

**LUKAS FERNANDO RODRÍGUEZ LIZCANO**

**“CANTANDO NARRAMOS, CANTANDO RECORDAMOS, CANTANDO  
RESISTIMOS”**

**ANÁLISIS DE LA MÚSICA VALLENATA COMO EXPRESIÓN DE LA MEMORIA  
COLECTIVA DE LA VIOLENCIA POLÍTICA EN EL MAGDALENA GRANDE**

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA**

**Facultad De Ciencias Políticas y Relaciones Internacionales**

**Bogotá, 21 de enero de 2019**

**“CANTANDO NARRAMOS, CANTANDO RECORDAMOS, CANTANDO  
RESISTIMOS”**

**ANÁLISIS DE LA MÚSICA VALLENATA COMO EXPRESIÓN DE LA MEMORIA  
COLECTIVA DE LA VIOLENCIA POLÍTICA EN EL MAGDALENA GRANDE**

**LUKAS FERNANDO RODRÍGUEZ LIZCANO**

**Trabajo de grado para el optar por el título de  
MAGISTER EN ESTUDIOS DE PAZ Y RESOLUCIÓN DE CONFLICTOS**

**DIRECTORA DEL TRABAJO DE GRADO  
MARÍA TERESA GUTIÉRREZ MÁRQUEZ**

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA  
Facultad De Ciencias Políticas y Relaciones Internacionales  
BOGOTÁ D.C.**

Bogotá, 21 de marzo de 2019

Señores:

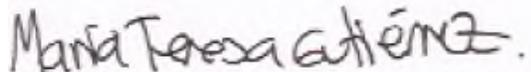
**BIBLIOTECA ALFONSO BARRERO CABAL  
PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA**

Reciban un afectuoso saludo.

Me permito informarles que el trabajo de grado titulado “Cantando narramos, cantando recordamos, cantando resistimos. Análisis de la música vallenata como expresión de la memoria colectiva de la violencia política en el Magdalena Grande” del estudiante: **Lukas Rodríguez Lizcano** identificado con Cédula de Ciudadanía N° **80210275** de Bogotá cumple con los requerimientos solicitados para ser documentado en el repositorio institucional de la Universidad.

Por lo anterior, firmo en constancia el día 21 de marzo de 2019

Cordialmente,



María Teresa Gutiérrez

Correo electrónico: [gu\\_maria@javeriana.edu.co](mailto:gu_maria@javeriana.edu.co)

Teléfono: 3106797954

## Tabla de contenido

Agradecimientos .....	5
Introducción.....	7
Hipótesis y pregunta de investigación .....	12
CAPÍTULO 1. Sobre los orígenes del vallenato y las narrativas políticas: Tradición vallenata y las diferencias socioculturales entre la élite y sectores populares del Magdalena Grande .....	15
1.1. La música vallenata, su origen, y la construcción de la memoria colectiva en el Magdalena Grande .....	17
1.2. El proyecto político del mestizaje vallenato. De <i>las colitas</i> al nacimiento de un departamento .....	31
1.3. La ANUC y el surgimiento del <i>vallenato protesta</i> .....	42
CAPÍTULO 2. La violencia política en el Magdalena Grande. Los cantos vallenatos desde los actores beligerantes .....	49
2.1. Inicios del conflicto armado en el Magdalena Grande: El contrabando, la Bonanza Marimbera, narcotráfico, grupos privados de seguridad y cantos vallenatos .....	51
2.2. Presencia guerrillera en el Magdalena Grande y los cantos vallenatos .....	62
2.3. Paramilitarismo y vallenato en el Magdalena Grande.....	72
2.4. Conclusiones del capítulo.....	81
CAPÍTULO 3. El rol de las víctimas y las mujeres en las letras vallenatas. Un anhelo de paz	83

3.1. Víctimas de la violencia y cantos vallenatos .....	84
3.2. El rol de la mujer en la música vallenata.....	94
3.3. El anhelo de paz y las canciones vallenatas .....	99
Conclusiones.....	105
Bibliografía.....	109
Anexos.....	119

## Agradecimientos

Este trabajo de grado no habría podido lograrse sin el apoyo fundamental de la profesora María Teresa Gutiérrez Márquez quien dirigió y guio el trabajo desde sus inicios apoyando constantemente en aportes, revisiones y pautas para su final consecución.

Un agradecimiento muy especial para el *Centro de Memoria del Conflicto del Cesar*, en especial a Orlando Carreño, Andrés Guerra y Juliana Fúquene quienes abrieron generosamente su espacio y su tiempo para apoyar este proyecto, entregar desinteresadamente el material musical *Cantando quiero decirte* fundamental para el desarrollo de este trabajo de grado y permitir usar parte de su arenga *cantando narramos, cantando contamos, cantando recordamos, cantando resistimos* como título de este trabajo. A ellos un inmenso agradecimiento, un reconocimiento a su valiente trabajo y mi amistad.

Agradecimientos a Imelda Daza, Alonso Sánchez Baute, Rita Fernández, Ismael Fernández, Tomás Darío Gutiérrez y Julio Oñate Martínez quienes dedicaron parte de su tiempo para conceder entrevistas, pequeños espacios de conversación o audios. Sin su apoyo testimonial este trabajo de grado hubiese quedado incompleto.

Agradecimientos especiales a aquellas personas que con mayor fe que la de su propio autor creyeron en el proyecto y acompañaron de muchas formas su desarrollo: Roberto Reyes Gámez, Linda Zuluaga, Rodrigo Triana, Álvaro Villarraga, Diana Avellaneda, Fabián Pérez y Abimael Sánchez.

También, agradecimientos a los profesores, Pedro Valenzuela, Alexander González y Diego Flechas. Su apoyo metodológico y guía en aspectos confusos dieron pie al desarrollo de este trabajo.

A mi familia, Padre, Madre y Hermana quienes nunca dejaron de confiar que este proyecto se llevaría a cabo y mostraron siempre su mayor entusiasmo por acompañarme en el mismo.

Y por la compañía, la confianza, el apoyo y la paciencia a Adriana... *Bella como flor del campo / miren que mujer tan linda / y te dedico mi canto.* (Fidelina, Guillermo Durán)

Finalmente un inmenso agradecimiento al Magdalena Grande, a sus cuatro departamentos, por permear de cultura y tradición. Le pedí a la región que me prestara su narración y me regresó este proyecto de mucha emoción.

*Les vine a pedir el favor que me prestaran, lo más sensible que tiene la región, como el cerro de murillo y su folclor, es el Corazón del Valle*

*Yo sé que allá volveré, a devolverles, a devolverles, ese corazón tan grande como el mar, porque a ustedes no puedo quedarles mal.*

*Atardeceres llenos de amor, que no saben de penas, viejas historias, que lindas son, del viejo Loperena. Todo eso, me lo prestaron negra.*

**Nota aclaratoria para quien evalúa el trabajo de grado**

Este trabajo está acompañado de un CD adjunto (En la USB están en la carpeta correspondiente) con las canciones mencionadas para escucharlas según sea el caso.

Al final de cada frase escrita de la canción mencionada aparece entre paréntesis (en el CD canción #) lo cual permite identificar la canción en el CD adjunto.

Esta interacción puede ayudar para ambientar el trabajo de grado.

## Introducción

*Retornen los peregrinos a su tierra natal,  
Que los paras y guerrillas acepten por fin la paz  
Que el desarme sea pactado, con el gobierno acordado  
Y sus armas sean cambiadas, por acordeones y guitarras.*

Canción vallenata *Sólo queda el dolor*

Composición y voz de Astrid Cecilia Díaz Liñán (En el CD, canción 34)

La primera referencia histórica de la música vallenata en el Caribe colombiano se dio en el año 1878, en una crónica periodística del viajero y escritor francés Henri Chandelier, en la cual narra un festejo que presencia en Riohacha, La Guajira, donde la música era amenizada por un conjunto musical con acordeón, caja y guacharaca, instrumentos considerados canónicos de este ritmo musical (Tafur & Samper, 2017, pág. 22). Previo a esto, en los caminos y asentamientos costeros del norte del país, la región bautizada en su momento como la Provincia de Padilla<sup>1</sup>, la cual posteriormente se conocería como la región del Magdalena Grande, ya sonaban las primeras entonaciones de los trabajadores del campo, quienes rescatando ritmos de los africanos y los indígenas de la región, empezaron la fusión tonal y armónica en la que se gestaría la música vallenata.

Durante las largas jornadas de arreo, llenas de monotonía, en medio de la sabana interminable y siempre idéntica, el vaquero, entonaba sus cantos de acompañamiento

---

<sup>1</sup> La Provincia de Padilla fue una unidad territorial dentro del Estado Soberano del Magdalena entre 1857 y 1864. Comprendía los municipios de Dibulla, Albania, Distracción, Fonseca y Hato Nuevo en La Guajira; y San Juan del Cesar y Valledupar en el Cesar. Históricamente esta región es conocida, pese a su disolución en 1864, por ser el lugar de surgimiento del vallenato como ritmo musical

mientras su acompañante le hacía dúo golpeando rítmicamente los *jolones* de cuero de buey viejo y otro vaquero raspaba armoniosamente la guacharaca (Quiróz, 1983, pág. 55).

Fueron luego los *juglares*, conocidos errantes de la región, los que esparcieron los cantos y encontraron en el acordeón un acompañante, tanto para transmitir las noticias como para lidiar con las travesías solitarias que emprendían. En cuestión de tiempo, la fusión entre instrumentos, cantos del trabajo y tradiciones locales, propiciaron los espacios de encuentro entre las personas para el festejo, lo que derivó definitivamente en el nacimiento del vallenato como expresión cultural del Magdalena Grande.

De forma paralela, en 1883 la empresa norteamericana *United Fruit Company* arribó al territorio colombiano, con el fin de tecnificar y producir a gran escala el cultivo del banano, lo que se convirtió, en principio, en una fuente de trabajo para quienes habitaban en la región, aunque eventualmente, debido a las precarias condiciones laborales, fue un foco de explotación para el campesinado naciente (Oñate Martínez, 2003, pág. 16). Las extenuantes e injustas jornadas de trabajo se reflejaron pronto en el naciente ritmo. Así, la música vallenata crecería no solo en el ambiente y folclor típicos de la región, sino en un lugar donde ya eran evidentes las precarias condiciones socioeconómicas y los abusos de quienes detentaban el poder político y económico. De este modo, desde sus inicios, la música vallenata se convirtió en el resultado de la inspiración de quienes narraban las vicisitudes diarias, carencias económicas y episodios específicos de violencia rellenando el vacío de la ausencia de historia escrita.

El objetivo general de este trabajo de grado es analizar la música vallenata como un marco de interpretación y transferencia de la memoria colectiva de la violencia política en el Magdalena Grande, esto a partir del análisis de las narrativas explícitas en las letras de las canciones vallenatas. Como práctica social, la memoria es el acto de “traer el pasado al presente”. La memoria construida

colectivamente es una articulación entre el pasado ya acontecido y el presente que narra y la transmisión al futuro (Ramos, 2011). La memoria se entiende como un proceso dinámico entre actualizaciones y resignificaciones del pasado que reviven un acontecimiento pero en su originalidad única (Bergson, 2007, pág. 54).

Para Halbwachs, quien define el concepto de memoria colectiva, los marcos de interpretación son entendidos como las formas y prácticas de transmisión de la memoria a los que recurren los grupos humanos como práctica de revivir el pasado (Halbwachs, 1995, pág. 211). Estos van desde la tradición oral hasta la construcción de otras herramientas de interpretación y traslado generacional, incluidas expresiones artísticas (Alberto, 2013). Por otro lado, Paul Connerton retoma el concepto de memoria colectiva y afirma que para comprender una determinada formación social de la memoria, es imprescindible analizar los actos de transferencia o las formas en que la memoria es construida para recordar en común (Connerton, 1989). Según lo anterior, la memoria colectiva se ve reflejada en prácticas de tradición oral, la cual puede transmitirse a través de versos, poesías e incluso la música.

La música vallenata es considerada como un compendio de “historias cantadas” que forjan la tradición oral y la identidad de la cultura del Caribe (Ministerio de Cultura de Colombia, 2013, pág. 8). Las letras vallenatas describen hechos y lugares específicos evidenciando un alto componente literario, acompañado de notas musicales. En tal sentido, Ernesto MCLAUSLAND afirmaba:

El vallenato se hizo para contar historias y para reflexionar. Que se sepa, nadie ha inventado una causa mejor. Podrá haber todo un movimiento lacrimoso y estribillista como el que ahora se propone, pero el género sigue siendo de genoma literario.

En tal perspectiva, es posible entender a la música vallenata como un marco de interpretación y transferencia de la memoria colectiva de las personas del Magdalena Grande, en tanto esta recoge la tradición oral desde sus narrativas locales, donde se evidencian episodios específicos de la historia de la región, y además es fuente para entender el pasado. Es posible identificar en sus letras momentos de la historia del Magdalena Grande y, particularmente, para el caso de este trabajo de grado, las narrativas referentes a la violencia política.

Así, este trabajo analizará aquellas narrativas musicales inmersas en letras vallenatas que traten sobre la violencia política de la región de estudio. Según esto, se entiende por violencia política a las condiciones socioeconómicas que propiciaron las luchas sociales entre las élites locales, proclives a la acumulación de tierras producibles, y el naciente campesinado en la región, cuya posición económica estaba en franca desventaja para su desarrollo y tecnificación. De la misma manera, estas diferencias sociales entre las élites y los campesinos, aunado al poco interés del gobierno central por los departamentos del Caribe, permitieron el surgimiento de fenómenos como el contrabando, la Bonanza Marimbera, el narcotráfico y finalmente la aparición en el territorio de grupos guerrilleros y paramilitares, principales actores del conflicto armado. Es así como este trabajo de grado no se centra específicamente en el escenario del conflicto armado colombiano, sino que además analiza las circunstancias históricas que dieron pie al surgimiento del conflicto, obviamente a partir de la narración de las letras vallenatas.

Este trabajo pretende rescatar, además, las narrativas inmersas en canciones vallenatas de las víctimas de la violencia y el rol de la mujer en este escenario, donde se analizará tanto el componente de la memoria colectiva y su rol como terapia para la superación de la violencia y la reparación simbólica de las víctimas. Por último, se expondrán las narrativas de las canciones vallenatas desde una perspectiva de construcción de paz en el Magdalena Grande.

En cuanto a la delimitación espacial, este trabajo de grado centra su análisis en la región históricamente conocida como región del Magdalena Grande, división político-administrativa no reconocida oficialmente, la cual comprendió hasta el año 1967 los departamentos de Atlántico, Cesar, La Guajira y Magdalena. Se escoge esta definición, pese a no ser políticamente oficial, debido a su uso coloquial para designar a la región histórica correspondiente al Estado Soberano del Magdalena, que en 1886 se convirtió en departamento. Luego en 1967, tras la separación político-administrativa del departamento del Cesar, se empezó a usar la expresión Magdalena Grande para referirse a los departamentos que integraban la región. En este territorio nace la música vallenata como expresión cultural, ligada a la tradición oral (Araújo Noguera, 1973, pág. 22), que recoge todas aquellas narrativas sociales y políticas que le dieron su carácter de marco interpretativo de la violencia política. En tal perspectiva, los acontecimientos políticos y sociales escritos en este trabajo de grado se limitan a la región de estudio mencionada. Cabe aclarar que este documento también usará indistintamente las expresiones ‘región Caribe’ o ‘Caribe colombiano’ como sinónimos de Magdalena Grande, esto como recurso de redacción y debido a que la expresión abarca los departamentos anteriormente mencionados.

La delimitación temporal de este trabajo de grado parte desde la década de los sesenta, en específico en 1967 con la creación del departamento del Cesar, lo que implicó un cambio político que dio mayor poder a las élites locales sobre los trabajadores y campesinos de la región. En respuesta a este episodio, en 1967 surge el movimiento campesino de la ANUC, quienes se apropiaron de la música vallenata como forma de protesta ante las crecientes diferencias sociales existentes entre ricos y pobres. Posteriormente, se tendrán en cuenta las narrativas vallenatas que exponen episodios históricos como el auge del contrabando en La Guajira en la década de los setenta y el episodio llamado Bonanza Marimbera en el departamento de Magdalena, a finales de

la década de los setenta. Luego centrará su análisis en el surgimiento del narcotráfico en la Sierra Nevada de Santa Marta a comienzos de los años ochenta y el surgimiento del fenómeno paramilitar en la misma década, hasta su fin con las desmovilizaciones colectivas de los bloques paramilitares en 2006.

En este trabajo se usará la expresión ‘música vallenata’ y también ‘letras vallenatas’ para designar el ritmo específico que consta de los tres instrumentos básicos (guacharaca, caja y acordeón) y los cuatro ritmos musicales existentes o “aires” (puya, son, merengue y paseo), en vez de la expresión ‘música de acordeón’, que puede inferir otros ritmos musicales que también usan ese instrumento y que otros autores prefieren utilizar, en razón a que la palabra ‘vallenato’ solo designaría a la música que surge en la región geográfica del río Cesar. Pese a lo anterior, la expresión ‘vallenato’ es popularmente reconocida y aceptada para enmarcar a todos los ritmos existentes en el Caribe colombiano, por lo que no se entiende como una expresión ajena o limitante.

### **Hipótesis y pregunta de investigación**

La hipótesis central de este documento intenta responder a la pregunta: *¿cómo la música vallenata se convierte en marco de interpretación y transferencia de la memoria colectiva de la violencia política en el Magdalena Grande?* En tal sentido, se afirma que la música vallenata, como componente fundamental de la tradición oral del Magdalena Grande, narró hechos específicos de violencia, desde las diferencias socioeconómicas y las luchas sociales de los campesinos y trabajadores para una retribución justa de su trabajo y mejora de condiciones sociales; la narración de episodios históricos específicos que derivaron en el incremento de la violencia política como la Bonanza Marimbera y el narcotráfico; hasta el surgimiento y acciones de los actores que propiciaron el conflicto armado en la región. Es así como la música vallenata es un componente

importante para entender las vicisitudes de la violencia desde la perspectiva de las personas que relataron los hechos ocurridos a través de las letras sus canciones. Además, las distintas formas en las que se apropiaron los actores de la violencia de la música vallenata, no solo determinó sus letras, sino también los espacios de difusión, los artistas que las componían y cantaban y la cultura misma de la región, lo que enriquece el análisis.

A partir de lo anterior, se entiende que la memoria de la violencia no solo radica en la producción académica o en las distintas iniciativas de memoria de los actores del conflicto, sino también en expresiones más cercanas a las comunidades, como la música. Comprender esto implica, posiblemente, descubrir una nueva forma de análisis de los estudios y escenarios de violencia y paz en los territorios, que incluyan visiones desde disciplinas como la etnografía o los Estudios Culturales, lo que abre un espacio importante para la aplicación de nuevas metodologías para el análisis de la violencia y la paz en los territorios. Esto puede convertirse en una forma de acercar los Estudios de Paz a las comunidades donde se aplican.

Por último, este trabajo de grado busca exponer la importancia de entender los contextos de violencia en las regiones del país, en este caso de la Costa Caribe, una región en la que aún perviven las causas estructurales de la violencia, y así determinar métodos efectivos de intervención para la construcción de espacios de paz.

La riqueza cultural (literaria y musical) de la Costa Caribe se refleja en la simpleza de sus expresiones, en la oralidad a la hora de entender sus particularidades regionales y en la mentalidad de las personas. Así, como dice el vallenato *El corazón del valle*, la Costa Caribe presta su cultura y folclor para quienes intenten construir escenarios de paz en ella y, por tanto, aportar para la superación de las condiciones de violencia histórica en el territorio.

*Les vine a pedir el favor que me prestaran, que me prestaran,*

*Lo más sensible que tiene la región, como el Cerro de Murillo y su folclor  
Es el corazón del Valle. (En el CD, canción 52)*

**CAPÍTULO 1. Sobre los orígenes del vallenato y las narrativas políticas: Tradición vallenata y las diferencias socioculturales entre la élite y sectores populares del Magdalena Grande**

*La pelea no era entre aves, pero también emigraban  
Porque las balas formaban grandes festines en los aires  
La pelea era entre hombres, no sé por qué se mataban  
La pelea era entre dos bandos, entre guerrilla y los paras.*

Canción vallenata *Hasta las aves huían*

Composición y voz de Aníbal Chamorro Arrieta (En el CD, canción 51)

El objetivo de este capítulo es determinar cómo la música vallenata se convirtió en un marco interpretativo de la memoria colectiva de la región del Magdalena Grande, evidenciando las condiciones socioculturales de los trabajadores y campesinos. Así mismo, se explorará la forma en que este ritmo musical se instrumentalizó en un discurso político que dio pie a la consolidación de unas élites territoriales contrarias a la modernización y mejora de las condiciones sociales de los trabajadores y campesinos del Magdalena Grande. Por otro lado, se evidenciará el discurso contra-hegemónico en las composiciones del *vallenato protesta* y su incidencia en la memoria colectiva de la región de estudio. Las diferentes narrativas del canto vallenato atado a los trabajadores y a los sectores populares y el vallenato usado como proyecto político de élites, son fuente de análisis para evidenciar las falencias socioculturales que propiciaron la violencia política en el Magdalena Grande, todo esto a partir de la identificación de los discursos sociales y políticos expresados en cantos vallenatos. Del mismo modo, este capítulo trata de responder a la pregunta: ¿por qué la música vallenata se constituye como una forma de construcción de la memoria desde lo político y lo social de la violencia política en el Magdalena Grande?

Para establecer los límites temporales del análisis, este capítulo hará una introducción sobre los orígenes de la música vallenata, principalmente desde el siglo XIX. Posteriormente, tomará como

fecha base para el análisis el año 1967, debido a que en este coinciden las manifestaciones sociales de los campesinos del Magdalena Grande para las mejoras de sus condiciones laborales con el planteamiento del proyecto político de élites que instrumentalizó la música vallenata para establecer un discurso benéfico para ellos. Así mismo, este capítulo finalizará en el inicio de la década de los ochenta cuando el proyecto político de élites se sobrepone sobre las distintas manifestaciones sociales de los campesinos y trabajadores del Magdalena Grande, lo que coopta definitivamente tanto la música como los autores vallenatos. El capítulo pretende concluir que el origen del vallenato como componente de la memoria colectiva está íntimamente ligado a los sectores sociales de trabajadores y campesinos en el Magdalena Grande, quienes lograron cierto nivel de organización a través del surgimiento de la ANUC en los años sesenta, y que encontraron en el canto y en formas precisas de composición como el *vallenato protesta*, un discurso contra-hegemónico contrario al discurso político y social de las élites del Magdalena Grande, quienes pretendían usar las letras vallenatas como excusa para mantener las diferencias sociales preexistentes.

