de limpieza social en muchos territorios. Desde el control social, se impuso la norma heterosexual como única vía posible para la existencia, negando la humanidad de quienes transgredían los mandatos binarios. Esta violencia no solo fue ejecutada por grupos armados, sino también legitimada por el silencio social. Como señala Butler (2010), las vidas que no se ajustan al marco de inteligibilidad dominante tienden a ser consideradas “no llorables”, es decir, desechables. Las narrativas musicales interrumpen esta lógica y exigen duelo, reconocimiento y justicia

“Por mujeres

abusadas, torturadas, maltratadas

Como si no fueran nada

En nuestros pueblos

Ser mujer nos han cobrado

Si la ley no es feminista

La lucha no ha terminado” (Canción desaparecida, 2023)

“¿Por qué no pueden entender?

su cuerpo no es un campo de batalla

A sus hijos trajo al mundo a una guerra que no acaba” (La paz tiene nombre de mujer, 2015)

En paralelo, las mujeres, desde sus múltiples roles como madres, esposas, lideresas o sobrevivientes, también han sido víctimas directas y agentes de resistencia. Muchas veces sus cuerpos fueron usados como arma simbólica de guerra, violados, estigmatizados, amenazados. Pero las canciones no las muestran solo desde el dolor, sino desde la capacidad de reconstrucción, lucha y denuncia que ha sido central en los procesos de memoria y justicia en Colombia

En Mamitas, ¿Quién los mató? y La paz tiene nombre de mujer, las mujeres cantan su duelo, pero también su resistencia. Denuncian las violencias sufridas, interpelan la impunidad y reconstruyen el tejido social desde el afecto. Ellas no solo cargan el dolor, sino que lo convierten en motor de memoria y acción colectiva, muchas veces supliendo la ausencia institucional en la búsqueda de verdad y reparación

“He visto que nuestras mujeres

nunca perdieron la esperanza

he visto colombianas perderlo todo

y resurgir de la nada

he visto las sonrisas de nuestras indias,

nuestras negras, nuestras mestizas

entregando la vida por Colombia

porque señores, la paz tiene nombre de mujer” (La paz tiene nombre de mujer, 2015)

“Todas somos mamitas y no queremos parir para,

en esta guerra nuestros hijos ver morir

Mamita, cuénteme cómo era su hijo,

qué le gustaba comer, le regalaba rosas,

era atento con usted, le iba a comprar un ranchito,

la quería mucho a sumercé,

cuénteme qué música escuchaba,

recuérdeme su nombre, sus fotos muéstreme” (Mamitas, 2016)

“Si esta madre no se atreve todo estaría perdido

Y estaría en archivo y otra historia pa contar

Del país con la clase obrera que se muere en la impunidad” (¿Quién los mató?, 2020)

En este contexto, las mujeres y la comunidad LGBTIQ+ no solo recuperan su voz, disputan el sentido de la guerra y se inscriben en la lucha por la memoria. Sus cuerpos no son solo lugares de afectación, sino territorios de resistencia simbólica, emocional y política.

### **2.2.3. La juventud y la niñez**

La guerra también se narra desde la niñez y la juventud. Ellas no han sido solo víctimas colaterales del conflicto armado, sino que, en muchos casos, han sido blancos directos de la violencia o, incluso, instrumentalizadas como parte de la confrontación armada. En este sentido, las canciones analizadas muestran cómo estos cuerpos jóvenes han sido marcados por la estigmatización, la exclusión estructural, la falta de oportunidades y el uso directo por parte de los actores armados.

Las letras nos hablan de jóvenes reclutados, de niños sin opciones, de adolescentes usados como “carne de cañón”, como lo menciona la canción *La Jungla* (2004), que con crudeza describe el abandono estatal, la pobreza y la desesperanza que empujan a muchos hacia los grupos armados como única salida vital, incluyendo a las Fuerzas Armadas estatales. En esta y otras canciones, la guerra aparece como destino impuesto, no elegido, resultado de estructuras de desigualdad que desde la infancia anulan el futuro, con el fin de normalizar las dinámicas violentas y deshumanizantes dentro de la guerra.

“Así es como funciona este país

Así, es como me tratan a mi

han despertado mi instinto animal

han despertado mi instinto de matar

me obligaron a tomar las armas

que karma, se ha ensuciado mi alma

¡Oh mi Dios! he matado un ser humano

¡Oh mi Dios! he manchado con sangre mis manos

me felicitan por matar a un hombre

por dejar a un niño sin padre, sin nombre

a una madre sin hijo, a una iglesia sin crucifijo” (*La jungla*, 2004)

Este tipo de relatos cuestiona profundamente el discurso hegemónico que normaliza la guerra y los cuerpos jóvenes que la conforman y que criminaliza a los jóvenes empobrecidos sin atender a las condiciones que los empujan a una guerra que no les pertenece, pero que los traga. Como señala Butler (2010), hay vidas que no importan desde los marcos de reconocimiento institucional, porque nunca se les reconoció su humanidad en primer lugar. La juventud empobrecida, racializada o rural ha sido tratada como descartable, como materia de guerra.

“Le exijo a la justicia que este caso se aclare

Y que no quede impune como casi siempre hacen

Nada, la vida de los negros no importa nada

Lo primero que dicen es: "Andaban en cosas raras"

Como Jean Paul, Jair, Léyder, Álvaro y Fernando

Somos víctimas del sistema y el abandono del estado

Pero el pueblo no se rinde Carajo!” (¿Quién los mató?, 2020)

El caso de los falsos positivos o ejecuciones extrajudiciales es tal vez la expresión más dolorosa y aberrante de esta violencia. Donde se desaparecen a jóvenes para después presentarlos como guerrilleros caídos en combate para inflar resultados operacionales dentro de la institución como muestra de cumplimiento, recibiendo retribuciones monetarias o económicas por acabar con vidas. En canciones como Los falsos positivos, si bien la canta un hombre víctima del conflicto, se concibe desde las narrativas y denuncias de las madres que lloran a sus hijos y a su vez recuperan la memoria de sus hijos ante el intento del Estado por transformar sus identidades, borrarlos, estigmatizarlos.

