

*Las tramas culturales de la violencia. El caso de la música vallenata*

**Un trabajo presentado para optar al título de: Licenciado en Música**

Sandra Milena Rodríguez Rodríguez

**Director:**

**Eliécer Arenas**

Universidad Pedagógica Nacional.

Facultad De Bellas Artes.

Licenciatura en Música.

Bogotá. 2021



*Nosotros -y este nosotros es todo aquel que nunca ha vivido nada semejante a lo padecido por ellos- no entendemos. No nos cabe pensarlo. En verdad no podemos imaginar cómo fue aquello. No podemos imaginar lo espantosa, lo aterradora que es la guerra; y como se convierte en normalidad.*

*Susan Sontag,*

*Ante el dolor de los demás*



## Agradecimientos

Escribir una monografía en medio de una pandemia y del estallido social colombiano me enseñó que, en los momentos de mayor frustración, rabia, dolor o emociones confusas, se puede lograr plasmar en las letras el sentir, en lugar de optar por el silencio. Durante todos estos días y noches agradezco a los afectos que me sostienen.

A mi familia que en cada llamada preguntaban por mí, a mi mamá, sus palabras y el café de madrugada, a mi papá asomándose por la puerta para ver si ya había terminado, a mi hermana Majo por siempre recordarme la fuerza, a mi hermana Vivi por mostrarme que todo puede ser complejo, pero tiene un lado de sencillez si detallamos; al amor José Luis por siempre motivarme a continuar y por acompañarme en el descubrimiento de la importancia de la historia.

A mis amigos y amigas, a Giss por llamarme desde el Cauca a mostrarme el valor de la música en la comunidad, a Nata, Andrés y Moni por leerme y ayudarme a mejorar en mi escritura, a Lili por mostrarme la poesía y el aforismo que encuentra lugar aquí, a Anita, Meli y Otto por brindarme su compañía y apoyo en todo momento.

A mis maestros que acompañaron mi formación y siempre me recuerdan la sensibilidad de las artes y como con ellas construimos país. Al maestro Eliécer por todas las lecturas y comentarios, en cada palabra encontré siempre un apoyo y alivio para avanzar. Al maestro Alejandro por los aportes para potenciar lo crítico, por el apoyo, la disposición a la palabra y la escucha atenta.



## Índice de contenidos

Agradecimientos .....	3
Introducción.....	6
1. Justificación.....	8
2. Planteamiento del Problema .....	12
3. Objetivos.....	16
3.1 Objetivo General.....	16
3.2 Objetivos Específicos .....	16
4. Metodología.....	17
4.1 Elementos del Modelo de Investigación Documental .....	18
4.2 Fases del Proceso Metodológico.....	20
4.2.1 Fase 1: Identificación y Análisis del Problema Investigativo.....	20
4.2.2 Fase 2: Rastreo Documental. ....	20
4.2.3 Fase 3: Lectura y Análisis de los Hallazgos. ....	21
4.2.4 Fase 4: Conceptualización de los Hallazgos en Relación con el Problema Investigativo y Marco Teórico.....	22
5. Antecedentes.....	22
5.1 Investigaciones Sobre Prácticas y Representaciones Culturales del Vallenato .....	22
5.2 Investigaciones Sobre Cultura y Violencia.....	30
6. Marco Teórico .....	39
6.1 Prácticas y Representaciones Culturales.....	39
6.2 Violencia Cultural.....	45
6.3 Cultura de la Violencia .....	52
7. Prácticas y Representaciones Culturales del Vallenato .....	59
7.1 El Género Vallenato.....	64
7.2 El Festival de la Leyenda Vallenata .....	69
7.3 Vallenato, Política y Narcotráfico.....	72
8. Cultura de la Violencia en Colombia .....	84
8.1 El Estado de Excepción en la Cultura Colombiana .....	84



8.2 La Música y su Relación con la Violencia.....	89
9. Conclusiones.....	93
A modo de reflexión.....	98
Bibliografía.....	101
Anexos.....	108
Anexo 1:.....	108



## Introducción

La presente investigación busca esclarecer los eventuales nexos entre las prácticas y representaciones culturales de la música vallenata y la configuración de una cultura de la violencia en el Caribe Colombiano durante los años 70 del siglo XX.

Profundizar en el origen de los aspectos que han consolidado una cultura de la violencia en el país a través de las músicas, fueron elementos clave que surgen del interés personal y académico para la elección de este tema de investigación.

En el marco de la Nueva Historia Cultural, la investigación tomó a la música vallenata como elemento de estudio, pero más allá de estudiarla de manera formal en los aspectos musicales, se tuvo en cuenta el contexto en el que esta se desarrolla, los lugares en donde tiene una participación significativa y cómo esto tuvo un impacto en la sociedad colombiana “a partir de 1970, año en que se inició seriamente el auge de la marihuana” (Betancourt y García, 1994, p, 52), según la tipificación de Darío Betancourt.

Este trabajo se divide en cuatro secciones, la primera se encuentra del punto 1 al 4; en ella que da cuenta de la estructura de la investigación, contiene una contextualización histórica de la violencia en Colombia y cómo esto justifica el planteamiento del problema y los objetos de estudio propuestos. Adicionalmente, presenta la forma en que se obtuvo la información apelando a una investigación documental que permitiera a través de la revisión de fuentes secundarias como artículos académicos, de prensa y material audiovisual, intentar una caracterización del género vallenato y los lugares en donde se abrió paso en la época.



La segunda parte se refiere a los apartados 5 y 6 que describen los estudios preliminares de la investigación. Los Antecedentes refieren al estado de la cuestión y algunas investigaciones cercanas al problema planteado. En el Marco Teórico se dan los postulados que darán forma y sustento al trabajo académico, se encontrarán los planteamientos de la Nueva Historia Cultural, Violencia Cultural y Cultura de la Violencia como temas eje del presente escrito.

La tercera parte incluye los apartados 7 y 8, en primera medida, se identificaron algunas de las prácticas y representaciones culturales del Vallenato en Colombia, como fue el Festival de la Leyenda Vallenata, los saludos vallenatos, algunos cantantes de la época que tuvieran relación con la problemática del narcotráfico.

Esto permitió profundizar la comprensión de cómo se ha configurado la cultura de la violencia a través de las prácticas culturales del vallenato y su relación con la configuración de la cultura de la violencia en Colombia en la época que fue elegida para esta investigación.

Posteriormente en el apartado 8 a partir de diferentes investigaciones se esboza un marco general en donde se establece el papel que juega la consolidación del estado de excepción en la cultura colombiana hasta el punto de normalizar las prácticas de la violencia y cómo esto se relaciona con la música y su materialidad en la sociedad.

Para concluir esta investigación se da lugar al apartado 9 que buscó establecer la relación entre cultura de la violencia y las prácticas y representaciones culturales de la música vallenata que han sido copárticipes en la configuración de la cultura de la violencia en Colombia en el periodo trabajado.



Como reflexión final del trabajo, tomando en cuenta mi condición de estudiante de licenciatura en música, destaco la importancia de cuestionar la práctica docente desde un enfoque humano y crítico para la enseñanza de las artes como una herramienta de reestructuración social, la importancia de abrir la puerta a las posibilidades de estudio de las músicas desde diferentes perspectivas y dar relevancia a los aportes de las ciencias humanas, que son, para un educador musical, un gran complemento en el esfuerzo de comprender la complejidad de este tipo de temas.

### **1. Justificación**

Colombia ha sido marcada por la violencia de origen político. Un punto de inflexión importante se inicia con el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán el 9 de abril de 1948, una fecha que marcó un hito en la historia y dividió aún más los sectores políticos y populares que convergían en ese momento.

Gaitán, fue conocido como “el caudillo del pueblo” y era la persona en quien se depositaban las esperanzas del ciudadano de a pie, el campesinado, el sector obrero y las luchas populares en general que incomodaron de alguna manera a la élite política y social, pues las consignas del caudillo apuntaban a movilizar, empoderar y visibilizar las necesidades del pueblo.

A partir de esta época se genera lo que los estudiosos han llamado “la época de La violencia”, en donde tiene lugar una guerra civil entre ideologías políticas de orden liberal o conservador. Es el momento del surgimiento de la policía chulavita, de grupos de bandoleros y guerrillas liberales, los cuales mantienen un conflicto por la tierra e intereses económicos de poder local y regional que va a tener un punto de inflexión en el año 1953





cuando se crea el Frente Nacional. Allí comienza una nueva etapa de gobernabilidad en el país, en el cual cada cuatro años se turnaron el poder los partidos tradicionales, dejando por fuera otras opciones y creando, sin saberlo, las condiciones para nuevos conflictos sociales..

Con el pasar de los años este conflicto armado interno se ha ido transformando, cambiando de actores. Las guerrillas, los grupos paramilitares, el brazo armado ilegal del estado, las bacrim, y los narcotraficantes, se han convertido en actores presentes en el territorio colombiano en una disputa por la tierra y el poder.

Tales factores han ido complejizando el accionar del mismo conflicto, transformando las dinámicas propias de este en una guerra, que además de luchas ideológicas, son luchas por el poder que de algún modo han tenido contacto con las estructuras del narcotráfico, y han permeado diversas esferas de la sociedad hasta llegar a lugares impensables de la política colombiana.

En este entramado de relaciones, este documento presta especial atención a la Costa Atlántica Colombiana. En los años 70 la región Caribe Colombiana tuvo un nuevo aire debido a una nueva actividad económica. “La Guajira, que a los ojos de los colombianos era un territorio olvidado, a partir de 1970, año en que se inició seriamente el auge de la marihuana” (Betancourt, 1994, p, 52). En estos años el país giró la atención a esta región, vista en años anteriores como un espacio para la ilegalidad y de contrabando se transformó en el nuevo *tesoro* del país.

Este auge generó transformaciones profundas en las estructuras sociales del Caribe Colombiano logrando así que llegaran nuevos ricos a las esferas de la élite de la Costa Caribe.



La región se transformó de la noche a la mañana en la tierra prometida, en el nuevo Dorado: comenzó a operar una especie de revolución en la estructura social; muchos pobres se convirtieron en ricos y a la vez muchos ricos en pobres. Fue de tal magnitud el cambio social producido por la inundación de dólares, y tan grandes las nuevas fórmulas alcanzadas, que muchos miembros de la burguesía local —que ostentaban apellidos de origen francés e italiano y que se creían descendientes de la nobleza europea—, al sentirse ofendidos en su "honor" por los nuevos ricos, prefirieron emigrar a Barranquilla, Valledupar o Bogotá, antes que tener que "codearse" con los nuevos y flamantes ricos, que hasta ayer eran sus choferes, peones o empleados. (Betancourt, 1994, p, 53)

Esta región de gran riqueza cultural se ha convertido en el escenario de la música vallenata desde sus inicios hasta la actualidad, es allí en donde se pretende encontrar los vestigios que permean el inconsciente colectivo y hace visible una cultura de la violencia, que puede apreciarse a partir de las prácticas y representaciones culturales de este género.

Sin lugar a duda, el narcotráfico produjo un efecto cultural importante en la región, generando transformaciones sociales e ido construyendo el imaginario social colectivo a través de las características estéticas y narrativas propias de los narcotraficantes. Las músicas no han escapado a ese efecto cultural.

El conflicto armado colombiano generado por el choque de tantas fuerzas ha buscado la manera de colarse en todas las esferas cotidianas de las personas en los territorios. La radio, la música, las expresiones de la oralidad, visibilizan las prácticas y representaciones culturales y los procesos de territorialización, identidad, desarrollo y arraigo que son fortalecidos por el desarrollo cultural contribuyendo a la consolidación de los procesos comunitarios.



En medio de un conflicto de tantos años, considero necesario generar cuestionamientos desde las diferentes esferas del conocimiento y tratar de acercarnos desde nuestros intereses disciplinares –en nuestro caso la música y la educación en artes- a problemáticas que nos retan y nos hacen correr riesgos intelectuales –puesto que en principio alguien podría pensar que este tema sería el campo de historiadores, politología, antropología social, o musicología, entre otras, y no de un licenciado en música en pregado. Por tal motivo, como estudiante de Licenciatura en música, y asumiendo el papel de sujeto crítico que además de especializarse en su instrumento, en la práctica musical, la ejecución de las músicas, el conocimiento de estas desde lo formal y académico tiene la posibilidad de comprender, preguntarse y transformar desde su aprendizaje, práctica reflexiva y capacidad de análisis, tratando de comprender la conexión cultural de la música con otros factores sociales.

Esto es importante para un profesional de la música, puesto que puede usarse como parte de construcciones y desarrollo de las sociedades desde un enfoque integral y humanístico, o usada mediáticamente para promover ideologías o legitimar valores de diversa naturaleza. En medio de la diversidad, es válido conocer las diferentes formas de conocimiento del mundo que la música refleja, promueve o visibiliza, pero debemos estar atentos a que no sea una sola forma para instaurar un solo pensamiento, y una única forma de visión de mundo.

Para comprender la diversidad y la otredad, de un país sumido en la guerra, que tiene tanto miedo a la diferencia, a tal punto de exterminarla, el Licenciado en música puede abrir la puerta a la comprensión de los mundos posibles gestados desde las músicas,



al entendimiento y conocimiento de la historia que atraviesa a los géneros musicales, y a poner en discusión aquellos papeles que juega la música en la cultura nacional.

## **2. Planteamiento del Problema**

Desde tiempos pasados, la violencia ha tenido un papel central en Colombia. Con el pasar de los años el conflicto armado colombiano ha cobrado millares de vidas de la sociedad civil y de líderes políticos. La disputa por el poder local, regional y nacional se ha convertido en una continua espiral de la violencia que hoy día abarca todo el territorio nacional.

La violencia ha sido un fantasma durante toda la historia colombiana que en el presente no ha dejado de tener consecuencias, puesto que se ha instalado al interior de las comunidades logrando permanecer en el tiempo impactando la cultura, la estructura social y política de la sociedad. Como comenta Daniel Pécaut

Lo que es seguro, es que ya nada está al abrigo del impacto de los fenómenos de violencia. Ellos no se hacen sentir solamente sobre una parte del territorio; con algunas excepciones, ellos afectan a todos los municipios, grandes, medianos y pequeños. No conciernen únicamente a capas específicas de la población: pesan sobre la vida cotidiana de todos o casi todos. No son relativos solamente a zonas sustraídas a la autoridad de las instituciones: tocan a las regiones centrales y a las instituciones mismas, alterando o paralizando su funcionamiento. (Pécaut, 1997)



Así mismo la relación de la sociedad con la violencia se ha vuelto cotidiana, ya no sorprende que en el país se viva el conflicto más antiguo de América, permeando a muchas generaciones que han normalizado las diferentes facetas de la violencia con el transcurrir del tiempo.

La memoria de La Violencia contribuye así, de múltiples maneras, a que la nueva violencia no sorprenda, a que aparezca como "normal" a que se difunda también fácilmente, a que sus dimensiones y sus retos inéditos no sean percibidos sino tardíamente. (Pécaut, 1997)

Según Johan Galtung (2006), la violencia es un triángulo compuesto por Violencia Estructural, Violencia Directa y Violencia Cultural. La Violencia Estructural es aquella que ejerce el estado contra su pueblo desde políticas públicas que lo violentan y le obligan a pasar penurias y una vida indigna; la Violencia Directa, es aquella que afecta físicamente, asesina, o mutila; y la Violencia Cultural que se refiere a “(...) aquellos aspectos de la cultura, el ámbito simbólico de nuestra existencia (materializado en religión e ideología, lengua y arte, ciencias empíricas y ciencias formales ---lógica, matemáticas---), que puede utilizarse para justificar o legitimar violencia directa o estructural.” (Galtung, 2006, p,7)

Por su parte, las comunidades en su cotidianidad tienen una importante producción simbólica a partir de la cual refleja sus rasgos, intereses, preocupaciones y su carácter único y particular. No es extraño entonces que diversos sectores políticos, económicos, sociales presten atención a esa producción simbólica, se sirvan de ella e incluso traten de manipularla a su favor.



De manera directa o indirecta, la música ha participado en la expresión del descontento social, la indiferencia, las situaciones cotidianas, la historia de las comunidades, entre otros temas. Con el pasar de los años y en medio del conflicto armado aún vigente, las músicas han acompañado las situaciones cotidianas y también aquellas relacionadas con el conflicto, bien como fórmula de evasión, o como reflejo de algunas de sus características.

Estas músicas han formado parte de los eventos cotidianos de las comunidades, en las fiestas, la radio, la televisión, y en medio del jolgorio y la diversión, se han ido interiorizando en la memoria de las personas, un ejemplo de esto es la música de Rafael Escalona.

Escalona, un reconocido compositor de la tradición vallenata se servía de sus canciones para manifestar su apoyo a candidatos presidenciales de la época, en los saludos prototípicos que suele haber en muchas canciones vallenatas, o bien través de los medios de comunicación y mediante la escenificación mediática de sus relaciones sociales. Este caso ejemplifica de una manera contundente el complejo diálogo entre tradiciones musicales y poder político. Por un lado, su obra expresa los valores del pueblo y sus costumbres, y por otro, está al servicio del poder.

Por otro lado, debido al auge del narcotráfico, diferentes músicas empezaron a codearse con los espacios comunes de los narcotraficantes, quienes asistían a eventos como invitados musicales, saludando en versos y canciones a estos personajes.

Teniendo en cuenta que “La cultura musical de la costa Atlántica colombiana ha desempeñado un papel fundamental dentro de los diversos procesos de conformación de la



personalidad musical colombiana” (Bermúdez, pp. 65) el vallenato ha tenido todo un proceso de llegada, transformación y apropiación en el país.

Este género al estar presente en una zona de alta afluencia de intercambios sociales se enriqueció culturalmente y se incluyó en los momentos de reunión y fiestas. Entrado el siglo XX dio un salto al mundo comercial y allí inició su expansión por los medios de comunicación.

Esta investigación pretende dar cuenta de cómo el vallenato ha tenido una estrecha relación frente a la configuración de la cultura de la violencia en el país en la década de los años 70 del siglo XX, y se propone un rastreo de las prácticas y representaciones culturales del vallenato que han permitido la naturalización y legitimación de la violencia directa y estructural, a partir de la violencia cultural.

Entonces, aquí se hace necesaria la siguiente pregunta:

*¿De qué manera las prácticas y representaciones culturales de la música vallenata se relacionan con la configuración de una cultura de la violencia en el Caribe Colombiano durante los años 70 del siglo XX?*



### **3. Objetivos**

#### **3.1 Objetivo General**

- Definir las prácticas y representaciones culturales del vallenato con relación a la configuración de la cultura de la violencia en Colombia en la década de los años 70.

#### **3.2 Objetivos Específicos**

- Identificar las prácticas y representaciones culturales del Vallenato en Colombia en la década de los años 70.
- Comprender la configuración de la cultura de la violencia en Colombia.
- Establecer la relación entre las prácticas y representaciones culturales del vallenato y la configuración de la cultura de la violencia en Colombia en la década de los años 70.





#### 4. Metodología

Para esta investigación se han consultado trabajos de diversa naturaleza, en primera instancia se consultaron tesis de grado que han investigado de manera específica o general las prácticas y representaciones culturales del Vallenato, y para un segundo momento se consultaron investigaciones referentes a la Violencia Cultural, esto con el fin de consolidar un Balance historiográfico para el presente trabajo.

Esta investigación es un estudio Cualitativo

Los estudios cualitativos ponen especial énfasis en la valoración de lo subjetivo y lo vivencial, y en la interacción entre sujetos de la investigación; privilegian lo local, lo cotidiano y lo cultural para comprender la lógica y el significado que tienen los procesos sociales para los propios actores, que son quienes viven y producen la realidad sociocultural. (Galeano, 2004, p, 23)

Se enmarca en un paradigma interpretativo, allí se profundizará en los fenómenos sociales de la violencia mediados por las prácticas culturales y sus representaciones a través de la historia, es por esto por lo que el enfoque es histórico ya que a partir de la revisión del pasado se podrá evidenciar el aporte y significación de estas músicas en la configuración de la cultura de la violencia en Colombia.