Para exponer el origen de la música vallenata vinculada al folclor y la tradición local, este capítulo tomará en cuenta los documentos *Cultura vallenata; origen teoría y pruebas* de Tomás Darío Gutiérrez (Gutiérrez, 1992), así como el documento de Paul Connerton, *How societies remember* (Connerton, How societies remember, 1989). Así mismo, se tomarán los aportes de Sarah Daynes en el documento *Time and memory in reggae music, the politics of hope*, sobre la forma en que la música construye memoria en las sociedades (Daynes, 2010), al igual que el documento *Reds whites and blues* de William G. Roy que expresa las formas en que la música se vincula con los movimientos sociales (Roy, 2010). Para entender los orígenes de la música vallenata vinculada a sectores sociales y del trabajo rural en el Magdalena Grande, este artículo

tomará lo aportes de Julio Oñate Martínez, en entrevistas realizadas para este trabajo de grado, así como el documento *El ABC del vallenato* (Oñate Martínez, 2003), los documentos de Pilar Tafur, Daniel Samper y Ciro Quiroz (Tafur & Samper, 2017) (Quiroz, 1983) sobre la historia del vallenato con componentes sociales y políticos. Finalmente, para exponer el debate sobre el uso del vallenato como proyecto político, se tomarán en cuenta principalmente los aportes de José Figueroa en su libro *Realismo mágico, vallenato y violencia política en el Caribe colombiano* (Figueroa, 2009) y los aportes de Orlando Fals Borda en el documento *Historia doble de la Costa* (Fals Borda, 2002). El documento *Vallenatología* de Consuelo Araújo Noguera (Araújo Noguera, *Vallenatología: Orígenes y fundamentos de la música vallenata*, 1973), será utilizado como referente para entender los distintos discursos de élite que instrumentalizaron el vallenato.

Este capítulo está dividido en tres secciones: 1. La música vallenata, su origen, y la construcción de la memoria colectiva en el Magdalena Grande; 2. El proyecto político del mestizaje vallenato: De las colitas al nacimiento de un departamento; y 3. La ANUC y el surgimiento del vallenato protesta.

### **1.1. La música vallenata, su origen, y la construcción de la memoria colectiva en el Magdalena Grande**

En el país existe la visión generalizada de la música vallenata como parte vernácula del folclor de la región Caribe que, además, constituye la máxima expresión de su cultura tradicional. Componentes como el carácter colectivo, la construcción de saberes populares, la tradición oral y la institucionalización del folclor son parte del discurso sociopolítico que se le atribuye a la música vallenata (Gutiérrez, 1992, pág. 33). Las letras de las canciones vallenatas tienen la intención de recrear historias, así como de establecer los lazos sentimentales y las sensaciones sociales tanto de los autores, como de las comunidades al momento de ser escritas y cantadas. La singularidad de la

música vallenata tradicional está dada principalmente por su contenido narrativo por medio del cual se expresan vivencias cotidianas, los registros históricos y los sentimientos del pueblo (Ministerio de Cultura de Colombia, 2013, pág. 10).

Muchos son los ejemplos en los que la música intencionalmente “hace” historia a través de las letras de las canciones (Daynes, 2010, pág. 76). El estudio de la música *reggae* realizado por Sarah Daynes muestra, por ejemplo, la íntima vinculación de este tipo de música con la historia de Jamaica, por medio de las letras de sus canciones, esto en la medida en que la sociedad jamaicana encontró en la música *reggae* su *marco de interpretación* de su memoria colectiva (Daynes, 2010, pág. 69). De la misma forma, se puede establecer un análisis de las letras de la música *blues* como componentes de la narración colectiva, en particular de las comunidades trabajadoras afrodescendientes de los Estados Unidos de principios del siglo XX (Roy, 2010). Además, la música y la cultura *blues*, el *rock* y el *folk* fueron componentes fundamentales en la consolidación de movimientos sociales históricos, todo esto a través de discursos políticos inmersos en las letras de las canciones, particularmente en los años sesenta y setenta.

En el caso de la música vallenata, es posible rastrear por medio de sus letras la historia de episodios específicos en el Magdalena Grande. Las letras vallenatas, en particular aquellas letras vinculadas a las labores del campo y los cantos responsoriales de las comunidades negras, se convirtieron en componente historiográfico de la historia de la región, en muchos casos ante la ausencia de una historia escrita. En pocas palabras, las letras vallenatas de alguna manera reemplazaron la historia escrita que, en la región, fue muchas veces inexistente (Quiroz, 1983, pág. 73). Gabriel García Márquez consideraba a la música vallenata como un complejo de relatos donde se mezclaban la imaginación y el realismo de la sociedad costeña. El escritor comentaba que “esta música y mis novelas son tejidas con la misma hebra”, y en referencia a Rafael Escalona, García

Márquez afirmaba que “ese pendejo recoge en cuatro versos lo que yo cuento en un libro”, develando la importancia narrativa y literaria de la música vallenata al momento de contar episodios específicos de la sociedad del Magdalena Grande.

En Aracataca, donde tenía la pasión de que me contaran cuentos, vi muy niño el primer acordeonero [...]. El hombre empezó a contar una historia y para mí fue una revelación cómo se podían contar historias cantadas, cómo se podía saber de otros mundos y de otra gente a través de una canción. Después descubrí la literatura y me di cuenta de que el procedimiento era el mismo (Ministerio de Cultura de Colombia, 2013, pág. 10).

De este modo, canciones populares como *Alicia Dorada* del compositor Juan Manuel *Juancho* Polo Valencia son relatos inmersos en medio de notas musicales, las cuales narran episodios específicos de la cotidianidad del Caribe. En el caso de esta canción, Valencia le compone la canción a su esposa Alicia Hernández Páez, quien muere después de haber dado a luz, luego de no poder acceder a un servicio médico u hospital; una situación típica y a su vez dramática de las poblaciones del Magdalena Grande. Valencia compone así un lamento de reclamo a Dios por la muerte de su esposa, hecho ocurrido en la población de Flores de María, corregimiento del municipio de Pivijay, Magdalena.

*Como dios en la tierra no tiene amigos / como uno no tiene amigos quien lo quiera (bis)*

*Tanto le pido y le pido ay hombre / Y se llevó a mi compañera (bis)*

*Alicia mi compañera que tristeza / Alicia mi compañera que dolor*

*Y solamente a Valencia, ¡ay hombre! / El guayabo le dejo (bis)*

*Pobre mi Alicia, Alicia adorada / Yo te recuerdo en todas mis parrandas*

*Pobre mi Alicia, Alicia querida / Yo te recordaré toda la vida*

*Allá en Flores de María / Donde to´el mundo me quiere (bis)*

*Yo reparo a las mujeres, ay hombre / Y no veo a Alicia la mía (bis)*

*Donde to´el mundo me quiere / Alicia murió solita (bis)*

*Dondequiera que uno muere ay hombre / Toa' las tierras son benditas (bis)*

(En el CD, canción 1)

La importancia del vallenato como componente folclórico y cultural de la región y sobre todo como forma de narración de su historia, se evidenció en 1983 cuando se estableció el primer Foro Nacional sobre Folclor Vallenato que, entre otros asuntos, discutió la importancia del vallenato como epicentro de la cultura local. Desde ese momento, se habla de *cultura vallenata* como epicentro de la tradición y la memoria colectiva en el Magdalena Grande (Araújo Noguera, *Vallenatología: Orígenes y fundamentos de la música vallenata*, 1973, pág. 26). Así mismo, en el año 2013 el Ministerio de Cultura de Colombia publica el *Plan especial de salvaguarda para la música vallenata tradicional del Caribe colombiano*, documento cuyo propósito es fortalecer el interés de las nuevas generaciones por la raíz tradicional de la música vallenata. Resalta que este tipo de música posee una función integradora dentro de la sociedad y una labor comunicadora y crítica con la historia y el acontecer cotidiano. Además, afirma que la música vallenata tiene un nexo indiscutible con la realidad de la comunidad, y es un reflejo del lenguaje, las costumbres y la propensión al canto y a la poesía de los hombres y mujeres de la comunidad (Ministerio de Cultura de Colombia, 2013, pág. 8). Aquello evidencia la consciencia colectiva que existe sobre el rol de la música vallenata como motor del folclor regional y exponente de la tradición oral de la región.

Igualmente, el estudio de Gutiérrez y Araújo Noguera (1973) sobre folclor y tradición vallenata es bastante amplio en este sentido, y básicamente lo que exponen es que la tradición oral del vallenato comprende el folclor y la cultura de la región, por lo que parece imposible entender la historia misma de la región sin abordar sus canciones vallenatas. No es difícil entender que en la

música vallenata se manifiestan conceptos políticos, sociales y económicos de la historia de la región, principalmente desde los sectores sociales más sometidos (Quiroz, 1983, pág. 73).

Según Tomás Darío Gutiérrez (Gutiérrez, 1992, págs. 313-342), los orígenes del vallenato se constituyen como parte del folclor regional, por tanto, la narrativa utilizada para expresarlos se asocia principalmente a relatos mitológicos. El estudio de Gutiérrez, *Cultura Vallenata: Origen, teoría y pruebas* (1992), ofrece una detallada descripción de las leyendas vallenatas a través de la tradición y el folclor, en la que retoma elementos mitológicos, aunque también tradiciones de pueblos indígenas y negros de finales del siglo XIX. Aunque pueden rescatarse algunas leyendas menos populares, la leyenda comúnmente aceptada del origen de la música vallenata se asocia a la figura de Francisco el Hombre<sup>2</sup>. Según la tradición oral de la región, Francisco el Hombre, creador de varios ritmos y sonetos vallenatos es reconocido por haber vencido al Diablo en un encuentro musical y de fraseo, luego de una noche de verbena, donde armado con su acordeón zanja finalmente la lucha cuando canta el Credo al revés:

*(Cantó el diablo): Yo vengo de tierra lejana / yo soy el diablo desatao*

*Prepárate Francisco el Hombre / que te tengo acorralao*

*(Canto de Francisco el Hombre): Muy diablo puedes sé /no me tienes acorralao*

*Por ser diablo desatao / Te rezo el credo al revé.*

---

<sup>2</sup> Sobre Francisco el Hombre existen muchas versiones. En la tradición, era un juglar quien portando su acordeón viajaba de pueblo en pueblo comunicando principalmente noticias. Aunque no existe acuerdo concreto sobre la existencia histórica de este personaje, varias investigaciones concuerdan en mencionar dos posibles personajes que pudieron inspirar la leyenda: Tomás Darío Gutiérrez propone a Francisco Moscote Guerra (1850- 1953), nacido en Villa Martín, corregimiento de Riohacha, La Guajira. Por otro lado, una investigación liderada por el Ministerio de Cultura en el año 2014 menciona a Francisco Rada (1907-2003), nacido en Plato, Magdalena (Ministerio de Cultura de Colombia, 2014). A Francisco el Hombre se le atribuye la creación del ritmo (aire) son del vallenato así como varios versos vallenatos de carácter anónimo.

Según la tradición oral, Francisco el Hombre musicalizó la canción vallenata más antigua conocida: *El canto del amor* (también llamada El amor, amor) (s.f.) cuya letra es, al parecer, un canto de combate usado durante la Guerra de los Mil Días, donde se sostiene que la versión original del coro decía:

*Este es el Amor Amor/El amor que me divierte / Cuando estoy en la “batalla” / No me acuerdo de la muerte.*

(En el CD, canción 2)

Posteriormente, el verso “Cuando estoy en la batalla” ha sido cambiado por “Cuando estoy en la Parranda”, eliminando así el componente bélico de la canción. Este tema se ha convertido en uno de los símbolos de la canción vallenata y de la tradición oral de la región, usado en un principio como canto de guerra y posteriormente como himno del amor y la tradición especialmente en el departamento de Cesar (Ministerio de Cultura de Colombia, 2013, pág. 45).

De hecho, la figura de Francisco el Hombre se asocia frecuentemente con la cultura y la identidad de los departamentos que componen el Magdalena Grande: entre otras expresiones, el festival vallenato del departamento de La Guajira se llama *Festival Francisco el Hombre*, además de la existencia de la efigie del juglar en monumentos y murales de la región. En contexto, Francisco el Hombre, representa la figura del *juglar*, es decir, aquellos hombres errantes que van llevando distintos mensajes musicalizados entre los municipios del Magdalena Grande (Gutiérrez, 1992, pág. 316).



*Figura 1. Monumento La identidad Guajira en Riohacha, Guajira. Se puede apreciar que entre las figuras que componen la identidad departamental se encuentra en la cima a Francisco el Hombre cargando su acordeón.*

Ya desde una perspectiva histórica, escritores como Julio Oñate Martínez (Oñate Martínez, 2003), Marcos Fidel Vega (Vega, 2005), Pilar Tafur y Daniel Samper (Tafur & Samper, 2017), y especialmente Ciro Quiroz Otero (Quiroz, 1983), ubican el nacimiento de la música vallenata como heredero de los *cantos del trabajo* o *cantos de vaquería*, expresiones narradas de los trabajadores y campesinos entre finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, donde se agregaban distintas tonalidades o sonidos propios de los trabajos de ganadería. En el caso de la región del Magdalena Grande, las tonalidades usadas en los cantos del trabajo derivaron en la aparición de la música

vallenata, que incluía en sí misma la tradición oral de la región. En tal sentido, Quiroz (1983) afirma que:

Los cantos de trabajo de la vaquería surgieron de dos vertientes: el trabajo comunitario impuesto que sometía a esclavos negros e indios al ajetreo agropecuario, por una parte y la vocación afectiva de cantar en conjunto [...]. Comenzaron con una fraseología versátil formada en el laboreo que se amoldó más tarde con precisión a la sicología popular hasta llegar a aglutinar dentro de su lenguaje todos los fenómenos lugareños. Cantos de la actividad agropecuaria con una tristeza que no proviene de las penas de amor sino de la ruda pobreza en la cual se desarrolla el hombre del pueblo y cuyo esquema es la sumisión (pág. 41).

Es evidente la relación existente entre los cantos de trabajo y las duras condiciones en las que se veían las personas trabajadoras de la región. Paulatinamente los cantos evolucionaron en sonetos o canciones que narraban episodios comunes o fenómenos populares, o se convirtieron en canales de comunicación que cruzaban sobre todo los ríos del Magdalena Grande. En este proceso histórico surge la figura del juglar como transmisor de distintas noticias ocurridas en otros territorios, debido a la ausencia casi total de redes comunicativas en una región por demás atrasada históricamente en muchos aspectos técnicos.

En tal sentido, Oñate Martínez (2003), al hablar sobre el juglar afirma:

El termino *juglar* se adoptó en nuestro medio desde los inicios del siglo anterior (Siglo XX Nota del autor) para identificar a aquellos personajes de vida aventurera y trashumante que con un acordeón en el pecho iban por trochas, veredas y caminos reales a través de toda la comarca provinciana dando a conocer, con sus primitivos cantos los sucesos ocurridos en su entorno. En una época sin emisoras ni diarios, ni teléfonos, el canto vallenato instituyó una forma de comunicación que llegó a ser considerada como un periódico cantado (pág. 65).

El episodio del juglar, como fuente principal de información oral, es narrado por Gabriel García Márquez en *Cien años de soledad* en la cual recurre nuevamente a la figura de Francisco el Hombre para ejemplificar las redes de comunicación rudimentarias usadas en su momento y las difíciles condiciones sociales que existían en la región.

*Meses después volvió Francisco el Hombre, un anciano trotamundos de casi doscientos años que pasaba con frecuencia por Macondo divulgando las canciones compuestas por él mismo. En ellas, Francisco el Hombre relataba con detalles minuciosos las noticias ocurridas en los pueblos de su itinerario, desde Manaure hasta los confines de la ciénaga, de modo que si alguien tenía un recado que mandar o un acontecimiento que divulgar, le pagaba dos centavos para que lo incluyera en su repertorio. Fue así como se enteró Úrsula de la muerte de su madre, por pura casualidad, una noche que escuchaba las canciones con la esperanza de que dijeran algo de su hijo José Arcadio.*

Con el tiempo, el juglar y los cantos de trabajo fueron convirtiéndose en parte de la tradición oral de las regiones, y pronto se fueron acoplando como parte de la dinámica diaria de las personas y posteriormente como eje identitario. Este fenómeno se evidencia no solo en el canto vallenato sino también en la literatura, que encuentra su expresión máxima en las obras de García Márquez.

Al devenir de un sustrato social, donde priman principalmente las duras condiciones laborales, los cantos vallenatos empiezan a apropiarse de discursos sociales, los cuales narran las duras condiciones de vida, y también las particularidades de una región en donde se evidencia la clara distancia económica entre la élite y los subordinados. De esta forma, era de esperarse que eventualmente los cantos vallenatos evolucionaran hacia la narración de hechos políticos, económicos y sociales. Ante esto Quiroz indica que “no es difícil darnos cuenta, pues, cómo en los cantos vallenatos se manifiestan conceptos sociales, políticos y económicos según su desarrollo

histórico y material que descansa, de todas maneras, sobre las costumbres de las clases sometidas” (Quiroz, 1983, pág. 73).

De alguna manera, en este proceso histórico el canto vallenato se convierte en una narración historiográfica de las circunstancias sociales de la población del Magdalena Grande. De este modo, ante la ausencia de una historia oficial escrita o de un aparente desinterés intelectual por establecer estudios históricos, los cantos vallenatos se convierten en tradición que se transmite de manera oral y posteriormente en una forma de recopilación colectiva de la memoria popular. Según lo anterior, la memoria colectiva procede tanto de hechos históricos específicos como de hechos de vida tanto individuales y colectivos, los cuales se convierten en símbolos que las personas aceptan e interiorizan. El vallenato se transformó, entonces, en una manera en que las personas construyeron su pasado colectivo, el cual es compartido a través de la identidad y la cultura (Daynes, 2010, pág. 86).

Es particular el énfasis que tomaron los cantos como perpetuadores de la historia oral hacia el abismo social existente entre los ricos y los pobres. En el Magdalena Grande es posible identificar a través de los cantos una constante frustración del trabajador del campo con el rico hacendado, lo que se refleja en las primeras composiciones donde se remarcan las diferencias sociales y las aparentes imposibilidades de acceder en las condiciones económicas existentes en la región. La canción *El pobre y el rico*, compuesta por Oswaldo Monterrosa (1978), refleja en sus letras la distancia social existente entre ricos y pobres en la región y la percepción de quienes las cantaban sobre este dilema.

*No me canso de pensar por qué en la vida / se interpretan mal las leyes de los hombres  
lo de un rico no lo puede hacer un pobre / de inmediato esto se le critica. (...)  
Pero no sólo esto es lo que nos sucede / la gente no nos quiere dejar actuar*

*sin darse cuenta nos quieren acomplejar / dicen que el pobre espontaneidad no tiene  
pero siempre lo que nos enorgullece / es que somos sinceros al hablar  
de los ricos no nos quiere copiar / porque entonces este mundo si se pierde  
Si un pobre consigue tener un rico de amigo / de uno de sus hijos lo coloca de padrino  
pero nunca he visto que al rico se le dé / colocar al pobre, padrino a un hijo de él.*

(En el CD, canción 3)

Otro ejemplo de la distancia socioeconómica existente entre los habitantes del Magdalena Grande que fue reflejada en los cantos vallenatos es la canción *Plegaria Vallenata*, compuesta por Gildardo Montoya en 1976 e interpretada por Alejandro *Alejo* Durán, en donde se evidencia la injusta repartición de la riqueza entre ricos y pobres y, por ende, las penurias que pasan quienes no tienen nada para poder subsistir.

*Óyeme diosito santo / tú de aritmética nada sabias, dime por qué la plática / tú la  
repartiste tan mal repartida.*

*Óyeme diosito santo / en cual colegio era que tu estudiabas, / por qué a unos les diste  
tanto /en cambio a otros no nos diste nada.*

*Mira tanta gente pobre / que vende su sangre para poder vivir, / no te das cuenta que el  
rico /es feliz mirando al pobre sufrir.*

*Como sé que es imposible / que al santo cielo te llegue una carta, / pero me estás  
escuchando cantando esta plegaria vallenata.*

*Oyeme diosito santo / yo que en mis noches te paso rezando, / para que me des licencia /  
de criar mis hijos y darles un rancho.*

*Mira como son las cosas / que en ti confío y te sigo rezando, / ya que no me diste plata /  
dame salud para seguir luchando.*

*Mi plegaria vallenata / diosito santo a ti te la canto.*

(En el CD, canción 4)

Por eso, en sus inicios como ritmo musical, la música vallenata era considerada una música popular, la cual no estaba asociada a los espacios sociales de las élites en el Magdalena y el Cesar. De hecho, reproducir música vallenata no era permitido en espacios como clubes o fiestas en los que se reunían las familias adineradas de la región (Tafur & Samper, 2017, pág. 96), y el acordeón, pese a ser un instrumento creado en Europa, era considerado solo usado por las clases sociales más bajas<sup>3</sup>. Estas élites preferían usar el piano para amenizar sus reuniones (Gutiérrez, 1992, pág. 403).

El vallenato llegó incluso a prohibirse en el Gobierno de Mariano Ospina Pérez en 1948, esto debido al proceso de censura que instauró el gobierno conservador a cualquier tipo de música considerada popular (Quiroz, 1983, pág. 74). La persecución se dio, sobre todo, en expresiones musicales tradicionales como la cumbia, el mapalé, o la música tradicional del pacífico. Según Quiroz, como respuesta a la censura oficial fue popular el canto vallenato compuesto por Guillermo Buitrago. *El Grito Vagabundo*, usado como rechazo tácito a la represión del gobierno de estas expresiones culturales:

*Yo quiero pegar un grito y no me dejan / yo quiero pegar un grito vagabundo  
yo quiero decirte adiós, adiós mi negra / yo quiero decirte adiós, desde este mundo.*

Cuenta Quiroz que cuando llevaban a la cárcel a quienes identificaban cantando la estrofa de Guillermo Buitrago, los inconformes e indefensos detenidos iban entonando la segunda parte de la canción en dirección al calabozo (Quiroz, 1983, pág. 75):

*Cómo me compongo yo en el día de hoy / cómo me compongo yo, en el día de mañana*

---

<sup>3</sup> Importante reseñar en este caso el origen de la música vallenata asociada a ritmos populares ya existentes en países como República Dominicana y Puerto Rico, donde la fusión entre el acordeón, y otros instrumentos de percusión autóctonos dio paso al nacimiento del ritmo merengue. De hecho, el merengue es uno de los ritmos o “aires” vallenatos, lo que evidencia la coincidencia entre ambos ritmos (Oñate Martínez, 2003).