Estas canciones no solo denuncian un hecho específico, sino que también permiten comprender cómo la juventud ha sido una de las poblaciones más vulneradas en el marco del conflicto armado, por su posición estructural, pero también por su falta de reconocimiento como sujetos políticos con agencia.

“Se llevaron a sus hijos con la ilusión de un trabajo

Querían salir del montón de tantos desempleados

Pero nunca imaginaron que estaban siendo engañados

Para morir en la guerra habían sido reclutados

En camiones y de prisa fueron bien acomodados

Para llevarlos al destino que ya estaba señalado

Donde se les daría muerte vistiendo un camuflado

Son los falsos positivos que Colombia ha denunciado” (Los falsos positivos, 2015)

La niñez, por su parte, aparece en canciones como *La guerrillera* (2023) o *Cantan los niños de la esperanza* desde una doble mirada, como víctima de la violencia estructural y como portadores de memoria. En *La guerrillera*, se narra la historia de una niña campesina en medio de la guerra, donde el monte se convierte en el único lugar posible para sobrevivir, no por elección, sino por falta de alternativas. Esta canción le da rostro a muchos niños, niñas y jóvenes que tienen como última alternativa recurrir a la guerra, desde las dinámicas de olvido institucional.

“Tenía 10 años y 2 hermanos

tenía a mis padres y una casita

pero una noche llegó la tropa

y mató a los cuatro y quedé solita

Un comandante con 10 reclutas

fue el que a mi gente la asesinó

porque esta tierra era de la patria

y el presidente la reclamó

De pura vaina no me mataron

porque no vieron que me escondí

y a la mañana me fui pal monte

y en la guerrilla me suscribí” (*La guerrillera*, 2023)

“Mataban a los labriegos,

violaban a sus mujeres.

//Los niños,

solo lloraban de hambre y terror

y una sed de venganza//” (Carare cuando te nombro, 2014)

Estos testimonios musicales no romantizan ni revictimizan a la niñez, la hacen voz legítima, capaz de narrar su experiencia, de interpelar a los adultos y al Estado, y de denunciar las condiciones que los empujaron a la violencia. Desde esta lectura, como plantea Jelin (2012), la memoria infantil también debe tener lugar en el espacio público, y la música funciona como un medio donde esa memoria se hace audible, visible, imposible de ignorar.

### **2.3. ¿Dónde? La configuración del territorio en la guerra**

No podemos comprender el conflicto armado colombiano sin reconocer el papel central del territorio, no solo como el lugar físico en el que ocurren los hechos, sino desde su papel dentro del conflicto como víctima, dentro de las disputas por el mismo, los despojos de recursos para fines económicos, caracterizados por ser extractivista y usado como campo de batalla. En las canciones analizadas normalmente se menciona el territorio rural como el principal afectado, obviamente reconociendo las dinámicas sociales dentro de él, donde la violencia deja huellas y afectaciones simbólicas y físicas planteadas desde los ríos, las montañas, los cultivos, los caminos, la simbología de las casas vacías desde las dinámicas del desplazamiento y el despojo.

“Se pusieron a talar todo el bosque

Para un producto nuevo sembrar

se olvidaron de sembrar papachina

chontaduro, yuca y la pepa e pan

Y trajeron gente de otros lugares

para que los vinieran a asesorar

Hoy en lugar de coco, se cosechas coca

y en lugar de amores, hay enemistad” (Coco por coca, 2011)

Las representaciones y narrativas desde el dolor demuestran la afectividad ligada al territorio, como una forma de entender el conflicto desde las afectaciones emocionales, esta vez ligadas a la relación emocional y simbólica con el lugar basadas en las dinámicas familiares, culturales y colectivas que se daban dentro de los marcos comunes y de identidad. Como lo plantea De

Nora (2000), el sonido y la música organizan la experiencia y en este contexto la experiencia se relaciona desde la transformación y la pérdida, o despojo, de un espacio y una comunidad construida y después transformada. Uno de los ejemplos predominantes en cuanto a la transformación del paisaje y los recursos naturales desde las dinámicas del control territorial es el uso de estos como zonas de control social, como campo de batalla y como escenarios para perpetuar el miedo.

“No hay por donde caminar, nuestro campo está minado,

De bombas que le dan muerte, aquel que va descuidado” (De la guerra a la paz, 2015)

El despojo, el desplazamiento forzado, la apropiación armada de los recursos naturales y la destrucción del entorno son hechos victimizantes que se narran de manera recurrente en las canciones. Donde la memoria territorial se entrelaza con la memoria colectiva, configurando relatos en las que el medio ambiente también “llora”, donde la montaña recuerda, y el río acusa los muertos que se le obligaron a llevar con el fin de desaparecer o con el fin de caragr el miedo infundido.

“Carare, cuando te nombro

me vuelve a la memoria,

//los cuerpos

que tu corriente inocente arrastró

víctimas de la violencia//

Recordaré que por tus riveras pasé

y solo huérfanos y viudas encontré” (Carare cuando te nombro, 2014)

Estas representaciones musicales conectan con lo que Lorusso (2021) señala sobre el tejido social, que este no se forma ni se rompe solo entre personas, sino también en la relación con el espacio habitado, con lo compartido y lo simbólicamente significativo. En la música, ese tejido se reconstruye, se nombra y se resignifica, muchas veces como una forma de resistir al olvido y a la estandarización impuesta por los relatos oficiales del conflicto. El uso del territorio por parte de los actores armados no solo transformó los mapas, sino también la percepción del riesgo, el miedo a ciertos territorios o a paisajes específicos de los territorios y la identidad en cada región. En varias canciones, se menciona a la naturalización de la violencia en ciertas

zonas haciendo uso del miedo por medio de las armas y la exposición del sufrimiento como forma de castigo, como forma de control territorial y social.

Teniendo en cuenta esto, el análisis del territorio en las canciones no se reduce solamente a ubicar geográficamente los hechos. Se trata de entender cómo la guerra ha moldeado las formas de habitar, de recordar y de nombrar los lugares y también, cómo el canto reconstruye esos vínculos rotos, permite resignificar lo que fue arrancado o despojado y abre caminos para una memoria más arraigada, más sentida y más territorializada.