Esta investigación se comprende en la investigación documental, en donde no se plantea un trabajo con las comunidades de manera participativa ni directa, pero se pretende



contribuir a la comprensión de la categoría Violencia Cultural enmarcada en el contexto mencionado. Teniendo en cuenta esto

“La investigación documental no requiere que el investigador participe del mundo que estudia. Por el contrario, su trabajo lo realiza “desde afuera”. El mundo no reacciona ante su presencia mostrándose ante él de una forma particular, ni el investigador afecta las acciones e interacciones del grupo o situación que analiza. (Galeano, 2004, pp. 113)

#### **4.1 Elementos del Modelo de Investigación Documental**

Para la investigación documental es preciso hacer uso de diversos elementos, en los cuales se permitirá contrastar la información y llegar a las conclusiones necesarias para dar cuenta de los argumentos contenidos en este trabajo.

“Para la investigación cualitativa, la investigación documental no sólo es una técnica de recolección y validación de información, sino que constituye una de sus estrategias, la cual cuenta con particularidades propias en el diseño del proyecto, la obtención de la información, el análisis y la interpretación; y como estrategia cualitativa, también combina diversas fuentes (primarias y secundarias).” (Galeano, 2004, pp. 114)

En la *revisión documental* de la investigación se hace necesario el rastreo y ubicación de documentos vitales para el objeto de investigación, allí se clasifican en fuentes primarias y secundarias.

Las fuentes primarias se encuentran en los archivos públicos (locales, regionales y nacionales) o en archivos privados y de baúl. Contienen documentos históricos y de “primera mano”, fotografías, mapas, cartas, declaraciones, procesos judiciales, documentos notariales y eclesiásticos. Los archivos privados y de baúl son aquellos conservados por



personas o familias, de carácter privado, con acceso restringido, y que requieren la autorización expresa de sus dueños para ser estudiados. Las fuentes secundarias, denominadas también “otras versiones”, incluyen monografías, informes de investigaciones, biografías, cartografías, memorias de personajes, y obras generales sobre la región o el grupo que se investiga. (Galeano, 2004, pp. 120)

Las materiales que se pueden tener en cuenta para esta investigación son en su mayoría documentos escritos de *naturaleza secundaria* como son “la prensa escrita (periódicos y revistas), y los textos literarios (novelas, cuentos, poesías) (...) y los audiovisuales (cine, video, ... discos...) (Galeano, 2004, pp.114) que permitan establecer o intentar responder a las cuestiones particulares que aborda el tema de investigación.

En la investigación documental se emplea la técnica de *análisis de contenido* que permite la construcción de categorías de análisis que contextualizan la información obtenida, es decir se realiza una lectura inferencial de los documentos.

el marco de referencia del análisis de contenido debe explicar qué datos se analizan, cómo se definen y de qué población se extraen; también el contexto con respecto al cual se analizan los datos, y los intereses y conocimientos del analista. (Galeano, 2004, pp. 125)

Continuando con lo anterior, esta investigación realizará el estudio de los elementos presentes en el texto y que reconstruye las relaciones sistemáticas encontradas en este.



## **4.2 Fases del Proceso Metodológico**

### **4.2.1 Fase 1: Identificación y Análisis del Problema Investigativo.**

En primer momento la investigación se enfoca en realizar una definición del tema, delimitación conceptual, temporal y espacial del problema a investigar, para continuar con la exploración y construcción de la argumentación por parte de la revisión de documentos que ayudarán a establecer lo que se ha trabajado en cuanto a la cuestión y elaborar el planteamiento del problema que respondiera a la siguiente pregunta: ¿Por qué es importante investigar sobre la cultura de la violencia en relación con la música y puntualmente, con la música vallenata en el Caribe Colombiano?

### **4.2.2 Fase 2: Rastreo Documental.**

En el rastreo documental se realiza la búsqueda de documentos que aporten a la investigación, para esta fase es necesario,

por tanto, tener la característica de flexibilidad, para poder dar paso a diseños emergentes más acordes con las condiciones de la investigación, la disponibilidad de la documentación y el tipo de material realmente encontrado, su dispersión y su estado de conservación.

(Galeano, 2004, pp. 117)

De acuerdo con Galeano, en esta búsqueda de documentos, las fuentes para tener en cuenta serán archivos, cartas, documentos públicos, periódicos, fotografías que se ubiquen en los lugares como lo son para este caso, Archivos, la Biblioteca Luis Ángel Arango y su Hemeroteca, la Red de bibliotecas públicas y herramientas electrónicas como internet.



Una vez encontrados los documentos, se dará paso a la clasificación de estos por temas recurrentes, periódicos, sucesos o acontecimientos históricos. para lo cual se generará una *matriz de análisis* en donde se incluirán de manera sistemática los archivos encontrados, “es recomendable establecer sistemas de clasificación y registro ágiles, claros y abiertos al ingreso de nueva información. Estos sistemas pueden ser manuales (fichas de contenido) o computarizados.” (Galeano, 2004, pp.118)

Esto permitirá que la recuperación de la información sea organizada, lo que contribuirá a una evaluación constante de la pertinencia y suficiencia del material para el logro de los objetivos.

#### **4.2.3 Fase 3: Lectura y Análisis de los Hallazgos.**

En esta fase se realiza la lectura cuidadosa de los documentos para establecer notas y memos analíticos para dar cuenta de patrones, recurrencias, vacíos, tendencias, convergencias, contradicciones, levantamiento de categorías y códigos, lectura cruzada y comparativa de los documentos sobre los elementos de hallazgo identificados, y obtener una síntesis comprensiva de la realidad que se estudia. (Galeano, 2004, pp. 118)

Dichos documentos de naturaleza secundaria después de su clasificación, es preciso que arrojen una matriz de análisis que permitan realizar una interpretación del material a partir de su contextualización política, social y cultural.



#### **4.2.4 Fase 4: Conceptualización de los Hallazgos en Relación con el Problema**

##### **Investigativo y Marco Teórico.**

A partir de las matrices consolidadas que arroje la revisión y clasificación documental, se llegará a la fase de confrontación de las fuentes con los postulados teóricos, estableciendo una comunicación entre los autores que apoyan el marco teórico de la investigación para realizar la interpretación de la información; al término de esta la socialización y discusión de los resultados con los pares académicos.

### **5. Antecedentes**

Para el presente trabajo se han consultado documentos de diversa índole, principalmente tesis de pregrado y maestría, artículos académicos.

#### **5.1 Investigaciones Sobre Prácticas y Representaciones Culturales del Vallenato**

En cuanto a las investigaciones referentes a lo que se consideran las prácticas y representaciones del género Vallenato, podemos encontrar la tesis de pregrado “Creaciones, dinámicas y contradicciones del vallenato. Construcción de regionalidad y nacionalidad a partir de la música popular colombiana” de Darío Blanco Arboleda.

En este documento se habla sobre el origen del Vallenato como música popular de la Costa Atlántica Colombiana con influencias indígenas, españolas y africanas. Se habla del vallenato como parte de narraciones de sucesos del pasado como cantos tradicionales indígenas dando lugar a la oralidad en las comunidades.



A su vez también se evidencian los *cantos responsoriales* en donde el coro responde a la voz líder, allí también se visualiza la participación del género musical en las prácticas religiosas con las fiestas patronales participando con agrupaciones del folclor popular.

El vallenato al ser un ritmo desarrollado desde la población afro y su hibridación cultural no tuvo una fácil aceptación en las diferentes esferas sociales, este comienza a ser aceptado a partir de las formas de exteriorizar la cotidianidad en sus letras, sumado a esto también el autor señala el aislamiento de la Costa Atlántica hasta 1930 en donde se abre la primera carretera de ingreso a la región, siendo esto una forma de mantener el género cercano al folclor.

Manuel Zapata Olivella plantea que no solo debido al apego a la tradición legada por esta triple herencia étnica es que el vallenato se mantiene tan cercana al folclor, para él es importante señalar que la Costa Atlántica, se mantuvo como una provincia aislada, solo hasta el año de 1930 se abre la primera carretera por la región, propone que un pueblo aislado como éste debe mirar hacia adentro al verse imposibilitado para observar al exterior, por esto se mantuvo fuerte la propia tradición cultural y fue posible el mantenimiento de ciertos elementos culturales hispánicos, como el romancero y la juglaría. (Blanco, 2000, pp.13)

Las músicas populares tuvieron transformaciones con la llegada de la modernidad a los municipios y corregimientos del país, propiciando no solo la creación de subgéneros en la Costa Caribe sino también la apertura de la región a dar a conocer sus rasgos culturales. En ese sentido se muestra al vallenato como un fenómeno reciente de expresión popular ubicado en un lugar muy significativo para la cultura colombiana.



Blanco también menciona el papel que tuvo el acordeón en el reemplazo de los diferentes instrumentos autóctonos de la región a partir de su llegada. “Antes de que llegara el acordeón a esta región ya se venía gestando esta música, se dice que el acordeón reemplazó el carrillo, la flauta de millo y otros instrumentos autóctonos” (Blanco, 2000, pp.16)

Continuando la línea del cambio instrumental en el género, se menciona que las primeras grabaciones del vallenato fueron interpretadas con guitarra supuestamente la *gente de bien*, y *diferenciándose* de los acordeoneros y su rasgo popular. “A este respecto Lorenzo Morales plantea que las primeras grabaciones vallenatas salieron con guitarra porque la gente de bien, los pudientes despreciaban a los acordeoneros, era mal visto.” (Blanco, 2000, pp. 16.) Luego se incluyó el acordeón en las grabaciones debido a que el impacto que producía su sonido en la gente aumentaba notablemente la afluencia de público.

Así mismo, el autor nos da una amplia visión de las prácticas y representaciones culturales del vallenato a partir de los eventos significativos de la región, como lo son las piquerías, las parrandas y las colitas.

En ese sentido “las denominadas *piquerías* que son enfrentamientos por intermedio de canciones entre diferentes exponentes del vallenato, con esto se logra establecer una semejanza entre el animal deseado y el cantor y/o, el animal despreciado y el contendor” (Blanco, 2000, pp.18) el autor nos ejemplifica por medio de las letras de las canciones *La gota fría – Emiliano Zuleta y Rumores – Lorenzo Morales* dicha práctica y representando





las *piquerías* en un paralelo con el duelo entre la leyenda de *Francisco el Hombre* y *El diablo*.

En una entrevista con Leandro Díaz, el compositor se refiere a las parrandas de la siguiente manera:

Las parrandas eran fiestas que se hacían por las calles, cuando un acordeón salía de una casa a otra e iba el grupo de amigos haciéndole compañía al acordeonero porque los acordeoneros antiguos no tocaban tambor, ni guacharaca, tocaban solos. Entonces una “parranda vallenata” se conformaba de un acordeón, un grupo de amigos y una botella de ron en la mano, después se le agregó el tambor y la guacharaca pero se hacía lo mismo.

(Blanco, 2000, pp.19)

El lugar y la escena de los amigos muestran el carácter masculino de las parrandas, un evento en donde no se generaba ningún tipo de baile y se daba importancia a la escucha atenta de las capacidades interpretativas de los músicos.

En ella se presta atención primordial al que toca y al que canta, por lo cual están mal vistas las conversaciones y charlas marginales; en la parranda no se baila; no hay horarios, y a lo largo del tiempo de duración, que puede ser de varios días, se come en forma continua -de preferencia chivo y queso salado- y se bebe en forma abundante -de preferencia whisky-; ningún asiento puede dar la espalda a otro y no se permiten más instrumentos que los tres tradicionales, o, cuando más, se hace la concesión ocasional de una guitarra. (Blanco, 2000, pp.20)

Otra de las prácticas que nos proyecta Blanco, son las llamadas *colitas*. Teniendo en cuenta que el vallenato no era un género apreciado por las élites, pues lo consideraban música de *negros*, sin embargo, en las relaciones sociales dadas en las fiestas de deba la



confluencia de dos clases sociales, la *servidumbre* y la *élite*; la segunda se sirve de la primera para cubrir sus necesidades de servicios domésticos marcando la distancia económica entre ambas la relación de patrón y trabajador.

Al término de las fiestas de la *élite*, los trabajadores contaban con un espacio propio de festividad en donde la música escuchada era el vallenato, allí podían participar los patronos y se daba un espacio de mezcla entre clases permitiendo el surgimiento de diversas representaciones como la creación del subgénero *el paseo vallenato*.

Otra de las prácticas que nos presenta el autor es *El Festival de la Leyenda Vallenata*, tiene lugar en el mes de mayo en Valledupar y sus inicios en el año 1968, hoy en día es de los festivales más importantes del país. Allí la participación de la costa Caribe Colombiana es significativa y concurren gentes del interior del país. Es un evento de participación masiva en donde convergen las diferentes esferas de la sociedad “una feria o una fiesta se vive con un sombrero puesto; para adornar esos sombreros venden cintas rojas que en letras blancas marcan el nombre y el número de la versión del festival” (Blanco, 2000, pp.31)

Según la investigación de Blanco, en este festival como en las diferentes prácticas y representaciones del vallenato se generan diferentes escenas propias del evento, en la zona comercial de la plaza Alfonso López se instala un parlante con los éxitos vallenatos “muchos de estos almacenes sintonizan la misma emisora de manera tal que se puede ir caminando cuerdas enteras escuchando la misma canción.” (Blanco, 2000, pp.31) a modo de fiesta se genera un ambiente de ritual y de participación colectiva.



Los personajes más importantes de la creación de este evento, según el autor, son Rafael Escalona, Alfonso López Michelsen y Consuelo Araujo Noguera. Blanco describe una serie de anécdotas y relatos del festival para caracterizar sus diferentes momentos. Así, nos cuenta que inicia con *El Desfile de las piloneras, La inauguración, Procesión de La Santísima Virgen del Rosario, Las Cargas, La Competencia y Rumba Vallenata*.

Luego el autor presenta una serie de artistas que evidencian la evolución del género, “que lo llevó de ser una música de negros, campesinos, pobres relegados socialmente en la Costa Atlántica a principios de siglo, a ser la música colombiana por excelencia, la música del imperio comercial y discográfico de la actualidad” (Blanco, 2000, pp.97). Nombra también artistas de tradición mítica como Francisco el Hombre, y personajes muy queridos por el pueblo, como Alejo Durán, *El rey del pueblo*, y otros de alta influencia política como Rafael Escalona, Rafael Orozco y Diomedes Díaz quienes tuvieron una incidencia importante en la internacionalización del género.

En las conclusiones de su investigación, Blanco nos deja la reflexión de cómo el vallenato se ha consolidado como un género que ha tenido una gran incidencia en la construcción de identidad regional y nacional y también cómo a partir de los festivales vallenatos se pueden observar los trasfondos e intereses políticos y económicos.

El segundo documento relevante que es preciso referenciar permite caracterizar las prácticas y representaciones culturales del vallenato a partir de lugares específicos. La tesis de pregrado de Licenciatura en música “Mujer y Vallenato” de Sharon Magally Rico Millán, de la Universidad Pedagógica Nacional, inicia con una síntesis histórica del vallenato, su origen desde la historia de la conquista de América y la consolidación del



territorio del Valle de Upar, enunciando los momentos históricos de violencia ejercidos por el alemán Ambrosio Alfinger contra el Cacique Mayor de la comunidad indígena asentada allí.

En la contextualización histórica la autora cuenta cómo surge gentilicio de Valledupar a partir de la reducción de la nomenclatura de la voz Valle de Upar. El texto de Rico coincide con algunos puntos de partida en cuanto a los documentos históricos encontrados para el presente proyecto.

Allí se desarrolla la expresión cultural de las tres razas,  *europea, africana, indígena*, en esto coinciden varios autores con el origen y la hibridación cultural del vallenato. También coincide con la consolidación del género como un ícono de la cultura colombiana potenciado por los grandes artistas vallenatos que han logrado darle un lugar visible en las diferentes esferas sociales, tanto nacionales como internacionales.

La autora resalta la temática de las letras del género vallenato al señalar que “Sus letras hablan de nostalgia, penas de amor, alegría, humor y sarcasmo, acompañadas de tres instrumentos base: el acordeón quien se encarga de la melodía, o contra melodía, y soporte armónico” (Rico, 2019, pp.14) y menciona el cambio organológico del género y con esto los subgéneros y tipos de vallenato que son puestos en escena en el Festival de la Leyenda Vallenata.

El punto central de esta investigación es una reflexión de la participación de la mujer en los grupos vallenatos del 52° Festival de la Leyenda Vallenata, allí

Si bien sabemos la forma en la que se fusionaron las tres razas en la costa caribe colombiana, el historiador Tomás Darío Gutiérrez Hinojosa recalca la importancia de



algunas manifestaciones artísticas de tradición oral en las cuales la mujer ha tenido el protagonismo. (Rico, 2019, pp.19)

No obstante, esa mención marginal hacia la mujer parece evidente que existe una falencia en la forma de historiar el género vallenato, pues las prácticas y representaciones culturales realizadas por mujeres no están siendo suficientemente visibles.

Aunque la autora resalta el trabajo de *Consuelo Araujo de Noguera*, como una de las gestoras y fundadoras del Festival de la Leyenda Vallenata, y de *Graciela Ceballos*, como la primera mujer acordeonera en el Festival Vallenato a nivel profesional, y a *Rita Fernández*, con quien abrió las posibilidades a las mujeres de su época participando en el Festival Vallenato con un grupo consolidado por mujeres y a *Patricia Teherán* como una de las mujeres exponentes vocales del género vallenato, la presencia de la mujer en las narrativas del vallenato sigue siendo relegada.

La autora de este texto realiza una serie de entrevistas semiestructuradas con el objeto de conocer el rol de la mujer en los espacios de participación del vallenato. Las mujeres entrevistadas son *Indira Fernández Vásquez*, *Loraine Lara Mercado* y *Maribel Cortina Fonseca* acordeoneras, *Marianne Sagbini* artista plástica del vallenato, *Sandra Arregoces* cantante y gestora del Encuentro de Vallenato Femenino EVAFE, *Jaslady Yanes Becerra*, cantante EVAFE, *Iris Curvelo Uriana*, cantante EVAFE, *Andrés Gil Torres* vecino de Emiliano Zuleta y acordeonero, *Sandra Isabel Martínez* cantante Festival de la canción inédita y Piquería vallenata, familiar de Diomedes Díaz, *Beto Murgas* Acordeonero, *Camilo Aldana*, percusión vallenata.



A partir de las matrices construidas, la autora realiza un cruce de información. En la categoría de Resistencias, se profundiza en la incursión de la mujer en el género del vallenato y las dificultades que presenta, pues deben justificar a la sociedad su decisión de dedicarse a la música vallenata.

Algunas de ellas, de manera significativa, hablan de su relación con mujeres sobresalientes del mundo del vallenato en momentos pasados, y destacan su rol en la legitimación de la mujer como Acordeonera, Juglaresa y demás roles femeninos.

Para la autora es claro que se está abriendo paso al rol femenino en el género del vallenato y que se debe a condiciones socialmente dadas y estereotipos socialmente impuestos que están en vías de transformación. Esto permite desde el presente generar una transformación de las prácticas y las representaciones culturales para que no sean invisibilizadas ninguna de las voces que se requieren presentes en la constante evolución de un género como este.

## **5.2 Investigaciones Sobre Cultura y Violencia**

En cuanto a documentos sobre Cultura y Violencia se han encontrado especialmente investigaciones de Violencia Política con elementos culturales que van de la mano en la consolidación de los tipos de violencia.

En esta línea se encuentra la tesis de grado “Memorias de la violencia social en Colombia. Estudio documental desde el cine y la literatura”, de maestría en Educación de Angie Paola Rojas (2013) en donde se plantea que a través del cine se construyen memorias



de violencia política y como estas se relacionan con la formación ético-política de los jóvenes en Medellín en una época contemporánea.

Poder reconocer y comprender esas otras ideas, testimonios y símbolos de las configuraciones éticas, para reconocerla y conectarla con los trabajos de emprendimiento de las memorias sociales de la época sobre los jóvenes, permitiendo ampliar la mirada y cuestionar los referentes emanados con un solo hilo conductor: la violencia. (Rojas, 2013, pp. 27)

Los lugares de enunciación de esta investigación se dan desde la conceptualización del término *Violencia*, en donde a partir del diálogo con los textos de Elsa Blair se dice que:

“Violencia son todas aquellas actuaciones de individuos o grupos que ocasionen las muertes de otros o lesionen su integridad física o moral. En sentido muy general, la violencia se puede ver como algo que impide la realización de los Derechos Humanos, comenzando por el fundamental: el derecho a la vida.” (Blair, 2009, pp. 23)

La autora toma, además, tres categorías de la violencia para profundizar en la violencia social, en el documento se enuncian los tipos de violencia concebidos para Johan Galtung, pero se proponen en las palabras de Elsa Blair para dar los argumentos necesarios en la justificación de las formas de la violencia que han sido encontradas en el cine con los factores visibles para la construcción de memorias.