*cómo me compongo yo, si vivo triste / cómo me compongo yo, me duele el alma.*

(En el CD, canción 5)

Pese a su censura oficial, el vallenato continuó siendo una fuente para relatar acontecimientos sociales no necesariamente narrados de manera escrita u oficial. Es ejemplo, en este contexto, la composición *Las bananeras*, de Santander Durán Escalona (compuesta en 1971), que narra el aún hoy política e intencionalmente sesgado episodio histórico de la Masacre de las Bananeras ocurrido en el departamento del Magdalena de 1928. Ante la ausencia de una historia oficial en los años cincuenta y sesenta, la narración de *Las bananeras* intentaba recuperar un episodio en el que los trabajadores magdalenenses, inconformes ante sus condiciones laborales, se vieron afectados por las acciones de la *United Fruit Company*, empresa que reprimió la protesta de forma violenta.

*Se fueron, se fueron las bananeras / explotaron, explotaron la nación  
sólo quedan los recuerdos de quimeras / añoranzas de otras eras, hambre, deudas y dolor.  
Porque allá en la zona bananera / allá sufre sin queja / un pueblo soñador  
nada ganó, pelear dos guerras / sólo que hoy olvidan su dolor.  
Muy adentro quedan recuerdos escondidos / de la cumbia, el dinero y el tambó  
de las balas con que el pueblo fue abatido / en las plazas y caminos / cuando la huelga  
estalló.*

(En el CD, canción 6)

De esta manera, la memoria colectiva de los hechos ocurridos en el Magdalena Grande encontró en el vallenato una forma de transmisión generacional. Así mismo, los cantos vallenatos evidenciaron de manera crítica la distancia social entre ricos y pobres a través de discursos políticos económicos y sociales, mezclados con música, tradición oral y folclor para denunciar las difíciles condiciones de los subordinados a las élites. Destaca además que, en sus inicios, el vallenato no era un ritmo aceptado por las élites, e incluso, bajo gobiernos conservadores llegó a ser prohibido.

Sin embargo, la música vallenata también sería instrumentalizada por las élites para cumplir ciertas expectativas políticas. A finales de la década de los sesenta, se empieza a gestar un proyecto político liderado principalmente por el futuro presidente Alfonso López Michelsen y la escritora y política Consuelo Araújo Noguera, que buscaba la independencia política del Cesar del departamento del Magdalena Grande. Este movimiento tenía la intención de separarse de las élites políticas dominantes en Santa Marta y crear, a su vez, una nueva élite política que controlara los círculos políticos y económicos del nuevo departamento en Valledupar. La posibilidad de lograr este proyecto requería del apoyo popular del naciente y organizado movimiento campesino que se gestaba en el Cesar a raíz de la bonanza de la producción de algodón, específicamente en los municipios de Becerril y Agustín Codazzi (Gutiérrez Lemus, 2012, págs. 17-39). Para lograr este objetivo, acudieron al simbolismo de la música vallenata como tradición y cultura, para cooptar a los trabajadores, campesinos y en general a la población del Cesar, y promover el proyecto en el Congreso y en el Ejecutivo, evidenciando una expresión cultural autóctona, distante de otras expresiones musicales existentes en el Magdalena Grande.

Repentinamente, el vallenato pasó de ser un ritmo musical netamente asociado a sectores sociales marginados y censurado por las élites locales, a ser un proyecto político de las élites, que buscaban asociarlo directamente con una cultura y una tradición escogida intencionalmente. De aquí nace el llamado ‘proyecto político del mestizaje vallenato’ el cual tendría fuertes implicaciones en los círculos sociopolíticos locales y particularmente cambiaría la esencia y las letras vallenatas.

## **1.2. El proyecto político del mestizaje vallenato. De *las colitas* al nacimiento de un departamento**

Consuelo Araújo Noguera y Alfonso López Michelsen son reconocidos en el país por su trabajo en favor del folclor y la cultura vallenata del Cesar. Junto con Enrique Santos Calderón y Rafael Escalona, fueron los mayores impulsores del Festival de la Leyenda Vallenata en 1967, considerado por muchos el evento cultural más importante de la música y la tradición vallenata (Gutiérrez, 1992, pág. 302). Así mismo, se les atribuye la propuesta del proyecto político que dio paso a la división del departamento del Magdalena Grande y la creación del departamento del Cesar, también en 1967. Ambos consideraron políticamente oportuno la separación de la zona del río Cesar y su ciudad más importante, Valledupar, del resto del departamento del Magdalena Grande bajo un objetivo específico: separarse de las élites políticas en Santa Marta, quienes controlaban políticamente al Magdalena Grande, y así mismo fortalecer a los grandes hacendados y élites políticas locales a partir del establecimiento de una nueva entidad política (Figueroa, 2009, pág. 122).

Antes de la escisión del Magdalena Grande, el control político y económico de la región recaía las élites locales ubicadas en Santa Marta, quienes, por cierto, consideraban a las personas quienes habitaban Valledupar como personas provincianas aisladas de la civilización (Quiroz, 1983, pág. 15). Se da pues un antagonismo entre “ciudadinos de mar” y “campesinos” (entendida por Ciro Quiroz como una “contradicción clasista”), donde se potenciaron algunos estereotipos sociales. Los habitantes de Santa Marta usaban palabras como *Congo*, *Coralibre*, *Perrata* y, la más

conocida, *Corroncho*<sup>4</sup>, para referirse de manera despectiva hacia quienes habitaban Valledupar. A modo de crítica, Alejandro *Alejo* Durán (nacido en El Paso, Cesar, en 1919), en su canción *Los Lentes* de 1968, ironiza sobre la visión despectiva de los samarios hacia todas las personas del interior del departamento especialmente hacia los cesarenses.

*Vóa buscame un par de lente / y un libro de medicina  
para que la gente diga / que ya soy un hombre decente. (bis)  
Cuando tenga un par de lente / vóa buscame una corbata  
entonce dirá la gente / de que yo no soy un perrata  
Cuando tenga una corbata / pasaré un rato sabroso  
porque ya no soy perrata / y tampoco soy corroncho.  
Vóa buscame un maletín / pa' dejá el acordeón  
entonce oyerán decir /miren a dónde va el doctó.*

(En el CD, canción 7)

La displicencia de quienes habitaban Santa Marta sobre los cesarenses, aunado al auge de la producción de algodón y ganadería que se dio en la futura región del Cesar en los años sesenta, propició el surgimiento de una élite localizada en Valledupar (asociada a apellidos tradicionales en la región como los Araújo, los Cotes y los Gnecco), que no solo manifestó el inconformismo social del desprecio samario, sino la necesidad política de separarse de las élites samarias a partir de la creación de una nueva entidad departamental. Encontraron en el futuro presidente, Alfonso López

---

<sup>4</sup> Pez de la especie loricárido, vernáculo de la Costa Caribe que se caracteriza por ser un animal tímido, difícil de capturar y luchador al momento de su pesca y duro a la hora de comerse. En la Costa Caribe, se asimilan las características conductuales del corroncho con aquellas personas, que pueden considerarse incultos, reacios, escandalosos y sin modales.

Michelsen (de abuela nacida en Valledupar), un adalid en la lucha en favor de la nueva división territorial, y en el vallenato un medio de expresión de la tradición y la cultura de la nueva región.

El proyecto político de la separación de la región del Cesar recurrió a la música vallenata, propia de los sectores rurales y populares, para exaltar una tradición y costumbre que beneficiaban sobre todo a las élites del Cesar. El anterior despreciado ritmo musical que solo escuchaban los pobres y campesinos se convirtió repentinamente, por influencia de López y Araújo Noguera, en la bandera política de la independencia. Para esto recurrieron a Rafael Escalona, a quien nombraron gestor cultural para llevar a Bogotá el mensaje cantado de la urgencia de crear un nuevo departamento (Figuroa, 2009, pág. 144).

Del mismo modo, tanto López como Araújo Noguera promocionaron el fenómeno histórico conocido como *las colitas* como el escenario originario de la música vallenata, desconociendo de paso el origen de la música vinculada a los cantos del trabajo y ganadería. *Las colitas* eran fiestas llevadas a cabo por las altas clases sociales en Valledupar, que terminaban en las madrugadas en encuentros espontáneos entre los patrones y la servidumbre. Tanto López como Araújo Noguera hacen particular énfasis en el ‘mestizaje’ ocurrido y, en apariencia, socialmente permitido en estas fiestas, lo que supuestamente derivó a la fusión histórica entre los instrumentos componentes del ritmo musical: el acordeón europeo, la guacharaca indígena y la caja negra. Araújo Noguera expone:

Cuando estaban por finalizar las fiestas, y el alcohol rodaba en abundancia, venían las llamadas “colitas”, que no eran otra cosa que una prolongación de las diversiones de los ricos en el ambiente de las gentes del pueblo, mezclados momentáneamente unos y otros. De la combinación de lo europeo de los blancos y lo africano de los negros, zambos y mulatos, surgieron los aires propios de la región, que, a pesar de que con el tiempo, se convertirían en el mejor símbolo del pueblo vallenato, llevan no obstante el sello de su

origen oligárquico en el baile (Araújo Noguera, Vallenatología: Orígenes y fundamentos de la música vallenata, 1973, pág. 31).

Araújo Noguera marca distancia entre el vallenato y otros ritmos ya existentes en la región como la cumbia o el bullerengue, a partir de las formas como se bailan los ritmos. Según su argumento, el vallenato se bailaba “en parejas, siguiendo pasos de vals, en donde además remarca la relación evidente entre el vallenato y los aires musicales europeos” mientras que los otros ritmos se bailaban “en montonera entre negros en un ambiente de lujuria que casi remedaba el acto sexual” (Araújo Noguera, Vallenatología: Orígenes y fundamentos de la música vallenata, 1973, pág. 32).

Así también, López Michelsen habla de *las colitas* como la mezcla “democrática” de la música europea con los ritmos africanos, donde de alguna manera el señor blanco aceptaba mezclarse con su servidumbre para entretenerse en conjunto:

Mientras, en la estancia principal, los familiares y amigos asfixiados entre chalecos corsés, gozaban con aires europeos, valeses de opereta y canciones napolitanas, la gente del pueblo, en las cocinas, compartía el ambiente de fiesta, con tambor y guacharaca, relatando, en versos primitivos, anécdotas locales. La democracia, que siempre ha sido característica y distintivo de nuestra Costa Atlántica, no menos que la familiaridad entre las distintas clases sociales, dio origen a lo que se llamaban “las colitas”. El final de la fiesta, cuando juntos, el señor y su servidumbre, libaban y celebraban “las colitas”, es el ancestro directo del vallenato moderno. Porque fue al compás de las dos músicas, la europea que se ejecutaba con acordeones, y la africana y aborigen en la caja y la guacharaca, como surgió ese híbrido que es el paseo, tan típicamente vallenato (Figueroa, 2009, pág. 130).

De las afirmaciones de los anteriores autores se pueden percibir dos narrativas. En primer lugar, se entiende el surgimiento vallenato como una mezcla de razas y condiciones sociales, en donde el hombre blanco, señor y dueño, se digna a relacionarse con sus empleados después de las fiestas oficiales, estos últimos más arraigados a tradiciones primitivas. En ambos casos, ambos traen sus

instrumentos, el señor el acordeón, y los serviles la guacharaca si son indígenas, y la caja si son negros, y de esta fusión de madrugada nace la música vallenata. En segundo lugar, puede entenderse que pese a la solidaridad del señor para disponerse a mezclarse con sus empleados, el vallenato es de extracción netamente europeo, sus aires coinciden con bailes franceses y españoles, y debe bailarse en pareja, ya que está mal visto que se baile “en montoneras que casi remedaban el acto sexual” (Araújo Noguera, Vallenatología: Orígenes y fundamentos de la música vallenata, 1973, pág. 32). Obviamente, en el transcurso del festejo, el señor podía disponer de las mujeres jóvenes a placer. No deja de percibirse un tono racista, clasista, machista y de alguna forma hegemónico en este intento de crear un mito del surgimiento de la música vallenata. Esta hipótesis es ampliada por José Figueroa, quien descifra un claro intento de las élites valduparenses y bogotanas por dar al vallenato carácter oligárquico y pretendían además establecer una conexión genealógica con los europeos.

Se puede decir que las élites de Bogotá y Valledupar crearon un proyecto de mestizaje tropical que subordinó lo negro a su mínima expresión e idearon un tipo de imagen dominante sobre lo regional, que extendieron a toda la nación. Igualmente, en este proyecto, otro de los lugares que se asigna a los negros es la simpleza y la rusticidad (Figueroa, 2009, pág. 134).

Figueroa plantea que las élites regionales, encabezadas por Araújo Noguera y López Michelsen, promocionaron el vallenato como un catalizador cultural que permitiera dar paso a un proyecto político en el que se pudieran establecer con claridad las relaciones de subordinación entre las distintas clases sociales de la región, donde los hombres blancos, dueños de las haciendas, pudieran dominar a las clases trabajadoras, campesinas, indígenas o negras (Figueroa, 2009, pág. 136). El episodio de *las colitas* podía no solo ejemplificar un tipo de mestizaje cultural, sino además

permitía, a partir de su simbología, mantener las distancias socioculturales entre la élite y los trabajadores, campesinos, indígenas y negros de la región.

A modo de cierre del debate, tanto Tomás Gutiérrez (Gutiérrez, 1992, pág. 403), como Tafur y Samper (Tafur & Samper, 2017, pág. 96), argumentan que *las colitas* no son parte significativa del surgimiento ni de la música ni de la cultura vallenata, y de hecho afirman que *las colitas* fueron espacios casi exclusivos para el baile, a diferencia del vallenato, donde lo fundamental es el canto como transmisor del mensaje (Gutiérrez, 1992, pág. 403). De hecho, Tafur y Samper explican que fueron en *las piquerías*, los famosos duelos musicales entre habilidosos músicos de acordeón, los cuales se daban en lugares populares como galleras o billares, más que en *las colitas*, los lugares públicos en los que surgió este ritmo musical. Famosa, en este contexto, es la canción *La Gota Fría* (creada en 1963) en donde narran el duelo entre Lorenzo Morales “Moralito” y Emiliano Zuleta Padre, compositor de la canción, y que refleja el desarrollo de una piquería.

*Qué cultura, qué cultura va a tener / un indio chumeca como Lorenzo Morales  
que cultura va a tener si nació en los cardonales.  
Moralito, Moralito se creía que él a mí, / que él a mí me iba a ganar  
pero cuando me oyó cantar / le cayó la gota fría.*

(En el CD, canción 8)

Además de plantear un mito fundacional del vallenato diferente al históricamente reconocido, el proyecto político del mestizaje vallenato consideró la necesidad de crear espacios para su difusión. Pensando en esto, se crea en 1967 el *Festival de la Leyenda Vallenata*, evento musical cuyo objetivo real era citar a políticos tradicionales y grandes hacendados de carácter regional y nacional para convertirse en jurados de los nuevos exponentes de la música vallenata.

Simbólicamente, el festival toma su nombre de un episodio legendario, según la tradición oral, ocurrido en 1576, cuando los indígenas Tupes, actualmente extintos, buscaban vengar un fuerte castigo que los colonizadores llevaron a cabo contra una de sus mujeres. El cacique Coroponiaimo, jefe de la tribu de los Tupes, en venganza por la afrenta organizó a varias tribus para atacar a los españoles. El ataque se llevó a cabo el 27 de abril, masacrando, según la historia, a decenas de españoles, entre hombres, mujeres y niños. Posterior al hecho, los Tupes intentaron destruir la iglesia de Santo Domingo, hoy catedral del Rosario. En ese momento, según la leyenda, se apareció la Virgen del Rosario y con su manto evitó que las flechas incendiarias destruyeran la construcción. Los indígenas huyeron despavoridos hacia su territorio. En su huida fueron perseguidos por tropas españolas. Los indígenas envenenaron las aguas de las lagunas y cuando los españoles bebieron, cayeron muertos. Nuevamente la virgen apareció y resucitó a los soldados. Asustados por la aparición de la virgen, los indígenas intentaron huir de nuevo, pero fueron asesinados por los españoles. La Virgen del Rosario aparece una vez más y revive a los indígenas. Coroponiaimo y sus tribus deciden convertirse a la religión católica y creer en la virgen.

A partir de esta leyenda, el festival se celebra en los últimos días del mes de abril, para intentar coincidir con la fecha del episodio. No deja de ser curiosa la forma en la que nuevamente un mito instituye una forma de discriminación, esta vez contra los indígenas, quienes siendo salvajes atacan a los españoles, los cuales son salvados por la Virgen del Rosario. Los indígenas arrepentidos (y revividos) se unen a la religión católica despreciando de paso sus tradiciones (Quiroz, 1983, pág. 73).

La consolidación del Festival de la Leyenda Vallenata permitió crear los espacios políticos y sociales para asegurar relaciones clientelares, llegar a acuerdos específicos sobre la contratación del Estado y mantener acuerdos políticos entre las élites de la región (Figuerola, 2009, pág. 151).

Esta imposición política de los orígenes del vallenato y de sus espacios de difusión cambió, tanto las composiciones tradicionales vallenatas, como la forma de comunicarlas al público. Anteriormente, los compositores y cantantes vallenatos mostraban sus letras en escenarios públicos, a viva voz y con rudimentarios instrumentos musicales. La costumbre de grabar las canciones era poco frecuentada a excepción de algunos autores como Guillermo Buitrago, a quien se le considera el gran difusor de la música vallenata (Tafur & Samper, 2017, pág. 106). Fue después de 1967 que se popularizó la grabación y producción de canciones vallenatas en álbumes. La grabación implicaba un proceso que costaba dinero, lo que causaba que fueran pocos los que tenían acceso a los estudios de grabación, y esto evidentemente perjudicó a los primeros compositores, en su mayoría, trabajadores marginados. Así mismo, propició la aparición de ‘padrinos políticos’, quienes patrocinaban a cantantes y, estos últimos, en agradecimiento, grababan dedicatorias específicamente a políticos o empresarios. Como ejemplo de lo anterior, se encuentran grabaciones como *El testamento*, de Rafael Escalona, donde se menciona a Pedro Castro Monsalvo, político nacido en Valledupar, dos veces gobernador del Magdalena Grande y Ministro de Correos y Agricultura en el gobierno del presidente Alfonso López Pumarejo. *El testamento*, no solo es un documento histórico que narra episodios y escenarios específicos de la región, sino que muestra las primeras menciones de políticos locales.

*Oye morenita te vas a quedar muy sola / porque anoche dijo el radio que abrieron el*

*Liceo*

*Como es estudiante ya se va Escalona / pero de recuerdo te dejó un paseo (bis)*

*Que te habla de aquel inmenso amor / Que llevo dentro del corazón / y dice todo lo que yo siento*

*Que es pura pasión y sentimiento / cantando con el lenguaje grato que tiene la tierra ´e*

*Pedro Castro*

*Adiós morenita me voy por la madrugada / no quiero que me llores /porque me da dolor,  
Paso por Valencia / cojo la sabana, Caracolcito y llegó a Fundación (bis)*

(En el CD, canción 9)

Otro ejemplo es la composición de Rafael Escalona, *López el Pollo* (S.f.), dedicada exclusivamente al futuro presidente en donde exaltaba sus virtudes y de paso lo postulaba para la presidencia de la república, la cual obtendría en 1974.

*El partido liberal tiene el hombre / en la plaza de Bolívar se grita  
López es el pollo / López es el Gallo  
el presidente que Colombia necesita.  
El partido liberal tiene empuje / para que nadie lo pueda derrotar  
López es el pollo / López es el gallo  
el candidato del partido liberal.*

(En el CD, canción 10)

Las diferencias sociales entre algunos compositores y acordeoneros se hicieron evidentes: mientras Rafael Escalona tomaban whisky de contrabando, le gustaban las armas de fuego y tenía facilidad económica para convertirse en agricultor ganadero, autores más tradicionales como *Juancho Polo Valencia*, *Francisco Pacho Rada* o *Alejo Durán* trabajaban en fincas ganaderas, “tomaban ron de caña que era más barato, se movilizaban en burro, portaban sombrero vueltiao y cargaban el machete al cinto por cualquier eventualidad en el camino” (Viloria De La Hoz, 2017, pág. 61). Escalona se había convertido en un compositor reconocido que tenía diversas actividades que lo hacían una persona económicamente independiente. Por el contrario, *Juancho Polo* y *Alejo Durán* vivían de toques esporádicos conseguidos a través de ganaderos y hacendados que pagaban sus fiestas.

Según Fals Borda, es en este momento cuando en las composiciones vallenatas dejan de prevalecer las letras de carácter social, y empiezan a aparecer letras de carácter romántico, con relatos superficiales y lejos del sentir popular.

Un hincha (del vallenato) como yo no podrá sino expresar su acuerdo con las advertencias que hace Ciro Quiroz sobre el vallenato *rancheril*, que él llama *romántico*, el de temas líricos casi siempre cursis, que amenaza con desplazar al vallenato épico original que era testimonio del sentir del pueblo y eco de sus luchas cotidianas justas advertencias contra un vallenato bastardo que nos llega distorsionado por fines de explotación y lucro comercial ajenos a su esencia original. También acojo lamentaciones del autor sobre el triste papel deformante que han jugado figuras paradigmáticas como Rafael Escalona, que se han alejado del vigor y frescura de sus primeras épocas para claudicar después ante los embelecos de la burguesía (Prólogo del documento de Ciro Quiroz, Vallenato hombre y canto.) (Quiroz, 1983, pág. 8).

La tabla a continuación expone, a través de algunos ejemplos, las diferencias entre las letras de las canciones consideradas más de carácter social y las canciones surgidas del proyecto político del mestizaje de la música vallenata. Así mismo, plantea algunas canciones como ejemplo en ambos escenarios.

Tabla 1.

Diferencias en composiciones vallenatas previo y posterior al proyecto político del mestizaje (PPM) y ejemplos de composiciones vallenatas.

Composiciones previas al PPM	Composiciones posteriores al PPM
<b>Letras compuestas al trabajo al ganado, a la distribución de la tierra, a las desigualdades sociales, a veces con carácter resignado.</b>	Letras con mensajes políticos <sup>5</sup>
<i>Los lentos – Alejandro Durán</i>	<i>López el Pollo – Rafael Escalona</i>
<i>El Coralibre – Luis Enrique Martínez</i>	<i>La garra del Águila – Armando Zabaleta</i>
<i>El Hambre del Liceo – Rafael Escalona</i>	<i>La niña Ceci – Rafael Escalona</i>
<i>El Bachiller – Rafael Escalona</i>	Letras de carácter romántico
<i>Cállate corazón – Tobías Pumarejo o Aquiles Lanao</i>	<i>La diosa coronada – Leandro Díaz</i>
<i>Panorama – Anónimo</i>	<i>Matilde Lina – Leandro Díaz</i>
<i>El pobre y el rico – Oswaldo Monterrosa</i>	<i>Sin ti – Náfer Durán</i>
<i>Campesino trabajador – Martín Maestre</i>	<i>Adiós, Corazón – José Barros</i>
<i>El Mundo – Diomedes Díaz</i>	
<i>Plegaria Vallenata – Gildardo Montoya</i>	
<i>Usted señor presidente – Andrés Beleño</i>	
<i>La ley del embudo – Hernando Marín</i>	
<b>Letras que exponen momentos históricos precisos</b>	
<i>Las bananeras – Santander Durán</i>	
<i>La Hacienda de Calentura – Pedro Martínez</i>	
<i>La Dama Guajira – Hernando Marín</i>	
<i>Yo soy el indio – Romualdo Brito</i>	
<i>Callaron las risas – José Díaz</i>	

(Construcción propia realizada a partir de los ejemplos expuestos por Quiroz (Quiroz, 1983) y Tafur y Samper (Tafur & Samper, 2017))

<sup>5</sup> Aunque en esta sección se destacan pocas canciones, generalmente las composiciones vallenatas tienen mensajes de apoyo a políticos regionales y nacionales, aunque no necesariamente sus letras tratan sobre temas políticos.