#### **2.4. Conclusiones del capítulo**

A lo largo de este capítulo hicimos un viaje por las narrativas musicales que nos permiten escuchar la guerra, en el contexto del conflicto armado colombiano, no solo como un hecho político e histórico, sino como una vivencia atravesada por cuerpos, territorios y afectos plasmados y dotados de sentido desde la narrativa de experiencias. Escuchar la guerra cantada es reconocer que el conflicto armado colombiano no solo se vivió en los titulares de los medios o en las cifras institucionales, sino desde las voces de quienes lo sintieron, lo enfrentaron y lo sobrevivieron. La música se presenta aquí como una forma de nombrar, de recordar, pero también de interpelar aquello que muchas veces ha sido negado o silenciado desde los discursos hegemónicos.

Las razones del conflicto, según las canciones analizadas, no se explican desde una lógica simplista, se construyen desde la desigualdad estructural, el abandono del Estado, la naturalización de la exclusión y el control armado de los territorios. La guerra no aparece como un accidente, sino como la continuidad de múltiples violencias cotidianas y estructurales, como lo plantea Butler, algunos cuerpos fueron y siguen siendo considerados prescindibles, no dignos de duelo ni de memoria.

A su vez, las víctimas que aquí emergen no son figuras abstractas o un número, son sujetos concretos con historia y con voz. Mujeres, campesinos, jóvenes, niños y personas LGBTIQ+ relatan sus dolores y también sus resistencias, donde la música permite tensionar los relatos que presentan a las víctimas solo desde la pasividad o el sufrimiento, ellas también hablan, también denuncian, también reconstruyen comunidad desde sus propios marcos narrativos en lucha por el sentido, y desde estas canciones, ese sentido se disputa y se resignifica.

El territorio, no solo es un espacio geográfico donde ocurre la violencia, sino un cuerpo simbólico que también ha sido herido. El canto territorializa, en un proceso en que se vuelve a habitar lo que fue vaciado, lo que fue silenciado, lo que se quiso arrancar y lo que se quiso

controlar por medio de las dinámicas de poder. Las canciones dan cuenta de una memoria que no solo se ancla en el recuerdo de los hechos, sino en los paisajes, en las formas de vida y en las prácticas que han sido amenazadas por la guerra. Este capítulo nos permitió ver que la guerra en Colombia no solo fue librada con armas, sino también con narrativas. Las canciones, lejos de ser un simple acompañamiento cultural, se convierten en archivos vivos de la experiencia, en prácticas de resistencia, en tecnologías de la memoria que nos permiten sentir, pensar y reconstruir otras verdades.

### **CAPÍTULO 3: CANTANDO LA PAZ**

#### **Introducción**

En el capítulo anterior recorrimos las narrativas que cantan la guerra, ahora es momento de escuchar esas otras voces que, incluso en medio del dolor, se aferran a la posibilidad de la paz. Este capítulo se centra en esas canciones que no solo denuncian lo vivido, sino que imaginan y convocan otros futuros posibles. A su vez, se reconoce que cantar la paz en Colombia no ha sido un acto ingenuo ni despolitizado, ha sido una forma de resistir, de sanar y de disputar el sentido de lo vivido cuando las instituciones o los discursos dominantes han intentado imponer un silencio o una única versión de la historia. Incluso el cantar la paz tiene una postura de resistencia ante la idealización de la paz desde una idea abstracta utilizada en los gobiernos como slogan político, no plasmado en las acciones institucionales a lo largo de la historia.

Este capítulo responde al objetivo de examinar las narrativas musicales que abordan la paz y la reconciliación entre 2002 y 2024, y su contribución a la reconstrucción del tejido social y la resignificación del otro. Desde la música se toman las narrativas afectivas desde una posición política para hablar de la reparación simbólica, del encuentro, del reconocimiento, a través de canales institucionales y de los aprendizajes colectivos que surgen después de atravesar la violencia.

Este capítulo contará con tres apartados. En el primero, se abordará cómo el tejido social roto por la guerra, y previo a esta, encuentra en la música una forma de sutura, especialmente desde las voces de mujeres, comunidades organizadas y expresiones colectivas que resignifican el dolor y reconfiguran los vínculos sociales. El segundo apartado se centrará la reconstrucción del “otro”, ese que fue designado como enemigo, pero que en las canciones aparece un carácter humanizante, desde el reconocimiento y dignificación mutua como base para la paz. Finalmente, el tercer apartado se enfocará en proponer estrategias pedagógicas que reconozcan

el valor de la música como archivo vivo, como práctica de memoria y como herramienta para no olvidar y con la idea de la no repetición.

Una vez más los invito a escuchar la siguiente playlist que nos acompañará en este capítulo donde la paz se presenta y expone de forma musical y cantada.



Playlist Cantando la paz

### **3.1. La paz y la reparación del tejido social**

Hablar de paz en Colombia, y creería que en el mundo entero, implica un reto desde lo técnico hasta lo conceptual. La paz concebida como un ideal abstracto teorizado y analizado a veces desde una idea utópica, o también distópica, nos vincula o habla de la presencia de conflictos, ya sean políticos, religiosos, geográficos, entre otros, que han dejado repercusiones devastadoras a nivel humano y a nivel medio ambiental. En el contexto colombiano la paz va más allá de la firma de acuerdos, o la paz plasmada en un papel. La paz se configura a partir de acciones colectivas, por supuesto esto implica un mayor reto en un país tan polarizado a nivel político, pero también a nivel ideológico y experiencial dentro de una desigualdad tan profunda y un Estado débil altamente centralizado. Sin embargo, si nos quedamos pensando y planteando una paz como un proceso estático, lineal, homogéneo, incluso jerarquizado e individualizado, no se verá reflejada ni en los marcos institucionales y menos en la legitimidad social o colectiva.