De acuerdo con esta clasificación de violencia, la presente investigación retomó especialmente la perspectiva y comprensión de la violencia estructural, asumiendo que las vivencias de los jóvenes reflejadas en las películas seleccionadas, se encontraron demarcadas por situaciones de pobreza, miseria, opresión social, etc.; las cuales superan el ejercicio de la fuerza ejercida sobre la corporalidad y atacan también, desde una forma



integral, las condiciones y posibilidad de vida digna en los vínculos y redes sociales.

(Rojas, 2013, pp. 36)

El contexto histórico de esta investigación se enmarca en el auge del narcotráfico, dicha contextualización del periodo histórico marca una crisis institucional en tanto que el narcotráfico ha permeado todas las instituciones estatales dejando así a la vista un aparato formal avalado por el estado en bien del narcotráfico y un aumento en las prácticas de drogadicción, sicariato, y delincuencia juvenil desarrolladas no solo en la vida cotidiana sino en el cine, un elemento simbólico y cultural de acceso a esta población.

En este trabajo se presentan diversos factores vinculantes a la presente investigación tomando de éstos *el lugar cultural de las violencias* en donde se reconfiguran nuevas relaciones con la cultura, el símbolo, personajes y objetos que hacen parte de las realidades sociales constituidas.

“El caso colombiano en toda su magnitud y complejidad -Conflicto armado, guerra, violencias ligadas al tema de las drogas (Criminales y/o organizadas), violencias “públicas” no ligadas al conflicto armado, violencias sociales difusas, etc.- es, sin duda significativo de situaciones extremas de violencia y sugerente de ser pensado e interpretado en esta dirección. Más allá de las condiciones objetivas-materiales de la violencia, el análisis cultural exige mirar el campo de las representaciones mentales que acompañan los actos de violencia, es decir, su dimensión simbólica: Sentidos, representaciones, imaginarios, significaciones, tramas discursivas de los fenómenos violentos; dimensiones que no sólo tienen una existencia real, sino que se alimentan en procesos violentos de nuevas significaciones.” (Blair, 2012, pp. 15)





El análisis de los elementos para comprender la violencia simbólica y sus lugares permite visibilizar algunas prácticas que hacen parte de la cotidianidad colombiana.

Allí se encuentran los paisajes sonoros que se ubican en los lugares comunes de la ciudad de Medellín, y permite realizar conexiones no solo con la cotidianidad sino también con las construcciones sociales. “La construcción social de la muerte como "inevitable" o "predestinación" mezcla elementos del catolicismo popular y de formas culturales del fatalismo que también pueden rastrearse en las letras de la salsa, la música (de carrilera) y el tango” (Salazar, 1998, pp. 115)

Estas construcciones sociales hacen parte de los imaginarios colectivos conscientes o inconscientes de una sociedad. Allí se pueden encontrar expresiones musicales en géneros populares:

(...) especialmente expresiones o géneros populares como la salsa, el vallenato, la balada o tipos de música más específicamente asociados con el mundo de los jóvenes como el punk y el rock, así también las rancheras influenciadas por el contacto con la cultura mexicana a través del tráfico de narcóticos y drogas ilegales y los tangos heredados de la cultura argentina, constituyeron a través de sus formas de narrar el mundo. (Rojas, 2013, pp. 156)

Es necesario resaltar que en la investigación de Rojas (2013), se realiza un análisis del paisaje sonoro presente tanto la literatura como en el cine propuesto en su trabajo. Allí a raíz de fragmentos ubicados en la temporalidad de la película y la escena que acompaña la música, se hace un énfasis especial en el papel que cumple la música allí como fundante de identidad de quien escucha y en el contexto que lo realiza.



“La música es un elemento clave del paisaje sonoro de los barrios de Medellín. La música brota de los buses, las casas, las tiendas y los bares sin que al parecer esto cree ningún conflicto o moleste a nadie. En los barrios populares es común encontrar dos parlantes gigantescos puestos al frente de una casa, emitiendo salsa, baladas o música disco a todo volumen. Los sonidos musicales, puede decirse, están grabados en el lugar y son descriptores esenciales de las formas en que se sienten los lugares”. (Riaño, 2016, pp. 157)

Finalmente a modo de conclusiones, la autora realiza una serie de reflexiones respecto al papel del cine como un actor crítico de su sociedad y no solo de entretenimiento, en donde este ha sido parte de los procesos de identidad de varias generaciones de jóvenes con las que se fundan de manera voluntaria o involuntaria, un modelo de sociedad debido a las desigualdades sistemáticas de un país esquivo en dar soluciones al futuro de los jóvenes, y quienes además toman partido de la guerra haciendo parte activa de esta en los nichos sociales de delincuencia juvenil.

Estas conclusiones permiten guiar la presente investigación hacia el lugar crítico que pretende ubicarse en el sentido de propiciar diálogos frente al discurso musical y que este no sea solamente visto desde el goce estético sino también desde la crítica a la construcción y difusión de letras y formas de la música que pongan un alto a la propagación de una cultura violenta.

Por su parte, en la tesis de grado de maestría titulado “La historia del Vallenato: Discursos hegemónicos y disidentes” de María Emilia Aponte Mantilla, se hace una revisión taxonómica del género Vallenato en donde toma la división de Jorge Nieves Oviedo en el Observatorio del Caribe.



Allí se especifican las temáticas principales del vallenato y clasifica algunos referentes bibliográficos de acuerdo con las temáticas. Allí se exponen cuatro tendencias en las investigaciones,

1. Estudios de fenómenos musicales desde el folclorismo. 2. Estudios de compositores, intérpretes o agrupaciones desde el periodismo. 3. Estudios de fenómenos musicales desde la historia, la antropología, o desde combinaciones desiguales entre estas disciplinas. 4. Estudios etno musicológicos. 5. Estudios literarios y culturales. (Aponte, 2011, pp.12)

En cada una de las categorías realiza la descripción corta de las evidencias y características particulares del género en relación con los conceptos propuestos en la división mencionada, allí resalta en los tipos de texto, rasgos de la literatura, clases sociales que son partícipes del género en sus prácticas, identidad nacional y estudios culturales desde la imagen regional y sus imaginarios políticos y sociales.

La autora propone diversos postulados en donde desde el marco referencial contextualiza la expansión del género musical a través de los medios de comunicación generando una desaparición de muchos otros ritmos musicales que conviven en la misma región.

se habla de la “vallenatización de la música del Caribe colombiano” (Nieves 309). Se olvida con la priorización del vallenato, la música que se produce en Barranquilla y Cartagena (carnavales y fiestas novembrinas); hay una estandarización de la producción industrial discográfica del vallenato, además de la nominación que se da a toda la música que utiliza acordeón en el Caribe, se olvidan ritmos como la cumbia, porro, fandango, géneros “Caribe- sabaneros”, según Jorge Nieves: “Algunos discursos folcloristas sobre la



“identidad” y la “autenticidad”, al reducir la totalidad de la experiencia musical con el 18 acordeón como instrumento, nombran como líder al calificativo de “vallenato” (Nieves 309). (Aponte, 2011, pp.17)

Acto seguido se realiza una contextualización del género relacionándolo como la representación del país agrario y su división piramidal de clase social, también referencian las ideas de Consuelo Molina en donde se refiere a un proyecto de nación que exalta los valores patrióticos. Aponte realiza un paralelo con los Cantares de gesta y su consolidación de héroe y “con ello una identidad de patria que era equivalente a la tierra, por lo que se debía luchar e incluso morir” (Aponte, 2011, pp.19) para relacionar lo propuesto por Molina en su libro e ir incluyendo parte de los discursos hegemónicos a desarrollar.

Luego de desarrollar una sección en que señala la ubicación y características geográficas del Caribe Colombiano, Aponte señala que en la geohistoria ha predominado la historia oficial, han surgido tensiones para definir las particularidades de la región desde lo Nacional y oficialista de la historia dada desde el centro del país y lo regional para la consolidación definitiva de las imágenes de la región. Aquí la autora resalta el proyecto de unidad nacional de la siguiente manera:

“El proyecto de unidad nacional del centro hegemónico, hecho a la fuerza, no sólo incluye el fomento y la promoción de manifestaciones culturales como el vallenato, sino que permea esferas de la sociedad supuestamente independientes y librepensadoras como la academia.” (Aponte, 2011, pp.26).

Es preciso resaltar la construcción y diálogo que se genera con los teóricos del proyecto, pues al hablar de música se da un amplio panorama del género situándose en las



discusiones políticas que incluyen a las clases dominantes en su legitimación de visiones dominantes.

Es importante ver a través del discurso del vallenato (estudio que se ampliará más adelante), el fenómeno desde dentro, no desde fuera, lo que dice, porqué lo dice, para qué lo dice, y para quién lo dice, tomando como ejemplo las letras insignes que propone Molina (...) es importante establecer que no hay discurso sin ideología y sin un matiz político (...) (Aponte, 2011, pp.29)

Dando continuidad a los teóricos que apoyan el argumento del texto, Aponte aporta una línea política importante desde los estudios culturales definiendo el término *cultura* desde Edwar Said, sin embargo, el autor no es referenciado en el texto, por lo que tomaremos la definición desde Zapata quien realiza un artículo referente a la definición de cultura y otredad de Edward Said..

(...) la cultura es una especie de teatro en el cual se enfrentan distintas causas políticas e ideológicas. Lejos de constituir un plácido rincón de convivencia armónica, la cultura puede ser un auténtico campo de batalla en el que las causas se expongan a la luz del día y entren en liza unas con otras (Said, 1996 p.14 como se citó en Zapata, 2008, p. 6)

En las esferas donde se genera la cultura, surge la relación con los lugares simbólicos y se dan las prácticas culturales, pero también es el lugar donde se generan las disputas ideológicas que acompañan la construcción de identidad, nación y relaciones de dominio imperial.

Con el tiempo, la cultura llega a asociarse, a veces de manera agresiva, con la nación o el estado; esto es lo que “nos” hace diferentes de “ellos”, casi siempre con algún



grado de xenofobia. En este sentido la cultura es una fuente de identidad; una fuente bien beligerante [...]” (Said, 1996 p.14 como se citó en Aponte, 2011, p. 33)

La autora señala que a partir de los discursos hegemónicos, se logra evidenciar una seria relación de verticalidad, desigualdad y dominación entre clases sociales que se da en la construcción de identidad a partir del vallenato. Aponte problematiza la *domesticación de la cultura* a partir de las prácticas de sumisión y aprobación de los discursos dominantes.

También muestra el sesgo ideológico de la autora de Vallenatología y su postura ideológica.

Al considerar Vallenatología una muestra de la ideología y la cultura de esta parte del país, podemos apreciar el valor histórico que puede tener apartando la intención que tiene de hegemonizar el sentimiento y el juicio del territorio colombiano, (...) al hablar de una dominación funcional, aquella que cumple la función de unificar el sentir de un país y hacer que el territorio sea cada vez menos diferente al interior (centro dominante). Esta dominación es agenciada por una clase dominante que patrocina un ritmo para volverlo de “todos” y para vender la idea de civilización por medio de gustos adquiridos como lo afirma Gnecco; además se organiza un festival folclórico en torno a un ritmo musical que sin lugar a dudas es popular e importante para el país, pero no el único, y adicionalmente se le utiliza para construir un sentido, una idea de unidad, de nacionalismo. (Aponte, 2011, p, 62)

En las conclusiones Aponte señala como los intereses políticos y económicos uniforman el pensar y se suprime el pensamiento divergente, estandarizando una única forma de comprender tanto la costa Caribe como una misma nación continuando la estandarización de la historia única e invisibilizando a la diversidad de un territorio.



## **6. Marco Teórico**

Para el presente trabajo se plantean tres categorías de análisis que permitirán interpretar la música vallenata desde diferentes esferas y puntos de vista, con el fin de entender de la mejor manera la violencia cultural como un hecho visible en las prácticas culturales del vallenato. Estas categorías son: Prácticas y Representaciones Culturales del Vallenato, Violencia Cultural y Cultura de la Violencia.

### **6.1 Prácticas y Representaciones Culturales**

La Nueva Historia Cultural amplía el espectro en la investigación histórica abriendo paso al estudio de las prácticas y las representaciones de las diversas esferas de la sociedad. Desde la hermenéutica permite la interpretación de textos y llegado el siglo XIX se incluye la interpretación de objetos y acciones, permitiendo retratar los patrones culturales de un momento histórico y sus grupos sociales.

En esta nueva visión de la historia, la NHC tuvo grandes aportes de intelectuales de diversas disciplinas. Cuatro de sus teóricos más importantes fueron: Mijaíl Bajtin, Norbert Elías, Michel Foucault y Pierre Bourdieu. Cada uno de ellos desarrolló desde su saber diferentes postulados que aportaron al estudio de la historia cultural.

Entre los elementos importantes para resaltar en el estudio de la NHC, Burke señala a varios autores y sus aportes a esta corriente historiográfica, posibilitando ampliar la comprensión del gran mundo al que se enfrenta un historiador cultural.

Huizinga declaraba que el principal objetivo del historiador cultural consiste en retratar patrones de cultura, es decir, describir los pensamientos y los sentimientos



característicos de una época y sus expresiones o encarnaciones en obras literarias y artísticas. El historiador, sugería, descubre estos patrones culturales estudiando «temas», «símbolos», «sentimientos» y «formas». Las formas o reglas culturales fueron importantes para Huizinga tanto en su vida como en su obra (...). (Burke, 2006, p, 22)

Cada uno de estos elementos como los símbolos, las formas, los sentimientos han sido transmitidos de forma involuntaria a las generaciones y es la NHC quién nos ayuda a develar las voces que vivenciaron ese pasado. El estudio de cómo directa o indirectamente toman lugar de reglas culturales en los cambios sociales o giros culturales de las sociedades y sus épocas.

Al igual que sus colegas de la historia política o económica, los historiadores culturales necesitan practicar la crítica de las fuentes, preguntándose por qué llegó a existir un determinado texto o imagen; si tenía como propósito, por ejemplo, persuadir a los espectadores o a los lectores para que emprendiesen un determinado curso de acción. (Burke, 2006, pp. 36)

Esta corriente historiográfica ha llegado a consolidarse después de muchos cambios históricos, sociales, económicos y “puede dividirse en cuatro fases: la fase «clásica», la fase de la «historia social del arte» que comenzó en la década de 1930, el descubrimiento de la historia de la cultura popular en la década de 1960 y la «nueva historia cultural»” (Burke, 2006, pp. 20).

La NHC, en efecto, toma elementos de distintas ciencias sociales y nuevas perspectivas críticas hacia el marxismo ortodoxo. En esta transformación se genera una relación fuerte entre la cultura y la sociedad, y con esto surgieron infinidad de estudios sociales y culturales que reflejan parte de la cotidianidad y el comportamiento social.





La cultura es un término que guarda una complejidad en su definición,

El término «cultura» solía referirse a las artes y las ciencias. Luego se usó para describir los equivalentes populares de las artes y las ciencias: música popular, medicina popular, etc. En la última generación, la palabra ha pasado a referirse a un vasto repertorio de objetos (imágenes, herramientas, casas, etc.) y prácticas (conversación lectura, juego). (Burke, 2006, pp. 45)

Los historiadores culturales han tomado la noción de Cultura desde la antropología, en donde se define como las capacidades y hábitos que se adquieren como sujetos siendo parte de una sociedad y son marcados por las prácticas y representaciones generadas por esta, siendo estas dos últimas, un rasgo característico de la NHC.

En la cotidianidad mantenemos diferentes acciones que nos caracterizan como individuos, sin embargo, estas acciones, aunque parecieran ser aisladas se comparten con las comunidades, un ejemplo de esto puede ser ir a los mercados campesinos los domingos o a la plaza de mercado. Con este ejemplo podemos decir que las acciones cotidianas son llamadas *Prácticas*. “La historia de las prácticas representa uno de los ámbitos del trabajo histórico reciente que se ha visto más afectado por la teoría social y cultural” (Burke, 2006, p, 78)

En el pasado algunos miembros de las familias tenían acciones cotidianas que hoy en día sus hijos o nietos, pudieron haber adoptado, es decir, que existen prácticas que se han hecho históricas, pasando a las generaciones con el avance de la historia.

Las prácticas que analizaba eran las de la gente corriente; prácticas cotidianas como hacer la compra, pasear por el barrio, amueblar o ver la televisión. Una de las razones por las que



se refería a las *prácticas* más que al *comportamiento* era la de asegurarse de que sus lectores se tomarían con la debida seriedad a la gente sobre la cual escribía. (Burke, 2006, pp. 100)

El análisis de las prácticas ha logrado llamar la atención en el estudio de lo cotidiano como un objeto de la cultura que se puede relacionar con la historia “Las «prácticas» constituyen uno de los lemas de la NHC” (Burke, 2006, p, 78) llevando a las investigaciones históricas a revisar detalladamente lo que hoy constituye la historia cultural. “la historia de la práctica religiosa en lugar de la teología, la historia del habla antes que la historia de la lingüística, la historia de la experimentación más que la teoría científica” (Burke, 2006, p, 78)

Las prácticas culturales han cambiado la perspectiva del estudio histórico, al no centrarse únicamente en el estudio de las ideas o el espíritu de una época sino en las relaciones que constituyen a las sociedades.

El humanismo, por ejemplo, solía definirse en términos de las ideas clave de los humanistas, como su creencia en la «dignidad humana». Hoy en día resulta más probable que se defina en función de un repertorio de actividades tales como copiar inscripciones, tratar de escribir y hablar a la manera de Cicerón, depurar los textos clásicos de las corrupciones introducidas por las generaciones de copistas o coleccionar monedas clásicas. (Burke, 2006, P, 80)

Indagar de manera minuciosa por las prácticas culturales de las comunidades amplía los elementos de una investigación y posibilita profundizar en los aspectos que movilizan los imaginarios sociales, pues brindan nuevos focos de atención a los diferentes roles y actividades que se cumplen en el ámbito social.



En las prácticas culturales también se pueden visibilizar las transformaciones de las acciones cotidianas, y se pueden identificar los actores de estas, para un ejemplo, Burke relata la transformación de las formas de la lectura al ser un ejercicio colectivo que se transformaría en individual, allí se evidencia las transformaciones de una práctica cultural cotidiana que se une con el pasado y se entiende históricamente porque es una práctica que continúa vigente en la actualidad.

En la actualidad, los temas de interés y debate en el seno de la historia de la lectura en Occidente incluyen tres evidentes transformaciones: de la lectura en voz alta a la lectura silenciosa; de la lectura en público a la lectura en privado; (...) dado que el creciente número de libros tornó imposible que alguien leyera algo más que una fracción del total, los lectores reaccionaron ideando nuevas tácticas tales como hojear, leer en diagonal o consultar los índices con el fin de extraer información de un libro sin leerlo de principio a fin. (Burke, 2006, p. 82)

Dichas transformaciones sustanciales de una práctica permiten profundizar los estudios de los sistemas de comprensión que se crean y también los impactos que estos tienen en las sociedades, sin embargo, estas transformaciones son dadas también por lo imaginado o por las *Representaciones* que son aquellas imágenes que se dan en relación con la cotidianidad y el entorno social, es decir que según las diferentes prácticas culturales se vinculan a ellas las representaciones.

En las dos o tres últimas décadas se han estudiado tantas modalidades de representación, tanto literarias como visuales o mentales, (...) Hay historias de las representaciones de la naturaleza, como la obra de Keith Thomas *Man and the Natural World* (1983), que traza los cambios en las actitudes inglesas entre 1500 y 1800, resaltando



la «revolución» que desplazó a los seres humanos del centro del mundo natural y el surgimiento del amor a los animales y a la naturaleza salvaje. (Burke, 2006, p, 84)

En medio de las representaciones encontramos no solo los cambios en las actitudes “las imágenes de los campesinos alemanes del siglo XVI, del historiador del arte Svetlana Alpers sobre la lectura foucaltiana de un cuadro de Velázquez” (Burke 2006, p, 85) sino también las imágenes de las sociedades vistas en las obras de arte, en los imaginarios de las personas, y para este caso, en las músicas.