Las conexiones entre la política y el vallenato lograron no solo la consolidación del proyecto político para la creación del departamento del Cesar, sino que además aseguraron el sostenimiento de las diferencias sociales, cobijadas bajo una tradición impuesta, en beneficio de las élites de la región.

Aunque la atención nacional se enfocó en las composiciones musicales resaltadas por el proyecto político del mestizaje, en algunos escenarios se mantuvieron canciones de carácter social que plagadas de discursos contra-hegemónicos, prevalecieron a las letras y autores impuestos. En estas canciones era evidente la prevalencia de la tradición oral y la memoria colectiva de quienes las cantaban.

### **1.3. La ANUC y el surgimiento del *vallenato protesta***

Orlando Fals Borda en su documento *Historia doble de la Costa* (Fals Borda, 2002) realiza una caracterización de los campesinos de la Costa Caribe, en donde afirma que estos son más proclives al comunitarismo, al apoyo mutuo y a la solidaridad, en contraposición con el campesino del interior del país, más dado al individualismo y al distanciamiento. Según Fals Borda, esto se debió principalmente a la imposición histórica que existió en el interior del país del monopolio privado sobre la tierra; mientras que en la Costa Caribe, más alejada del centralismo bogotano y por tanto menos beneficiada por el desarrollo político y de la tierra, se vio una tendencia hacia la creación de instituciones comunitarias de apoyo mutuo (Fals Borda, 2002). Reflejo de lo anterior es la tendencia de quienes habitan la Costa Caribe por mantener fortalecidas extensas redes familiares que incluyen primos y familias políticas, en donde es común el encuentro constante y la intervención de todos en decisiones importantes. Por otro lado, Fals Borda afirma que, además de

la tendencia al comunitarismo, las familias en la Costa Caribe son proclives a la tradicionalidad y la oralidad, lo que se convirtió en caldo de cultivo de los cantos vallenatos.

Esta disposición al comunitarismo fue clave en el proceso político y social organizativo de los campesinos, específicamente del departamento del Cesar, luego de la llamada *Bonanza Algodonera* a finales de los años sesenta. El algodón se convirtió en un cultivo clave para el desarrollo departamental, lo que propició espacios organizativos sobre todo entre cultivadores, en donde era común la exigencia de mejoras laborales. Coincidente con la Bonanza Algodonera, o derivada de la misma, nace en 1967 la Asociación Nacional de Usuarios Campesinos (ANUC), como un reflejo de la movilización agraria local masiva que se daba en la región, la cual buscaba una modernización y tecnificación de los trabajos agrarios, mejoras de las condiciones laborales a través de la instauración de jornadas de trabajo y descanso, y, sobre todo, la lucha por una participación activa de los campesinos en espacios políticos y económicos nacionales (Figuroa, 2009, pág. 167).

El surgimiento de la ANUC en la región, y en particular sus pretensiones por modernizar las condiciones laborales, era del todo contrario al proyecto político del mestizaje vallenato donde se reivindicaba la tradición, en todo caso, de la supremacía del propietario sobre el campesino (Figuroa, 2009, pág. 168). Esto, aunado al presunto vínculo de ciertos sectores radicales de la ANUC con las guerrillas, dio la oportunidad a las élites tradicionales para ignorar las demandas y reprimir las protestas de los trabajadores organizados. Los conflictos agrarios y las demandas de modernización lideradas por los campesinos fueron reprimidos, y se activó un modelo de modernización autoritario basado en la violencia y la reivindicación de la tradición. El proyecto tradicionalista creó un modo de flexibilización que combinaba el tradicionalismo y la violencia (Figuroa, 2009, págs. 168 - 169).

[...] los campesinos incorporaron en sus propuestas demandas relacionadas con el bien público, opuestas a las prácticas políticas tradicionales de las élites que apoyaron sistemáticamente el afianzamiento de los poderes locales. Me refiero, también, a las demandas de modernización monetaria que apostaban por un modelo de inclusión a los beneficios económicos, lo que se oponía a la consuetudinaria exclusión que han padecido los campesinos y los sectores subalternos de la costa. Finalmente, me refiero a las demandas de inclusión política que se reflejaron en el instante del reclamo que los campesinos hacían tanto al reconocimiento oficial de sus organizaciones y peticiones como a la presencia del Estado (Figuerola, 2009, pág. 169).

Para mediados de la década de los setenta, el movimiento campesino de la ANUC se había casi extinguido en los departamentos correspondientes a la región del Magdalena Grande. Particularmente en el Cesar y el Magdalena, el movimiento campesino fue reprimido de forma violenta por parte de ejércitos privados, utilizados por hacendados pertenecientes a las élites locales, quienes luego se convertirían en el germen de grupos paramilitares en la región (Centro Nacional de Memoria Histórica , 2016).

La represión violenta que se dio en el Magdalena Grande a mediados de los años setenta devino, en opinión de Quiroz, un aura de resignación entre la población campesina que se vio reflejada en algunas de las canciones de la época (Quiroz, 1983, pág. 94). Composiciones como *Campesino trabajador*, de Martín Maestre (1974), muestran los sentimientos de los campesinos derrotados ante la lucha desigual por sus derechos.

*El campesino es el hombre del trabajo / que se conforma con lo que dios le dá  
vive luchando por la humanidad / y sin embargo siempre es despreciao.  
El pobrecito termina cansao / cuando su cuerpo no puede luchar  
con la humildad que lo caracteriza / vive en el campo junto con los hijos  
y la mujer también hace los mismo / porque la pobre siempre está sumisa.*

(Canción no encontrada)

Mientras que en el Cesar y el Magdalena ocurría la represión contra la población campesina, en el resto de América Latina también se daban procesos represivos contra trabajadores y estudiantes dirigidos por dictaduras militares en el Cono Sur. Del mismo modo, en Estados Unidos la lucha por los derechos civiles evidenció el racismo histórico y la discriminación sistemática a las poblaciones afrodescendientes y latinas por parte de la población caucásica del país. La respuesta cultural ante estas represiones se dio a través del movimiento musical *Nueva Canción Latinoamericana*, liderado por cantantes y compositores locales quienes expresaban a través de sus letras las distintas preocupaciones sociales que emergían de sobrevivir a procesos represivos. Al mismo tiempo, en Estados Unidos se gestaba un movimiento social de la lucha por los derechos civiles, donde el *rock* y el *folk* hicieron parte fundamental de este proceso (Roy, 2010, pág. 212). En general, en la década de los sesenta y setenta la música se convirtió en un aglutinador del movimiento social, donde incluso se vio como una necesidad para amenizar los mítines o reclutar nuevos miembros.

En el Magdalena Grande, paralelo con el movimiento cultural latinoamericano y de Norteamérica, surgió un movimiento político cultural ejemplificado en las letras vallenatas llamado coloquialmente *vallenato protesta*, cuyo propósito fue principalmente expresar las distintas contradicciones e inconformidades del abismo social existente entre las élites y el pueblo del Magdalena Grande. El *vallenato protesta* se vio reflejado en una serie de composiciones escritas por autores como Máximo Jiménez, Santander Durán Escalona, Romualdo Brito, Daniel Celedón, Hernando Marín y, en menor medida, Leandro Díaz, quienes reflejaron el sentir social de la represión política al campesino en los años setenta. En entrevista realizada a Julio Oñate Martínez

para esta investigación<sup>6</sup>, este afirma que la importancia del movimiento del *vallenato protesta* radicó en su capacidad para percibir las necesidades de los campesinos de la región y, particularmente, en expresar las inconsistencias e inconformidades del pueblo ante el dominio de las élites locales y el abandono de las élites nacionales. Ejemplo de esto es la canción del compositor Andrés Beleño, *Usted señor presidente*, presentada en el Festival de la Leyenda Vallenata de 1977, donde expresa de manera crítica la situación de los campesinos y trabajadores de la región. Es de anotar que esta canción va dedicada específicamente a Alfonso López Michelsen, quien en su momento ya era presidente y quien además se destaca como precursor del proyecto político del mestizaje.

*¿Usted señor presidente si está de acuerdo /que acaben los campesinos de la nación?*

*Si sabe que es un esfuerzo que están haciendo /para no morir de hambre con su opresión,  
y manda su gente armada sin corazón / pa' que vean correr la sangre de un hombre  
bueno.*

*Allá viene el campesino, con su burrito pal pueblo, / viene a cambiar por dinero, los frutos  
de su cultivo.*

*¿Usted si se ha dado cuenta cómo es que viven? / Y lo que manda es miseria para esa  
gente, eso es lo que hace usted señor Presidente / y así les quita lo poco que ellos  
consiguen.*

*Usted apoya un corbatado terrateniente / el enemigo inmediato que lo persigue.*

*Las tierras están en montañas y nada están produciendo, /cuando ya están cultivadas,  
entonces aparece un dueño. (..)*

*Son las masacres más grandes / que aquí vemos cada día  
el que no muere de hambre / lo mata la policía.*

(En el CD, canción 12)

---

<sup>6</sup> Entrevista a Julio Oñate Martínez. Valledupar 26 de julio de 2018.

En paralelo con el movimiento campesino se iban gestando movimientos políticos que buscaban reivindicaciones parecidas a las de los campesinos en la región. Algunos de estos movimientos, como el *Causa Común*, compuesto principalmente por jóvenes estudiantes y trabajadores del Cesar, entre quien se destaca la militante de la UP Imelda Daza, encontraron en el *vallenato protesta* ‘himnos’ que parecían coincidir con sus propuestas políticas. Es el caso de la canción *Soy*, de Leandro Díaz (1979), cuya letra evidenciaba las terribles condiciones sociales que padecía el departamento. Aunque Leandro Díaz no hizo parte activa de ningún movimiento político, algunos consideran que simpatizaba con las ideas de los movimientos campesinos y sociales de los años setenta en el Cesar, en particular por las injusticias sociales que viven las personas (considerando además una injusticia particular su ceguera), y que incluso fue cercano a la UP, por eso el uso de la canción *Soy*, por parte del movimiento *Causa Común*, al parecer fue de su total agrado (Sanchez Baute, 2008).

*¡Ay! Yo soy un grito, yo soy una pena / soy una queja, soy un suspiro  
Para la gente soy un problema / ni las tinieblas pueden conmigo  
¡Ay! Yo soy la angustia que vive en mi pueblo / que se está muriendo de necesidad  
Soy el muchacho que no va al colegio / porque no hay dinero, no puede estudiá  
Soy el hombre que siempre está enfermo / porque no tiene para ir donde el doctor  
Y soy el hijo de aquel hombre bueno / que se ha perdido por falta de profesión.  
Yo soy amigo del labrador / que no le pagan por su trabajo.*

(En el CD, canción 13)

Otra de las canciones emblemáticas del *vallenato protesta* es *La ley del embudo*, compuesta por Hernando Marín en 1979, donde se refleja el abandono del Estado centralizado sobre los grandes problemas sociales de la periferia. Según Ramírez Lascarro, Jaime Batemán Cayón propuso *La ley del embudo* como himno del movimiento guerrillero del M19 (Ramírez L. , 2011).

*Yo soy el cantante del pueblo / yo soy quien defiende a la población  
allá donde no llega el gobierno, / allá es donde nace mi triste canción.  
Yo soy quien le escucho su llanto / y con ellos comparto su necesidad,  
y mejor le pedimos a los santos / porque el que está gobernando creo que es por no dejar.  
La ley del embudo: lo ancho pa' ellos y lo angosto pa' uno,  
La ley de la ballena: lo angosto pa' uno y lo ancho pa' ella  
La ley del más fuerte: como están armados se hacen los valientes  
es la ley del cantante: porque este sistema se volvió estandarte.*

(En el CD, canción 14)

En general, el *vallenato protesta* se convirtió en un movimiento de expresión musical de las inconformidades de los trabajadores y campesinos del Magdalena Grande. De alguna manera, este movimiento musical se asoció con el movimiento social ya agonizante en la región y fue contrario al proyecto político del mestizaje. Trajo, además, las expresiones reales de quienes padecían la represión política en la región. Los hechos de violencia siguieron extendiéndose en los departamentos del Cesar y Magdalena en la década de los setenta y llegaron a su auge en los años ochenta cuando se evidenció un matrimonio entre el narcotráfico y el paramilitarismo, vinculado a las élites locales que permeó algunos sectores de la música vallenata. Desde acá, el vallenato, y en especial sus compositores y cantantes, fueron instrumentalizados por la creciente violencia política que determinó la historia del país.

## **CAPÍTULO 2. La violencia política en el Magdalena Grande. Los cantos vallenatos desde los actores beligerantes**

*Cómo ha pasado el tiempo y pienso hoy  
Que es la más larga historia en mi región  
Por eso quiero contarles, de aquellos tiempos deseables  
Cuando se prefirió la marimba por la siembra del algodón*  
Canción vallenata *Fe ciega*  
Composición y voz de José Luis Pertúz (En el CD, canción 53)

El objetivo de este capítulo es evidenciar la forma en que la música vallenata narró varios acontecimientos en el contexto de la violencia política en el Magdalena Grande, desde la perspectiva de los actores involucrados en el conflicto o considerados partícipes activos del mismo, a saber, grupos vinculados con el narcotráfico (marimberos y contrabandistas), guerrillas y paramilitares. Esto, a partir de un análisis histórico de fenómenos como el contrabando, la bonanza marimbera y el narcotráfico como factores decisivos en el escalamiento de la violencia política en el Magdalena Grande. Así mismo, este capítulo explora la presencia de ejércitos privados dominados por redes narcotraficantes que, en anuencia con algunos sectores políticos de la región, dieron paso al surgimiento de estructuras paramilitares. El capítulo mostrará, además, la incursión de las guerrillas en la región y la forma en que todos los actores armados fueron abordados en los cantos vallenatos. El capítulo busca responder a la pregunta: ¿cómo la música vallenata narró los hechos más relevantes de la violencia política en el Magdalena Grande y cómo los actores del conflicto permearon las letras vallenatas?

Para establecer los límites temporales del análisis, este capítulo iniciará con los fenómenos del contrabando y la *bonanza marimbera* acaecidos a finales de la década de los setenta e inicios de la década de los ochenta, especialmente en los departamentos de La Guajira y el Magdalena. Posteriormente, se hará un recorrido histórico del surgimiento de los grupos narcotraficantes, las

estructuras paramilitares y las guerrillas en el Magdalena Grande, evidenciando de paso el impacto que tuvieron en las comunidades y las víctimas del conflicto. Como hito histórico de cierre del capítulo, se finalizará con las desmovilizaciones de las estructuras paramilitares en 2006.

El capítulo pretende concluir que, en efecto, el vallenato se convirtió plenamente en un componente de la memoria colectiva de la violencia política en el Magdalena Grande, narrando los acontecimientos desde la perspectiva de los grupos beligerantes, quienes permearon las letras vallenatas para evidenciar aspectos particulares de esta violencia.

Con el fin de analizar el surgimiento de los factores socioeconómicos, como el contrabando y la bonanza marimbera en la región de estudio, el capítulo recurre a documentos como *De la cumbiamba al vallenato: Aproximación cultural, económica y política a la música de acordeón en el Caribe colombiano*, de Joaquín Viloría De La Hoz (Viloría De La Hoz, 2017), *Música de acordeón, frontera y contrabando en La Guajira 1960 – 1980*, de Héctor Castillo Castro (Castillo Castro, 2008), y también *Historias del Magdalena*, de Raúl Ospino Rangel (Ospino Rangel, 2017). Para explicar el surgimiento del conflicto violento, los actores armados y sus impactos, este capítulo recurrirá a documentos del Grupo de Memoria Histórica (GMH) y del Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH), como *En honor a su memoria: Víctimas del Bloque Norte de las AUC en el Caribe colombiano* (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2017), *Mujeres y guerra. Víctimas y resistentes del Caribe colombiano* (Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación - Grupo de Memoria Histórica, 2011), así como al *Observatorio de la Memoria y el Conflicto* de la misma entidad. También se recurrirá a documentos del Instituto de Estudios Políticos y Relaciones Internacionales (IEPRI), a Sentencias de Tribunales de Justicia y Paz proferidas contra comandantes paramilitares, y artículos de periódicos y revistas. La búsqueda de las canciones se hace a partir de indagaciones propias de la investigación, es decir, luego de la recolección de

fuentes y entrevistas que permitieron seleccionar las canciones. El informe-novela *Líbranos del bien*, del escritor Alonso Sánchez Baute, también será referenciado en el desarrollo del capítulo.

Este capítulo está dividido en cuatro secciones: 1. Inicios del conflicto armado en el Magdalena Grande: El contrabando, la Bonanza Marimbera, narcotráfico, grupos privados de seguridad y cantos vallenatos; 2. Presencia Guerrillera en el Magdalena Grande y los cantos vallenatos; 3. Paramilitarismo y vallenato en el Magdalena Grande; y 4. Conclusiones del capítulo.

### **2.1. Inicios del conflicto armado en el Magdalena Grande: El contrabando, la Bonanza Marimbera, narcotráfico, grupos privados de seguridad y cantos vallenatos**

Fenómenos como el contrabando y la siembra y tráfico de cultivos de uso ilícito, así como la configuración de ejércitos privados por parte de dueños de extensos territorios, se consideran los principales factores que permitieron el surgimiento del conflicto armado violento existente en el Magdalena Grande. A partir de los años setenta la dinámica de la violencia cambia en el Caribe colombiano, lo que da pie a la aparición de actores como la guerrilla, los narcotraficantes y los paramilitares, quienes entraron en disputa por el control de las ganancias del narcotráfico, así como de las distintas rentas que se producían de manera legal en el Atlántico, Cesar, La Guajira y Magdalena (Cubides, 2005).

Estratégicamente, el Caribe colombiano cuenta con dos accidentes geográficos que propiciaron el desarrollo tanto del contrabando como del narcotráfico: en primer lugar el amplio acceso al mar Caribe, lo que permite la salida y el ingreso de productos con un relativamente bajo control estatal, y en segundo lugar la presencia de la Sierra Nevada de Santa Marta (en adelante SNSM), único accidente geográfico de esa altura que colinda con el mar, en el que se puede encontrar en un rango no menor a cincuenta kilómetros todos los pisos térmicos, lo que permite la libre siembra de cultivos y la producción de los mismos en laboratorios escondidos en la espesura de las montañas

de la Sierra (Villarraga, Cuando la madre tierra llora, 2009). La SNSM, además de ser un lugar sagrado para las comunidades indígenas y de ser una fuente inagotable de ecosistemas, se convirtió en un punto estratégico de disputa de los distintos actores armados para el control de las economías ilegales (Ríos, 2017, pág. 123).

El extenso y relativamente fácil acceso al mar, particularmente en la península de La Guajira, motivó el surgimiento del contrabando como una alternativa económica para las personas de la región, incluso parcialmente aceptada y permitida por los gobernantes pese a ser una actividad ilegal (Castillo Castro, 2008, pág. 75). De hecho, a finales del siglo XIX, los primeros acordeones, instrumentos insignes de la música vallenata, llegaron a la región por medio del contrabando, transportados generalmente desde las Antillas (Castillo Castro, 2008, pág. 78). Se contrabandeaba sobre todo whisky, cigarrillos y armas de fuego, en intercambio por café y ganado. Por medio del contrabando se hicieron muy populares el acordeón y el whisky en la costa Caribe. Estos dos artículos fueron fundamentales en la fiesta vallenata y marcaron de alguna manera la cultura de la región (Viloria De La Hoz, 2017).

Las letras vallenatas reflejaron estas circunstancias en canciones como *El Tite Socarrás*, *Paraguachón* y *El chevrolito*, de Rafael Escalona, donde se refleja, entre otras cosas, la tranquilidad con la que era tratado el contrabando como una alternativa económica. Un fragmento de *El chevrolito*, de Rafael Escalona, cuenta parte de la historia del contrabando en la región:

*Soy un contrabandista que llegué  
De los mares de Aruba por aquí  
Traigo un collar de perlas para ti  
Y mucho contrabando para mí.*

(En el CD, canción 15)

La popular canción *El Tite Socarrás*, de Rafael Escalona (s.f.), narra el episodio histórico del contrabando en La Guajira. El contrabandista *Tite Socarrás* cae en desgracia cuando su barco el ‘Santo Tomás’ es encontrado y capturado por el Buque ARC ‘Almirante Padilla’. Esta canción no solo se ciernen a un episodio histórico concreto, sino que además narra las vicisitudes sociales de aquellas personas que encontraron en el contrabando una forma de salir de la pobreza.

*Pobre Tite, pobre Tite, / pobre Tite Socarrás*  
*¡hombre! que ahora está muy triste / lo ha perdido todo por contrabandía.*  
*Allá en la Guajira arriba / donde nace el contrabando*  
*el Almirante Padilla / barrió a Puerto López / y lo dejó arruinao*  
*Barco pirata bandido / que Santo Tomás lo vea*  
*prometió hacerle una fiesta / cuando un submarino / lo voltee en Corea*

(En el CD, canción 16)

De la misma manera surgió la canción *El contrabandista*, de Sergio Moya (1976), donde se evidencia la relación entre la actividad ilícita del contrabando y las relaciones amorosas, composiciones muy comunes de la música vallenata.

*Vengo desde la alta Guajira / burlando guardias hasta aquí*  
*porque yo traigo negra linda / un contrabando para ti.*  
*Por eso te traigo con mucha pasión / un amor de contrabando dentro de mi corazón.*  
*Sé que te están aconsejando / para que olvides mi querer.*  
*Aunque sea de contrabando / siempre te quiero a ti, mujer.*  
*Mucho dinero yo he perdido / desde que comencé a viajar*  
*Pero si pierdo tu cariño / no volveré a contrabandear.*

(En el CD, canción 17)

Aunque el contrabando fue en un principio fuente de enriquecimiento acelerado para los habitantes del Magdalena Grande, fue el fenómeno conocido como la *Bonanza Marimbera*,

ocurrido aproximadamente en 1975, el que da inicio al narcotráfico en la Costa Caribe, principalmente en el departamento de Magdalena. La Bonanza Marimbera o la bonanza del cultivo de la marihuana en la SNSM, surge con la llegada de los Cuerpos de Paz estadounidenses al país en 1961, quienes impulsaron por primera vez el cultivo de la marihuana en distintas partes de la Sierra (Trejos, 2017, pág. 4). La siembra y exportación de marihuana, mayoritariamente hacia Estados Unidos, generó un importante flujo de recursos para las personas involucradas en la cadena de producción y distribución, beneficiando incluso a pequeños campesinos de la región, quienes ante la precaria situación económica que padecían, encontraron en el cultivo de la ‘marimba’ una alternativa económica para superar la pobreza (Centro Nacional de Memoria Histórica , 2017, pág. 27). Canciones vallenatas como *El marimbero*, de Romualdo Brito (1979), reflejaban en sus letras la situación de los productores de marihuana en el Magdalena, en particular, la forma en que grandes y pequeños propietarios se beneficiaron con la siembra y producción del cultivo.