Incluso hablar de la paz misma firmada en Colombia nos demuestra las distintas perspectivas en torno a ella, tal vez desde una postura casi ajena o alejada de la experiencia del conflicto armado. Nos basamos en los discursos mediáticos que entablan la idea de paz desde ideas socialistas, hasta la idea de la paz como un discurso politiquero, que encasilla la paz solo como un proyecto de gobierno, y no como un proyecto para la vida digna. La paz, trae consigo hablar directamente del conflicto armado y resarcición del daño, nos habla de hechos inhumanos poco



### 3.1.1. Las mujeres tejiendo la justicia

Desde lo afectivo y memorable también se teje y repara el tejido social. Si bien parecerá reiterativo la mención de la mujer en la presente investigación, es importante reconocer que las mujeres han sido sujetos transversales en las narrativas del conflicto, desde su condición como víctima, hasta su rol como constructoras de paz. Unas de las pioneras y agentes activas para la reparación del tejido social han sido las mujeres, quienes no solo han sido sobrevivientes de las violencias basadas en género en el contexto del conflicto armado, sino que de por sí han sostenido la sociedad y la vida.

Desde su rol como madres que lloran a sus hijos asesinados o desaparecidos o las distintas esferas de ser mujer en el conflicto armado, han marcado y agenciado su dolor desde la insistencia en la recuperación de la memoria, la lucha por la justicia y la transformación para la paz, luchando desde los márgenes del no reconocimiento institucional (Jelin, 2012), hasta realizar movimientos y asociaciones que solventan e insidien en lo que la justicia y estado no han hecho. La figura de las madres buscadoras representa la agencia política y el derecho al digno duelo desde esclarecimiento de la verdad y reclamo por la justicia ante crímenes de Estado que hoy en día se encuentran en disputa y procesos de deslegitimación desde los marcos de las relaciones de poder en sectores institucionales.

“Con flores del campo los alimentó

con una caricia sonrisa sonriendo a la vida

escondiendo el dolor, luchaban en contra del hambre

En un rincón los protegió

mientras sonaban truenos de miedo fuera de control

les cantaba canciones de arrullo” (La paz tiene nombre de mujer, 2015)

“La lucha arriba por todas aquellas madres

Que lloran diario a sus hijos

Y justicia no hay pa' darles” (Canción desaparecida)

El rol de las mujeres dentro de la construcción de paz además de exigir justicia y actuar por conseguirla, es que desde los espacios simbólicos dignifica la vida que fue despojada de identidad desde una imagen deshumanizante de la vida propia, La paz desde la mujer es no olvidar, es el llamado a la constancia y la lucha por la justicia, justicia plasmada desde la

aclaración de los hechos por medio de la verdad donde se reconozcan los responsables de borrar la identidad de sus seres querida y se respete su dolor.

### **3.1.2. La colectividad y el tejido social**

Desde otra perspectiva, la comunidad como conjunto colectivo sobresale en las narrativas del conflicto desde sus procesos de creación desde lo comunitario y diverso, que configuran un sentido común compartido (Vila, 1996) desde la apuesta de construir un “nosotros” en medio del daño por medio de la música.

Desde los discursos retomados de las canciones podemos ver como la unión colectiva se forma a partir de discursos políticos como lo vemos en la canción “Un paso hacia la paz” que se manifiesta en el contexto de los acuerdos de paz, donde se ve la paz como un “nuevo comienzo” y desde un anhelo colectivo tal vez un poco utópico. Sin embargo, al tener cantantes de alto impacto, tuvo gran influencia en la perspectiva pública sobre la paz como una base para la transformación.

“ya pasamos 100 años de soledad

Es el momento de crecer, busquemos la felicidad

demos el paso para volver a soñar

es el momento para actuar, cantemos por la libertad

Toma mi mano y caminemos por la paz” (Un paso hacia la paz)

Por otro lado, hay otras colectividades que tienen un trabajo más incidente como activistas y defensores de los derechos humanos a lo largo del conflicto y los procesos de paz que más que responder a un discurso “politiquero”, transforman y resignifican el rol o papel de la guerra violenta y armada como única forma de resolver los conflictos, desde el discurso salvador y enemigo, vencedores y ganadores que se generó estructuralmente. Donde se hace un reconocimiento consciente de que la paz no significa la ausencia de conflictos, sino las estrategias colectivas e instituciones para tratar los conflictos diferentes a la toma de armas como lucha por el poder. Es una postura política ante la cultura de la guerra en la que se resignifican otras estrategias para resolver los conflictos cotidianos y estructurales, como el dialogo, el reconocimiento, la reparación, la dignificación, los afectos y la ternura, que le den sentido a la construcción de un mañana construido desde la colectividad.

“Pa mi pueblo, una justicia

que vea y que no cojee  
pa mi tierra, campesinos  
gente buena y con fe  
para ustedes las canciones  
pa nosotras la inspiración  
para Dilan para, Brandon  
un país amor perdón

Para la guerra nada” (Para la guerra nada, 2020)

“Llegó la hora de asumir que queremos construir  
una historia y un futuro en el que puedan vivir  
Jóvenes libres de escoger lo que ellos quieran hacer  
que no mueran por un odio creado antes de nacer  
Para poder continuar tus ojos quiero mirar  
que me digas a la cara que también quieres cambiar” (La guerra no sana heridas, 2020)

Las colectividades que cantan por la paz no lo hacen desde la ingenuidad, sino desde la experiencia de haber habitado la violencia de forma directa o indirecta, de haber visto caer cuerpos y comunidades enteras y sin embargo desde ahí levantan su voz para consentir y desear otro país posible. El sentimiento de esperanza no niega el dolor de la guerra ni los hechos, de hecho, los recuerda constantemente a través de la música, planteando a su vez la paz como un proceso constante, no como una meta, sino como una forma de mantenerlo dentro de la cotidianidad y la estructura, creada desde un nosotros en conjunto.

### **3.2. La resignificación y dignificación del otro**

Uno de los procesos más complejos en los procesos de construcción de paz es la posibilidad de mirar al “otro” que ha sido construido como “enemigo”, “adversario”, “amenaza”, entre otros que ha sido denominado como “indigno”, de ser llorado y escuchado, planteado desde nuestros marcos de referencia que nos divide a los “unos” de los “otros” desde las dinámicas vividas o

los discursos interiorizados. En las dinámicas del conflicto armado, la construcción del “otro” ha sido central para darle legitimidad a la idea de exterminio configurado desde la guerra.