Hasta el mismo Said, pese a su entusiasmo por la ópera, aguardó hasta 1993 para hacer su propia contribución en este ámbito, un comentario de la *Aida* de Verdi en el cual sugería que la ópera confirmaba la imagen occidental de Oriente como «un lugar esencialmente exótico, distante y anticuado en el que los europeos pueden organizar ciertas exhibiciones de fuerza» (Burke, 2006, p, 86)

De acuerdo con lo anterior, las prácticas y representaciones culturales se dan a partir de la cotidianidad que motiva las relaciones sociales,

Peter Burke toma las prácticas y representaciones culturales como algo cotidiano que se puede traducir históricamente. Un ejemplo de esto es la revisión que hace respecto a los *carnavales* que son reconocidos como prácticas culturales en donde confluyen diversas esferas de la sociedad.

El carnaval puede ser un momento de unión emocional o *communitas*, e incluso una tregua en la lucha de clases. En cualquier caso, no tiene necesariamente el mismo significado para todos los participantes -jóvenes de la clase obrera con necesidad de



«desfogarse», (*desabafo*), mujeres de mediana edad de clase media que quieren unirse al «pueblo», turistas que ven la fiesta como un símbolo de Brasil, etc. (Burke, 2000, p. 192)

Estos carnavales son representados en la cultura popular en la Radio, o la televisión (Burke, 2000) son vistos y estudiados dependiendo del contexto y tradición en el que se encuentren inmersos. Además, estos rituales sociales tienen características propias que les da un lugar en las prácticas culturales y las relaciones entre quienes participan de ellos.

En efecto, el papel de la bebida y la violencia en los carnavales europeos tradicionales, así como la composición de las sociedades de carnaval (dominadas por hombres jóvenes), sugiere que esta fiesta debe interpretarse -entre otras cosas- como rituales de afirmación de la masculinidad. Había otras celebraciones en las que las mujeres estaban «por encima», dominando simbólicamente a los hombres (...). (Burke, 2000, p. 196)

En estas reflexiones con respecto a las prácticas y representaciones culturales, se logra visualizar cómo estas prácticas cotidianas representadas en imágenes de la cultura permiten, su estudio para un análisis en la constitución de imaginarios sociales.

Teniendo en cuenta las prácticas culturales a partir del teórico e historiador Peter Burke, es necesario tener en cuenta para esta investigación que dichas prácticas y representaciones son aspectos fundamentales de la cultura y permiten profundizar en los análisis de las relaciones sociales.

## 6.2 Violencia Cultural

Una sociedad es parte de un complejo entramado de hilos que la van tejiendo a lo largo del tiempo, siendo parte de los diferentes contextos y momentos históricos se van construyendo los rasgos propios que la identifican como única en su diversidad, dentro de



esos rasgos encontramos las prácticas y representaciones que son dadas por la cultura siendo el resultado de acciones humanas, estas son visibles en el comportamiento de los sujetos que hacen parte de la misma sociedad. “Y esas actitudes están generalmente condicionadas por el subconsciente colectivo, la cultura profunda, la cosmología de esa nación, género, clase, etc.” (Galtung, 2003, pp.4)

En las acciones humanas realizadas por los sujetos es necesario mencionar la capacidad de acción del ser humano en medio de sus libertades, cada acción viene cargada de significados y algunos se entienden como innatos, uno de esos es “el malentendido popular que asegura que *la violencia* es propia de la naturaleza humana” (Galtung, 2004, pp. 3)

En este malentendido se refiere a la condición humana en la cual, así como puede existir un condicionamiento para la violencia lo es también para el amor, pues ambos son propios de la naturaleza humana, pero se ven supeditados por situaciones socialmente dadas en donde cada acción tiene su origen visible e invisible en la cultura y la estructura social. En ese orden de ideas, el resultado de los aspectos violentos de una cultura es dado por ella misma.

La violencia directa, física y/o verbal, se hace visible a través del comportamiento. Pero la acción humana no surge de la nada: tiene sus raíces. Dos de ellas son indicativas: la cultura de la violencia (heroica, patriótica, patriarcal, etc.), y la estructura violenta en sí misma por ser demasiado represiva, explotadora o alienante; demasiado estricta o permisiva para la comodidad del pueblo. (Galtung, 2004, pp. 3)



La violencia tiene diferentes formas, la violencia estructural, la violencia directa y para este caso la violencia cultural:

Por violencia cultural queremos decir aquellos aspectos de la cultura, el ámbito simbólico de nuestra existencia (materializado en religión e ideología, lengua y arte, ciencias empíricas y ciencias formales -lógica, matemáticas-), que puede utilizarse para justificar o legitimar violencia directa o estructural. (Galtung, 2003, pp. 7)

En medio del entramado cultural que posee una sociedad se encuentran los *aspectos de una cultura* como los llamaría Galtung en donde “*el aspecto A de la cultura C es una muestra de violencia cultural frente a los estereotipos culturales como la cultura C es violenta*” (Galtung, 2003, pp.7)

Por lo anterior, es preciso no generalizar a una cultura como violenta sino a tomar críticamente sus aspectos para poder realizar los análisis necesarios. No obstante, si en una cultura existen múltiples aspectos de la violencia y además han llegado a permear diferentes esferas de la sociedad, se puede hablar de una *Cultura Violenta*, “incluso encontrar culturas no sólo con uno, sino con todo un conjunto de aspectos tan violentos, vastos y diversos, extendiéndose a todos los campos culturales, que estaría garantizando pasar de hablar de casos de violencia cultural a culturas violentas.” (Galtung, 2003, pp.7)

Un triángulo está compuesto por tres vértices, sin uno de ellos se genera un vacío que evita la conexión de un vértice con el otro, de esta forma, cada violencia es un punto de encuentro de los vértices de un triángulo, y cada vértice es aquella línea que permite la conexión y el sustento de los puntos interconectados, si faltase uno de los puntos o líneas



conectoras, no se establecería aquella que se encuentra en el pico del triángulo *vicioso* de la violencia como diría Galtung, pues las otras dos la conectan y la sustentan.

La violencia directa se encuentra en la punta de la relación triangular, allí se generan actos que atentan contra la vida y son legitimados por la violencia estructural y la violencia cultural, haciendo que desde lo estructural se validen los sentimientos de un actuar moral y desde lo cultural se asimile como *normal* suavizando de distintas formas la acción primera. “Una de las maneras de actuación de la violencia cultural es cambiar el color moral de un acto, pasando del rojo / incorrecto al verde / correcto o, por lo menos, al amarillo / aceptable” (Galtung, 2003, pp.8)

En la declaración de los derechos humanos, acogida por muchos países en el mundo, fueron consignados allí los principios básicos para la vida digna de una persona, entre los cuales está el derecho a la libertad, a la vida, a no ser sometidos a la esclavitud, a la opinión y libre expresión de esta, a una identidad cultural, al trabajo y la seguridad social. Cuando no hay cumplimiento de estos principios básicos se evidencia la falta de garantías y de corresponsabilidad del estado, generando desigualdades sociales y el surgimiento de problemas sociales de diversa naturaleza. De acuerdo con la tipología de Galtung la violencia directa y estructural están reflejadas en 4 necesidades básicas con su correspondiente contraparte “*necesidad de supervivencia* (negación: muerte, mortalidad); *necesidad de bienestar* (negación: sufrimiento, falta de salud); *identidad, necesidad de representación* (negación: alienación); y *necesidad de libertad* (negación: represión)” (Galtung, 2003, pp.9)





En consecuencia, en la ejemplificación de la violencia directa y estructural, Galtung nos presenta ejemplos vividos por la humanidad en los últimos 50 años. “Donde pone *muerdes* léase *exterminio, holocausto, genocidio*. Por *sufrimiento*, léase *holocausto silencioso*. Por *alienación*, léase *muerte espiritual*. Por *represión* léase *gulag/KZ*. Por la *degradación ecológica*, léase *ecocidio*. Por todo el conjunto, léase *omnicidio*.” (Galtung, 2003, pp.10). Los términos elegidos por este autor nos pueden sonar muy fuertes, porque su trabajo busca desvelar la gramática de la violencia, que con frecuencia se oculta tras eufemismos. Cada tipo de violencia se representa en hechos concretos, que a fuerza de ocurrir tienden a ser naturalizados. Galtung llama *alienación* la *interiorización de la cultura*, de suerte que las comunidades “muchas veces se funden en la categoría de ciudadanía de segunda clase, en la cual el grupo sometido (no necesariamente una *minoría*) se ve forzado a manifestar la cultura dominante y no la suya propia” (Galtung, 2003, pp.10). En ese proceso de reproducción de la cultura un sujeto social padece el adormecimiento de su conciencia, generando una sensación de inmovilidad e impotencia.

La *penetración* – implantación de los dominantes en el interior de las personas dominadas, los de arriba en los de abajo (...) -, combinada con la *segmentación* – proporcionar a la gente de abajo una visión muy parcial de lo que ocurre -, hará la primera parte del trabajo. Y la *marginación*, dejar fuera a la parte inferior, combinada con la *fragmentación* mantener a las personas de esa parte de abajo separadas entre sí, hará la segunda. (Galtung, 2003, pp.11)

Recordemos que, en el triángulo de la violencia, ninguna es posible sin la otra. Es por eso que los ejemplos ofrecidos por Galtung desembocan en la caracterización del tercer ángulo, *la violencia cultural*.



La violencia directa es un *acontecimiento*; la violencia estructural es un *proceso* con sus altos y bajos, y la violencia cultural es una *constante*, una *permanencia*, que se mantiene básicamente igual durante largos periodos, dadas las lentas transformaciones de la cultura básica. (Galtung, 2003, pp.12)

Las violencias directa y estructural sacan provecho de la violencia cultural debido a la permanencia en el tiempo. La conciencia social entonces se construye a partir de diferentes instituciones que promueven una visión unidireccional de la cultura impidiendo los procesos de organización y movilización de la sociedad, generando una normalización de las prácticas violentas, hasta hacerlas invisibles e inocularse en el inconsciente colectivo. El resultado no es siempre más violencia directa sino una especie de malestar generalizado que se expresa en sensaciones de desasosiego, desesperanza, frustración o la apatía individual o colectiva.

Con frecuencia son completamente visibles aquellos que ejercen las violencias y quienes las reciben. Galtung ejemplifica al hombre blanco que esclaviza al hombre negro y que, en sus acciones violentas desde lo directo y estructural, hace que permanezca en el tiempo un imaginario colectivo racista y desigual. “Pasado un tiempo, se olvida la violencia directa, se olvida la esclavitud, y sólo se ven dos conceptos (...) *discriminación* por violencia estructural masiva y *prejuicio* por violencia cultural masiva” (Galtung, 2003, pp. 13)

Así pues, la violencia directa y estructural, suele terminar por legitimar y normalizar la desigualdad social. En términos de la violencia cultural puede llegar a ser normalizado con un efecto contrario, de modo que aquellos que ejercen la violencia



pueden asumir el papel de víctimas, y dar ofrecer argumentos y razones que dé cuenta de la necesidad de mantener el statu quo que los favorece. Sin embargo, el autor propone revertir este orden de manera enfática:

Arrancar las malas hierbas supone ir a las raíces, en este caso a las raíces estructurales y culturales (...) identificar aquellos aspectos culturales y estructurales que tendieran a reproducir la disposición a la acción, producción y despliegue militares, incluyendo las arengas a jóvenes escolares (...) la utilización de la producción y despliegue militar para estimular el crecimiento y la distribución económicos; ideologías fuertemente nacionalistas, racistas, sexistas y demás. (Galtung, 2003, pp.14)

Las formas que toma la violencia cultural para su representación, con muy variadas, y encuentran asiento especialmente en se *la ideología y el arte*. En un mundo marcado por el poderoso influjo de las ideas religiosas, *la ideología* es incorporada por la modernidad en forma de *nacionalismos* (Galtung, 2003) proponiendo al Estado como heredero de Dios (pp.17) y marcando en lo relacional diferencias sustanciales entre lo que es posible para el Estado y para los Otros (la gente corriente), subordinando a los segundos y relegándolos mediante relaciones económicas desfavorables, dejándolos en situación de explotación y reforzando los estereotipos que justifican la brecha social. “Luego se refuerza por la categoría del *peligroso ello*, los *escoria o bacterias* (como describía Hitler a los judíos); el *enemigo de clase* (como describía Stalin a los *kulaks*) (...)” (Galtung, 2003, pp.17). El recurso a la determinación del enemigo interno que se constituye en amenaza, fortalece el posicionamiento de valores militares y patrióticos, que se ven resaltados y legitimados en las ideas de sacrificio y deber de cuidar el Estado (Yo), que en su posición de superioridad



hereda el derecho a destruir la vida de otro ser humano (Otro), porque se asume que el uso de la fuerza –sesgada contra unos ciudadanos concretos- es su prerrogativa.

En *el arte* la forma de relacionarse con la cultura de la violencia se da desde las prácticas y representaciones culturales. Galtung ofrece algunos ejemplos del *despotismo oriental* en Europa, donde se pone en evidencia la arbitrariedad e insensibilidad de reyes y príncipes que gobernaban a su parecer y ejercían violencia a su antojo contra aquellos ubicados por debajo de su posición social. Muchas obras de arte han representado prácticas de violencia derivadas de esa lógica, como por ejemplo en la pintura “*La ejecución sin juicio*, de Henry Regnault, y *La muerte de Sardanapal*, de Eugene Delacroix” (Galtung, 2003, pp.18), en las que ha quedado inmortalizando en los lienzos el sentir y actuar del despotismo.

Estos ejemplos de la cultura de la violencia en diferentes contextos, le permiten a Galtung afirmar que “La violencia puede comenzar en cualquier ángulo del triángulo de violencia directa – estructural – cultural, y se transmite fácilmente a otros. Estando institucionalizada la estructura violenta, e interiorizada la cultura violenta, la violencia directa tiende también a institucionalizarse” (Galtung, 2003, pp.24). Esto es crucial para reflexionar como sociedad y pensar en el futuro en eventuales transformaciones para alcanzar en el país una anhelada cultura de paz.

### **6.3 Cultura de la Violencia**

En Colombia, lo *cultural* no ha escapado a las relaciones mediadas por la violencia.



Un país varias veces clasificado como el más violento del mundo (...) una presencia sistemática de la muerte violenta en la cotidianidad de la sociedad, en todos los espacios físicos y de la vida social, que atraviesa todas las instituciones, vulnera a todos los sectores sociales, e incursiona en todos los lugares (...). (Blair, 2005, p, 7)

Las dimensiones simbólicas de la violencia van más allá de las cifras de muertos que como un gotero de terror, se van contando una a una desde hace décadas. Estas muertes violentas impactan la memoria de los ciudadanos convirtiendo esto hechos en símbolos del terror.

Tampoco es igual la que termina en el acto de la muerte física a la que se acompaña de mutilaciones sobre el cuerpo y es, de alguna manera, mensajera del terror, y más significativa desde sus dimensiones simbólicas que física, es decir, desde el exceso, mediante una acción sobrecargada de significaciones expresadas en las formas de ejecución de la muerte: no un balazo sino *veinte*; un cuerpo no sólo muerto sino muerto y mutilado, etc. (Blair, 2005, p, 7)

Echar un vistazo a la cultura es revisar los elementos simbólicos que permiten analizar la violencia que se ha enquistado en las prácticas y representaciones culturales y visibilizar el entramado cultural que allí aguarda. Puede parecer que las muertes violentas que se ven en los medios de comunicación son aisladas, pero cuando estas suceden de manera sistemática, la interpretación cultural se vuelve más compleja, pues involucra una red más amplia de miembros de la sociedad, que, de un modo u otro, están involucrados.

Las personas conocen estas claves de valoración en el contacto cotidiano con otras personas de su grupo social y a través de una variedad de circuitos culturales, tales como la crónica judicial o “roja”, la música, la literatura, el cine, la telenovela y las conversaciones



casuales. Así, se conforma una comprensión compartida mediante la experiencia común, que es como los antropólogos definen la cultura. (Jimeno, 2019, p, 121)

La interpretación de los actos violentos se da a partir del diálogo entre las representaciones y las prácticas de lo cotidiano. Entender esta relación sólo es posible desde el contexto concreto en que ocurren y por la profundización en los procesos históricos que los hacen posible y les dan sentido.

La cultura tiene mucho que decir respecto a la violencia, pues una sociedad también se define, en términos culturales, por su capacidad de crear y recrear los aspectos de la cotidianidad (Blair, 2005). Los aspectos simbólicos van adquiriendo un significado con el pasar del tiempo y la cultura es quien amplifica estos significados, por consiguiente “violencia y cultura –dice Blair- están imbricadas la una en la otra de manera muy diversa, y lejos de modelar el género humano en el sentido del progreso moral, la cultura multiplica el potencial de la violencia.” (Blair, 2005, p, 13)

La amplificación del potencial de la violencia por medio de la cultura nos permite concebirla como acervo simbólico que es transmitido a las futuras generaciones a través de las construcciones de sentido propias de la sociedad en su relación con los otros. Así, la relación entre cultura y violencia debe ser analizada con cuidado, porque como sostiene Blair:

(...) la cultura no es una entidad, algo a lo que puedan atribuirse de manera casual acontecimientos, modos de conducta, instituciones o procesos sociales; la cultura es un contexto dentro del cual pueden describirse todos esos fenómenos de manera inteligible, es decir, densa. La cultura denota un esquema históricamente transmitido de significaciones



representadas en símbolos, un sistema de concepciones que se heredan y expresan en formas simbólicas por medios con los cuáles los hombres comunican, perpetúan y desarrollan su conocimiento y sus actitudes frente a la vida. (Blair, 2005, p, 16)

En este país y en cualquier lugar del mundo, las personas se relacionan con diferentes situaciones que los interpelan a diario. Ver el noticiero, escuchar la radio, saludar a los vecinos, ir al colegio, dirigirse al trabajo, en fin, cada una de estas situaciones escenifican y ponen en juego una cantidad enorme de símbolos que son recibidos e interiorizados cotidianamente.

Muchos de esos contenidos, que son también representaciones del mundo, van a parar en la memoria de los ciudadanos al incorporarse en su modo de sentir e interpretar su experiencia. Dichos contenidos son naturalizados con el pasar del tiempo hasta que se convierten en hábitos, es decir, en patrones de conducta que se automatizan y se asumen acríticamente.

De manera sistemática, las noticias, anuncios y situaciones referentes a la violencia, hacen parte del diario vivir de un colombiano, al punto que esta recurrencia se convierte en problemática, pues como ha señalado Jimeno, “buena parte de la reflexión sobre la violencia en Colombia asume que la intensidad y frecuencia de hechos de violencia lleva a la indiferencia, o a la incorporación de la violencia como patrón de conducta.” (Jimeno, 2019, p, 38)

Según la autora Myriam Jimeno, la violencia es “un hecho social que discrimina escenarios, cadenas de situaciones, relaciones, actores y aprendizajes culturales. (...) existen



personas, creencias, valores, expectativas, formas de comunicarse y acciones individuales e institucionales especialmente asociadas a la violencia.” (Jimeno, 2019, p, 39)

El entramado de relaciones entre la cultura y la violencia pueden tornarse difusas. A lo largo de los años la violencia se ha convertido en parte de la cotidianidad de los colombianos, de manera que toda relación con la violencia no solo se ha dado desde una relación directa con el conflicto armado, sino que se ha trasladado a las instituciones sociales.

Bien sea que se manifieste como violencia vivida durante la infancia en los hogares, o esté representada en la no atención al ciudadano por parte de las instituciones, o en la falta de cobertura de las necesidades básicas, cada persona ve esas situaciones como algo *normal* y no se llega a dimensionar que a partir de estas situaciones es víctima de la violencia enraizada en la cultura.

No obstante, es importante tener claro que haber sufrido experiencias de violencia no hace a una persona necesariamente violenta, pero sí se convierte en una presencia que marca como una sombra las relaciones, sus posturas en relación a los conflictos y en la forma de relacionarse con los otros.