*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 quisiera saber quién soy / mucho trabajo pasé  
pá poderme superar / ya no recuerdo el ayer.  
y si con eso hago males / a otros que por ser cobardes  
no aman la superación / pena debían de avergonzarles  
pueden con gusto llamarme/ marimbero de mi nación.  
Cuantos campesinos lloran / cuantos niños mueren diario  
cuantos obreros zozobran / porque en mi bella Colombia  
no se ganan un salario / y yo que bien sé de sobra  
lo que se sufre y se llora / mejor sigo marimbiando.*

(En el CD, canción 18)

Pese a que el cultivo de la marihuana se convirtió en una forma de renta para muchas personas, pronto surgieron grandes señores que empezaron a concentrar la producción y a ganar rentas en abundancia. De esta manera aparecen los primeros rastros del narcotráfico en la región. Los grandes marimberos, como forma de demostrar poder y capacidad adquisitiva, contrataron agrupaciones y cantantes vallenatos para amenizar fiestas o encuentros. En la época de la bonanza marimbera, “fueron los conjuntos vallenatos quienes más provecho le sacaron a los marimberos, quienes les pagaban dinerales para que les animaran parrandas y hasta le regalaban lujosas camionetas” (Ospino Rangel , 2017). Así, el reconocido cantante Alfredo Gutiérrez afirmó que a finales de la década de los setenta y principios de los ochenta, el vallenato no pudo escapar de la influencia de la bonanza marimbera, ya que fueron los marimberos quienes impulsaron esta música en parrandas y saludos de los cantantes. Gutiérrez incluso afirma que la bonanza marimbera llegó a ser parte del folclor costeño (Viloria De La Hoz, 2017, pág. 107).

Es en esta época en la que más se evidencia la simbiosis entre las agrupaciones y cantantes vallenatos y los primeros líderes marimberos en el Magdalena. Inicia, entre otras, la costumbre de mencionar en las canciones vallenatas a los marimberos más reconocidos quienes retribuían a los cantantes con cantidades de dinero o artículos de lujo.

Los conjuntos vallenatos en cada disco que grababan los mencionaban, y eran muy bien recompensados, y en las parrandas llovía el whisky, deliciosos asados de exquisitas carnes, música quien la tocara y la bailara y hermosas mujeres. Lo cierto es que muchos cantantes y acordeonistas de la época enriquecieron el folclor vallenato, gracias al auge de la “Bonanza Marimbera”. Durante la “Bonanza Marimbera”, los saludos recobran mayor trascendencia y valor, porque “marimbero” que se respetara debía ser nombrado

en disco vallenato, ahí están los célebres “Gavilán Mayor”, “Kik” Valdeblanquez, “Encho Pitre”, “Capi Blás”, quienes compraban dichos saludos (Ospino Rangel , 2017).

Caso particular es la mención que se hace al marimbero Lisímaco Peralta Pinedo, primero transportador y luego productor de marihuana, en la canción *Lluvia de Verano*, compuesta por Hernando Marín y cantada por Diomedes Díaz, que de paso se convirtió en himno para el marimbero triunfante del Magdalena y La Guajira (Cohen & Pumarejo, 2012). Diomedes Díaz entona casi al final de la canción la siguiente dedicatoria:

*Como Lisímaco Peralta / Voy a cambiar de comedero*

(En el CD, canción 19)

También es popularmente reconocida la dedicatoria que se hace a Raúl Gómez Castrillón, *El Gavilán Mayor*, traficante y marimbero de La Guajira en la época de la bonanza marimbera. En 1979, Hernando Marín compuso el vallenato *El gavilán mayor* en homenaje al reconocido marimbero, cantada por Diomedes Díaz. (En el CD canción 20). Así mismo, Diomedes Díaz, en sus inicios como cantante, dedicaba canciones a Santander López Sierra, conocido contrabandista de cigarrillos conocido como *El hombre Marlboro*.

La bonanza marimbera migró hacia el cultivo de la coca y la producción de cocaína en los años ochenta. Así mismo, el negocio se tecnificó y evolucionó llegando a las grandes ciudades como Barranquilla y Santa Marta, donde en empresas fachada se lavaba dinero y se realizaban negocios. La canción *Yo tenía un cafetal*, compuesta por la agrupación Los Melódicos (compuesta en 1980), muestra de alguna manera la evolución del negocio y sobre todo el surgimiento de ‘barones de la guerra’ que ya iniciaban con el negocio de la coca.

*Yo tenía mi cafetal /era una tierra muy generosa envidia de toda la vecindad,  
pero la verdad / apenas daba para la yuca y pa' educar los pela'os*

*hasta que llegó un tipo gordo y muy bien trajeado /que no se quiso identificar.  
Y me convidó a una parranda / pa' proponerme a mí, un negocito muy bueno.  
todas las noches / yo vi pasar billetes verdes en cantidad,  
muchas mujeres, mucho aguardiente y que vida fácil sin trabajar.  
El tipo gordo me convenció de que sembrara en mi cafetal / una semilla que me haría rico  
sin siquiera regarla.  
Ese demonio cultivo, cultivo mono / ellos ponen la semilla y yo el abono.  
Empecé a sembrar / y me empecé a llenar de billetes que me gastaba en parranda  
contraté un chófer / y me compré un último modelo de gran estilo y tamaño  
hasta que un día / nos metieron presos al tipo gordo, al chófer y a mi  
no te preocupes, me dijo el tipo /que ese problema lo arreglo yo.  
A la semana al tipo le dieron los tribunales la libertad /  
y hace tres años que estoy preso por la maldita semilla.  
Ese demonio cultivo, cultivo mono / yo estoy cumpliendo condena del abandono.*

(En el CD, canción 21)

La naturaleza ilegal de la siembra de marihuana y coca, la incursión de las guerrillas en los ochenta por medio de extorsiones, robos y otras acciones que afectaron a compañías multinacionales, comercializadoras nacionales, hacendados y ganaderos, entre otros, y la consecuente imposibilidad de acudir a los mecanismos de protección e intermediación del comercio legal debido a la actividad ilegal que desempeñaban, generó en los narcotraficantes la necesidad de crear estructuras privadas de seguridad principalmente en el departamento de Magdalena (Meertens, 2016) (Sánchez, 1990). Estos tenían como objetivo el control de las zonas de cultivo y tránsito de la mercancía, la protección de los narcotraficantes y la resolución de disputas (Centro Nacional de Memoria Histórica , 2017, pág. 28). En este escenario surgen estructuras armadas como *Los Rojas*, liderados por Adán Rojas, alias *Carrancho*, en Ciénaga, Magdalena. *Los Rojas* posteriormente tomaron el control de la llamada Zona Bananera, que incluye el municipio del

mismo nombre y otros sectores aledaños. Así mismo, surgió en los corregimientos de Guachaca y Minca en Santa Marta el grupo *Los Chamizos*, comandados por Hernán Giraldo, alias *El Patrón* o *Taladro*. La estructura de Giraldo se encargó de ofrecer protección a los narcotraficantes y además controlaban sectores de Santa Marta como El Mercado y barrios cercanos al distrito de Gaira. El auge de la siembra de la coca y el control sobre la SNSM y la salida al mar, le permitieron a Giraldo y su grupo consolidarse como los mayores narcotraficantes de la zona (Zúñiga, 2007, pág. 293). También surgieron estructuras como la de José María Barrera, alias de *Chepe Barrera*, quien dirigió la organización armada conocida como *Los Cheperos*, con presencia en el sur del departamento de Magdalena, principalmente en los municipios de Plato, Pedraza, Chibolo, Ariguaní y Pivijay (Centro Nacional de Memoria Histórica , 2017, pág. 29).



Figura 2. Mapa de la distribución municipal con presencia de estructuras privadas vinculadas al narcotráfico en el departamento de Magdalena.

Así mismo, en el departamento del Cesar la presencia de organizaciones privadas de seguridad también estuvo estrechamente ligada a la bonanza marimbera y al auge del narcotráfico. Los grupos privados de seguridad surgieron sobre todo en el sur del departamento y prestaron el servicio de protección a narcotraficantes y a las rutas ilegales de exportación e importación. Una de ellas, liderada por los primos Roberto Prada Gamarra y Juan Francisco Prada Márquez, alias *Juancho Prada*, ubicada en los municipios de Aguachica, San Martín, Gamarra, Río de Oro y San Alberto, denominada Autodefensas Campesinas del Sur del Cesar (ACSUC). Estas estructuras se

convirtieron en los garantes de la seguridad en el departamento, iniciando acciones violentas en contra de delincuentes comunes y de quienes consideraban auxiliares de las guerrillas (Centro Nacional de Memoria Histórica , 2017, pág. 30). Determinar las cifras sobre victimización que identifiquen específicamente a grupos vinculados con el narcotráfico, es complicado. Esto es debido a que normalmente las víctimas del narcotráfico en el Caribe se asocian con las víctimas del paramilitarismo, puesto que en el transcurrir de los años los grupos vinculados con el narcotráfico terminaron asociados o absorbidos por grupos paramilitares. Por tanto, es posible afirmar que hay un subregistro de víctimas sobre este aspecto (Zúñiga, 2007, pág. 288).

Estos grupos vinculados estrechamente con el narcotráfico, principalmente en los departamentos de Cesar y Magdalena, contaron con el apoyo de sectores de la clase política y económica de la región, quienes vieron en estas acciones legítimas de autodefensa contra las organizaciones guerrilleras y delincuencia común. Algunos políticos en alianza con estas estructuras recurrieron a sus acciones para mantener e imponer su dominio político local y eliminar a quienes estaban en contra de sus intereses (Zúñiga, 2007, pág. 289). La música vallenata se vio permeada por este escenario, y fue evidente la conjunción entre narcotraficantes y cantantes vallenatos, particularmente cuando eran mencionados en las canciones, esto, en la misma dinámica de padrinazgo y apoyo financiero que ofrecían los narcotraficantes a los cantantes.

Tal vez, el primer caso de trascendencia nacional en el que se evidenciaron las relaciones y a su vez los conflictos entre narcotraficantes y cantantes vallenatos, fue la muerte de Rafael Orozco, cantante de la agrupación *El Binomio de Oro*, en 1992. Según la investigación judicial, Rafael Orozco fue asesinado en confusos hechos por el narcotraficante José Reinaldo Fiallo, alias *El Nano Fiallo*, perteneciente al llamado ‘Cartel de la Costa’. Posterior a la muerte de Orozco, fueron

asesinados testigos y personas involucradas en la investigación judicial. Fiallo fue asesinado poco tiempo después de la muerte de Orozco por orden de Pablo Escobar (Llanos, 1998).

Las menciones de cantantes vallenatos a reconocidos narcotraficantes se mantuvieron en la década de los noventa y principios de la década del 2000. A continuación se hace un balance de las principales menciones a narcotraficantes identificadas<sup>7</sup>:

- Jorge Gnecco, hacendado y político, luego vinculado a actividades narcotraficantes y paramilitares, asesinado en 2001 por orden del jefe paramilitar *Jorge Cuarenta*, nombrado en el tema *La Chollita* que canta Jorge Oñate en 1986. (En el CD, canción 22, mención en minuto 0:12)
- Samuel Alarcón, integrante del ‘Cartel de La Costa’, asesinado dentro de la Cárcel Nacional Modelo en 1995. Aparece mencionado en la canción *Gracias a Dios*, grabada por Diomedes Díaz en 1993. (En el CD, canción 23, mención en minuto 0:09)
- Marcos de Jesús Figueroa, *Marquitos Figueroa*, narcotraficante presuntamente perteneciente al ‘Cartel de la Cosa’, nombrado por Silvestre Dangond en la canción *La Pinta Chévere* en 2003. (En el CD, canción 24, mención en minuto 2:26)
- El caso de Camilo Torres Martínez, alias *Fritanga*, y su relación con el acordeonista Iván Zuleta. En 2008 la Fiscalía publicó varias conversaciones entre el narcotraficante e Iván Zuleta en las que el músico le dice que le grabó un saludo en su más reciente trabajo junto al cantante Iván Villazón. *Fritanga* y su esposa fueron citados por los artistas en su canción

---

<sup>7</sup> Esta recopilación se realiza a partir de dos fuentes: *La historia secreta de los vínculos entre guerrilla, narcos y vallenato*, publicado por Jenny Fuentes en la Revista *Shock* el 12 de noviembre de 2016; y *Saludos en el vallenato: apología al delito pero no es condenable*, publicado por la redacción del periódico *El Herald* el 23 de octubre de 2013.

*Eres Todo*, del año 2008. Así mismo, en 2012 en la operación de captura de *Fritanga* encontraron en la fiesta a los cantantes Silvestre Dangond y Jean Carlo Centeno, quienes no fueron vinculados a la investigación del narcotraficante. (En el CD, canción 25, mención en minuto 2:08)

- Tanto Jorge Oñate como Beto Zabaleta mencionaron en sus canciones *Descarga de besos* (En el CD, canción 26, mención en minuto 2:05) y *Princesa negra* respectivamente al exgobernador Francisco *Kiko* Gómez Cerchar, exgobernador de La Guajira y acusado de tener relaciones con *Marquitos Figueroa*.

Finalmente, la conjunción entre el narcotráfico, los grupos privados y el apoyo de políticos locales permitió el surgimiento del fenómeno paramilitar en el Magdalena Grande, el cual llegó a su auge con la creación de la estructura Paramilitar Bloque Norte en 1997, y otras estructuras como el Bloque Resistencia Tayrona o el Frente Héctor Julio Peinado de las AUC (Jaimes, Rodríguez, & Santos, 2014).

## **2.2. Presencia guerrillera en el Magdalena Grande y los cantos vallenatos**

Las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC) fueron la primera organización guerrillera en hacer presencia en la Costa Caribe, en la década de los ochenta. Su incursión obedece a la estrategia planteada en la Séptima Conferencia de las FARC en 1982, en la cual planeaban el desdoblamiento de los frentes existentes y el aumento de su pie de fuerza (Medina Gallego, 2011). En la Séptima Conferencia, los frentes Cuarto, con presencia en el Magdalena Medio, y Décimo recibieron la orden de ingresar a la Costa Caribe a través del departamento del Cesar, con el fin de establecer dos frentes, uno en la Serranía del Perijá y otro en la Sierra Nevada de Santa Marta. Del Frente Cuarto nace el Frente 19 (José Prudencio Padilla), considerado el de mayor incidencia en

los departamentos que componen el Magdalena Grande. (Centro Nacional de Memoria Histórica , 2017, pág. 32). Para el año 2002 el Frente 19 de las FARC contaba con aproximadamente 100 hombres distribuidos por toda la SNSM (Medina Gallego, 2011, pág. 63). Posteriormente en 1993 las FARC realizaron su Octava Conferencia, la cual determina la conformación de los bloques, entre estos el Bloque Caribe de las FARC, estructuras creadas con el objetivo de coordinar la acción de cinco o más frentes que operan en una misma región (Centro Nacional de Memoria Histórica , 2017, pág. 33). La consolidación del Frente 19 en la Sierra Nevada y del 18 en Córdoba, permitió la conformación de otras estructuras como los frentes 35, 37, 41 (Cacique Upar) y 59, posicionados específicamente en la Serranía de Perijá y en el departamento del Cesar (41), y en el sur de La Guajira (59) (Pizarro, 2005, pág. 187). Para el año 2002, considerado el año en que las FARC mantuvieron más integrantes en la región, el frente 59 contaba con 132 combatientes distribuidos en la Serranía del Perijá y la frontera con Venezuela y el frente 41 contaba con 82 combatientes localizados específicamente en el Cesar en los linderos de la SNSM (Ver Figura 3)

Según el Observatorio de Memoria y Conflicto del Centro Nacional de Memoria Histórica (en adelante OMC-CNMH), entre 1981 y 2012 se presentaron 619 casos de acciones bélicas de las FARC, que incluían acciones contra la policía y el ejército en los departamentos de Atlántico, Cesar, La Guajira y Magdalena. Así mismo se presentaron 390 casos de asesinatos selectivos atribuidos a las FARC en el mismo periodo y 18 ataques a poblaciones (Observatorio de Memoria y Conflicto del Centro Nacional de Memoria Histórica, 2018).

Por otro lado, el Ejército de Liberación Nacional (ELN) incursiona en la costa Caribe “como parte de una estrategia de expansión en zonas consideradas estratégicas por sus recursos económicos, sociales y políticos” (Aguilera, 2005, pág. 229). En 1984 se conformó el *Frente de Guerra Norte* a partir de la creación del Frente José Solano Sepúlveda, asentado en la Serranía de

San Lucas, en el sur de Bolívar. En 1987 apareció el Frente Seis de Diciembre, ubicado en el norte del Cesar, en los límites con La Guajira, y en 1989 los frentes José Manuel Martínez Quiroz, en la Serranía del Perijá; el Jaime Bateman Cayón, en límites entre el norte de Bolívar y Cesar; y Astolfo González, en el departamento de Córdoba, ampliando la presencia militar del Frente de Guerra Norte (Centro Nacional de Memoria Histórica , 2017, pág. 34). En la década de los noventa el ELN se concentró específicamente en la frontera entre el sur de la Guajira y el norte del Cesar en zonas montañosas de la SNSM. Se cree que el ELN contó con 765 combatientes en la región en la época de mayor auge de la estructura, reduciéndose a aproximadamente 50 combatientes en el año 2017 (El Heraldo , 2016).



Figura 3. Mapa de la distribución municipal con presencia de guerrillas en el Magdalena Grande.

A partir de la información del OMC-CNMH, al ELN se le atribuyen 606 acciones bélicas entre el año 1981 y el año 2016 contra la policía y el ejército, y en el mismo periodo cometieron 289

asesinatos selectivos y 6 ataques a poblaciones (Observatorio de Memoria y Conflicto del Centro Nacional de Memoria Histórica, 2018).

Tabla 2

Acciones bélicas atribuidas a las FARC y el ELN en el periodo 1981-2016 en los departamentos de Atlántico, Cesar, La Guajira y Magdalena (Construcción propia con datos del OMC-CNMH).

<b>Responsable</b>	<b>Acciones bélicas</b>	<b>Asesinatos selectivos</b>	<b>Ataques a población</b>	<b>Atentados terroristas</b>	<b>Masacres</b>	<b>Casos MAP-MUSE<sup>8</sup></b>
<b>FARC</b>	619	390	8	5	19	6
<b>ELN</b>	606	289	6	0	16	17
<b>Total</b>	1225	679	14	5	25	23

Existe la hipótesis de que la consolidación de las guerrillas en el Magdalena Grande estuvo vinculada o incluso patrocinada por los movimientos campesinos y de trabajadores que surgían en la época, específicamente en el Cesar y posterior a la bonanza algodonera de 1968. Autores como Vicente Torrijos aseguran que la “fertilidad” del conflicto está alimentada por la relación cooperativa entre el movimiento campesino y la incursión guerrillera (Torrijos, 2014, pág. 13). Sin embargo, es pertinente afirmar que la incursión de las guerrillas estuvo motivada principalmente por estrategias de guerra específicas de los grupos guerrilleros efectuadas en la Séptima y Octava Conferencia de las FARC en la década del ochenta y noventa (Medina Gallego, 2011, pág. 61), y en el desdoblamiento de frentes hecho por el ELN en 1984 (Aguilera, 2005, pág. 2010). Ambas incursiones distan mucho del fenómeno del movimiento campesino en la Costa Caribe que se dio a finales de los años sesenta. De hecho, en entrevista con Imelda Daza, antigua integrante del

---

<sup>8</sup> Minas antipersonales y munición sin explotar. Se cuenta en este criterio el número de víctimas atribuidas a la siembra de minas antipersonales por parte de las FARC o el ELN.

movimiento Causa Común y posteriormente militante de la Unión Patriótica (UP), comenta la distancia existente entre los movimientos sociales y las guerrillas y los desacuerdos en la forma como se imponía un pensamiento político, en particular el desacuerdo existente entre los movimientos sociales y las guerrillas por recurrir a la lucha armada<sup>9</sup>. En la década de los ochenta, la incursión guerrillera intentó consolidarse en un territorio donde aparentemente no obtenían apoyo suficiente para crear una base social consolidada. Solo fue hasta finales de los ochenta y comienzos de la década de los noventa en los que las guerrillas, a partir de la consolidación estratégica del desdoblamiento de unidades militares, lograron cierto control sobre los territorios, principalmente las zonas montañosas de la Serranía del Perijá y la SNSM.

Debido a que el control de las rentas del narcotráfico en la región se daba sobre todo por marimberos y terratenientes, la guerrilla encontró en el secuestro y la extorsión su forma de financiamiento (Centro Nacional de Memoria Histórica , 2017, pág. 35) Se considera que de las 4.548 víctimas de secuestro en el periodo 1972-2016, 3.980 casos tenían fines extorsivos y 568 tenían objetivos militares o de comunicaciones de las guerrillas a la opinión pública (Observatorio de Memoria y Conflicto del Centro Nacional de Memoria Histórica, 2018). De hecho, el secuestro de personas adineradas por parte de las guerrillas, particularmente en el departamento del Cesar, se convirtió en un fenómeno común, lo que implicaba incluso la destinación de las rentas personales para el pago de secuestros (Sánchez Baute, 2008, pág. 240).

Del secuestro prácticamente no se ha salvado en Valledupar ninguna familia con capacidad para pagar el rescate. En algunos casos, incluso, fueron retenidas más de dos personas de una misma familia o una misma persona fue secuestrada en varias ocasiones.

---

<sup>9</sup> Entrevista a Imelda Daza. Valledupar, 13 de septiembre de 2018.

Tantas han sido las personas plagiadas en Valledupar en las últimas tres décadas que ahora el humor regional permite algunos chistes y comparaciones del tipo récord Guinness. Por ejemplo, el secuestrado que logró la liberación más rápida fue Tirso Maya, el papá de Edgardo Maya. Tirso tenía la fama de pragmático, por lo que hay quienes, riéndose, aseguran que en el momento del plagio llevaba en su bolsillo el cheque para la negociación (Sánchez Baute, 2008, pág. 240).