A pesar de lo anterior, las canciones analizadas en la presente investigación transitan entre estos procesos de clasificación desde la denuncia y la propuesta de escucha como una postura ética de comprensión del otro, dotando a ese otro de humanidad de la que ha sido desposeído. Desde esa resignificación del “otro” no se busca glorificar los actos, ni mucho menos justificarlos, pero se busca crear un marco de identificación desde las desigualdades estructurales que le dan sustento a una guerra que plantea generalmente a jóvenes empobrecidos la guerra como única opción. Las canciones referencian la confrontación y una idea inicial de adversario, sin embargo, se ponen los marcos de dolor desde una forma horizontal, no jerárquica en la que se impone un dolor y experiencia sobre la otra, dignificando y reconociendo a los distintos actores, que no pertenecen a estructuras de poder o mando directo.

“Si te mandan a morir, solo por una libreta

yo te voy a repetir lo que un día dijo un poeta

Si soy pobre como tú, somos hermanos los dos

/No sé por qué piensas tú que tu enemigo soy yo/” (Hermano soldado, 2016)

Resignificar al otro no es borrar u olvidar lo que hizo, ni el dolor que provocó, es un proceso de reconocimiento de que ninguna historia es lineal, que los actores del conflicto no nacieron como tal inscritos a la guerra desde una imagen deshumanizante, sino que fueron víctimas de las circunstancias estructurales.

“Gimen los días y es tiempo de lucha angustia y soledad

Réquiem por los que su vida perdieron y dieron su sangre al azar...

Visto desde arriba se puede ver

Que los victimarios son víctimas también...” (Gimieron los días, 2015)

Desde el reconocimiento del otro se abren caminos posibles para el diálogo y la posible reconciliación desde la escucha y comprensión que desmonta los discursos que sostuvieron la guerra, como un acto político de dignificación y reconocimiento que habla a su vez de confianza y esperanza para un futuro en paz.

“Quiero llamar la atención, a todo este pueblo hermano,  
Pa’ que todos nos unamos y se dé por acabado,  
Este conflicto macabro, que tiene el pueblo enlutado;  
Y se abraza el guerrillero, el paraco y el soldado,  
Que por falta de justicia, por tanto tiempo han luchado” (De la guerra a la paz, 2015)

### **3.3. Conclusiones del capítulo**

El análisis realizado en este capítulo muestra como las narrativas musicales que cantan la paz y la reconciliación pueden parecer discursos idealistas y utópicos. Sin embargo, se paran desde una postura ética y política arraigadas a las experiencias vinculadas al dolor, procesos estructurales de exclusión y resistencia que resignifican, por medio de una narrativa coherente, la guerra para ponerle una reparación por medio de la paz.

No solo se evoca a lo ocurrido, sino que se proponen como una herramienta para la construcción de paz, incluso si la narrativa es de guerra, ya tiene una posición política para la construcción de paz por medio de la memoria colectiva e histórica dentro de los marcos de reconocimiento propios. Las canciones permiten hablar del dolor y el daño, pero también imaginar y poner en práctica acciones desde lo comunitario que aporten a la transformación y construcción de paz desde las relaciones sociales que conforman las dinámicas del tejido social.

A su vez, la resignificación del otro ocupa un lugar central desde la transformación de las categorías narrativas entre actores, en las que se reconoce que dichas categorías no son neutrales, puesto que dependen de las subjetividades de la experiencia, posiciones sociales, y procesos de legitimación y exclusión. Al humanizar a los actores vistos como actores permite construir nuevas formas de reconocimiento del otro y de sí mismo, como una pedagogía encarnada, en la que, como sugiere DeNora (2000), la música actúa como tecnología del yo, permitiendo al sujeto narrarse, ubicarse, sanarse y proyectarse dentro de una comunidad.

## **CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES**

Desde una aproximación sociológica, la presente investigación analizó la transformación de las narrativas musicales sobre la guerra y el conflicto, plasmadas en canciones publicadas entre los años 2002 y 2024. El análisis se tomó desde una postura crítica y sensible, reconociendo estas narrativas como una forma de dar representación, denuncia, resistencia y dignificación ante las experiencias directas e indirectas dentro del conflicto armado que afectaron los

cuerpos, las emociones, los territorios y las posibilidades de tener una vida digna. La música y los discursos narrativos, o las narrativas discursivas, que componen las canciones, por lo tanto, las experiencias, se presentan desde una posición política que transforma, enfrenta e interpela las dinámicas de silenciamiento estructural e institucional.

Uno de los principales aportes del trabajo, desde el análisis de las canciones, es el del reconocimiento de la música como un archivo vivo de memoria desde la expresión y enunciación de las experiencias de las voces y rostros de las personas afectadas, por medio de la evocación del pasado desde la reconstrucción individual y colectiva de los hechos. El papel de la música como memoria viva se diferencia de los relatos institucionales generalizados, planteados de forma lineal y homogénea, ya que desde ella se da apertura a los marcos de dolor, no desde un aspecto revictimizante, desde distintos actores, desde distintos territorios y desde distintos hechos que atraviesan los procesos

El conflicto armado colombiano desde su complejidad histórica, estructural y narrativa, ha sido un proceso que atraviesa no solo la historia colombiana, sino las dinámicas cotidianas que se dan en ella, diferenciada entre sectores rurales y urbanos, los cuerpos y desde los marcos de desigualdad estructural. La presente investigación nos evidencia como desde distintas regiones del país se ha vivido el conflicto, por lo tanto, las distintas formas de cantarlo por medio de sonidos o géneros musicales que dotan de sentido y territorilización a los relatos cantados. Se reconoce la ubicación geográfica, especial y cultural de las memorias desde una polifonía que dan cuenta de la diversidad y la resistencia.