La conexión entre las experiencias, los escenarios materiales, las situaciones y las representaciones sobre experiencias de violencia no es lineal. Sin duda, quien ha sido maltratado en su infancia no será necesariamente un adulto maltratador o violento. Más bien, distintos factores de mediación inciden en la forma en que las experiencias de violencia son traducidas en acciones, cogniciones y emociones posteriores, lo que abre un abanico de múltiples posibilidades. Estas van desde la identificación con —y el empleo





frecuente de— la agresión como medio para resolver conflictos y diferencias, hasta la pasividad o la elusión sistemática del conflicto. (Jimeno, 2019, p, 48)

Todo conflicto tiene una complejidad en sí mismo. Asumirlo, denunciarlo o ponerlo en evidencia en las instancias públicas, ha tomado la vida de muchas personas y puesto en peligro a muchas otras. Cuando no hay garantías para la denuncia de los hechos de violencia, ni condiciones mínimas de seguridad y cuidado de la integridad del denunciante, la situación de temor ante la amenaza puede implicar que se deje de prestar atención a la situación para salvaguardar la vida.

En todos los casos, el individuo temeroso, carente o desconfiado de medios institucionales de protección se percibe inerme y huérfano frente a los conflictos y su desenlace peligroso. Por lo tanto, debe precaverse, prevenirse permanentemente y eludir las situaciones que puedan desembocar en violencia. Esto, a su turno, alienta la pasividad e inhibe a la persona para denunciar o acudir en auxilio de quienes padecen formas de violencia.” (Jimeno, 2019, p, 48)

De acuerdo con las vivencias de las personas se van consolidando y configurando unas formas de relación con la cultura y la violencia, que posibilitan o no la acción respecto a estas. Las expresiones o representaciones de esas vivencias, son justamente las que son retratadas por los artistas, por ejemplo:

A raíz de una noticia aparecida en un diario mexicano, allá por 1935, Frida Kahlo pintó un hombre que apuñala repetidamente a una mujer mientras una paloma sostiene un letrero que trivializa el acto: “unos cuantos piquetitos”. Esa fue la expresión del propio asesino ante la policía. La imagen de Frida Kahlo condensa una gama abigarrada de sentidos y también los simplifica, como suelen hacerlo los artistas. (Jimeno, 2019, p, 119)



Las expresiones artísticas visuales, teatrales, o musicales ponen en juego un contenido simbólico susceptible de ser interpretado. De acuerdo a como se materialice se verá de cierta forma el entramado cultural que emerge de la cotidianidad, haciendo posible la comprensión de la realidad del contexto de acuerdo con los énfasis que el artista elija destacar. El arte es un elemento clave para entender las diferentes formas como hemos asumido culturalmente la violencia. Aunque el gesto artístico puede entenderse como una interpretación subjetiva, las prácticas que acompañan su puesta en escena en la sociedad nos permite ver su complejidad, los elementos ambivalentes y/o contradictorios que subyace a cualquier interpretación de un fenómeno tan complejo. Como señala Myriam Jimeno:

Comprender cómo se articulan en un mismo espacio social dos sentidos en apariencia tan contradictorios de un acto humano: por un lado, una acción de violencia extrema y, por el otro, su disculpa. De un lado la simplicidad del crimen y de otro, la complejidad de la trama social en la cual acontece. (Jimeno, 2019, p, 119)

En ese sentido, la justificación de la violencia es una configuración cultural colectiva, que permite ver una cara del fenómeno que no siempre nos resulta fácil asimilar: las “razones” que se esgrimen para justificarla o atenuarla. Como señala Jimeno: “La acción violenta no es una acción “loca”, sino que puede ser interpretada a la luz de su propia capacidad expresiva y de su capacidad para conectar con otras esferas de la vida social.” (Jimeno, 2019, p, 269)

Esta conexión refleja la relación entre cultura y violencia que es construida a través de la historia en donde



(...) es posible sugerir para el caso colombiano que el sentido de la acción violenta se constituye en una cadena de situaciones en las cuales acontece un intercambio intenso de comunicaciones entre sus participantes y en las que la violencia tiene un lugar como instrumento de ese intercambio. (Jimeno, 2019, p, 272)

Las múltiples formas que ha tomado la violencia en las construcciones culturales colectivas han dejado a la sociedad colombiana herida, fragmentada y rota en su tejido social.

## **7. Prácticas y Representaciones Culturales del Valledupar**

En el siglo XX Valledupar fue extendiendo su territorio pasando de ser un pueblo pequeño a una especie de ciudad, abriendo paso a la llamada “modernidad”.

cuando se inicia el crecimiento urbano de Valledupar como efecto de las bonanzas y el alto índice de migraciones, se van constituyendo características particulares a nivel sociocultural; es decir, que los “nuevos habitantes” de Valledupar no sólo fundan barrios, sino que también, empiezan a modificar -no de forma directa- un *modus vivendi* que estaba basado en un tradicional sistema socioeconómico rural o campesino, que se amplía paulatinamente por medio de las relaciones sociales, y una diferente estructura económica y cognoscitiva. (Sánchez, 2013, pp.4)

Valledupar, está situada en la región bananera más importante de Colombia, el Magdalena Grande. En Valledupar se va desarrollando paulatinamente una economía próspera gracias a que las élites políticas dieron prioridad a la inversión en la economía



local, a través de la industrialización de las prácticas de economía regional y la llegada de la United Fruit Company, que multiplicó por más del 100% las exportaciones de la región.

En vista de las condiciones de explotación y nulas garantías laborales, se genera un descontento en la población que provoca una movilización del sector obrero. Este movimiento de la clase obrera obliga a la empresa a realizar expediciones de búsqueda en otro sector bananero, con miras a continuar con sus exportaciones sin cumplir el pliego de exigencias de los trabajadores. Es así como se trasladan a otra región, el Urabá Antioqueño. Esto propició que en el Departamento del Cesar iniciara una movilización político social que buscaba su separación del Magdalena Grande.

A partir de los años 60's cuando la clase dirigente política, grupos estudiantiles, y familias tradicionales de Valledupar inician un “movimiento separatista” del Magdalena Grande, inician también discursos incluyentes de homogeneización cultural, a través de elementos representativos de la cultura local, y estos a su vez tenían la función de integrar los demás territorios que conformarían la nueva unidad político-administrativa. (Sánchez, 2013, pp.5)

Durante los años 70 en el Caribe Colombiano, se vivía un momento de tensión política. La problemática rural de la costa movilizó diferentes sectores sociales, el movimiento campesino se consolidaría en la ANUC (Asociación Nacional de Usuarios Campesinos) y recogió muchas de las peticiones de los sectores sociales asumiendo las consignas y luchas de la época. Ivo Zabaleta comenta que: “La lucha de los campesinos se convirtió en la lucha por la recuperación de la tierra, la defensa de los colonos y el desarrollo económico de los pequeños productores. (Zabaleta, 2017, p, 11)



En medio de la recuperación del territorio, la ANUC realizó “tomas de tierras” a terratenientes de la región que “se daban como consecuencia de la nueva posición ideológica y programática del campesinado y en colaboración con cuadros políticos de izquierda.” (Zabaleta, 2017, p, 14). Estas tomas fueron vistas por el gobierno como un mecanismo de presión que disolvió a través de la militarización de las zonas.

Después de la separación del departamento del Cesar, en la Costa Atlántica se dieron dos fenómenos de violencia política contra los habitantes de la zona. Alianzas entre grandes hacendados y organizaciones paramilitares buscaban tener el poder sobre el territorio.

A partir de los años setenta, en la Costa Atlántica han convergido dos fenómenos: el sistemático aniquilamiento de la población campesina politizada y el afianzamiento de poder local por medio del paramilitarismo, que ha impulsado el desalojo de toda la población campesina no adepta a sus intereses. (Figuerola, 2009, p, 221)

Durante esta época, surgieron movimientos culturales politizados que apoyaban el descontento de los sectores sociales, reivindicando sus luchas a través de la música vallenata, o el estilo de “vallenato protesta” surge como “estilo” vallenato en el marco de la Reforma Agraria y las luchas campesinas a finales de los años 60, y como un fenómeno propio de la problemática rural de la Costa.” (Zabaleta, 2017, p, 36)

Sin embargo, la élite política de la región también vio el poder simbólico de la música vallenata. En aras de apaciguar el ambiente, Alfonso López Michelsen busca “calmar los ánimos entre los campesinos costeños –usando su música– a fin de crear unidad nacional en una época de convulsión social.” (Zabaleta, 2017, p, 47)



Los partidos tradicionales de la política colombiana en la Costa Atlántica han influenciado los intereses propios de las élites en lo que refiere al territorio, a las concepciones de lo sociopolítico y lo cultural, promoviendo así una manera de convulsionar la cultura y, a partir de sus ideales, conformar una sociedad a su medida.

En los departamentos del Cesar, Córdoba, Sucre, Bolívar, Magdalena y la Guajira, de donde las élites liberales irrigan al plano nacional las imágenes del pacifismo y del pacto interclasista, se fueron convirtiendo en uno de los más macabros escenarios de experimentación en contra de las poblaciones campesinas, (...) El paramilitarismo se ha consolidado en la costa a partir de una confluencia de intereses entre las élites latifundistas regionales, el narcotráfico, los sectores políticos del liberalismo y el conservadurismo tradicional, y las fuerzas de seguridad del Estado. (Figueroa, 2009, p, 221)

Reconocidos intelectuales de la política colombiana como Alfonso López Michelsen vieron una oportunidad de resignificar el capital simbólico de la población para promover una imagen regional que estuviera en función de la reconstrucción nacional, pues el país venía de una espiral de violencia de la cual no encontraba la salida. A partir de entonces se ingeniaron un modelo que promoviera la paz con los elementos culturales de la región.

López Michelsen trabajó con ahínco en la promoción de una imagen de la Costa Atlántica como enclave de paz, lo que fue utilizado como uno de los motivos que justificaban la creación del nuevo Departamento del Cesar. (...) el Cesar sería una nueva tierra de colonización, una zona costera sin costas, un Caribe poblado por los habitantes del interior que habían sido desplazados a causa de la guerra, una zona preponderantemente



blanco mestiza, desde la que se promovería el futuro de la nación. (Figuroa, 2009, pp. 138-139)

Independizar el Cesar trajo consigo promover y exaltar valores culturales de las élites “desde una neta preponderancia de lo blanco y lo masculino, que lograría difundirse en las imágenes de lo que sería el vallenato clásico y que se construyó como portador de la nueva imagen de la identidad nacional” (Figuroa, 2009, p, 139)

Dejando por fuera las distinciones de clase y apelando a la aparente neutralidad del género, el vallenato se transformó en un elemento cultural en el cual pretendidamente se integraban los diferentes roles de la sociedad. Un ideal social se enmarcaba en un género musical para ofrecerse al país como un modelo de nación.

Araujonoguera [sic] estructura la dinámica regional de Valledupar (...), en el cual un momento original se caracteriza por el encantamiento mágico de la inocencia en las relaciones sociales de la región y por la creación pura y desinteresada de la música vallenata; (...) (Figuroa, 2009, p, 145)

Sin embargo, el objeto de la construcción y consolidación de estas imágenes de la cultura de la región para expandirlas a una nación se tornan problemáticas en la legitimación de prácticas que vulneran a los otros. “En el caso de las imágenes construidas por Consuelo Araujonoguera [sic], señala Figuroa, el desinterés y la inocencia son una simple coartada de legitimación de relaciones sociales, basadas en la lógica del honor, (...)” (Figuroa, 2009, p, 147)



## 7.1 El Género Vallenato

Surgida como música campesina que ingresó por la Costa Caribe Colombiana, el vallenato hace parte de los géneros musicales más populares de Colombia.

En efecto, debido al intercambio comercial en la Costa Caribe, ingresan instrumentos de banda, entre ellos el *acordeón*, que paulatinamente se va arraigando por en los escenarios de expresión musical colectiva. “En esta y las décadas siguientes en las ciudades costeras, Santa Marta y Riohacha ya estaba fomentando el acordeón tanto como para el acompañamiento del canto, como para el baile, especialmente de la llamada “*cumbiamba*”. (Bermúdez, 2004, p, 69)

Los orígenes del vallenato son tanto africanos como europeos e indígena. Es una hibridación sonora y organológica: acordeón de origen europeo, guacharaca de origen indígena y la caja proveniente de la tradición africana, que confluyen en un mismo sentir musical. El vallenato se va incorporando en las prácticas cotidianas, en rituales sociales y en las fiestas de las comunidades como una música tradicional y campesina.

Consuelo Araujo en un conversatorio del Festival de la Leyenda Vallenata en Valledupar, señaló a propósito del origen del vallenato. “Yo acepto la teoría de Ciro Quiroz de que la génesis del vallenato está en el canto de vaquería, en los cantos de labor. Es como una tendencia natural.” (Gossain, 2001)

La música vallenata tuvo sus inicios en el siglo XIX en los cantos de laboreo. Según Consuelo Araujo (Quiroz, 1983, p. 48, citado por Araujo) los campesinos en sus descansos o momentos de trabajo se dedicaban a cantar diversas historias de origen popular que se





iban replicando hasta llegar a ser relatos orales, que serán la fuente temática fundamental para sus canciones.

Estas eran acompañadas por flauta de millo, caja y guacharaca. La flauta sería reemplazada posteriormente por el acordeón que llega al país con los alemanes por Riohacha “y se convirtió en el compañero de los trabajadores y campesinos de estas tierras, y para este momento el acordeón paso a hacer parte de la llamada trilogía vallenata” (Ninco, 2009. P. 1)

Acerca del origen de la palabra Vallenato hay varias versiones.

"Según algunos, se trata de un neologismo que nació con los nativos viajeros en mulas, que cuando se les preguntaba en otras tierras de donde eran, ellos respondían “soy nato del valle”, que es como decir “soy del valle nato”, otras versión [sic] de la palabra dice que en las áreas rurales de los bancos del río Cesar, muchos de los habitantes sufrieron de una enfermedad que se producía por un mosquito y sus consecuencias consistían en la decoloración paulatina de la piel, con manchas blancas y rosadas; y para ese momento la gente asoció esta enfermedad con la de la cría de la ballenas (los ballenatos) (Ninco, 2009, pp.3)

La tradición oral es uno de los ingredientes principales de esta música. En los viajes constantes de pueblo en pueblo los relatos orales le han otorgado el color local, el perfume característico de estas narraciones cantadas. Por mucho tiempo, ser nato del valle, ha sido sinónimo de ser cantor de historias.

Los temas principales de este género son



el amor y la nostalgia por los valores de una sociedad rural ya transformada por el cambio social (...) temas que dejan en segundo lugar los relacionados con el comentario social, la sátira, la política, la historia y los eventos de la actualidad, etc. (Bermúdez, 2004. Pp.5)

A partir de estos temas se desarrollaron diferentes modos de expresión musical. La *canción de escarnio* es “una tradición muy importante en la que se abandona el lenguaje convencional y se utiliza el lenguaje cantado, para hablar de aquello que no puede ser mencionado con el lenguaje tradicional.” (Bermúdez, pp.7). *Las piquerías* son duelos donde los participantes se enfrentan repentizando décimas, una forma de poesía cantada que relata situaciones cotidianas que como en los cantos de escarnio no son nombradas comúnmente, y que pueden tener un carácter picaresco o ser usadas para el escarnio público.

El “contexto original de dichas canciones, generalmente asociado a celebraciones religiosas sincréticas pertenecientes a la tradición festiva del ciclo católico de la Pascua de Navidad y la Cuaresma.” (Bermúdez, 2004, pp.10) es la llamada *parranda* en donde los grupos musicales iban de casa en casa ofreciendo canciones a cambio de bebidas y alimentos. Aunque en la actualidad el género vallenato no guarda connotaciones religiosas sigue conservando su carácter festivo y comunitario.

Los ritmos que acompañan las fiestas representativas de la región son el paseo vallenato, el merengue, la puya y el son, que son propios de la Costa Caribe y se han ido extendiendo a lo largo y ancho del país a partir de la comercialización que se ha promovido a través de los medios de comunicación.



De esta manera ha solidificado la presunción de la autenticidad de la música, que será sentida por el pueblo como música tradicional, aunque en términos estrictamente musicológicos sea mejor enmarcarla, de acuerdo con Frith, como *Música popular*. “Como toda la música popular del siglo XX es una forma comercial, es música producida como mercancía -para sacar provecho de ella que se distribuye a través de los medios de comunicación como cultura de masas.” (Frith, 2001, p, 4)

Los versos, el acordeón, la guitarra, la caja, la guacharaca y las diversas formas como se dio a conocer la música vallenata hicieron que el país fuera incorporando su lenguaje musical y fuera aceptado y apropiado en muchas regiones del país.

(...) la labor de las agrupaciones en las casetas y coliseos y el aporte de los medios de comunicación y los diferentes festivales vallenatos han sido decisivos en la creciente popularidad del vallenato, que, de ser música eminentemente campesina, desdeñada en sus comienzos, pasó a identificar una presencia cultural nacional e internacional que en épocas pretéritas le había correspondido a la cumbia y al porro. (Oñate, 2017, p, 21)

La diversidad sonora de Colombia, como en otras partes, ha sido fundamental en la consolidación de la cultura en general. Las músicas reflejan las formas de vida de las comunidades, pero también, como han señalado algunos autores, ayuda a construir las identidades sociales. Como sostiene Frith,

La cuestión que debemos responder no es qué revela la música popular sobre los individuos sino como esta música los construye. (...) Pero la música popular no es popular porque refleje algo, o porque articule auténticamente algún tipo de gusto o experiencia popular, sino porque crea nuestra comprensión de lo que es la popularidad. El término más



equivocado en la teoría cultural es, en efecto, el de «autenticidad». Lo que debemos examinar no es cuán verdadera es una pieza musical para alguien, sino cómo se establece a priori esa idea de «verdad»: la música pop de éxito es aquella que logra definir su propio estándar estético. (Frith, 2001, p, 4)

Como se ha señalado, este género que tuvo origen campesino, se abrió paso al mundo y amplió su radio de incidencia, llegando a más lugares, algunos inimaginables para sus primeros cultores, pues ha estado presente tanto en escenarios populares como en los círculos sociales de las élites.

(...) esa música salida de las entrañas del pueblo se fue introduciendo en los altos círculos no sólo de la costa sino también de la capital, llegando inclusive hasta el palacio presidencial, con lo cual el antes despectivo término “vallenato” es visto ahora con indisimulada admiración. (Oñate, 2017, p, 20)

A la música vallenata en esta época se buscó atribuirle significados políticos en dos sectores sociales con una ideología contraria, esto con el fin de aprovechar la apropiación simbólica del género.

1. Un sector del liberalismo oficial liderado por López Michelsen y Consuelo Araújo y 2. Un sector de intelectuales de izquierda liderado por Orlando Fals Borda y David Sánchez Juliao; en este segundo grupo también se ubicaban periodistas nacionales con visiones conservadoras sobre vallenato liderados por Enrique Santos Calderón (1945). (Zabaleta, 2017, p, 47)

Para fomentar la escucha, interpretación y admiración de la música vallenata, un grupo de artistas de la región, con el favor de intelectuales de la élite bogotana, entre los



cuales estaban “(...) un grupo de enamorados del folclor regional como Darío Pavajeau, Rafael Escalona, Consuelo Araujonoguera [sic], Gabriel García Márquez, Álvaro Cepeda Samudio y Alfonso López Michelsen” (Tafur y Samper, 2017, p, 172) brindan el fundamento necesario para la creación del *Festival de la Leyenda Vallenata*.

## 7.2 El Festival de la Leyenda Vallenata

El Festival de la Leyenda Vallenata tiene su origen en un acontecimiento que ha sido contado por la tradición oral y se remonta a la lucha por el territorio por parte de los indígenas Tupes y la corona española.

Como estrategia de guerra, los tupes envenenaron con barbasco las aguas de la laguna Sicarare, y las tropas españolas, al tratar de calmar la sed y el guayabo, murieron por intoxicación de primer grado. Sorpresivamente apareció la Virgen echando a perder el velorio al revivir con su varita mágica cada uno de los occisos, originando así el milagro de la Virgen del Rosario que hoy perdura al haber sido elegida esta leyenda como el principal motivo para la creación del Festival Vallenato. (Oñate, 2017, p, 79)

En conmemoración de aquel acontecimiento se realiza el Festival de la Leyenda Vallenata convirtiéndose en referente identitario regional, con actores, prácticas y representaciones colectivas e individuales que le dan su singularidad y sus rasgos característicos que se fueron afincando en el tiempo.

Los gestores de este festival fueron intelectuales y políticos muy conocidos de la élite colombiana. En reuniones donde hacían gala de su gusto por la música vallenata se



propusieron la creación de un escenario capaz de visibilizar los rasgos sociales y culturales de la región que representa.