Entre 1972 y 2016 en Atlántico, Cesar, La Guajira y Magdalena se registraron 2.146 casos de secuestro individual y colectivo afectando a 4.548 víctimas<sup>10</sup>. Solo en el departamento del Cesar se dieron 1.489 casos con un total de 2.860 víctimas. En el Cesar la organización guerrillera que cometió más secuestros fue el ELN (1.163 eventos entre 1972 y 2003), y en el caso de Magdalena, las FARC cometieron más secuestro (221 casos, 389 cometidos entre 1997 y 2003). En el caso de La Guajira se tiene registro de 389 secuestros en el mismo periodo (Observatorio de Memoria y Conflicto del Centro Nacional de Memoria Histórica, 2018). En Atlántico se cometieron 55 secuestros. De las 4.548 víctimas de secuestro, 107 murieron en cautiverio, 33 se encuentran desaparecidos, 71 se registran como “aún secuestrados”, 1.592 personas liberadas, y 2.745 personas de las que no se tiene registro.

*Tabla 3*

Número de casos de secuestro en los departamentos de Atlántico, Cesar, La Guajira y Magdalena por parte de las FARC y el ELN.

	<b>FARC</b>	<b>ELN</b>	<b>Total</b>
<b>Atlántico</b>	29	26	55
<b>Cesar</b>	312	1163	1475
<b>La Guajira</b>	95	132	227

<sup>10</sup> Los datos del OMC-CNMH retoman casos individuales y colectivos de secuestro y el número de víctimas. En el número de víctimas cuentan como individuales los casos en los que la víctima fue secuestrada más de una vez, por eso la distancia en cifras entre casos y víctimas.

<b>Magdalena</b>	221	168	389
<b>Total</b>	657	1489	2146



Figura 4. Número de personas secuestradas según la calidad de la víctima.

Probablemente el secuestro y posterior homicidio que más impacto causó en el Cesar fue el ocurrido contra Consuelo Araújo Noguera, conocida en la región como *La Cacica*, en 2001. Araújo Noguera, fundadora del Festival de la Leyenda Vallenata, esposa del Contralor General de la Nación Edgardo Maya, y perteneciente a una de las familias más reconocidas en la región, fue secuestrada el día 24 de septiembre de 2001, cuando regresaba a Valledupar de una ceremonia litúrgica en la población de Patillal, Cesar, por el Frente 59 de las FARC en un retén ilegal que hacía parte de la estrategia de las FARC para captar secuestrados adinerados, llamada *pescamilagrosa*. Araújo Noguera permaneció secuestrada por cinco días, mientras que en Valledupar se discutía su posible rescate por parte del ejército o el pago de la recompensa que solicitaban los secuestradores. Las causas de su muerte son controversiales y existen al menos dos versiones: la

primera, que su muerte se dio al parecer, en un cruce de disparos entre los guerrilleros y el ejército; y la segunda que indican que ella fue asesinada a quemarropa por parte de integrantes de la guerrilla. La muerte de Consuelo Araújo Noguera fue el 29 de septiembre de 2001, en el corregimiento de La Mina, Valledupar (Sánchez Baute, 2008, pág. 253). Aunque hasta la actualidad no se ha podido establecer la responsabilidad de los hechos que resultaron en la muerte de Araújo Noguera, en 2007 la justicia condenó al Estado colombiano por negligencia en la forma como se desarrollaron las acciones e intento de rescate, así mismo condenó a Luciano Marín Arango, alias *Iván Márquez*, y Rodrigo Londoño Echeverry, alias *Timoleón Jiménez*, a 38 años de prisión por la muerte de Araújo Noguera. En 2011, el Juzgado penal del circuito especializado de Valledupar sentenció a 18 años de prisión a Manuel Mendoza Rodríguez, alias *Guzmán*, como el guerrillero que finalmente ejecutó a *La Cacica* (El Heraldó, 2016). La canción vallenata *La cacica vallenata*, compuesta por José Agustín Ladeust (2015), evidencia el cariño que la región profesaba hacia *La Cacica* y lo irracional de su muerte en el contexto de violencia que vivía el departamento.

*Por qué le ciegan la vida a una mujer que le gustaba el folclor  
Ahora lloran los acordeones con sentimiento y dolor.*

(En el CD, canción 27)

Así mismo, cantantes vallenatos se vieron involucrados en casos de secuestro por parte de las guerrillas. Es el caso de Diomedes Díaz y su acordeonero Rolando Ochoa el 16 de mayo de 2000 (El Pílon , 2015), y el secuestro del cantante y acordeonero Alfredo Gutiérrez el 11 de noviembre de 2001.

Con relación a los cantos vallenatos, existen varias composiciones de autores que aluden a las guerrillas, e incluso guerrilleros cantantes vallenatos como es el caso de Guillermo Torres Cueter, alias *Julián Conrado*, conocido por sus interpretaciones musicales de las FARC en vallenatos.

La primera referencia que se tiene sobre vallenato y menciones a la guerrilla, aparece en la canción *El mundo*, de Calixto Ochoa, interpretada por Diomedes Díaz (1984), aunque la canción no tiene letras específicas sobre movimientos guerrilleros, en una parte Díaz menciona la frase:

*Y por eso es que a Ricardo Palmera lo queremos tanto...  
Es el mismo ejemplo...*

(En el CD, canción 28)

Esto en referencia al valduparense Ricardo Palmera Pineda, alias *Simón Trinidad*, integrante del Estado Mayor del Bloque Caribe de las FARC y comandante del Frente 41, actualmente extraditado en los Estados Unidos.

De la misma forma, surgieron canciones como *La guerrillera*, de la agrupación *Los cañaguateros (s.f.)*, donde narran las vicisitudes de un aparente reclutamiento de mujeres por parte de la guerrilla del M-19.

*Hace tiempo que recibí una carta / que me mandó el M-19  
Y me dicen en forma de amenaza / que están reclutando a las mujeres  
Eso para mí no es un problema / y lo que me causa es alegría  
Ojalá que vinieran por la mía / para ver si así salgo de penas.  
Pa' que sepa lo que es aguamachi (sic) en ayuna...  
Me parece que el M-19 / quiere reclutar a mi morena  
Yo quisiera y sea verdá que se la lleven / para que se acaben mis problemas  
Ellos buscan mujeres valerosas / que puedan meterse a guerrilleras  
Por eso prefieren las celosas / que son ofensiva y pelioneras.*

(En el CD, canción 29)

Otra canción donde se menciona a las guerrillas es *Canta conmigo* (1990), compuesta por Hernando Marín e interpretada por Diomedes Díaz, composición sobre paz y armonía para la región. En particular en esta canción, se menciona la siguiente estrofa:

*Quiero traer de la Guajira el sentimiento  
De las montañas guerrilleras un son de paz  
Quiero traer para el amor el pecho abierto  
Y mi garganta dispuesta para cantar*

(En el CD, canción 30)

Ya desde la perspectiva de las guerrillas, existen varias composiciones de *Julián Conrado* donde expone algunos momentos o circunstancias del trasegar de las FARC en el Caribe colombiano. Se encuentra entre estas canciones *El revolucionario*, *Soy del pueblo*, *Corra, corra general* y *De mi pueblo para la guerrilla* (publicada en año 2000), donde narra el tránsito de las personas que salen de sus pueblos a las guerrillas:

*A mis amigos del pueblo / que me conocieron siendo parrandero  
Hacerles saber yo quiero / el por qué no he vuelto a parrandiar  
Me fui a la Sierra Nevada porque he decidido hacerme guerrillero /  
Y estoy con mis compañeros en el diecinueve frente de las FARC.  
He tomado este camino porque considero justo y necesario /  
Que los pobres de Colombia seamos quienes estemos en el poder  
¡Hombre! Porque ya está bueno tanta explotación contra los proletarios  
Y la lucha por ser libres es para nosotros sagrado deber  
Y por eso guerrillero soy, soy guerrillero /  
empuño el fusil y al combatir lo hago hasta vencer o hasta morir  
Por justicia y paz que es lo que quiero.*

(En el CD, canción 31)

*Julian Conrado*, antes de ingresar a las FARC, fue un reconocido compositor en la región que llegó a componer canciones a artistas reconocidos como Alfredo Gutiérrez, además de tener discos completos producidos por importantes productoras musicales como *Discos Fuentes*. Ya en la insurgencia produjo aproximadamente catorce discos, los cuales eran distribuidos principalmente entre las filas de los integrantes de las FARC y en algunos municipios de la región (Comité Editorial Revista Zhátukua, 2018).

Anotar como corolario que la campaña llevada a cabo por el ejército para incentivar la desmovilización de las guerrillas en el Caribe se componía de una canción vallenata llamada *En la distancia* (publicada en 2008), interpretada por Pipe Peláez, Checo Acosta y Peter Manjarrés, cuyo video dirigido por Ernesto McCausland mostraba los trasegares de un guerrillero intentando retornar a la vida civil para encontrarse con su familia y la mujer amada. Dentro de su muy melosa y poco profunda letra, algunas partes hacen referencia al estar en la guerrilla:

*¡Ay! Mi viejita pregunta por mí, yo también extraño aquel ayer  
¡Eh! Estaba equivocado ya ves, ¡Ay hombre! Por abandonarte mi amor.  
¡Ay! Al creer que así era mejor*

(En el CD, canción 32)

### **2.3. Paramilitarismo y vallenato en el Magdalena Grande**

La proliferación de organizaciones armadas, pandillas, sicarios y grupos de seguridad en el Magdalena Grande, atrajo el interés de las estructuras paramilitares de Córdoba y Urabá, lideradas por los Hermanos Castaño, para congregarlos a todos en un proyecto paramilitar conjunto en el Caribe. Con este proyecto se buscaba “(...) auspiciar la alianza entre finqueros, narcotraficantes, agentes de la Fuerza Pública y dirigencias políticas, para garantizar las condiciones de financiación e impunidad requeridas para el avance de conquista y dominio de su proyecto” (Comisión Nacional

de Reparación y Reconciliación - Grupo de Memoria Histórica, 2011). A partir del año 1994 inician los encuentros entre grupos armados ilegales, grandes tenedores de tierra, algunos políticos locales e integrantes de las Autodefensas Campesinas de Córdoba y Urabá (ACCU), lideradas por Carlos Castaño y Salvatore Mancuso, para establecer un proyecto paramilitar que dominara toda la región Caribe (Sentencia Salvatore Mancuso Bloque Norte, 2014).

Así, aprovechando el aval legal que permitía el Decreto Ley 356 de 1994, sobre la creación de cooperativas de seguridad privada CONVIVIR, en 1997 se consolida el proyecto de unificación de estructuras armadas ilegales para crear el Bloque Norte de las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC), que actuó principalmente en los departamentos correspondientes a la región del Magdalena Grande, algunos territorios en Norte de Santander y Bolívar. Esta estructura paramilitar estuvo liderada inicialmente por Salvatore Mancuso y, posteriormente, por Rodrigo Tovar Pupo, alias *Jorge Cuarenta*, valduparense y ganadero quien sería encargado de comandar la expansión y consolidación de la estructura paramilitar en todo el Caribe (Jaimes, Rodríguez, & Santos, 2014, pág. 41). La consolidación del control militar, político y económico del Magdalena Grande implicaba estratégicamente el control militar de la SNSM. La estrategia comprendía entonces la consolidación de los paramilitares tanto en el departamento del Cesar como en el Magdalena (Jaimes, Rodríguez, & Santos, 2014, pág. 51).

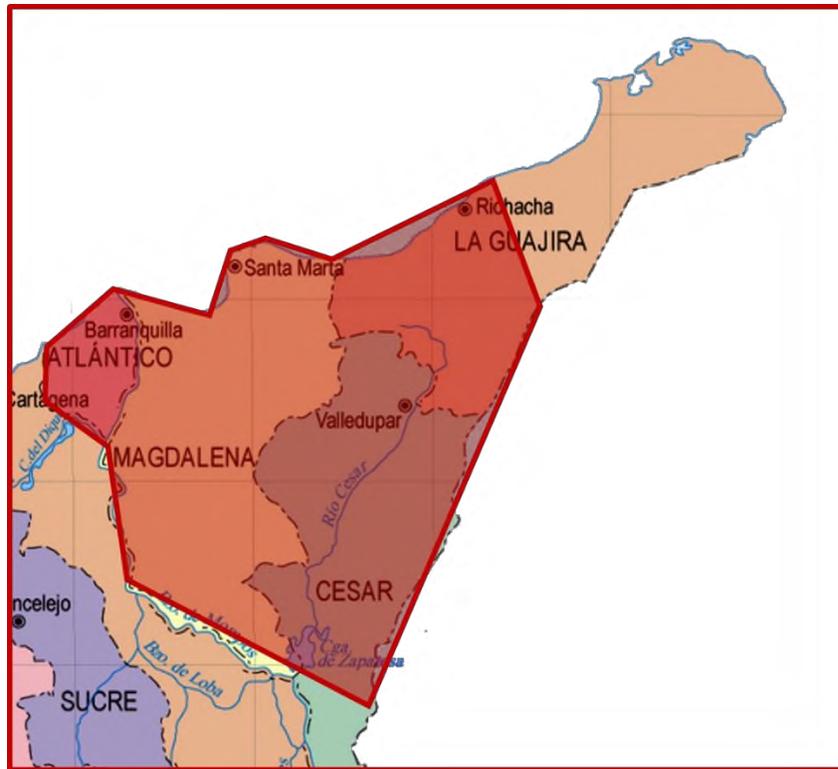


Figura 5. Mapa de la presencia del Bloque Norte en el Magdalena Grande. La línea resaltada indica los lugares de presencia del Bloque Norte; desde Riohacha en el Norte, Aguachica (Cesar) y El Banco (Magdalena) en el sur, El departamento de Atlántico en el Occidente y la frontera de los departamentos de Cesar y La Guajira en el Oriente.

La consolidación y expansión del Bloque Norte en el departamento del Magdalena estuvo marcada por las alianzas, acuerdos y enfrentamientos con los antiguos marimberos y narcotraficantes que existían en el departamento: Hernán Giraldo, comandante de las Autodefensas Campesinas de Magdalena y La Guajira (ACMG); Adán Rojas, líder del llamado ‘Clan Rojas’; y José Chepe Barrera, comandante del grupo conocido como *Los Cheperos* (Zúñiga, 2007, pág. 290). Mientras que los grupos de Adán Rojas y Chepe Barrera se unieron con relativa facilidad al bloque, las ACMG de Giraldo, más organizadas y numerosas, se atrincheraron en la SNSM, iniciando un enfrentamiento con *Jorge Cuarenta* en 2001 (Jaimes, Rodríguez, & Santos, 2014, pág. 52).

Posterior a la confrontación entre el Bloque Norte y las ACMG, el segundo fue derrotado y absorbido militarmente por el Bloque Norte. Pese a la derrota militar de las ACMG se le permitió a Giraldo mantener el control militar de la Ciudad de Santa Marta y los alrededores, así como de las rentas del narcotráfico. Las ACMG pasarían a denominarse Frente Resistencia Tayrona en el año 2002 (Centro Nacional de Memoria Histórica , 2017, pág. 48).

Por otro lado, en el departamento de Cesar el fenómeno paramilitar se dio a partir de la alianza entre los integrantes de las ACCU y políticos y hacendados locales, que permitieron eventualmente crear en 1998 el Frente *Juan Andrés Álvarez* del Bloque Norte (Sentencia Salvatore Mancuso Bloque Norte, 2014). En el caso del Cesar, el ingreso de la estructura del Bloque Norte fue menos bélica que en el Magdalena, principalmente por la presencia de *Jorge Cuarenta*, quien era de Valledupar, y por la firme intención de ‘las familias ricas’ de la zona de enfrentar a las guerrillas de las FARC y el ELN, quienes habían generado el pánico en la población por medio del secuestro y la extorsión (Sánchez Baute, 2008).

La incursión paramilitar en el territorio contó con el apoyo de sectores políticos importantes en el Magdalena Grande. Esto se evidenció en casos como el *Pacto de Chivolo* y el *Pacto de Pivijay*, ambos en el departamento del Magdalena en los años 2000 y 2001, donde, en reuniones entre políticos locales y *Jorge Cuarenta* se buscaba el apoyo a políticos locales, entre estos el mencionado Trino Luna, para llegar a cargos de corporaciones públicas a nivel regional y nacional (Romero, 2003, pág. 96). Lo mismo pasó en el departamento del Atlántico, donde se mencionó el apoyo que el Bloque Norte dio a políticos como Álvaro Araújo, Mauricio Pimiento y Dieb Maloof (Sentencia Jorge Mario Mangones Lugo y Omar Enrique Martínez Ossias, 2015). En el Cesar, el principal señalado fue el político local Jorge Gnecco Cerchar, quien se habría reunido con Salvatore Mancuso y *Jorge Cuarenta* para acceder a cargos públicos en 2001. El paramilitarismo en anuencia

con latifundistas regionales, el narcotráfico, sectores políticos tradicionales y fuerzas de seguridad del Estado, logró establecer un sistema de tributación y seguridad paralelo en todo el Magdalena Grande, supliendo en muchos casos las funciones del Estado (Figuroa, 2009, pág. 221).

La incursión del Bloque Norte en el Magdalena Grande impactó principalmente en las comunidades y en algunas ciudades dejando un considerable número de víctimas. El uso de la violencia extrema e indiscriminada por parte de los paramilitares se justificó en un discurso contraguerrillero, lo que les permitió señalar y perseguir a grupos humanos específicos y a personas no necesariamente involucradas en el conflicto.

El Bloque Norte basó su accionar específicamente en asesinatos y amenazas contra sindicalistas y personas vinculadas a movimientos sociales y organizaciones defensoras de derechos humanos, ya que estos se consideraban contrarios a los objetivos tanto de políticos locales como de paramilitares. Acudían al homicidio selectivo, a la desaparición forzada, a masacres y desplazamientos. Entre las muchas acciones violentas contra la población en el Magdalena Grande, justificaban sus acciones como acciones de ‘limpieza social’ en las que perecieron todo tipo de víctimas.

*Tabla 4*

Homicidios atribuidos al Bloque Norte a sindicalistas, comunidad educativa (estudiantes y profesores), líderes de movimientos sociales y defensores de los derechos humanos, en los departamentos de Atlántico, Cesar, La Guajira y Magdalena en el periodo 1972-2006. ()

<b>Categoría</b>	<b>Número de Homicidios</b>
<b>Sindicalistas</b>	218
<b>Comunidad Educativa</b>	159
<b>Líderes de movimientos sociales</b>	374
<b>Defensores de derechos humanos</b>	15

Fuente: Construcción propia con datos del OMC – CNMH y la Sentencia del Tribunal de Justicia y Paz a Salvatore Mancuso

Según el OMC-CNMH y la Sentencia del Tribunal de Justicia y Paz proferida a Salvatore Mancuso, en los departamentos de Atlántico, Cesar, La Guajira y Magdalena se presentaron 367 masacres, con un número aproximado de 1.700 víctimas. Se presentaron 7.453 casos de homicidio selectivo, 3.355 casos de desaparición forzada y 1.298 casos de violencia sexual (Observatorio de Memoria y Conflicto del Centro Nacional de Memoria Histórica, 2018). En general, el número de víctimas del conflicto por parte de grupos paramilitares asciende a 13.116 personas en el periodo entre 1986 y 2006 (Unidad de Atención y Reparación Integral a las Víctimas, 2018).

Dentro de las víctimas más relevantes se encuentran alcaldes, exalcaldes y concejales en los municipios afines a movimientos políticos de izquierda. Entre estos, se encuentran los casos del alcalde del municipio de Santo Tomás, Atlántico, el exalcalde Hernán Anselmo Navarro Manga y de los exconcejales Julio Alberto Gutiérrez Rosales y Jorge Enrique Vergara Martínez, de Sitionuevo, Magdalena (Sentencia Jorge Mario Mangones Lugo y Omar Enrique Martínez Ossias, 2015).

En el mismo sentido, los paramilitares victimizaron a sindicalistas, líderes estudiantiles y docentes sindicalizados en universidades públicas como la Universidad del Magdalena, la Universidad del Atlántico y la Universidad Popular del Cesar. Entre los años 2000 y 2006 fueron asesinadas en el Atlántico 42 personas sindicalizadas, de las cuales 16 eran docentes y las restantes pertenecían a sectores de la salud, minería, alimentos y servidores públicos, entre otros (Centro Nacional de Memoria Histórica , 2017, pág. 72). Esto, aunado a la victimización que sufrieron comunidades indígenas como los Kankuamos, Wiwas, Chimilas y Arhuacos, así mismo a comunidades negras y colectivos de personas LGBTI. Según el OMC-CNMH, en los departamentos de Atlántico, Cesar, La Guajira y Magdalena existen 23 casos de personas LGBTI asesinadas presuntamente por la actuación del Bloque Norte.

El paramilitarismo actuó activamente contra el movimiento campesino politizado. Las expectativas de mejoras de las condiciones sociales en los años sesenta y setenta fueron sistemáticamente eliminadas en los años ochenta y noventa con el ingreso del Bloque Norte, en avenencia con algunos sectores políticos locales. En alguna medida, el proyecto político del mestizaje vallenato del que se habló en el Capítulo 1 fue permeado por la incursión del paramilitarismo y fue además útil a las élites locales que mantuvieron el poder local en la región, pese a los movimientos sociales y campesinos y a las incursiones guerrilleras. Así, Figueroa afirma:

[...] en la Costa Atlántica han convergido dos fenómenos: el sistemático aniquilamiento de la población campesina politizada y el afianzamiento del poder local por medio del paramilitarismo, que ha impulsado el desalojo de toda la población campesina no adepta a sus intereses (Figueroa, 2009, pág. 221).

En este proceso, la música vallenata fue instrumentalizada como forma de terror por parte de los paramilitares, sin que se viese reflejado en sus letras. Según informes del Grupo de Memoria Histórica (después CNMH) como el de *El Salado: esa guerra no era nuestra* (Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación - Grupo de Memoria Histórica, 2009) o *Mujeres y guerra: víctimas y resistentes en el Caribe colombiano* (Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación - Grupo de Memoria Histórica, 2011), en las incursiones que realizaban los paramilitares contra la población civil, se amenizaban las atrocidades con parrandas vallenatas, como una forma de utilizar un aspecto muy autóctono del folclor para generar un mensaje de superioridad y dominio sobre las personas víctimas.

Al amenizar las masacres con las parrandas vallenatas, los actores rurales recuerdan que está en juego un orden simbólico regional que se acata o se muere. La parranda vallenata en medio de la muerte tiene un significado específico: los campesinos tienen que aceptar

gustosamente el orden moral impuesto por el proyecto regionalista y abandonar la política (Figueroa, 2009, pág. 222).