Por otro lado, las narrativas de las canciones nos permitieron identificar causas estructurales del conflicto armado y la legitimación de la violencia, como lo es que se inscribe dentro de las dinámicas del sistema capitalista, perpetuando así la desigualdad estructural y denigrante, planteada desde el abandono y debilidad estatal desde marcos de exclusión intencionadas (Ricoeur, 1999), lo que desquebraja el tejido social desde la inconformidad y el sentido de lucha por la dignidad, especialmente impartida desde el campo o sectores rurales. Estructuras que legitiman y conllevan al enfrentamiento bélico desde la lucha del poder y control, desde ideologías de apropiación y seguimiento por medio de discursos que deshumanizan al otro y a sí mismos, con la idea de exterminio al que se ve como enemigo.

A su vez, estas mismas narrativas no se centran en la experiencia estática victimizante del conflicto, donde de por sí desde el evocar el pasado hay una posición política por parte de actores como mujeres, campesinos, jóvenes, niños, entre otros. Quienes transitan las narrativas

a procesos no solo de denuncia, sino de transformación social desde el reconocimiento de la fragmentación social, desde la ruptura de las relaciones sociales (Lorusso, 2021), en las que se agencia hacia espacios estructurales como lo son los espacios judiciales con el fin de encontrar “reparación”, desde el reconocimiento de los hechos, el derecho a la verdad y a la significación del ser y el sentir en dignidad.

La investigación nos muestra que la música ha sido y sigue siendo una forma de archivo emocional, como un canal de denuncia y un espacio de elaboración simbólica de la memoria colectiva, donde las canciones permiten sostener la memoria de lo vivido, resignificar los duelos y fortalecer los vínculos sociales fragmentados por la violencia y la desigualdad estructural. La música articula una posición política y activa desde la memoria “desde abajo” en el que se tienen en cuenta los cuerpos y las cuerpos dolientes, los cuales se encuentran territorializados y desde la esperanza y agencia que emerge desde la experiencia y la añoranza de la justicia desde la idea de la paz.

Desde un enfoque metodológico esta investigación, planteada como monografía, no pretende agotar las posibilidades del análisis de narrativas musicales en contextos de conflicto y reconciliación. Esta es una problemática que se puede analizar y retomar desde la sociología, desde metodologías más profundas e incidentes desde el trabajo de campo, por medio de una etnografía musical, o estudios de caso focalizados enfocados en algún grupo o comunidad específica que justamente se narre por sí misma mediada a su vez por el análisis interpretativo del investigador o investigadora.

## **BIBLIOGRAFÍA**

- Butler, J., (2010), Marcos de guerra: las vidas lloradas. Editorial Paidós Mexicana S.A.  
Recuperado de [https://www.academia.edu/7033116/Marcos\\_de\\_Guerra\\_Las\\_Vidas\\_Lloradas\\_Judith\\_Butler](https://www.academia.edu/7033116/Marcos_de_Guerra_Las_Vidas_Lloradas_Judith_Butler)
- Centro de Memoria Paz y Reconciliación (2022). Memorable: experiencias ejemplares de construcción de memoria pública democrática en un período crítico.
- Centro Nacional de Memoria Histórica (2016). Hasta encontrarlos. El drama de la desaparición forzada en Colombia.
- Centro Nacional de Memoria Histórica., (2018), La memoria nos abre camino. Balance metodológico del CNMH para el esclarecimiento histórico, Bogotá, CNMH.

Centro Nacional de Memoria Histórica (2017), Política Pública de Archivos de Derechos Humanos, Memoria Histórica y Conflicto Armado, CNMH, Bogotá

Coffey, A. (2003). Encontrar el sentido a los datos cualitativos. Estrategias complementarias de investigación. Editorial Universidad de Antioquia. Recuperado de <https://www.fceia.unr.edu.ar/geii/maestria/2014/DraSanjurjo/8mas/Amanda%20Coffey,%20Encontrar%20el%20sentido%20a%20los%20datos%20cualitativos.pdf>

Congreso de Colombia, (2005). Ley 975 “Por la cual se dictan disposiciones para la reincorporación de miembros de grupos armados organizados al margen de la ley, que contribuyan de manera efectiva a la consecución de la paz nacional y se dictan otras disposiciones para acuerdos humanitarios”. Recuperado de <https://www.funcionpublica.gov.co/eva/gestornormativo/norma.php?i=17161>

Congreso de Colombia, (2011). Ley 1448 "Por la cual se dictan medidas de atención, asistencia y reparación integral a las víctimas del conflicto armado interno y se dictan otras disposiciones.". Recuperado de <https://www.funcionpublica.gov.co/eva/gestornormativo/norma.php?i=43043>

Congreso de Colombia, (2012). Ley 592 “por la cual se dictan disposiciones para la reincorporación de miembros de grupos armados organizados al margen de la ley, que contribuyan de manera efectiva a la consecución de la paz nacional y se dictan otras disposiciones para acuerdos humanitarios”. Recuperado de <https://www.funcionpublica.gov.co/eva/gestornormativo/norma.php?i=50829>

Correa, C., (2024). Narrativas musicales en procesos de reparación social en Colombia. Revista a contratiempo. Recuperado de <https://www.bibliotecanacional.gov.co/es-co/colecciones/biblioteca-digital/CDM/acontratiempo>

De Nora (2000). Music in every life. Recuperado de [https://www.academia.edu/10056207/De\\_Nora\\_Music\\_in\\_Everyday\\_Life](https://www.academia.edu/10056207/De_Nora_Music_in_Everyday_Life)

García Galán, A., (2012). De discurso o de ruido: algunas relaciones entre música y guerra en el actual conflicto armado colombiano. Uniandes. Recuperado de <http://hdl.handle.net/1992/11806>

Garci, J., (2016). Introducción. Música y antropología. Notas acerca de una relación olvidada. Instituto Nacional de Antropología e Historia. Cuicuilco, vol. 23, núm. 66, pp. 11-23. Recuperado de <https://www.redalyc.org/journal/351/35145982002/html/>