Es sabido de todos que a inicios de 1968 Alfonso López Michelsen, Miriam Pupo, el maestro Escalona y Consuelo Araújo coincidieron en meterle acordeón a la fiesta de la Virgen organizando un concurso de acordeones, pero en ese momento ninguno de ellos tenía en la mente la idea de un festival vallenato, figura que según afirmaciones de Darío Pavajeau tomó fuerza a partir del segundo evento en el sesenta y nueve. (Oñate, 2017, p, 101)

En este punto, conviene resaltar que *el honor, la masculinidad, la feminidad y el tradicionalismo* (Figuroa, 2009) son los principales valores expresados en las prácticas y representaciones de Valledupar.

Según la experiencia de Enrique Santos Calderón, el vallenato sólo puede ser apreciado en el entorno propicio, donde converjan todos los elementos que le dan sentido. Así se expresa al respecto:

Hay que saber de vallenato y sobre todo saberlo gozar para apreciar en toda su profundidad la riqueza creativa, el calor humano y la fuerza cultural de un festival que concentra lo mejor del más auténtico y vivo de nuestros géneros musicales. Para captar su alucinante dimensión surrealista que sólo se abre ante los ojos de quienes comprenden que por fortuna aquí no hay racionalismos paramunos ni pedanterías salsómanas que valgan. Para ganarse también el derecho a disfrutar de la necesaria complicidad y de la arrolladora hospitalidad de las gentes de Valledupar (...). (Santos, 2002 como se citó en Figuroa, 2009, pp.142)



Para esta apreciación del Festival de la Leyenda Vallenata hay que tener presente que se propone como un escenario para la diversión y los encuentros con el *calor humano* que caracterizaría a los habitantes de la región, que es un rasgo que define la experiencia de muchos de los asistentes al festival.

Para profundizar en el carácter y la idiosincrasia de los habitantes de la región, José Figueroa (Figueroa, 2009) se refiere a los rasgos característicos de esta identidad regional que plantea Plinio Apuleyo Mendoza en busca de exaltar el papel del festival en la propuesta de esta región como modelo de referencia para una identidad de carácter nacional. Apuleyo, en efecto, resalta a los habitantes de la costa o costeños como personas *abiertas, alegres, ajenas a todo dramatismo*. (p, 103) y destaca que estos atributos de corte positivo marcan una diferencia cualitativa con las personas del interior como la capital.

Los tópicos en los que enmarca la *identidad regional* los opone a los de los habitantes del interior y coloca un especial énfasis en la suposición de que los habitantes del interior andino son violentos, mientras que los costeños son pacíficos. (Figueroa, 2009, p, 103)

En ese orden de ideas, este festival “no solo ha servido como motor para fomentar la interpretación y composición de temas vallenatos, sino también como patrón para defender la autenticidad de la música de La Provincia.” (Tafur y Samper, 2017, p, 172) y también ha llamado la atención de turistas para vivenciar los valores culturales no solo de la región sino propiamente de la música vallenata.

Durante el festival se lleva a cabo uno de los torneos más importantes de la música vallenata: la premiación del *El Rey del Acordeón*. Se trata de un concurso que congrega a



muchos artistas vallenatos, con el propósito de darle protagonismo al instrumento principal del género, exigiendo exhibir las habilidades en la ejecución de los principales ritmos característicos del género. Históricamente su relevancia es indiscutible, puesto que garantiza de alguna un reconocimiento de carácter nacional y la apertura de oportunidades para participar con cierta ventaja en la esfera musical.

El evento, adicionalmente, juega un papel de atractivo turístico y produce un flujo económico importante para el departamento del Cesar. La industria discográfica ha tenido una presencia importante en el festival buscando nuevos talentos, afianzando las carreras de los maestros más reconocidos e identificando estrategias tanto para la exitosa internacionalización del género, como para la masificación del consumo interno.

Pero la expansión del vallenato no puede calibrarse solo en términos de kilómetros cuadrados, sino en la clase de audiencias que conquistaba a medida que recorría caminos. Para empezar, el paso del campo a la ciudad lo puso en contacto con mecanismos de distribución más expeditos para sus grabaciones y con consumidores más adinerados y refinados en cuanto a sus hábitos de compra de discos y a los equipos para escucharlos. (Tafur y Samper, 2017, p, 173)

### **7.3 Vallenato, Política y Narcotráfico**

El vallenato se ha caracterizado por hacer que fulguren los rasgos más cotidianos de la Costa Atlántica. En sus canciones, llenas de imágenes, metáforas y versos celebran el amor y resaltan en su contenido lo romántico, la nostalgia constante por el pasado y las añoranzas del campesino, el amor a su tierra, a su tranquilidad, a la belleza y sencillez de sus labores.





Algunos compositores han realizado denuncias a través de este género, en canciones que han dejado expuestas las necesidades de los pueblos, las regiones y la gente, han hecho llamados a la paz y se ha hablado de la necesidad de un cambio sociocultural. Máximo Jiménez, es un ejemplo prototípico de la reivindicación de las luchas campesinas.

Máximo Jiménez: un juglar, este sí, que se debió exiliar en Europa porque el régimen colombiano lo iba a matar, pues puso el vallenato al servicio de las causas campesinas y al trabajo de recuperar las tierras despojadas de los campesinos en el departamento de Córdoba. (Vega, 2017)

Como hemos señalado, la música vallenata dejó de ser la música local, tradicional y campesina para enmarcarse en las características propias de la música popular, llegar a la radio y dar un giro en su lugar en la sociedad. Se trata entonces de una música campesina que tuvo transformaciones en el tiempo en parte gracias al contacto con reconocidos personajes de la política y las élites colombianas.

(...) cuando la música de Rafael Escalona, Alejo Duran, Alfredo Gutiérrez, Emiliano Zuleta, Luis Enrique Martínez y de Calisto Ochoa empezó a escucharse en las emisoras y a ingresar a los clubes sociales de la costa, los políticos empezaron a aproximarse a los compositores, cantores y acordeoneros del género; y fue en ese momento cuando el vallenato logró un ascenso social. (Ninco, 2009, pp.4)

Cuando este género popular se hizo amigo de la política y en particular, cuándo tres de los personajes más importantes para la cultura vallenata, Alfonso López Michelsen, Consuelo Araújo Noguera y Rafael Escalona, hicieron causa común, propiciaron la creación del Festival de la Leyenda Vallenata.



Primer Festival de la Leyenda Vallenata. Entre esos precursores se encontraban Alfonso López Michelsen (primer gobernador de Cesar), la ex ministra de cultura Consuelo Araujo de Molina y su esposo Hernando Molina, el maestro Rafael Escalona, entre otros. Desde entonces, la unión de la política y el vallenato se hizo inseparable. (Ninco, 2009, pp.4)

Las élites aceptaron al vallenato en sus esferas políticas e intelectuales, gracias a que Rafael Escalona, integrante de una de las familias más prestantes de la región, es acogido e impulsado por Alfonso López Michelsen hijo del expresidente Liberal Alfonso López Pumarejo. Escalona, como señala Figueroa, había comenzado a tener notoriedad en la dictadura de Rojas Pinilla.

La dictadura ayudó a la promoción de la figura del compositor, por medio de la representación televisada de una de sus canciones, *Juana Arias*, y mediante viajes por todo el país, el compositor devolvería las atenciones cantando en su nombre y componiendo un canto al general. (Figueroa, 2009, pp.149)

Los vínculos que podemos encontrar de Escalona con la clase política resultan significativos. Participó en la primera fiesta vallenata autorizada por Guillermo León Valencia en el palacio presidencial y posteriormente con su compadre Alfonso López Michelsen en la gobernación del Cesar, fue nombrado jefe de relaciones públicas del Departamento (Figueroa, 2009) y posteriormente ocupó un cargo diplomático en Panamá.

Escalona compuso un paseo vallenato para su amigo López Michelsen llamado, *López, el Pollo*, como una muestra de su cercanía, reconocimiento de su amistad y apoyo a su campaña presidencial en los años 70.



Nacen las primeras alusiones a los políticos en las canciones. Primero, se incorporan a las letras (un ejemplo es la canción “El pollo López” que sirvió para alegrar la campaña presidencial de Alfonso López Michelsen, en 1974); después en forma de saludos intercalados en las estrofas de las canciones, y generalmente el político pagaba para aparecer en la canción vallenata. (Ninco, 2009, pp.4)

Escalona, una de las figuras más representativas del género, marcó el paso para que el vallenato estuviera presente en las esferas de la política tradicional colombiana.

(...) este desinterés y la espontaneidad de la producción musical se desvanece cuando vemos cómo gran parte de las canciones del compositor estuvieron explícitamente dirigidas a reforzar nexos entre las élites locales con los estamentos de la política más tradicional colombiana. En este sentido, es interesante ver el papel del compositor como intermediario entre los poderes locales y el poder nacional. (Figuroa, 2009, p, 148)

Los estudiosos del vallenato, que han intentado describir el devenir del género a lo largo de su historia, han caracterizado sus fases de varias maneras. Una de ellas distingue tres etapas: el *vallenato tradicional*, seguido por *el vallenato comercial* y posteriormente el *vallenato romántico* y la *nueva ola*.

El vallenato tradicional, el cual tiene todos sus ritmos (puya, paseo, tambora, el son y el merengue. Y personas que sobresalen son Alejandro Durán, ganador del primer festival de la leyenda vallenata; “Colacho” Mendoza, Rafael Escalona, entre otros. Otra corriente es el vallenato comercial, que es el que se empezó a escuchar en los años 70 y 80, y sus principales representantes son Jorge Oñate, Los Hermanos Zuleta, Diomedes Díaz, Iván Villazón, entre otros; y las otras dos corrientes son el vallenato romántico y la nueva Ola, donde la característica principal del primero es la influencia de ritmos como la balada y sus



principales intérpretes han sido el Binomio de Oro, Los Diablitos, Nelson Velázquez, Los Gigantes, Kaleth Morales, Patricia Teherán, entre otros. (Ninco, 2009, p.6)

Como señala Figueroa, “es interesante notar que una de las notas características de este género musical es la incorporación de unas dedicatorias habladas, que cuando no se hacen a las mujeres amadas, se hacen a los patrones regionales.” (Figueroa, 2009, p, 151). En estas *dedicatorias* se ponen en evidencia los vínculos con personajes influyentes de la región o de la política.

Los cantantes saludan a alguna persona, por ejemplo, familiares, parejas, mujeres que quieren conquistar o amigos. Regularmente se nombra la persona y el lugar donde se encuentra o el vínculo afectivo que se tiene con ella. Algunos cantantes vallenatos consideran que tanta *saludadera* le quita el aspecto espontáneo a esta práctica del vallenato. Jorge Celedón señaló al respecto:

Claro que hay canciones clásicas del vallenato que si les quitan el saludo me ofendo, porque suenan muy bien y ya hacen parte de ellas. En los clásicos eran poquitos, dos o tres nombres. Ahora hay canciones que tienen 40 o 50 saludos, una barbaridad. (Cifuentes, 2019)

De la misma forma, otro acordeonero comenta las dádivas a cantantes por medio de los saludos, haciendo de esta práctica una forma de obtención de dinero para los grupos musicales.

El principio de los saludos es la amistad. En un inicio se dan para los amigos o la familia. Y sí, hay personas que se vinculan con nosotros y nos dicen: “yo quiero que me saludes de esta forma y te puedo dar alguna colaboración”. (Cifuentes, 2019)



En un principio diversos cantantes hacían alusión en sus saludos a políticos, y con la transformación del género y sus actores, harán referencia posteriormente incluso a actores de la bonanza marimbera. Aquí es necesario tener presente que los saludos se vieron restringidos en una época, justo después de la presidencia de López Michelsen, ya que “durante el gobierno de Julio César Turbay (...) se puso en vigencia el Estatuto de Seguridad que regulaba canciones y prohibía en ellas los elogios a “personas de dudosa procedencia” (Cifuentes, 2019)

Los temas de la música vallenata fueron variados, en los momentos de agitación social hubo lugar para los saludos a las luchas sociales, por ejemplo, Máximo Jiménez acompañó las luchas de la ANUC y compuso muchas canciones con un sentido social y político. Además, aunque no fue una constante en este grupo, Los hermanos Zuleta (1976) componen una canción llamada *Los maestros* haciendo alusión al valor y reconocimiento de la labor docente.

*Maestros de Colombia, uníos por vuestra reivindicación ¡Carajo!* (Canal Alex Sierra Rodriguez, 2014, 3m37s)

La alusión a situaciones de la vida cotidiana a modo de denuncia era común en la época, se puede ver en la obra de Máximo Jiménez (Zabaleta, 2017) y la lucha campesina, sin embargo, no era común que los compositores y artistas incluyeran la política en sus discos o producciones, como es el caso que comenta Ivo Zabaleta:

(...) muchos de los músicos de la época de los 70 (Los hermanos López, Los hermanos Zuleta, Rafael Escalona, Alfredo Gutiérrez, Alejo Durán, Leandro Díaz, Luis



Enrique Martínez, entre otros) (...), no incluían sino una o dos canciones políticas en sus discos y, además, no existe documentación que muestre que la vida personal de estos músicos estuvo involucrada con sectores políticos de oposición como sí lo estuvo la vida de Máximo Jiménez. (Zabaleta, 2017, p, 40)

De los cantantes que solían saludar a personalidades de la política tenemos a Diomedes Díaz (1984) acompañado de Nicolás “Colacho” Mendoza, saludando en su canción *El mundo* a Ricardo Palmera, para el momento gerente del Banco de Comercio de Valledupar (Cifuentes, 2019) y quien posteriormente tomaría alias de Simón Trinidad, al hacerse miembro de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia -Ejército del Pueblo FARC-EP.

*Campeño trabajador, no reniegues de tu pobreza. Y por eso es que a Ricardo Palmera lo queremos tanto, es el mismo ejemplo* (Canal Club Amigos de Diomedes Medellín, 2014, 2m00s)

Otro de los artistas que han alimentado la práctica de los saludos vallenatos es Rafael Orozco (1986) quien, siendo parte del Binomio de Oro, saluda al político y miembro de las Autodefensas Unidas de Colombia AUC, Jorge Gneco en la canción *No pasará lo mismo* (Cifuentes, 2019)

*Esta es la canción que llena de sentimiento a Jorgito Gneco* (Canal Codiscos, 2011, 0m08s)

Diomedes Díaz en 1978, en la canción *El Gavilán Mayor* (Canal Armando J Barrios C, 2011, 0m07s), dedica toda su interpretación a Raúl Gómez Castrillón, un narcotraficante



colombiano que tuvo su auge en la bonanza marimbera. La canción inicia con un saludo *Para mi Guajira... Linda*, el territorio donde Gómez amasó su fortuna.

Cantantes e intérpretes de música como El Binomio de Oro, Jorge Oñate, Poncho y Emiliano Zuleta y sobre todo Diomedes Díaz eran sus amigos entrañables. La canción El Gavilán Mayor es un retrato de Gómez: Yo soy allá en mi tierra el enamorado, soy buen amigo y valiente también, porque soy de las hembras conquistador. Enamorado y galante, disfrutó del favor de muchas mujeres. (El Tiempo, 1991)

Continuando la lista de los saludos vallenatos, hay que mencionar nuevamente a Diomedes Díaz saludando al *Rey de la Guajira* Samuel Orlando Mengual Alarcón, quien tenía “un proceso en su contra por supuestos nexos con el narcotráfico.” (El Espectador, 2013). En el contexto de un evento que se ameniza con una parranda vallenata, Diomedes Díaz saluda a Samuel Mengual quién lo acompaña en el escenario.

*En nombre del folclor, una canción bastante folclórica, hecha una amistad de todos los parranderos, pero en este momento es sincera y pura de un artista para un amigo. Le tengo un mensaje, entiéndanmelo, que no vaya a ser tomada en otro sentido, no con la influencia, no. En nombre del folclor. De un artista para un amigo. Se llama El Rey de la Guajira.* (Canal Diomedes Díaz Vive, 2012, 0m034s)

Esta es toda la introducción a la canción mediada por una dedicatoria completa a Samuel Mengual, que continúa de esta manera “*Quería hacerle una canción al Rey, con sentimiento de alegría y placer y le hice esta canción a Samuel, porque el Rey de la Guajira es él.* (Canal Diomedes Díaz Vive, 2012, 050s1m11s). También hace alusión a una



fiesta en la que no pudo cantar y se disculpa en sus versos por esa situación ante los asistentes a la parranda.

*Siendo un muchacho sincero, son palabras del cantante, hay gente de todas partes, hasta del gobierno vinieron.* (Canal Diomedes Díaz Vive, 2012, 6m24s 6m32s)

Diomedes recibía muchas atenciones de diversas personalidades, políticos, artistas nacionales, internacionales, pero también recibía especiales obsequios de narcotraficantes, que según cercanos al artista no eran más que atenciones debido a algún concierto, o porque sentían una gran admiración por él.

En el documental “La mafia y seguidores del Cacique de la Junta” (Díaz, 2004) Jaime Araújo cuenta que también fue contratado por conocidos narcotraficantes de la época que los llamaban para celebraciones de cumpleaños o matrimonios.

*Por su fama, Diomedes Díaz fue contratado por muchos de los capos de aquellos tiempos, Los Hermanos Rodríguez Orejuela, Pablo Escobar y otros tantos. No y muchas veces no sabían para quién era, para un matrimonio, para un cumpleaños, pues uno no iba a pedir la hoja de vida de quien contrataba. Paguen y yo voy, y no pasaba nada. Ellos no iban a hacer nada malo, hacer un toque y se acabó. (...) Me tocó llevarlo a mí a una presentación donde habían los carros más lujosos que podrían existir en el mundo y le tenían guardado al carro de Diomedes donde iba a llegar, y llego yo en un Renault 6, viejo, blanco. Cuando yo veo eso, antes de llegar le dije Diomedes bájese porque yo no voy a entrar aquí. Y me dijo, no sea bobo, en este es que vamos a llegar, es de nosotros, no lo debemos y andamos muy bien.* (Canal Testigo Directo, 2017, 4m31s 5m26s)





Otro de los grupos que dedicaron una de sus canciones al *Gavilán Mayor*, fueron Romualdo Brito y los Hermanos Meriño (1979), con la canción *El Marimbero* en donde reflejan el cambio de posición social que tuvo una persona humilde hasta llegar a ser adinerado, debido al auge de la bonanza marimbera.

*Hoy me llaman Marimbero, por cambiar de situación, y no piensan si primero, fui gamín o pordiosero, sin ninguna educación. Hoy porque tengo dinero, hoy me persigue el gobierno, hoy quieren saber quién soy.* (Canal Biblioteca Vallenata, 2021, 0m30s).

En la mitad de la canción se da un espacio para saludar al *Gavilán Mayor*, “*Ay hombre, Gavilán Mayor, hay que echar pa’lante*” (Canal Biblioteca Vallenata, 2021, 2m08s 2n12s) y en la parte final de la canción se hace alusión a las razones que llevan a una persona a ser un marimbero o a *marimbear*, que “el apelativo que se usó para quienes se vincularon a la producción y comercialización de marihuana (...)” (Cifuentes, 2016).

*Cuántos campesinos lloran, cuántos niños mueren diario, cuántos obreros zozobran, porque en mi bella Colombia, no se gana ni el salario. Y yo que bien sé de sobra, lo que se sufre y se llora, mejor sigo Marimbiando. Mucho trabajo pa’ que, pa’ poderme superar, ya no recuerdo el ayer, hoy vivo para triunfar. Y si con eso hago males, a otros que por ser cobardes, no aman la superación, pena debía avergonzarme, pueden con gusto llamarme, Marimbero de mi nación.* (Canal Biblioteca Vallenata, 2021, 2m24 3m25s).