Aunque aparentemente el fenómeno paramilitar no se encuentra evidenciado en letras vallenatas, puede afirmarse que hubo un proceso de aceptación e instrumentalización por parte de las élites locales y de algunos cantantes del accionar del Bloque Norte. En el argot popular se conoce de canciones y dedicatorias a líderes paramilitares las cuales no trascendieron a nivel comercial. Tal vez, el caso más sonado de la relación entre grupos paramilitares y artistas vallenatos es el que involucra al cantante y compositor Alfonso *Poncho* Zuleta Díaz, quien en 2009 fue capturado por la Fiscalía por “favorecimiento de grupos paramilitares que delinquían en el corregimiento Astrea, jurisdicción de Valledupar” (Portal Verdad Abierta, 2010). A Zuleta, varios postulados en los Tribunales de Justicia y Paz de la Fiscalía lo involucraban en reuniones con paramilitares en la SNSM y en particular en su presunta participación en la masacre de Astrea, Cesar, el 28 de enero de 2000 (Sentencia Jorge Mario Mangones Lugo y Omar Enrique Martínez Ossias, 2015). Como dato anecdótico se conoce el audio donde Zuleta, en una presentación en Astrea, en el año 2004, exalta al municipio como tierra paramilitar.

*¡No joda! Viva la tierra paramilitar, de los paracos.*

*¡No joda! Estamos en Astrea, me hace acordar Astrea a San Ángel (Municipio del Magdalena) / Mi tierra, allí también hay paracos...*

(En el CD, audio 33)

No deja de ser simbólico, además, que al momento de la desmovilización del Bloque Norte en enero de 2006, la ceremonia normalmente se convertía en una parranda vallenata donde se celebraba la entrega de las armas y a su vez se exaltaba la figura de los líderes paramilitares, entre estos a *Jorge Cuarenta*, quien gozaba de plena admiración en la región (Revista Semana, 2006)

(Redacción El Tiempo, 2006). Así, el novelista Alonso Sánchez Baute en su documento, *Líbranos del bien*, contextualiza un poco la visión positiva que los pobladores, principalmente en el departamento del Cesar, tenían sobre la figura de *Jorge Cuarenta*:

*Cuarenta* se convirtió en nuestro mayor héroe cuando nos devolvió la tranquilidad edénica, cuando se encargó de proteger nuestras propiedades. No me abras los ojos de esa manera. ¿Acaso tú compartes la opinión de los cachacos que no entienden lo que sucedió en estas tierras? No desconozco que la principal causa de admiración es porque *Cuarenta* nos permitió a los ricos seguir siendo ricos. ¡Pero es que ése no es ningún pecado! Pecado lo que hizo la guerrilla, que pretendió destruir lo que bien hemos construido. Es más, no te diré que admiro a *Cuarenta*. Te diré que admiro la manera como *Cuarenta* enfrentó a esos bellacos y nos ayudó a conservar lo que nos pertenece... Oye esto: los héroes de hoy no salvan patrias. Los héroes de hoy son aquellos que nos ayudan a conservar la Patria. Y esa Patria la mantenemos los que tenemos dinero. Por eso los héroes de hoy son los que nos ayudan a ser más ricos, a llegar más lejos. *Cuarenta* es mi héroe porque yo quiero lo que todo el mundo quiere: DINERO (Sánchez Baute, 2008, pág. 271).

Para recordar, quien recibe el arma de *Jorge Cuarenta* al momento de desmovilizarse oficialmente, es el cantante y compositor Rafael Escalona.



Figura 6. Foto tomada al momento de la entrega de armas y desmovilización del Bloque Norte en La Mesa, corregimiento de Valledupar, Cesar, el 10 de marzo de 2006. Foto por Revista Semana (Revista Semana, 2006).

## 2.4. Conclusiones del capítulo

El Plan Especial de Salvaguarda para la Música Vallenata Tradicional del Caribe Colombiano del Ministerio de Cultura (Ministerio de Cultura de Colombia, 2013), determina que uno de los factores de riesgo del vallenato tradicional es la influencia del narcotráfico.

Las canciones vallenatas no escaparon a esta influencia (en referencia a la incidencia de los grupos armados que usaron el narcotráfico como forma de sustentación en los años 70 y 80) y, a partir de ese momento, comenzaron a escucharse en las grabaciones fonográficas comerciales, la inclusión de saludos y la aparición de canciones elaboradas para exaltar a determinados personajes relacionados con el narcotráfico. Esta situación produjo un cambio abrupto en la orientación de las composiciones, y un desvío de los temas tradicionales y la espontaneidad de los compositores para resaltar los aspectos importantes de su cultura sin que mediara un interés monetario, que no corresponde al espíritu que se expresa a través de la música de la música vallenata tradicional (Ministerio de Cultura de Colombia, 2013, págs. 90-91).

De esta manera, el documento expone el cambio evidente que tuvo la música vallenata debido al surgimiento del fenómeno del narcotráfico en la región, el cual derivó en la aparición de los grupos ilegales beneficiados por las rentas de la marihuana, en principio, y de la cocaína, posteriormente. El capítulo anterior muestra cómo los cantantes vallenatos expresaban a través de las letras vallenatas lo ocurrido con este fenómeno y, además, cómo los mismos actores ilegales que propiciaron la violencia política en la región también recurrieron al vallenato para narrar algunos aspectos de su accionar, o incluso llegando a instrumentalizar el vallenato para justificar sus incursiones.

Entonces, a partir de la pregunta: ¿cómo la música vallenata narró los hechos más relevantes de la violencia política en el Magdalena Grande y cómo los actores del conflicto permearon las letras

vallenatas? Es posible responder que el vallenato narró los hechos de la violencia política en dos perspectivas: desde los compositores tradicionales, quienes a partir de la observación evidenciaron hechos históricos como el contrabando y la bonanza marimbera a partir de sus letras, y desde los actores mismos del conflicto quienes en mayor o menor medida narraron desde su perspectiva los diferentes acontecimientos que propiciaron y marcaron el conflicto en la región. Así mismo, los actores del conflicto analizados en este capítulo, narcotraficantes, guerrilla y paramilitares, permearon las letras vallenatas contando los hechos desde su mirada particular o recurrieron a cantantes consolidados para de manera tácita o explícita contar los episodios de la violencia política en los que participaron.

Este capítulo retoma la visión de los actores que propiciaron el conflicto, no obstante, buena parte de la narrativa de la violencia en el Magdalena Grande es contada desde las víctimas del mismo, quienes dan un aporte fundamental no solo para entender el proceso de reconstrucción de la memoria colectiva, sino para entender la reconstrucción de la memoria como reparación simbólica, tema que se desarrollará en el próximo capítulo.

### **CAPÍTULO 3. El rol de las víctimas y las mujeres en las letras vallenatas. Un anhelo de paz**

*Que tristeza tan grande siento yo al tener que partir de mi tierrita  
Que dolor tan inmenso ¡óiga señor! Si abandono el sostén de mi familia  
Es la lucha de hombre contra el hombre en busca del poder y del dinero  
Se cavaron los corazones nobles, hay nostalgia y dolor en nuestro pueblo*  
Canción vallenata *Tristeza campesina*  
Composición y voz de Roque Gullo Galezo (En el CD, canción 54)

El objetivo de este capítulo es exponer el rol que desempeñaron las víctimas de la violencia política y las mujeres en narrar la violencia ejercida sobre ellas por los actores beligerantes. Así mismo, se explora cómo ambas partes encontraron en la música vallenata un instrumento para la reivindicación de sus derechos: desde las víctimas, su derecho a la reparación, y desde las mujeres, las luchas por surgir en un escenario plenamente machista y patriarcal. En específico, este capítulo también habla sobre cómo las víctimas encontraron en la música vallenata una forma de reparación simbólica que ayuda en la superación de la violencia. El capítulo cierra con una reflexión sobre el uso de la música vallenata como expresión de un anhelo de paz y cómo a su vez estas expresiones entran en sintonía con los estudios sobre construcción y educación para la paz.

Este capítulo busca responder a las preguntas: ¿en qué forma las víctimas de la violencia y las mujeres encontraron en la música vallenata una herramienta para narrar sus vivencias y, así mismo, una forma de reivindicación de sus derechos? Y también, ¿cómo la música vallenata se convirtió en una expresión del anhelo de paz en el Magdalena Grande?

Ya en materia, este capítulo aclara las formas en que la música vallenata se convierte en componente de la memoria colectiva de las víctimas de la violencia. Para lograr este objetivo, se toman las consideraciones de Paul Connerton en su documento *How societies remember* (Connerton, 1989), y Maurice Halbwachs en su documento *Memoria colectiva y memoria histórica* (Halbwachs, 1968). También se tienen en cuenta los aportes de Lucía Gollucio sobre la relación

memoria y música, en su documento *El pueblo Mapuche: poéticas de pertenencia y devenir* (Golluscio, 2006) así como los aportes de Nelson Molina Valencia sobre la relación memoria y reparación (Molina Valencia, 2010). Para entender el rol de las mujeres en la música vallenata se revisó la tesis de Orfait Ramírez y Robinson Esalas sobre roles de género y vallenatos (Martinez Muller & Esalas Marrugo, 2014). Finalmente, para aclarar la relación entre música vallenata y paz, se revisaron autores como John Paul Lederach y Vicenc Fisas, así como el aporte de la Escuela de Cultura de Paz de la Universidad Autónoma de Barcelona en su documento *La música como instrumento de educación para la paz* (Sanfeliu & Caireta, 2005).

El capítulo pretende aportar tres conclusiones generales: 1) las víctimas de la violencia encontraron en la música vallenata una forma para expresar los hechos que las victimizaron tanto como forma de reconstrucción de la memoria como herramienta de reparación simbólica, lo cual se ve reflejado en composiciones vallenatas realizadas posterior a las confrontaciones de los grupos beligerantes; 2) las mujeres desempeñaron un rol fundamental en abrirse espacios públicos en un escenario patriarcal y machista que relegaba su participación a acciones pasivas como la escucha; y 3) en efecto, la música vallenata reflejó en sus letras los anhelos e intentos de paz de la sociedad, lo que puede convertirse en un aporte para los estudios sobre educación para la paz.

Este capítulo está dividido en tres secciones: 1. Víctimas de la violencia y cantos vallenatos; 2. El rol de la mujer en la música vallenata; y 3. El anhelo de paz y las canciones vallenatas.

### **3.1. Víctimas de la violencia y cantos vallenatos**

La incursión de los grupos vinculados al narcotráfico, las guerrillas y los paramilitares implicó acciones violentas contra la población no beligerante, lo que dejó un rastro considerable de víctimas en los municipios del Magdalena Grande. Aunque el fin de la incursión del Bloque Norte en 2006

y la disminución considerable de las incursiones guerrilleras a partir de 2002, posterior a la política de seguridad democrática de Álvaro Uribe Vélez, no finalizó definitivamente los actos de violencia contra la población, tanto las víctimas como los organismos internacionales, no gubernamentales y gubernamentales, iniciaron procesos de reparación individual y colectiva, en medio del conflicto, que apuntaban al reconocimiento de las victimizaciones y a un intento por superar la violencia política (Observatorio de Procesos de Desarme, Desmovilización Reintegración , 2011, pág. 8). Uno de los factores que emergieron como necesarios para superar la violencia enquistada en el Magdalena Grande fue la reconstrucción de la memoria desde las víctimas, directas afectadas por la violencia (Centro Nacional de Memoria Histórica , 2013, pág. 53).

La reconstrucción de la memoria colectiva de la violencia política en el Magdalena Grande desde la perspectiva de las víctimas, develaba dos factores a tener en cuenta: la forma en que se transmitían, es decir, el marco interpretativo en el que la memoria colectiva transitaría entre las generaciones; y el propósito de reconstruir memoria desde una perspectiva de superación de la violencia. De esta manera, una de las formas de transmisión fue a través de la música vallenata, y el propósito para la superación de la violencia era encontrar una reparación simbólica. Para entender por qué el vallenato pudo convertirse en el marco interpretativo de la memoria colectiva en el Magdalena Grande, es necesario analizar las condiciones socioculturales en las que están inmersas tanto la sociedad como la música vallenata.

Según Connerton (Connerton, 1989, pág. 121), para comprender una determinada formación social de la memoria, como en nuestro caso la tradición vallenata del Magdalena Grande, debemos estudiar aquellos actos de transferencia que hacen posible recordar en común, o lo que llamaba Halbwachs, *marcos interpretativos* de transmisión de la memoria colectiva (Halbwachs, 1995, pág. 211). Destaca, entonces, como actos de transferencia de crucial importancia, los que instauran tipos

particulares de repetición o memoria/hábito social, como en el caso del Magdalena Grande, la tradición oral vallenata. Así, Connerton afirma que “la persistencia de las imágenes y conocimientos del pasado, imprescindibles para nuestro desenvolvimiento social, se debe a que son comunicados por medio de prácticas más o menos rituales e incorporados como hábitos en nuestras acciones cotidianas” (Connerton, 1989, pág. 122).

Dentro de las llamadas prácticas rituales, centradas en la transmisión de la tradición oral, la memoria colectiva puede identificarse en piezas del arte verbal, comprendidas a través de tonalidades, ritmos y silencios (Golluscio, *El pueblo Mapuche: Poéticas de pertenencia y devenir*, 2006, pág. 280)<sup>11</sup>. Con esta perspectiva, la música vallenata es una forma de interpretación (o marco interpretativo) de la memoria colectiva, construida bajo aspectos propios de la tradición oral y las prácticas rituales. Así, se entiende la aparición de iniciativas de memoria colectiva desde las víctimas en las cuales la forma de transmisión es la música vallenata.

Ya vista la forma en que se transmite la memoria, es importante establecer su rol como forma de reparación. La revisión bibliográfica sobre la relación memoria/reparación indica que la memoria repara en tanto resignifica la forma de abordar el hecho violento y busca, de esta manera, a través del relato, establecer puentes de comunicación en donde se ha roto el tejido social de un colectivo afectado por la violencia en miras hacia la reconciliación (Molina Valencia, 2010, pág.

---

<sup>11</sup> En el campo de la antropología lingüística, aproximaciones como la teoría oral, la etnopoética o la etnografía de la performance han venido trabajando desde hace tiempo en lo referente a los marcos de interpretación y a las formas institucionalizadas de transmisión. Estas áreas encuentran en la música, en específico, y en otras artes como el teatro, formas de análisis de la tradición oral y la cultura. Para entender este tema, ver: Jenson, H. 1977. *Ethnopoetry: form, content, function*. Recurso en internet, consultado el 22 de agosto de 2018. También el trabajo de Lucía Golluscio sobre la música y la interpretación de los sueños en el pueblo Mapuche. En: Golluscio, L. 2006. *El pueblo Mapuche: Poéticas de pertenencia y devenir*. Biblos, Buenos Aires.

69). Escuchar la narración del otro, víctima del conflicto, constituye un acto de confianza que antes no se había producido, como consecuencia del debilitamiento de los vínculos debido al conflicto armado. En muchos escenarios, la víctima relata los hechos violentos ante los victimarios, lo que evidentemente contribuye a la reparación del daño (Molina Valencia, 2010, pág. 70).

De igual manera, la narración se convierte en una herramienta que puede llegar a aclarar o contradecir la versión pública u oficial de los hechos, lo que implica una forma de resistencia ante la posible unificación de la historia oficial. De hecho, entender la reconstrucción de la memoria colectiva desde una perspectiva de resistencia a la verdad o historia oficial, puede resignificar la historia misma, lo que implica una lucha contra el olvido o los silencios intencionados (Jelin, 2003, pág. 16). En otras palabras, es posible establecer una forma de reparación simbólica de una sociedad fracturada a través de la memoria colectiva.

De hecho, autores como Elizabeth Jelin (Jelin, 2003) rescatan el papel de las artes (cine, literatura, teatro, danza y la música) en la reconstrucción de la memoria colectiva, para el caso analizado, en contextos de dictaduras políticas como en Argentina, Uruguay, Paraguay y Chile, donde pudieron existir silencios intencionales, como acciones públicas para evidenciar la violencia política (Jelin, 2003, pág. 14). Importante fue el rol de la música *rock*, especialmente en Argentina y Chile, para evidenciar a través de las letras los vejámenes ocurridos en las dictaduras del Proceso de Reorganización Nacional en Argentina y la Dictadura de Pinochet en Chile (Suárez C. , 2010, pág. 31). Así, es posible afirmar que la música vallenata, en el contexto de la violencia política del Magdalena Grande, no solo se convirtió en una forma de reparación simbólica a las víctimas de la violencia, sino también una forma en la que se reconstruye el tejido social roto de la población a través de una tradición cultural reconocida, tanto por los ciudadanos como por las víctimas.

Es importante rescatar en este contexto el trabajo realizado por *Centro de la Memoria del Conflicto del Cesar*, quienes vinculando a víctimas, músicos locales e investigadores sociales, realizaron un trabajo musical llamado *Cantando quiero decirte* (Varios, 2014), donde de alguna manera daban voz a personas víctimas del conflicto a través de composiciones vallenatas .

Este esfuerzo por traer la memoria de las víctimas de la violencia a composiciones vallenatas, no contó con el apoyo de empresas de discos o políticos locales, quienes generalmente determinan la popularidad de un artista o una canción vallenata, sino que se concentró en un trabajo conjunto con víctimas de la violencia, quienes encontraron en la música vallenata la forma de expresar los sentimientos que dejó la violencia política en sus vidas. De alguna manera, estos trabajos, pese a la ausencia de apoyo político, intentan rescatar a la música vallenata de la instrumentalización que pudo sufrir por actores armados o por políticos de élite, e intentan retornarlo a su propósito de contar las experiencias vividas desde un contexto social. Puede afirmarse que la resistencia de las víctimas apunta a rescatar el papel sociocultural tradicional del vallenato (Ministerio de Cultura de Colombia, 2013, pág. 92).

A continuación, se rescatan algunas canciones elaboradas por personas víctimas de la violencia política, quienes narran por medio de las letras vallenatas episodios específicos ocurridos, donde además se pueden identificar críticas políticas en los contextos de violencia.

*Sólo queda el dolor* compuesta por la compositora Astrid Díaz Liñán (Varios, 2014), narra los acontecimientos que llevaron a la violencia política del Caribe, desde la Bonanza Algodonera desde 1968 hasta principios de la década de los ochenta, hasta las acciones de los grupos armados ilegales contra la población en la década del 2000.

*En la región oriental, cerca de la cordillera*

*Mineral de gran riqueza, se encuentra por estas tierras*

*Antes era el algodón, era su mayor riqueza  
Hoy sólo queda el dolor del cáncer y la violencia  
Mi Cesar tierra querida, mi alma llora de tristeza  
Tu gente y flores no son como en los años sesenta  
La violencia te ha azotado, acabó con la inocencia*

(En el CD, canción 34)

En la canción *Luchemos por la bandera* (2014), del compositor Gumercindo Álvares Amay (Varios, 2014), víctima de desplazamiento forzado del corregimiento Valencia de Jesús, Valledupar, Cesar; en 2001, relata el drama de las personas desplazadas por la violencia en la región, y de igual forma el autor expresa una crítica a la asistencia del Estado a las víctimas del conflicto, quienes por el desplazamiento forzado deben abandonar sus pertenencias y estilo de vida:

*En nombre 'e los desplazados hoy vengo a participar /  
porque yo quiero mostrar lo mal que nos han tratado.  
Salimos de nuestros pueblos, de caseríos y veredas  
Por esta maldita guerra quedamos damnificados  
Y ahora nos brindan las cuatro ayudas, las que por años nos perteneces  
Y cuando al fin nos llega una, hasta incompleta la mandan siempre.*

(En el CD, canción 35)

Narrando también acontecimientos sobre desplazamiento forzado está la canción *¿Por qué a mí, señor?*, del compositor Jorge Luis Rocha (Varios, 2014), docente y desplazado por la violencia del municipio de El Copey en 2010.

*De mi propia tierra tuve que partir / Temblando de miedo como un malhechor  
Preso de la angustia me tocó salir / Junto con mis hijos y mi esposa, señor  
Esa mi tierrita que me vio nacer / Que la llevo dentro de mi corazón  
Nunca había pensado dejar mi Copey / Y esa es una pena que guardo, señor.*

(En el CD, canción 36)

En la canción *¿Para qué recordar?*, del compositor Ricardo Romero Cabana (Varios, 2014), se narran los hechos ocurridos en el corregimiento de Guachoque del municipio de Valledupar, Cesar, al momento de la incursión de los paramilitares, y en especial el homicidio del líder comunitario Argemiro Quiroz, el 6 de abril de 1997. En esta letra se evidencia un intento por reconstruir casi de manera precisa hechos ocurridos y personas victimizadas.

*Cómo olvidar aquel seis de abril del año 97 cuando aquí el terror llegó  
Se veían los hombres corriendo, las mujeres y los niños llorando  
Encapuchados impartieron miedo invitando a la plaza con una lista en mano  
Y no pretendan que yo olvide esto si nuestras vidas ese día cambió.  
Atemorizado estaba el pueblo, llegó la noticia: ¡en Guachoque hubo muerto!  
Mataron a Miro Quiroz y todo quedó en silencio  
Pero un llanto profundo enseguida estalló  
La humillación y el sometimiento para nuestras familias ese día comenzó.*

(En el CD, canción 37)

*Experiencias vividas* es una canción del compositor Wilson Contreras (Varios, 2014), en la que relata las experiencias de una mujer víctima de la masacre ocurrida en el corregimiento de Estados Unidos del municipio de Becerril, en 2001. El Corregimiento de Estados Unidos fue sometido al control guerrillero en la década de los ochenta y sus pobladores fueron víctimas de extorsión y otros hechos delictivos. Con la llegada de los paramilitares en la década de los noventa, se señaló al corregimiento de ser proclive a la guerrilla. En represalia, los paramilitares ingresaron al corregimiento en varias oportunidades entre junio y diciembre de 2001, y seleccionaban a personas en particular para propinar torturas y ejecuciones públicas. En muchos casos impidieron que a los muertos se les diera un funeral digno (Revista Semana, 2007). Las constantes incursiones de los

paramilitares provocaron el desplazamiento forzado de aproximadamente 200 habitantes de Estados Unidos (Revista Semana, 2007). Según el registro de la Fiscalía de Justicia y Paz, en Estados Unidos aproximadamente 500 personas murieron en el periodo junio-diciembre de 2001 (Sentencia Salvatore Mancuso Bloque Norte, 2014). Contreras, el compositor de la canción, relata el hecho desde la voz de las víctimas y en sus letras se puede intuir la ausencia del Estado, tanto al momento de la masacre como posteriormente para la reconstrucción del lugar.