- Fernández, M. E. L., (2009). Memoria colectiva y músicas locales en una perspectiva de desarrollo humano. Edu.co. Recuperado de [https://bibliotecadigital.udea.edu.co/bitstream/10495/23360/1/LondonoMaria\\_2009\\_MemoriaColectivaMusicasLocales.pdf](https://bibliotecadigital.udea.edu.co/bitstream/10495/23360/1/LondonoMaria_2009_MemoriaColectivaMusicasLocales.pdf)
- Halbwachs, M. (2004). Memoria colectiva. Prensas universitarias de Zaragoza. Recuperado de <https://ia601509.us.archive.org/17/items/MemoriaColectivaHalbwachs./Memoria%20Colectiva-Halbwachs.-.pdf>
- Jelin, E. (2012). Los trabajos de la memoria. 2da ed. IEP Instituto de Estudios Peruanos. Recuperado de [https://banner9.icesi.edu.co/ic\\_contenidos\\_pdf/adjuntos/202210/202210\\_11112\\_1248\\_1.pdf](https://banner9.icesi.edu.co/ic_contenidos_pdf/adjuntos/202210/202210_11112_1248_1.pdf)
- Lorusso, F., (2021). Relación y tejido social: una panorámica conceptual a través del enfoque de la sociología relaciona. O Público e o Privado. Recuperado de <https://revistas.uece.br/index.php/opublicoeoprivado/article/view/4410>
- Mendoza, M. A. S. (2012). Análisis de iniciativas de memoria colectiva de víctimas del conflicto armado en Colombia a través de expresiones artísticas musicales en Bogotá. PERIODO 1991–2010. Edu.co. Recuperado de <https://repository.urosario.edu.co/server/api/core/bitstreams/e4b819b3-b374-4a95-a440-19625845cc9f/content>
- Mendoza García, J. (2007). Sucinto recorrido por el olvido social. Polis, 3(2), 129-159. Recuperado de [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1870-23332007000200005&lng=es&tlng=es](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-23332007000200005&lng=es&tlng=es).
- Mendoza García, J. (2007). A otra cosa mariposa: o la rapidez como forma del olvido social. Revista Casa del Tiempo. Recuperado de [https://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/100\\_jul\\_sep\\_2007/casa\\_del\\_tiempo\\_num100\\_54\\_61.pdf](https://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/100_jul_sep_2007/casa_del_tiempo_num100_54_61.pdf)
- Molina Bohórquez, L. R. (2019). Música y conflicto armado: representaciones de identidad, memoria y resistencia en el compilado musical Tocó cantar: una travesía contra el olvido. Cuadernos de Música Artes Visuales y Artes Escénicas, 14(2). Recuperado de <https://doi.org/10.11144/javeriana.mavae14-2.myca>
- Muñoz López, C. A. (2021). La música como elemento de reparación integral en el post conflicto armado, caso El salado, Colombia. Revista Estudios Socio-Jurídicos, 23(2),

61-99. Recuperado de <https://doi.org/10.12804/revistas.urosario.edu.co/sociojuridicos/a.9515>

Ricoeur, P. (1999). La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido. Arrecife producciones S.L. Recuperado de [https://www.academia.edu/23969014/Ricoeur\\_La\\_lectura\\_del\\_tiempo\\_pasado\\_Memoria\\_y\\_Olvido](https://www.academia.edu/23969014/Ricoeur_La_lectura_del_tiempo_pasado_Memoria_y_Olvido)

Ricoeur, P. (2000). La memoria, la historia, el olvido. Fondo de cultura económica de Argentina S.A. Recuperado de [https://www.academia.edu/28937769/RICOEUR\\_P\\_La\\_memoria\\_la\\_historia\\_el\\_olvido\\_LAV](https://www.academia.edu/28937769/RICOEUR_P_La_memoria_la_historia_el_olvido_LAV)

Rodriguez Sanchez, A. & Cabedo, A. (2017). Espacios musicales colectivos durante y después del conflicto armado como lugares de preservación del tejido social. Revista Coherencia Vol. 14, No 26, pp. 257-291

Salgado, A. (2007). Investigación cualitativa: diseños, evaluación del rigor metodológico y retos. Liberabit, 13(13), 71-78. Recuperado de [http://www.scielo.org.pe/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1729-48272007000100009&lng=es&tlng=es](http://www.scielo.org.pe/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1729-48272007000100009&lng=es&tlng=es).

Santander, P. (2011). Por qué y cómo hacer Análisis de Discurso. Recuperado de [https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0717-554X2011000200006](https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-554X2011000200006)

Soto Moreno, L. J., (2014). La narración oral como herramienta en la construcción de la memoria colectiva de la violencia experiencia con mujeres víctimas de desplazamiento forzado en Colombia. Revista Colombiana de Ciencias Sociales, 5(1),55-76. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=497856282005>  
<https://repository.upb.edu.co/handle/20.500.11912/1858>

Suárez, A. C. (2011). Construcción de memoria colectiva a través de la música. La experiencia del Movimiento de las Madres de Plaza de Mayo. Recuperado de: <http://hdl.handle.net/10554/7738>.

Taylor, S.J.; Bogdan, R. (1994). Introducción a los métodos cualitativos de investigación. La búsqueda de significados. Ediciones PAIDOS. Recuperado de <https://pics.unison.mx/maestria/wp-content/uploads/2020/05/Introduccion-a-Los-Metodos-Cualitativos-de-Investigacion-Taylor-S-J-Bogdan-R.pdf>

Valencia, V. (2011). Bandas de música en Colombia la creación musical en la perspectiva educativa. A Contratiempo: revista de música en la cultura. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7619521>

Vela, J., (2024). Infografía: La música y la paz en Colombia. Revista a contratiempo. Recuperado de <https://www.bibliotecanacional.gov.co/es-co/colecciones/biblioteca-digital/CDM/acontratiempo>

Vila, P., (1996). Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones. Revista transcultural de música, Recuperado de <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/288/identidades-narrativas-y-musica-una-primer-propuesta-para-entender-sus-relaciones>

Wills, M., (2014). Los tres nudos de la guerra colombiana: Un campesinado sin representación política, una polarización social en el marco de una institucionalidad fracturada, y unas articulaciones perversas entre regiones y centro. Recuperado de <https://www.centrodehistoriahistorica.gov.co/descargas/comisionPaz2015/WillsMarianaEmma.pdf>

Woodside, J., (2008). La historicidad del paisaje sonoro y la música popular. Trans. Revista Transcultural de Música, (12). Recuperado de: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=82201221>