Durante la época, los saludos vallenatos se hicieron cada vez más populares entre los grupos musicales y artistas, al consolidar una amistad con reconocidas personalidades de la región, incluidos los marimberos. Por otro lado, esta se construía sobre la base de una relación económica y social, debido a la demanda habitual de sus servicios musicales



Esos capos contrataban a los artistas del Vallenato pagándoles grandes sumas de dinero para tenerlos en sus parrandas, elevando el costo de sus presentaciones. Era tanta la demanda que resultaba mucho más rentable para los artistas tocarles a los “Marimberos” que presentarse en un baile o concierto. (La otra cara, 2016)

El asunto estaba en boca de todos. El título de un reportaje del periódico El Heraldo “Saludos en el vallenato: apología al delito, pero no es condenable” (El Heraldo, 2013) da claras señales de que esto generaba inquietud en algunos sectores, puesto que en el Código Penal Colombiano, estos eventos se pueden catalogar como apología al delito o apología al narcotráfico, aunque no han sido suficientemente tipificados. Según Hernández, “el Código Penal colombiano ha tipificado como delitos algunos actos de discriminación, sin embargo, el tema sigue siendo escasamente abordado desde la jurisprudencia y la misma práctica.” (Hernández, 2018)

Cabe aclarar que no es objeto de esta investigación enfocarse en algún tipo de juicio político a los artistas o grupos vallenatos. Sin embargo, sí se debe tener en cuenta que la participación del género musical en donde converge el narcotráfico, o la política ligada a este, con sus actores y prácticas propias, permite que nos hagamos cuestionamientos acerca de la posición de la música en la legitimación y/o promoción de prácticas violentas en los territorios.

La música vallenata ha estado ligada a diferentes esferas de la sociedad. Por sí misma no distingue de clases sociales, pero sus actores se han vinculado de manera cercana a las prácticas de festividad de las élites y ha tenido una connivencia constante con el mundo del narcotráfico. La bonanza marimbera fue una época de gran reconocimiento para



los artistas vallenatos, muchos de los cuales se dieron a conocer en esta época y afirmaron sus carreras apoyados en contribuciones de personalidades de la política y del narcotráfico.

“El narcotráfico altera el orden social, porque entre otras cosas, algunos adquieren poder económico, lo que lleva después a discrepancias. Cuando vinieron estas bonanzas fueron desequilibrando el ambiente y hasta la mente de muchos artistas. La bonanza afectó a la población y a los músicos de la región. Sucede que el músico vallenato de décadas atrás, siempre fue marginado. No era como ahora que las figuras obtienen buenos dividendos por sus shows. El músico de antaño tocaba por ejemplo, en las fiestas patronales y su recompensa, si mucho, era la comida. Pero eso era como una parte de él, porque no vivía pendiente de tener dinero, sino que brindaba sus canciones por la satisfacción de sentirse apreciado por los demás, y en la bonanza, vio una oportunidad. Existían unos personajes de estos traficantes que les daban a los artistas mucho dinero, carros, o regalos suntuosos por tocar para ellos o saludarlos en canciones, y cuando nos dimos cuenta, ya había músicos viviendo de una forma distinta. Hasta se encareció la música. Algunos intérpretes incluso perdieron su imagen de personas rectas, claro que también, muchos se pararon en la raya y se mantuvieron ajenos a eso, y fue cuando empezaron a estudiar para surgir”, cuenta Murgas. (Cifuentes 2016)

El género vallenato tuvo un auge en la época de la bonanza marimbera, de allí surgieron grandes compositores, cantantes, incluso infinidad de canciones que hoy son muy recordadas por las personas. La relación vallenato - política, vallenato - narcotráfico, no solo ha tenido un peso en los imaginarios que se han construido socialmente, sino que ha estado presente en difíciles situaciones que se gestaron a raíz del narcotráfico.



“Lo que sucedió fue que en la bonanza se estimuló a los buenos intérpretes que había en esa época, aparte de eso no sirvió para nada. Fue lo peor que le pudo pasar a La Guajira, y el narcotráfico lo peor que le ha podido pasar a Colombia”, asegura Romualdo. (Cifuentes,2016)

La relación laboral-amistosa, en donde se obtienen beneficios a través de patrocinios y se retribuye con una suerte de subordinación empalagosa con el gestor de los encuentros, llámese político o narcotraficante, aunque parezca ingenua, legitima las prácticas de aquellos, y si estas prácticas tienen que ver con el desplazamiento, el secuestro, el narcotráfico, entre otras, puede decirse que el músico ha tomado una posición en el conflicto.

## **8. Cultura de la Violencia en Colombia**

### **8.1 El Estado de Excepción en la Cultura Colombiana**

El derecho a la cultura está contemplado en el artículo 70 de la Constitución de Colombia (1991), es un elemento al que se debe garantizar el acceso y puede suponerse que en las diferentes manifestaciones artísticas se construye la identidad cultural y de nación, “El Estado tiene el deber de promover y fomentar el acceso a la cultura de todos los colombianos en igualdad de oportunidades, (...) La cultura en sus diversas manifestaciones es fundamento de la nacionalidad.” (p. 49).

Así como la cultura se proclama como un derecho, es un elemento presente en la vida cotidiana de las comunidades, y a partir de las músicas, las fiestas, las tradiciones y demás expresiones, se consolida el tejido social del país y su gente. La cultura entonces,



pareciera tener la facultad de promover la convivencia pues en las manifestaciones culturales se abre espacio para el reconocimiento de los otros.

Sin embargo, en Colombia la relación cotidiana con la violencia también se ha abierto un lugar en la cultura. Como ha señalado Ana María Ochoa, “El hecho que confrontamos es que las diversas violencias no sólo le han cambiado el rostro al país; están cambiando lo que nombramos por cultura” (Ochoa, 2004, p. 19), y ha producido hondas transformaciones en las relaciones sociales en medio del conflicto armado.

Estas relaciones se ven afectadas cotidianamente al compartir directa o indirectamente los escenarios de la violencia. A veces desde la primera infancia, muchos ciudadanos se ven expuestos a la barbarie del desplazamiento forzado o son testigos de masacres e injusticias. Esa experiencia traumática suele traspasarse luego a sus relaciones a lo largo de toda su vida, creando una sensación de miedo colectivo e inseguridad, que todos sienten, pero de la que apenas se habla. Estas situaciones ocurren de diferentes maneras y con diversas intensidades tanto en los territorios alejados del centro del país, como en las grandes ciudades, tanto en lo rural como en lo urbano, potenciando en todos la desconfianza de unos hacia los otros. Adicionalmente, en vista del abandono estatal, produciendo una falta de credibilidad en las instituciones y un descreimiento en las posibilidades de la democracia y del ejercicio ciudadano.

(...) un imperio de violencias que se superponen unas a otras generando estados de terror, en los cuales nada está garantizado y donde existe la desconfianza no sólo como un factor primario de relación social entre desconocidos sino también como un factor que



media la relación con las instituciones, con el Estado y con los grupos armados. (Ochoa, 2004, p. 27)

El traslado de la violencia desde los lugares donde se perpetra, al corazón mismo de las relaciones interpersonales ha alimentado las condiciones para la aparición de otras formas de violación de los derechos humanos y ha transformado la relación con la cultura, dejando en el ambiente de *normalidad*, la tensión inminente del conflicto y a la par, el terror constante a este.

La impunidad, la corrupción, la tortura a los presos, los actos policiales o privados extra-juicio, los secuestros como práctica para solventar la economía del cotidiano o para financiar guerras, se superponen unos a otros generando una ética del desencanto que atraviesa el sinsentido de lo social y de lo personal. (...) Términos todos que nos remiten al hecho de que la violencia impacta profundamente las estructuras del orden social y cultural. Esto es lo que, en un primer momento, se nombra con la idea de estado de excepción. Pero no es todo. (Ochoa, 2004, p. 22)

Los estados de excepción se declaran por motivo de *guerra exterior, conmoción interior, emergencia económica, ecológica y social* (1991), y debe existir una situación de grave perturbación del orden público (p.122) para que se hagan efectivos. A pesar de ello, el estado de excepción se ha hecho cotidiano en la convivencia diaria: el miedo, que debería ser una experiencia excepcional, se normalizo, se convirtió en el hecho cotidiano.

En relación con el estado de excepción normalizado en la cotidianidad Ana Ochoa ha señalado:



(...) ¿cuál es entonces el estado de excepción que se nombra en Colombia? El estado de excepción no sería tanto la agudización del conflicto armado en sí, sino las implicaciones de la manera cómo, en esta situación de estado de excepción como estado permanente, se redefine la relación violencia, cultura, sujeto, sociedad. (Ochoa, 2004, p. 29)

La relación *violencia-cultura* se va construyendo a partir de un entramado social que es mediado por prácticas autoritarias, y la violencia estructural, expresada en falta de oportunidades laborales y de educación, en el hambre, la injusticia social, entre muchas otras, redefine nuestra condición de sujetos y nuestras posibilidades de desarrollo. Mediadas por el miedo generalizado, las formas de la cultura ciudadana también se empiezan a transformar.

El orden ritual de lo artístico prevalece en aquellos momentos en los cuales todas las rutas para razonar el desorden se han cerrado por exceso. Esto sucede precisamente en aquellos momentos en que todas las otras posibilidades de ser -la de ser desde el trabajo pagado justamente, la de ser desde la participación política honesta, la de ser desde caminar en las calles, la de ser desde una creatividad abiertamente manifestada- están cerradas. (Ochoa, 2004, pp, 37-38)

Pareciera extraño que la cultura fuera tan cercana a la violencia. En la cotidianidad, en la economía, en la política, en los medios de comunicación, en los deportes y hasta en las formas del entretenimiento, están agazapadas las formas de violencia, transformando en un sentido complejo la relación con la vida misma, con su valoración e inhibiendo la capacidad de celebrarla. Sin embargo, en muchos sentidos las artes se pronuncian a favor de la vida rescatando el valor de la existencia y la potencia de la dimensión simbólica y



poética como resistencia. Las artes que como hemos visto, reflejan la violencia, también tienen el potencial de resistirla.

Como señala Ochoa, “(...) estos dos elementos -el valor de lo existencial en lo poético y la ritualidad reencantadora de la intensidad emotiva plasmada en formas artísticas- son claves importantes para pensar el sentido de las artes en medio de las ciudadanías del miedo.” (Ochoa, 2004, pp, 38)

La desprotección estructural a las personas en estado de vulnerabilidad, también transforma la manera en que son vistas por los otros, pasando a ser indeseables, insignificantes, entre otros términos peyorativos, y dando paso a concepciones del bienestar ciudadano que incluyen como deseable la “limpieza social” con las consiguientes posibilidades de que se atente contra la vida y la integridad de los más vulnerables, que deberían ser objeto de especial atención por parte del Estado.

Según María Victoria Uribe (2001), uno de los elementos que da lugar a la masacre es la previa simbolización cultural del otro a través de categorías que lo describen como despreciable, aniquilable. Su condición de persona se determina a través de procesos culturales que lo denigran (Uribe, 2001 como se cita en Ochoa, 2006).

Los medios de comunicación, la música, los lenguajes visuales y verbales han contribuido a leer, interpretar y difundir las imágenes que se construyen de los otros en los diferentes sectores sociales. Los lenguajes simbólicos permiten la comunicación, identidad e interacción con los otros de manera directa o indirecta, moldeando las percepciones de diferentes situaciones a las que se ve enfrentado el ser humano.





El terror es una realidad física contagiosa que ha forzado a más de dos millones de colombianos a abandonar sus pertenencias y los ha enviado a los cinturones de miseria de las grandes ciudades, en medio de enormes penurias. Los actos de barbarie, publicitados tres veces al día sin vergüenza alguna en los noticieros de televisión y a diario en la prensa, han convertido a los colombianos en personas llenas de todo tipo de miedos: miedo a la guerra, a la violencia, a la sangre, a perder la familia, a ver el noticiero por televisión. (Uribe, 2001 como se cita en Ochoa, 2006).

Y aunque el miedo es un elemento potente en la construcción de este ambiente de tensa calma y desesperanza, no podemos pasar por alto que ese lenguaje del miedo promueve y contribuye a legitimar estas formas de violencia cultural.

## **8.2 La Música y su Relación con la Violencia**

La música tiene presencia en la vida pública y privada de las comunidades otorgando un sentido estético a la comprensión de lo cotidiano. Su poder expresivo es tan potente y su impacto tan poderoso en todas las esferas de la sociedad que no es infrecuente que se busque usarla e instrumentalizarla en favor del poder.

Interpretar la violencia desde lo estético nos permite dar cuenta de la relación entre la música y la violencia, a través de sus impactos sociales, locales, nacionales y hasta personales, nos ayuda a apreciar aquello que esta relación hace visible, lo que oculta, lo que pasa por alto, lo que celebra o lo que cuestiona.

Como podemos ver, los discursos violentos se enmascaran entre el disfrute y la risa, la fiesta y la conversación. Detrás de estas prácticas culturales surgen diálogos complejos entre los valores cotidianos y los discursos que proponen las canciones, pero también con



las condiciones de la puesta en escena social del género. Esto resulta importante, si tenemos en cuenta que al escuchar, ver y acompañar los acontecimientos que se generan alrededor de estas músicas, dichos valores o formas de interpretar las experiencias entran a formar parte del repertorio de nuestras formas de ver y pensar, y eventualmente, pueden llegar a convertirnos en legitimadores de esas violencias.

Así, los narcocorridos en México y Colombia, el proibidão en Brasil o la cumbia villera en Argentina han sido escuchadas como músicas incitadoras a la violencia hasta el punto de que en ocasiones se ha prohibido su circulación en los medios. (...) hace parte de una política de negación de la existencia de realidades sociales tales como las dimensiones estéticas, sociales, económicas y políticas del narcotráfico, el incremento de la pobreza y las diferentes formas de exclusión [sic] social (...). (Ochoa, 2006, p, 4)

Ochoa enfatiza el hecho de que la música posibilita la construcción de formas de conocimiento y la necesidad de aprender a ver el entramado de relaciones y mediaciones que hace posible que se ponga en escena como un actor principal de la cultura. La música, lejos de ser una abstracción requiere ser materializada, mediante diversas articulaciones con las estructuras sociales, sus valores, sus conflictos, es decir con la sociedad en toda su complejidad. Según Ochoa, “es precisamente desde esta materialidad que la música se puede utilizar tanto para fracturar nuestro sentido de sujetos y seres sociales, como para constituirlo.” (Ochoa, 2006, p,11)

Las prácticas culturales del país se han caracterizado por su diversidad generando espacios de tolerancia y convivencia, no obstante, no han estado al margen de los problemas sociales. Por lo tanto, como señalaba Ochoa, dependiendo de los actores y el contexto, la música puede llegar a legitimar la violencia o cuestionarla.



los modos y prácticas de silenciamiento: desde las que silencian grupos sociales completos hasta las que marcan los silencios de la intimidad; la manipulación de la relación entre cuerpo y música y cuerpo y sonido, como práctica de liberación y memoria, como práctica de tortura o como el espacio para generar un ambigüedad interpretativa entre contenido semántico y experiencia corporal o entre diferentes espacios sociales o incluso como herramienta de la industria musical para generar mercados masivos; la manipulación de la frontera entre música y sonido como esfera de respuesta a la violencia o de incitación de la misma; (Ochoa, 2006, p, 11)

La música expresa, acompaña, denuncia, controvierte de manera tácita o explícita las prácticas violentas, y tiene mayor importancia cuando logra colarse en los medios de comunicación que a su vez le otorga mayor fuerza en la industria musical proyectando así sus discursos y movilizandando aún más las prácticas culturales que esta lleva consigo.

Las prácticas de la violencia pueden ser promovidas a través de la cultura cuando se legitima el silenciamiento de atrocidades, o cuando se promueven y se exaltan ideales de ciudadano o de nación ( por lo general, un ciudadano paradigmático, blanco, cristiano, exitoso), promoviendo la exclusión de otras identidades sociales y otras formas de comprender la nacionalidad.

Es claro que en ocasiones el ser humano elige olvidar situaciones para lograr sobrevivir a diferentes traumas vividos a causa de la violencia. Aquí se hace referencia a lo que se silencia selectivamente por parte de las instituciones, la omisión explícita de las relaciones entre autoridades con situaciones o personas cuestionadas por sus trabajos al margen de la ley, entre otros. En fin, a todo aquello que contribuye a generar un ambiente de impunidad y silencio selectivo.



(...) generalmente yace en una difícil relación entre lo que se silencia o se nombra, entre lo que se puede nombrar y lo que se escoge olvidar para poder continuar viviendo, entre los momentos históricos que exigen tiempo para poder elaborar las contradicciones de la historia, o entre los olvidos y silenciamientos promulgados como políticas públicas de encubrimiento de atrocidades e impunidades y la terrible demanda de que entonces la elaboración de dichas injusticias sociales tiene que darse en un contexto o personal o autoagenciado de respuestas. (Richard, 1998 como se cita en Ochoa, 2006)

Aunque pudiera decirse que la música no toma posición alguna respecto a los conflictos de violencia o las injusticias, es claro que las artes performativas no son apolíticas y que sus actores toman posición de acuerdo con sus subjetividades y contextos, y de acuerdo con la posición de los implicados en el acto creativo. La música, querámoslo o no, deja entrever las concepciones éticas subyacentes.

Hermann Herlinghaus problematiza los dilemas éticos y analíticos que presentan los narcocorridos y cuestiona su abordaje desde estudios que se centran en la representación textual. Explora específicamente la pregunta por la manera de narrar de lo musical, las dimensiones de lo afectivo que desde allí se incorporan y desde allí cuestiona las interpretaciones éticas del narcocorrido. Esto lo hace especialmente a través de las historias y canciones de Los Tigres del Norte. (Ochoa, 2006, p. 15)

Como hemos señalado, las imbricaciones sociales entre cultura y violencia agrupan una cantidad de elementos socioculturales, económicos, y políticos, que entran a formar parte de su memoria colectiva y que pueden llegar a legitimar las violencias o las injusticias y normalizarlas, o a denunciarlas y ponerlas en cuestión, como en el trabajo del compositor Máximo Jiménez.



Con el pasar de los años, la violencia se ha quedado en el ambiente sociocultural de la sociedad colombiana. Está presente en los referentes cotidianos, en lo que se conoce, lo que se ve, lo que se habla, lo que escucha y se vive a diario. La violencia se ha ido infiltrando en lo más profundo de la configuración del sujeto social colombiano y ha transformado su comprensión estética, ética y moral de la violencia.

Resulta lógico pensar que una relación cotidiana con los actos violentos ha construido una cultura que la legitima y que esto constituye un problema social. Parece que no se trata solamente de una cuestión individual sino de una lógica colectiva e institucionalizada. Los recientes acontecimientos en el marco de la protesta social y la pandemia, ha mostrado que la estigmatización de los otros y la violación de los derechos fundamentales están a la orden del día, y que debemos emprender un gran trabajo colectivo para menguar los efectos de esta lógica, que como hemos mostrado, está en el corazón mismo de una de las practicas musicales más queridas por los colombianos, el vallenato.

## **9. Conclusiones**

La presente investigación permitió comprender e interpretar la idea de que la cultura de la violencia es el resultado de diferentes vínculos de actores políticos, sociales, y por supuesto, culturales, en la que los miembros de la cultura vallenata en los años 70 del siglo XX, han cumplido un papel importante. De acuerdo con la anterior premisa se presentarán los siguientes hallazgos y reflexiones.



Para empezar, la violencia no es una acción inherente a la naturaleza humana, está reconocida como un hecho social que es aprendido a lo largo de los años y transforma inconscientemente los imaginarios sociales individuales y colectivos de la sociedad.

En los años 70, Colombia vivía una crisis social, política y moral debido al auge de la bonanza marimbera en la Costa Caribe, la producción de la marimba y el narcotráfico, con efectos notables de degradación social. La violencia por esos años, tuvo un aumento en la región, desencadenado una lucha por el control de los territorios y provocando el desplazamiento forzado de los campesinos de la región y la violación de sus derechos fundamentales.

En medio de este conflicto, los campesinos vivieron la violencia de forma directa, como persecución y exterminio perpetrado por los nuevos habitantes de la región. El brazo armado ilegal de los grandes terratenientes se hizo más fuerte y evidente en la toma de los territorios para beneficio económico de las élites regionales. Las poblaciones vulnerables de la región, buscando cubrir las necesidades básicas de existencia, llegan al departamento del Cesar como nueva mano de obra.

En los años 70 durante la creación del departamento del Cesar, se gestó el propósito de promover una nueva imagen de identidad nacional. Se buscaba posicionar la música vallenata como una forma de sentir, más expresiva, tranquila, pacifista y ligada a valores de respeto por las tradiciones, Sin embargo, la música se convirtió en un vehículo de ideologización del país, donde la exaltación de lo blanco, la celebración del poder y las relaciones de subordinación, se hacían visibles de forma evidente. Así, se dejaba en segundo plano la realidad de la corrupción política, la problemática histórica social que



generó la enorme desigualdad que aún hoy es evidente en el territorio. En medio de un imaginario del Vallenato, con sus fiestas amistosas bañadas en ron, se ha teatralizado la invisibilidad del conflicto social .