## **Canciones**

Andrea Echeverri. (2016). Mamitas. YouTube [https://youtu.be/hYfrfnToL\\_g?si=OU2JpjOg1YjlO5mC](https://youtu.be/hYfrfnToL_g?si=OU2JpjOg1YjlO5mC)

Aterciopelados. (2008). Errante diamante. YouTube <https://youtu.be/MHK4l7iUITU?si=bEYPh2BwtS1d7UiW>

Centro Nacional de Memoria Histórica. (2014). Carare cuando te nombro. Disco Cantos del Carare. Speaker <https://www.spreaker.com/podcast/cantos-del-carare--4898665>

Centro Nacional de Memoria Histórica. (2014). Una historia verdadera. Disco Cantos del Carare. Speaker <https://www.spreaker.com/podcast/cantos-del-carare--4898665>

Centro Nacional de Memoria Histórica. (2015). ¿Por qué recordar?. Souncloud <https://centrodehistoriahistorica.gov.co/reproductor/reproductorb.php?ruta=podcast%2Ftoco+cantar#%20%22>

- Centro Nacional de Memoria Histórica. (2015). De la guerra a la paz. Disco Tocó Cantar. Souncloud  
<https://centrodememoriahistorica.gov.co/reproductor/reproductorb.php?ruta=podcast%2Ftoco+cantar#%20%22>
- Centro Nacional de Memoria Histórica. (2015). Gimieron los días. Souncloud  
<https://centrodememoriahistorica.gov.co/reproductor/reproductorb.php?ruta=podcast%2Ftoco+cantar#%20%22>
- Centro Nacional de Memoria Histórica. (2015). Los falsos positivos. Souncloud  
<https://centrodememoriahistorica.gov.co/reproductor/reproductorb.php?ruta=podcast%2Ftoco+cantar#%20%22>
- Centro Nacional de Memoria Histórica. (2022). Con amor a mi patria. Biblioteca Musical Para la Paz. YouTube <https://youtu.be/6BvPtMevMLs?si=iG7zNCfy15RoA0R>
- Centro Nacional de Memoria Histórica. (2022). La ilusión de un campesino. Biblioteca Musical Para la Paz. YouTube <https://youtu.be/LBK5X2eYGmE?si=CRSfeRP9O0RSpKE7>
- Centro Nacional de Memoria Histórica. (2022). Me duele mi país. Biblioteca Musical Para la Paz. YouTube <https://youtu.be/6BvPtMevMLs?si=bNsF4cKqyZtjhbLc>
- Comisión de la verdad. (2018). Sólo la verdad (Adrian Villamizar). YouTube [https://youtu.be/XjUoiR2\\_YjE?si=gSl7JgeuIbEHy3PK](https://youtu.be/XjUoiR2_YjE?si=gSl7JgeuIbEHy3PK)
- Comisión de la verdad. (2020). La guerra no sana heridas. YouTube <https://youtu.be/T16q9u0pdn4?si=OMgnKhyzvNyMBnNJ>
- Comisión de la verdad. (2020). Reconócame. YouTube [https://youtu.be/Yz0R8y6zXQs?si=PWm8IH\\_APhe9EoJy](https://youtu.be/Yz0R8y6zXQs?si=PWm8IH_APhe9EoJy)
- Eco de tambó. (2022). Colombia me llora. YouTube <https://youtu.be/DhGCM-cdUsg?si=9jufu2Szju7qX4rm>
- Edson Velandia. (2023). La guerrillera. YoouTube <https://youtu.be/BjWITuyFE-s?si=CCwxogdyxcmvpedr>
- Evar115 esa. (2016). Hermano soldado (Lucas Iguarán). YouTube <https://youtu.be/48mwGtdRf2U?si=6HmT35DjkH6Qchhx>

- Festival sonora Bogotá. (2020). Para la guerra nada. YouTube  
<https://youtu.be/NMHBaejD4rQ?si=VSNfyhhIjO-KYcNW>
- Flaco flow y Melanina. (2004). La jungla. YouTube  
<https://youtu.be/NcUvzYvGO2U?si=gWAHYoFUumOgFRS6>
- Geoanni Ortiz. (2023). Andanza caucana (Crisian Pérez, 2006). YouTube  
<https://youtu.be/Jyy8Ud1oJSU?si=GmRzCh5fUW3VjgpC>
- Hendrix. (2020). ¿Quién los mató? YouTube  
<https://youtu.be/i7vBVvvHBY?si=mZIJonFosS5BRS>
- Herencia de Timbiquí. (2011). Coco por coca. YouTube  
<https://youtu.be/dsOpgcTRsSU?si=KpUEkwepBWX7sJg2>
- Juanes. (2023). Canción desaparecida. YouTube  
<https://youtu.be/Nxw9qkuE6gA?si=dI5wCKRA8429gyRZ>
- Julio Nava (2015). La paz tiene nombre de mujer. YouTube  
<https://youtu.be/ol6zOagqzM?si=rnzQ59Y-TLiNCAbj>
- Julio Nava. (2013). Por las víctimas, por la paz. YouTube  
<https://youtu.be/GYCXkgNq4ks?si=bH1pBoRpOc6ElZch>
- La muchacha. (2022). La sentada. YouTube  
<https://youtu.be/Y2rS8Clr9t0?si=SqW2nu4Z9VKW5ezt>
- Oscar Humberto Gómez Gómez. (2002). El campesino embejucao. YouTube  
<https://youtu.be/6sZnFRauSqM?si=MrhgLWMg82Mg4pP>
- Perdón <https://youtu.be/GYCXkgNq4ks?si=YnJ3Qaf7a3-Ee9pL> 2022
- Producciones EL RETORNO. (2011). Cantan los niños de la esperanza. YouTube  
[https://youtu.be/TMg0Ll8njUQ?si=GU716PS99R\\_nEEBJ](https://youtu.be/TMg0Ll8njUQ?si=GU716PS99R_nEEBJ)
- Soy Capaz. (2014). Un paso hacia la paz. YouTube  
[https://youtu.be/oW6r0PO0s50?si=TvGUkLWW-Yza2o\\_T](https://youtu.be/oW6r0PO0s50?si=TvGUkLWW-Yza2o_T)