Promover dichas imágenes regionales ha constituido a los sujetos y seres sociales de la región y con el tiempo al país entero, conformando así en términos de Galtung (2003) el subconsciente colectivo que tuvo como objetivo, proporcionar una identidad construida de los dominantes a los dominados. En ella se han ido interiorizando y normalizando diferentes formas de violencia.

La música vallenata surgida en nichos campesinos y al principio desdeñada por las élites, se fue convirtiendo en un género aceptado y acogido en la Costa Caribe, por medio de Rafael Escalona, uno de los reconocidos representantes del género y miembro de una familia prestante de la región, en otras esferas de la sociedad y en otras regiones del país.

Los grandes medios de comunicación tuvieron un papel muy importante en la promoción y consolidación del género vallenato como un género popular y de masas. Su promoción en las grandes emisoras y en eventos de alto calibre que contaba con la participación de personajes de la política, creó el imaginario colectivo de una música de alta “autenticidad” que ha servido como motor de su promoción para consumo masivo.

Como pudimos mostrar, la cultura de la violencia y el vallenato mismo se han ido transformando lentamente. A lo largo del tiempo se ha vinculado con muchos más sectores sociales, políticos, aunque también ha tenido un fuerte relacionamiento con el mundo del narcotráfico.



Varios cantantes representativos del género tuvieron, y probablemente siguen teniendo, una relación estrecha con ese mundo, y con ello han complejizando las relaciones de las comunidades con los valores que representan, contribuyendo de alguna manera a la legitimación de las acciones violentas de ese mundo ilegal y naturalizando sus efectos.

El desinterés y la espontaneidad que suele asociarse a la música vallenata, tiende a desvanecerse cuando apreciamos que en las canciones se busca reforzar la cercanía entre las élites locales con los estamentos de la política o cuando se exalta, a cambio de una jugosa retribución económica, a personajes ampliamente reconocidos como pertenecientes a prácticas ilegales. De este modo, un acto aparentemente inocente, el saludo, pasa a ser un operador simbólico para generar aceptación de las prácticas violentas promovidas por estos personajes. Esto, como hemos visto a lo largo de documento, tiene un efecto amplificador de la violencia, al naturalizarla y darle legitimidad social a la impunidad, la corrupción, el asesinato, impactando de manera profunda las estructuras sociales y culturales.

Es claro que la violencia se puede iniciar en cualquier punto del triángulo que plantea Galtung (2003), y que el terror se ha convertido en una experiencia común, cada vez más generalizada (Jimeno, 2019) que los medios de comunicación masiva ponen en escena incesantemente. La repetición constante del cóctel de la violencia cultural en la televisión, la radio, la prensa, la música, como ha mostrado el trabajo de Ana María Ochoa, empieza a integrarse en lo que se conversa o se escucha diaria y casualmente. El resultado es lo que ella ha llamado, las *ciudadanías del miedo* (Ochoa, 2004).

Las practicas simbólicas, como las artes, y en particular la música, son reflejo de la sociedad en las que se inscriben, tienen el perfume, la identidad y los rasgos de sus paisajes,





sus costumbres y sus formas de ser. Al mismo tiempo, como hemos visto, son permeadas por el poder, los intereses económicos y la lucha por el dominio de unos sobre otros. No obstante, como se ha señalado, la música también cuenta con un potencial para la denuncia, la reconstrucción de los lazos afectivos y la apropiación de valores de convivencia, solidaridad y respeto.

La comprensión de las configuraciones sociopolíticas que son mediadas por los procesos históricos de las prácticas y representaciones musicales en el país posibilita un punto de vista para el entendimiento de la gran complejidad que posee nuestra sociedad. Esta investigación continúa algunos estudios sobre la cultura que han sido emprendidos por los académicos que acompañaron la construcción teórica del trabajo, y a su vez, posibilita el estudio de las diferentes prácticas culturales que configuran a la sociedad colombiana que al ser analizadas desde un enfoque crítico pueden ser un elemento de estudio para aportar a la resignificación de algunos valores culturales.



### **A modo de reflexión**

Los efectos culturales de la violencia que se ha instalado en la memoria de los ciudadanos, evidencian diariamente un daño sustancial a la ética, la moral y el grado disminuido de empatía de la sociedad colombiana.

La normalización de situaciones violentas que han sido publicitadas por los medios de comunicación, la falta de cultura política (que también ha sido fuertemente reprimida), el desarraigo, entre otras situaciones vinculadas a décadas de conflicto, han producido una sociedad con los valores culturales del narcotráfico, lo que se llamaría una cultura traqueta.

Los argumentos esgrimidos replican letra por letra lo que originalmente habían dicho Carlos Ledher, Pablo Escobar, Gonzalo Rodríguez Gacha (Alias el mexicano), (...) Lo que éstos hacían y decían fue apoyado por diversas fracciones de las clases dominantes, (industriales, comerciantes, financistas, exportadores, cafeteros, terratenientes, ganaderos, propietarios urbanos ), junto con las jerarquías eclesiásticas, el mundo deportivo (recuérdese lo que ha sucedido con los equipos de futbol, cuyos propietarios están ligados a diversos clanes del narcoparamilitarismo), las reinas de belleza, los periodistas; todos ellos se convirtieron en sujetos activos y conscientes de la «nueva cultura» y de sus «valores»: violencia inusitada, enriquecimiento fácil e inmediato, endiosamiento del dinero y el consumo, destrucción de las organizaciones sociales y sus dirigentes, (...). (Vega, 2014)

No obstante, la música y las artes hacen parte de los instrumentos con que contamos para una resensibilización y transformación social. Si bien esa cultura “traqueta” y sus «valores» están arraigados en el pensamiento y la acción, el potencial creativo de la gente, sus ideas de futuros distintos y su indeclinable deseo de una sociedad más justa, está lejos de ser acallado.



Así como han potenciado y amplificado las voces de los violentos, muchas prácticas musicales funcionan a contracorriente, buscando la forma de reconocer a los otros en su diversidad, en la justicia, la vida digna, la equidad, los derechos fundamentales que se luchan a diario desde los diferentes escenarios, académicos, pedagógicos, laborales, etc. En cada territorio se generan dinámicas de ayuda mutua, de supervivencia que fortalecen los procesos colectivos y el tejido social que trata de recuperarse de años de conflicto.

En esa dirección, el terreno cultural se convierte en un espacio de lucha, porque la construcción de otra sociedad requiere disputarle la hegemonía a la cultura traqueta e impulsar una contra-hegemonía, que afiance otros valores y formas alternativas de ver el mundo, tal y como sucede en otros lugares de nuestra América en donde se enaltece la vida digna y el buen vivir, como proyectos culturales en los que se enfrenta a la mercantilización, el individualismo, el consumismo exacerbado y el culto a la muerte. (Vega, 2014)

Pero a las élites dominantes del país les cuesta mucho entender que la dignidad del pueblo tiene que ver con luchas justas, que en los años 70 fueron los campesinos de la ANUC quienes se levantaron y fueron reprimidos, perseguidos y asesinados, y hoy son los jóvenes que vivirán en el país los próximos 50 o 60 años quienes expresan su descontento.

No sé muy bien si exista en este país un camino que no conecte con el narcotráfico y la violencia forjada por los mismo gobernantes, pero cada camino que se aparte de esta lógica y logre dignificar la vida de las personas, será un terreno que le quitamos a la violencia.



Como docente de música, reviso la historia para no olvidar, y para resignificar los discursos de mis estudiantes con un enfoque crítico. Si me acojo a la ley, nuestra Ley General de educación de Colombia o Ley 115 de 1994, reconoce entre sus fines: “La formación en el respeto a la vida y a los demás derechos humanos, a la paz, a los principios democráticos, de convivencia, pluralismo, justicia, solidaridad y equidad, así como en el ejercicio de la tolerancia y de la libertad”.

Esta misma ley es una enseñanza obligatoria, a través de las prácticas pedagógicas, de acuerdo con el artículo 14, sección d: “d. La educación para la justicia, la paz, la democracia, la solidaridad, la confraternidad, el cooperativismo y, en general, la formación en los valores humanos” es un camino que se elige para lograr transformar a través de las artes a este país y su gente.

Hasta que la dignidad se haga costumbre.

*En memoria de quienes quieren un país mejor.*

28M/21



## Bibliografía

- Aponte Mantilla, María Emilia. (2011) La historia del vallenato: discursos hegemónico y disidentes. Pontificia Universidad Javeriana, Facultad de Ciencias Sociales, Maestría en Literatura, Bogotá D.C.
- Bermúdez, Egberto, (2004) ¿Qué es el vallenato? Una aproximación musicológica. Ensayos. Historia y teoría del arte, vol. IX, No. 9, 21 gráficas, Bogotá D.C., Universidad Nacional de Colombia. págs. 9-62
- Bermúdez, E, (2002) ¿Qué es y qué no es vallenato? Conferencia de apertura Tercer Seminario de Historia Regional “*Identidades, política y cultura en el Departamento del Cesar*”. Universidad Nacional de Colombia
- Betancourt, Darío. y Garcia, Martha. (1994). *Contrabandistas, Marimberos y Mafiosos Historia social de la mafia colombiana (1965-1992)*. TM Editores.
- Blair, E. (2005). *Muertes violentas: La teatralización del exceso*. Medellín. Editorial Universidad de Antioquia.
- Blair, E. (2009). Artículo: Aproximación teórica al concepto de violencia: avatares de una definición. Revista Política y Cultura. México.
- Blair, E. Op., cit. Artículo: “La Violencia frente a los nuevos lugares y/o los otros de la cultura”, [en línea], disponible en <http://www.juridicas.unam.mx/publica/librev/rev/nuant/cont/65/pr/pr2.pdf> , recuperado el 9 de Julio de 2012. Página: 15.
- Blanco Arboleda, Darío. (2000) Creaciones, dinámicas y contradicciones del vallenato Construcción de regionalidad y nacionalidad a partir de la música popular colombiana. Universidad de los Andes, Facultad de Ciencias Sociales,



Departamento de Antropología, Bogotá D.C.

Burke, Peter (2000) *Formas de historia Cultural*, Alianza Editorial

Burke, Peter (2006) *¿Qué es la historia cultural?*, Ediciones Paidós Ibéricas S.A.

Cerón-Martínez, Armando Ulises (2019) *Habitus, campo y capital. Lecciones teóricas y metodológicas de un sociólogo bearnés*. México. Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo. [https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0717-554X2019000300310](https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-554X2019000300310)

Cifuentes, J. (12 de noviembre de 2016). Las historias secretas de los vínculos entre guerrilla, narcos y vallenato. *Revista Shock*.  
<https://www.shock.co/musica/las-historias-secretas-de-los-vinculos-entre-guerrilla-narcos-y-vallenato>

Cifuentes, J. (6 de marzo de 2019). El saludo vallenato no es lo que parece. Un encuentro entre música y crimen. *Revista Shock*.  
<https://www.shock.co/musica/articulos/el-saludo-vallenato-no-es-lo-que-parece-un-encuentro-entre-musica-y-crimen-81790>

Canal Armando J Barrios C, (25 de mayo de 2011). *diomedes diaz - el gavilan mayor.wmv* [Archivo de Vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=Wu5YE1Ay7Cg>

Canal Biblioteca Vallenata. (31 de marzo de 2021). *El Marimbero - Romualdo Brito y los Hermanos Meriño*. [Archivo de Vídeo]. Youtube.  
<https://www.youtube.com/watch?v=EtiOm-2b IE>

Canal Club Amigos de Diomedes Medellín. (7 de abril de 2014). *11 El Mundo - Diomedes Díaz & Colacho Mendoza (1984 El Mundo)* [Archivo de Vídeo]. Youtube.  
<https://www.youtube.com/watch?v=wimvuyInkXI>



Canal Codiscos. (8 de julio de 2011). *No Pasará Lo Mismo, Rafael Orozco Con El Binomio De Oro - Video Oficial* [Archivo de Vídeo]. Youtube

<https://www.youtube.com/watch?v=iX8UpiwKqUw>

Canal Diomedes Díaz Vive. (27 de abril de 2012). *El rey de la guajira [Diomedes Díaz] ¡EXCLUSIVO!* [Archivo de Vídeo]. Youtube

<https://www.youtube.com/watch?v=M9W3vJ2KGnE&t=173s>

Canal Alex Sierra Rodriguez. (16 de mayo de 2010). *Los Maestros – Los hermanos Zuleta* [Archivo de Vídeo]. Youtube

<https://youtu.be/LOVpmdExx-0>

Canal Testigo Directo. (30 de junio de 2017). *La mafia detrás del Cacique - Testigo Directo*

HD [Archivo de Vídeo]. Youtube <https://www.youtube.com/watch?v=7-rIFFec23E&t=8s>

Constitución Política de Colombia [Const]. Art. 70. 7 de julio de 1991 (Colombia).

Cuevas Marín, Constanza del Pilar (1997). Los relatos y las historias de vida en el campo de las representaciones. Revista no 4 Del Ceal. V. fasc. p.25 - 32.

Díaz, D. (2004 de julio de 2017). La mafia y seguidores del Cacique de la Junta

(Documental). Diomedes Diaz. Recuperado de

<https://www.diomedesdiaz.co/2017/07/la-mafia-y-seguidores-del-cacique-de-la.html>

El Heraldo. (23 de octubre 2013) Saludos en el vallenato: apología al delito, pero no es condenable. Periódico El Heraldo. <https://www.elheraldo.co/cesar/saludos-en-el-vallenato-apologia-al-delito-pero-no-es-condenable-129527>



El Tiempo. (25 de enero 1991) En una emboscada murió el Gavilán Mayor. Periódico El Tiempo. <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-15596#:~:text=Esta%20es%20la%20incre%C3%ADble%20y.coron%C3%B3%20como%20El%20Gavil%C3%A1n%20Mayor%20.&text=25%20de%20enero%201991%20%2C%2012,el%20espacio%20soy%20el%20rey%20>).

Figuroa, José Antonio, (2009), Realismo mágico, vallenato y violencia política en Colombia. Bogotá - Colombia. Instituto Colombiano de Antropología e Historia. Icanh.

Frith, Simon, (2001), *Hacia una estética de la música popular*, Las culturas musicales. Lecturas en etnomusicología. Madrid - España. Ed. Trotta, 2001: 413-435.

Galeano, María Eumelia. (2004). *Estrategias de investigación social cualitativa. El giro de la mirada*. Capítulo cuarto: Investigación documental: Una estrategia no reactiva de investigación social. Medellín, Colombia. La Carreta Editores. Primera edición.

Galtung, J., (2003). *Violencia Cultural*. Biskaia, España. Guernika Gogoratuz Centro de Investigación por la paz. Fundación Guernika Gogoratuz.

Gómez Escarda, M. y Pérez Redondo, R. J. (2016): “La violencia contra las mujeres en la música: Una aproximación metodológica”, *metodos*. Revista de Ciencias Sociales, 4 (1): 189-196. <http://dx.doi.org/10.17502/m.res.v4i1.115>

Gossain, Juan. (abril 2001) Conversatorio El vallenato tras las huellas de los juglares. *Revista Fundación Festival de la Leyenda Vallenata*. 54-62

Hernández, H., (2018) Delitos de odio y memoria histórica: ¿Apología al narcotráfico?. *Ámbito Jurídico*. <https://www.ambitojuridico.com/noticias/columnista-online/constitucional-y-derechos-humanos/delitos-de-odio-y-memoria-historica>





Jiménez H, S. (8 abril 2013). Condena al Estado por la muerte del 'Rey de La Guajira'. *El Espectador*. Recuperado de <https://www.elespectador.com/judicial/condena-al-estado-por-la-muerte-del-rey-de-la-guajira-article-414653/>

Jimeno S., M., (2019). *Cultura y violencia: hacia una ética social del reconocimiento* – Primera edición. -- Bogotá. Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Ciencias Humanas. Centro de Estudios Sociales (CES).

La otra cara. (21 de agosto de 2016). Canciones y Saludos por encargo [artículo web]. Recuperado de: <https://laotracara.co/recomendados/canciones-y-saludos-por-encargo/>

Ninco Saldaña, Mauricio (2009) *Influencia de la música vallenata en la política del caribe colombiano*. Universidad Nacional Abierta y a Distancia.

Ochoa G, A. M. (2004). Sobre el estado de excepción como cotidianidad: cultura y violencia en Colombia. En *La cultura en las crisis latinoamericanas* (págs. 17-42). Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.

Ochoa G, A. M. (2006). A manera de introducción: la materialidad de lo musical y su relación con la violencia *Trans. Revista Transcultural de Música*, núm. 10, diciembre, p. 0 Sociedad de Etnomusicología Barcelona, España

Oñate Martínez, Julio César. (2017) *Los secretos del vallenato*. Bogotá - Colombia. Penguin Random House Grupo Editorial, S.A.S.

Pécaut, D. (1997) *Presente, pasado y futuro de la Violencia*. *Análisis Político* No. 30 (1-43).

PenWin. (s.f.). *Sombrero vueltiao tradicional sobre acordeón*. [Figura]. Recuperado de <https://sp.depositphotos.com/195055282/stock-illustration-traditional-vueltiao-hat-over->



[accordion.html](#)

- Peña Collazos, Wilmar, (2009). La violencia simbólica como reproducción biopolítica del poder. *Revista Latinoamericana de Bioética*, Julio-diciembre, Volumen 9, No. 2, edición 17, pp. 62 a 75
- Riaño, Alcalá Pilar. (2006). Jóvenes, Memoria y violencia en Medellín. Una antropología del recuerdo y el olvido. Medellín- Colombia. Instituto Colombiano de Antropología e Historia. Icanh. Editorial Universidad de Antioquia. Primera Edición. Octubre de 265 páginas.
- Rico Millán, Sharon Magally. (2019) *Mujer y vallenato*. Universidad Pedagógica Nacional, Facultad de Bellas Artes, Licenciatura en música. Bogotá D.C.
- Richard, Nelly. 1998. “Políticas de la memoria y técnicas del olvido”. En *Residuos y Metáforas (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de Transición)*, 27-76. Santiago: Editorial Cuarto Propio.
- Rojas, Angie (2013). *Memorias de la violencia social en Colombia, estudio documental desde el cine y la literatura*, Universidad Pedagógica Nacional, Facultad de Educación, Maestría en Educación, Bogotá D.C.
- Salazar, Alonso. (1998), Artículo: *Violencias juveniles: ¿contraculturas o hegemonía de la cultura emergente?* En el libro: “*Viviendo a toda*”. Jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades, Colombia, Fundación Universidad Central- Departamento de Investigaciones. Siglo del Hombre Editores.
- Sánchez Contreras, C. (2006), *Función Social de la Música Vallenata*. Grupo de Investigación Guatapurí (de estudios Socioculturales). Universidad Popular del Cesar.



- Sánchez Contreras, C. (2013), *La Leyenda Vallenata como Elemento de Identidad*. Grupo de Investigación Guatapurí (de estudios Socioculturales). Universidad Popular del Cesar.
- Santos Calderón. E. (2002), *Fiestas y funerales: un recorrido por la Colombia trágica y frívola: lo mejor de "Contraescape" y otros textos*. Bogotá: Intermedio.
- Tafur, P. y Samper, D. (2017). *100 años de vallenato. Edición especial* - Bogotá: Penguin Random House.
- Uribe, A. (2009), El vallenato representa la creatividad de los colombianos. Revista Fundación del Festival de la Leyenda Vallenata.
- Vega, M., (17 de julio de 2017). *El vallenato y los narcos*. La Oreja Roja.  
<https://www.laorejaroja.com/el-vallenato-y-los-narcos/>
- Vega Cantor, R. (18 de febrero de 2014). La formación de una cultura «traqueta» en Colombia. Rebelión. Recuperado de URL <https://rebellion.org/la-formacion-de-una-cultura-traqueta-en-colombia/> .
- Zabaleta, Ivo (2017). El vallenato de "protesta": la obra musical de Máximo Jiménez, Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes, Maestría en Musicología, Bogotá D.C.
- Zapata Silva, Claudia. (29 de julio de 2008). Edward Said y la otredad cultural. Atenea. (498), pp 55-pp 72.



**Anexos****Anexo 1:**

Matriz de análisis