*Ay, una viuda llorando me dijo: tengo un dolor, ¿quién me lo curará?  
Porque mataron a mi esposo y dos hijos destruyendo mi vida y mi hogar  
Y ahora me preguntan los niños: ¡Oye mamá, ¿dónde está papá?!  
Y a mí me duele decirlo que él ha partido pa' la eternidad  
Yo vengo de Estados Unidos y nos encontramos en aquella ciudad.  
(...) ¿Cómo quedó tu familia? ¡Muy preocupada si de ellos saber quieres!  
Se fueron los López Reyes tal vez buscando mejor vida  
Hoy solo quedan las paredes de Pueblo Viejo y de aquella esquina  
Hay unos que se fueron dejándolo todo atrás  
Y hay otros que partieron que aunque quisieran no volverían jamás  
Por qué se ensañaron con mi pueblo con tanta violencia y tanta crueldad  
Se fue Yiya de Pueblo Nuevo, hoy ha regresado y se quedará*

(En el CD, canción 38)

*El Cerro de Hiracal*, compuesta por José Luis Peralta, narra los hechos ocurridos en la masacre y posterior desplazamiento del corregimiento de Minas de Hiracal, del municipio de Pueblo Bello, Cesar, en 1998. En esta masacre se evidencia la intención de los paramilitares por controlar las minas de extracción de carbón en la zona, lo que implicaba el desplazamiento de los pobladores del corregimiento. En esta canción se menciona a Rodolfo Lizcano Rueda, alias *Treintaiocho*, comandante del Frente Juan Andrés Álvares del Bloque Norte, quien comandó la incursión

paramilitar en el corregimiento (Varios, 2014). Además, por medio de las letras resalta la tortura, desaparición y muerte de 80 personas víctimas directas de la incursión.

*A Carmen no olvido yo, tampoco a José mi hermano  
A Héctor Luis, a Antoniano Treintaiocho asesinó  
Ya todo el pueblo reunió para matar a Javier  
Y lo vimos perecer y ninguno lo auxilió. ¡Ay hombre!  
Testigo es Dios que está en el cielo, ese que vio nuestra humillación  
También tenemos testigo al cerro que vio la sangre y desolación  
Porque en total fueron ochenta muertos, hubo tortura y desaparición  
Porque en total fueron ochenta muertos, hubo tortura y hasta violación.*

(En el CD, canción 39)

La canción *Lo digo en melodía*, del compositor José Manuel Peralta (Varios, 2014), retoma los hechos ocurridos en Minas de Hiracal y además muestra que la violencia vino tanto de parte de los paramilitares como de los guerrilleros, dejando en total abandono a los campesinos víctimas de la incursión violenta de ambas agrupaciones. Es posible también identificar la necesidad de que el país se entere de los hechos victimizantes en el corregimiento como una posible crítica al desconocimiento de la violencia política que cayó sobre la población campesina, en el marco de la incursión armada de los paramilitares.

*¡Ay, yo no sé qué es lo que pasa! Me refiero a los mandatos  
Primero la guerrilla y ahora vienen los paracos  
Pa' que lo sepa Colombia lo digo en mi melodía  
Pobre de los campesinos, los matan a sangre fría  
Si usted quiere saber de manera decente  
Matan a los campesinos delante de un poco e' gente  
En las Minas de Hiracal yo viví cosas muy raras  
Matan a los campesinos con las manos amarradas*

*Sacan a los campesinos con las manos amarradas  
Los despojan de sus mulas y también de sus caballos  
Si alguien va a reclamar ya hay motivos para matarlos  
Los despojan de las tierras con amenazas y regaños  
Si el campesino se opone aquí mismo lo enterramos*

(En el CD, canción 40)

*Callaron las risas*, del compositor José Amín Díaz (2013), narra la situación de las personas víctimas de minas antipersonales. Recordar que, según el OCM-CNMH, en el departamento del Cesar existieron 74 personas víctimas de minas antipersonales y munición sin explotar, de los cuales el 70% de los casos fue de civiles.

*Hablo por los niños que están sin padre / Que también llevan la misma bandera  
Los mismos que dejaron sus parcelas / Para pedir limosnas en la calle  
Son inocentes blancos de la guerra Les callaron las risas a sus vidas  
No pueden caminar si están sin piernas / Por culpa de esas minas explosivas  
Fueron valientes los que esta patria fundaron / Y al libertar nos dieron alas pa' volar  
Pero volvimos a ser los esclavos / De esta guerra que no quiere acabar*

(En el CD, canción 41)

Estas composiciones se convirtieron en narraciones de la violencia política en el Cesar, tanto paramilitar como guerrillera, o de la falta de intervención efectiva del Estado para suplir las necesidades. Desde su perspectiva, las canciones intentan reconstruir las acciones que afectaron a la población, con el propósito de reconstruir una memoria colectiva donde no se imponga el olvido (Ricoeur, 2004, pág. 45) o a la instrumentalización de la música por los grupos beligerantes.

Así, como en el caso de la violencia atribuible al conflicto armado en el Magdalena Grande, es importante rescatar el rol y la voz de las mujeres a partir de sus luchas por la reivindicación de sus

derechos, en una cultura patriarcal y machista establecida en el Magdalena Grande. Sus voces, y en particular sus actos públicos, incidieron en la cultura vallenata.

### **3.2. El rol de la mujer en la música vallenata**

Autores como Figueroa (Figueroa, 2009) y Gutiérrez (Gutiérrez, 1992) afirman que tanto el origen como el desarrollo histórico de la música vallenata estuvo vinculado principalmente a los hombres, reflejo de la sociedad del Magdalena Grande, donde el patriarcado era común e impuesto por la sociedad. De hecho, la música popular en general se entiende como un terreno en el que los hombres ocupan mayoritariamente las funciones de composición, musicalización y grabación de las canciones, mientras que los roles de las mujeres son pasivos, fungiendo como admiradoras, oyentes o musas de los cantantes (Sosa Sánchez, 2014). Si el vallenato y la cultura vallenata son vistos como eje interpretativo de la cultura del Magdalena Grande, se puede ver entonces una clara inclinación por mantener una estructura machista de la sociedad, en la que los hombres controlan los escenarios políticos, económicos y, para este caso, artísticos. Así, Martínez y Esalas, citando a Oscar Ariza, afirman:

El vallenato más allá de ser una expresión musical que se configura a partir del acompañamiento instrumental del acordeón, de la caja y la guacharaca, es un sistema de interpretación de mundo desde una ética particular. En ese sentido, las letras de las canciones vallenatas se constituyen en un elemento fundamental para entender los sistemas éticos de toda una región que a partir de lo popular y lo cotidiano constituyen sus imaginarios poéticos basados en costumbres y sistemas de valores como el machismo, el honor y el goce, entre otros [...] (Martínez Muller & Esalas Marrugo, 2014, pág. 9).

En el caso de la música vallenata, y de la cultura vallenata, los roles masculinos y femeninos se diferencian en cuanto a las funciones desempeñadas tradicionalmente en las familias, en donde el rol masculino es el rol padre, y sus funciones como protector, brindar estabilidad y sacrificio,

mientras que el rol femenino se entiende en su apoyo al hombre, el sacrificio por su familia y su obediencia. Dicho de otra forma, en un rol conforme, estable y doméstico (Martinez Muller & Esalas Marrugo, 2014, pág. 10).

El ambiente donde se desarrolla la música vallenata no solo estableció los roles específicos acordes al sistema patriarcal vigente en la región, sino que permeó las letras vallenatas, donde pueden evidenciarse niveles de violencia cultural contra las mujeres ejercidos por un sistema patriarcal dominante (Fisas, 2011, pág. 5). Para este caso, como ejemplo está la canción *Cara e' novio*, de Peter Manjarrés (publicada en 2011), que expresa la libertad que como hombre tiene de aprovecharse de las mujeres sin establecer una relación seria, ya que su estatus y el ambiente cultural le permiten ejercer un dominio sobre las mujeres sin adquirir compromisos.

*Yo también quiero amanecer, gozar, rumbear contigo. Disfrutar de tu cuerpo, si vivamos un momento. Cuando tengas un puente libre, dime, yo te invito. Y si quieres ven con amigas, que yo las recibo. Pero nunca, pero nunca, pero nunca me veas cara e' novio*

(En el CD, canción 42)

En el mismo sentido, está la canción *Amor de madrugada*, de Sergio Luís Rodríguez (publicada en 2011), la cual habla sobre la libertad que tienen los hombres para ejercer control sobre las mujeres, endilgando la culpa del enamoramiento a la mujer ilusionada.

*Tan bonita y tan malvada, tú eres una descarada. Lo que yo tuve contigo fue un amor de madrugada. No tengo problemas en llevarte a la cama. Pobre de la ilusa que piensa que la ama*

(En el CD, canción 43)

Caso contrario ocurre cuando son las mujeres quienes intentan alcanzar roles o actitudes que se consideran netamente masculinas. En la canción *La falla fue tuya*, interpretada por Diomedes Díaz

(1998), evidencia el juicio inmediato que se hace sobre la mujer a la que se considera infiel. Aunque desde el inicio de la letra el hombre establece su infidelidad, considera que la misma traición hecha por la mujer es una forma de perder los valores.

*Yo sé bien que te he sido infiel pero en el hombre casi no se nota pero es triste que lo haga una mujer porque pierde valor y muchas cosas.*

(En el CD, canción 44)

Es posible, entonces, establecer una tendencia sobre la forma en que las letras vallenatas expanden los roles de género en la región del Magdalena Grande y mantienen las condiciones machistas de su cultura. Estas letras evidencian la violencia cultural y de género que se implanta sobre las mujeres en la región. Cuando esta violencia simbólica reflejada en las letras se extrapole al escenario real, se ven casos de acciones violentas contra las mujeres o incluso feminicidios.

Ejemplo de esto es el caso del abuso sexual y posterior feminicidio de Doris Adriana Niño el 15 de mayo de 1997, en una fiesta en la que estaba el cantante Diomedes Díaz, acusado de perpetrar el hecho. La muerte de Niño no solo reflejó la inoperancia de la justicia colombiana a la hora de investigar y dictar sentencia contra los acusados, sino la imposición cultural del patriarcado violento tanto en el Magdalena Grande como en el país. Después de su muerte, a Doris Adriana Niño la acusaron de causar su propia muerte, donde hubo comentarios como, “se lo merecía por fiestera, borracha y no ser obediente”, “qué hacía sola en una fiesta” o “estaba buscando fama y terminó muerta” (García de la Torre, 2017). Como reflejo de la realidad machista en la región, después de tres años de prisión domiciliaria y algunos meses como prófugo de la justicia, Diomedes Díaz salió de la cárcel de Valledupar el día 12 de noviembre de 2007 y, según el reporte periodístico de ese día, la romería y los gritos no paraban, la caravana que acompañaba al cantante desde la cárcel hasta su casa llegó a acumular a 5.000 personas (Neira, 2013).

Pese a que en la región se implantó un escenario de corte machista que permeó varias esferas socioculturales, algunas mujeres llegaron a establecerse como populares cantantes vallenatas donde, en alguna medida, su incursión en escenarios públicos netamente masculinos se entendía como una forma de lucha contra el patriarcado y una reivindicación del derecho de la mujer a expresarse a través de las canciones vallenatas. En este caso se resalta el rol que desempeñó Consuelo Araújo Noguera como promotora cultural en la divulgación de la música vallenata, y como símbolo de la cultura vallenata en la región.

En el caso de las cantantes destaca el caso de la samaria Rita Fernández, quien en 1968, justo en el primer Festival de la Leyenda Vallenata, creó la agrupación *Las Universitarias*, buscando presentarse en escenarios propios de hombres vallenatos. Pese al interés general que causaron en la región, el proyecto solo duró un año, debido, según la misma Rita Fernández, a las obligaciones impuestas que tenían sus compañeras como mujeres. “Las presiones familiares influyeron mucho. Las compañeras se fueron casando y esos novios que luego fueron sus esposos, con el tiempo se opusieron a que ellas participaran en la agrupación. Ese machismo fue acabando con el grupo lentamente” (Ramírez L. , 2017). Rita Fernández es conocida por componer varias canciones vallenatas (entre otras *sombra perdida, volví a quererte, las dudas de amor*) entonadas por artistas y agrupaciones de hombres como Alfredo Gutiérrez o Rafael Orozco, y también por componer el himno oficial del municipio de Valledupar, esto después de ganar un concurso creado por la Cámara de Comercio de Valledupar en 1995.

Según Tafur y Samper, la importancia de Rita Fernández en la música vallenata recayó en tener el valor de irrumpir en un escenario controlado casi exclusivamente por hombres, y demostrar que las mujeres pueden superar su rol de admiradoras o escuchantes de la música y llegar a la composición o interpretación musical. “Fue la primera irrupción seria de una mujer en la parte

creativa de un mundo machista como el del vallenato. Abrió camino a otras que poco a poco han podido colarse en una casa varonil y hermética” (Tafur & Samper, 2017, pág. 163).



Figura 7. *Las universitarias* Rita Fernández, de pie segunda de izquierda a derecha sostiene el acordeón. (Foto tomada en web [www.blogvallenato.com](http://www.blogvallenato.com).)

Otras mujeres que incursionaron en el mundo del vallenato, en términos comerciales, son Patricia Teherán (1969-1995) y su agrupación *Las diosas del vallenato*, las cantantes Adriana Lucía, Eliana Raventós y Eliana Gnecco. En el campo no comercial, destacan casos como el de Astrid Díaz Liñán, compositora que se cita en este documento, al igual que el proyecto de Pastoral Social y la Red de Mujeres de Tierralta (Córdoba), el cual reunió varias mujeres víctimas de la violencia para componer canciones en favor de la reivindicación de sus derechos. La canción *Las mujeres* (producida en 2016), compuesta por la *Red de Mujeres de Tierralta*, es una composición que busca apoyar a las mujeres víctimas de la violencia en su proceso de reparación y además

expone la necesidad de apoyo mutuo que deben llevar las mujeres en casos como los del conflicto armado del país.

*Las mujeres, las mujeres, las mujeres, ¡hombre que vaina! Las mujeres  
ellas son muy valientes, y trabajan con ganas, de sacar adelante, a las otras mujeres.  
Pero hay que promover nuestros derechos de mujeres,  
porque por ahí se encuentran, mujeres maltratadas, que todavía no saben, las rutas  
indicadas.*

*Las mujeres, las mujeres, las mujeres, ¡hombre que vaina! Las mujeres,  
de acuerdo con la ley 1257 que ampara los derechos de todas las mujeres.  
Las mujeres, las mujeres, las mujeres, ¡hombre que vaina!  
Las mujeres, a los hombres decimos de todo corazón, de la mujer venimos, démosle a ella  
el valor.*

### **3.3. El anhelo de paz y las canciones vallenatas**

Así como la música vallenata transmitió las vicisitudes del conflicto armado en el Magdalena Grande, tanto desde la perspectiva de los victimarios como desde las víctimas, sus cantos también transmiten un deseo de transitar hacia la paz estable en el territorio. En términos generales, desde la perspectiva de los estudios de construcción y educación para la paz, es posible el tránsito de la violencia, o el conflicto, hacia un estado de paz por medio de la educación, en tanto no se refiere a la aplicación de los métodos tradicionales de educación, sino de explorar formas creativas que propongan nuevas aproximaciones para comprender y aceptar la superación de la violencia y el logro de la paz en los territorios (Lederach, 2000, pág. 51).

La música, por tanto, puede entenderse como una herramienta creativa de construcción y educación para la paz, ya que en sus letras o ritmos se generan emociones y sensaciones significativas para las personas. Además, las letras de las canciones pueden estar imbuidas con discursos de denuncia, expresión e inquietudes que se transmiten a quienes escuchan las canciones,

los cuales pueden ayudar a empatizar con los problemas vividos en ciertas sociedades (Sanfeliu & Caireta, 2005). Esto, sin contar con el hecho de que en varios escenarios de conflicto ciertos ritmos musicales se convirtieron en instrumentos de la lucha no violenta, en tanto a que discursos contra-hegemónicos se plasmaron en letras de canciones (Sharp, 2007, pág. 49). La ampliación del análisis de los estudios de paz hacia las iniciativas de paz con base en la música u otras artes (teatro, cine, danza, escultura, etc.) puede ser una interesante forma de abordar la educación para la paz, y cumple con la expectativa creativa que requiere la construcción de paz en escenarios de conflicto (Tema que se retoma en las conclusiones de este documento).

Desde esta perspectiva, la reconstrucción de la memoria colectiva de la música vallenata se convierte en un foco para la construcción de escenarios de paz. Aquí su rol, como vinculante de la cultura y del folclor, es sumamente apreciado para de paso generar espacios de terapia y reconciliación entre los actores del conflicto (Posso, 2016), así como espacios de denuncia ante los poderes hegemónicos o de resistencia frente a las violencias de los actores beligerantes.

En tal sentido, canciones como *El sentir del pueblo*, del compositor Albero Silva (1997) (Varios, 2014), resalta que el tránsito de la violencia hacia la paz requiere no solo escenarios de paz entre los grupos beligerantes, sino facilitar condiciones sociales óptimas que eviten que se mantengan las causas del conflicto.

*A nadie respetan la vida / violan los derechos humanos  
Sin salud y vivienda sufriendo / por millones hay desplazados  
Para que llegue muy pronto la paz vivo implorando / que llegue un cambio con solución  
Salud, vivienda un buen salario / para nuestros hijos educación  
Y a Dios le pido en mi ruego que me haga el milagro  
Para en el futuro poder vivir mejor  
Vivir mejor, mejor, mejor, vivir mejor*

*No más violencia pido al Señor.*

(En el CD, canción 46)

De la misma manera, en la canción *Clamor por la paz*, del compositor Otto Araújo Celedón (Varios, 2014), puede notarse un discurso que aboga por la reinserción y reintegración de grupos paramilitares y guerrilleros en el Magdalena Grande. En el entendido de que las políticas de reintegración son clave para el tránsito de la violencia hacia la paz (Villarraga, Proesos de paz, desarme y reinserción en Colombia, 2005, pág. 77), y que en la región se dieron las desmovilizaciones individuales de guerrilleros y colectivas de paramilitares del Bloque Norte (Jaimes, Rodríguez, & Santos, 2014, pág. 38), este proceso de reinserción es clave para entender el tránsito hacia la paz.

*En medio de mi inocencia viendo la situación cruenta que hoy vive nuestra nación*

*Le suplico a la insurgencia y grupos de autodefensa que opten por la reinserción*

*(...)*

*La humanidad está cansada de esta lucha encarnizada que deja luto y dolor*

*Por favor no más matanzas, ni secuestros ni emboscadas, si a la reconciliación*

*Ya depongan las armas que por la fuerza nunca se consigue na'*

*La paz es negociada siéntense hoy con el gobierno a dialogar*

*Para mañana gritar a toda garganta: ¡viva Colombia, tierra de amor y de paz!*

*A la violencia le ganó la tolerancia, se nota el cambio, hay progreso y bienestar.*

(En el CD, canción 47)

El escenario de los Acuerdos de Paz entre el Gobierno Santos y las FARC, también dio para componer canciones que narraran la importancia de estos hechos. La canción *Señora violencia*, del compositor José Cabana Rodríguez (Varios, 2014), trata sobre los Acuerdos de Paz entre el Gobierno Santos y las FARC y aboga por el fin del conflicto armado interno en el país.

*El gobierno tiene las garantías / para reiniciar el proceso de paz  
Y se dé el intercambio humanitario / que esa es la expectativa nacional  
Para que nos den una esperanza y llegue la conciliación  
Y nos abracemos como hermanos para olvidar el odio y el rencor  
Y es lo más anhelado, sé que pronto llegará  
Digamos no más violencia y sí al proceso de paz  
Rechacemos el secuestro y reine la libertad  
Es un derecho de todos, Colombia no aguanta más  
Y desde Cuba nos digan Colombia sí ganará  
Los puntos que hay en la mesa para conseguir la paz.*

(En el CD, canción 48)

Así mismo, se pueden encontrar canciones con letras críticas al proceso de paz entre las FARC y el Gobierno Santos. La canción *La lluvia sangrienta*, del compositor Daniel Botello Monsalve (Varios, 2014), hace una crítica al desarrollo de los diálogos de paz, donde pese a los avances en la mesa puesta en La Habana, en los territorios se siguen sintiendo los avatares de la violencia política, donde incluso el compositor afirma que las acciones violentas han aumentado pese a las negociaciones.

*No entiendo por qué en la Habana la paz se está negociando  
Y en Colombia la violencia aún se sigue incrementando  
La sangre de inocentes se sigue derramando  
El conflicto armado el mal sigue ocasionando  
No entiendo por qué el gobierno aún no responde nada  
El desplazamiento, los secuestros y muertes ocasionadas  
Será que quieren ver a nuestra patria acabada  
Será que están negociando una paz maquillada.*

(En el CD, canción 49)

*Se acabó la guerra*, es un tema compuesto por Adrián Villamizar (2015), que fue interpretado ante el presidente Juan Manuel Santos durante momentos tensos en el marco de los diálogos de paz entre las FARC y el gobierno. En sus letras aboga por persistir en buscar la paz y cambiar las condiciones de la violencia. De la misma manera, trae a colación el concepto de reconciliación que, en términos generales, es el objetivo perseguido para finalizar el tránsito de la violencia política hacia la paz (Torres & Herrera, 2005), esto reflejado en las posibilidades de convivencia entre dos de los actores beligerantes enfrentados: guerrilleros y paramilitares.

*Liberen los secuestrados, libérense ustedes también de las penas  
Dejen las armas a un lado que si el campo es libre Colombia prospera  
Yo quiero ver un soldado muy enamorado de una guerrillera  
Ver a un civil y a un paraco como dos hermanos labrando la tierra  
Vamos a darnos la mano y gritar ¡Colombiano se acabó la guerra!*

(En el CD, canción 50)

A modo de conclusión, en 2016, en la Casa Museo del Acordeón, en Valledupar, relevantes compositores del vallenato se reunieron para manifestar su posición sobre al acuerdo de paz con las FARC. Entre estos estaban compositores como Beto Murgas, Rosendo Romero, Santander Durán Escalona e Isaac Carrillo, quienes, posterior a la victoria del No en el Plebiscito de octubre de 2016, abogaban por una pronta consolidación del proceso llevado a cabo en La Habana. Entre otras actividades, los compositores firmaron un documento dirigido al Presidente de la República con su proclama: “Los cultores del folclor vallenato estamos comprometidos con este proceso que se viene dando con la guerrilla. Creemos que ya es hora de terminar el conflicto y aunque no seamos los grandes políticos, tenemos que hacer un pronunciamiento”. En tal sentido, Cifuentes afirma que:

Esta declaración de creadores del vallenato tradicional recuerda que el género, además de parranda y ron, y de bellísimas canciones llenas de paisaje y sentimiento, también ha sido combativo, ha protestado, denunciado, hablado de guerra, víctimas, despojos de tierra a campesinos y anhelos de paz, en una zona que ha convivido con guerrilla, paramilitarismo, narcotráfico y Bacrim, en la que algunos de sus músicos y gestores, de manera directa o indirecta han sido afectados (Cifuentes, 2016).

Los compositores vallenatos sellaron su proclama en el Museo del Acordeón cantando la tradicional canción vallenata *El Amor Amor*, entonando el verso modificado:

*Este es el amor amor, el amor que me divierte,  
cuando tengamos la paz, no me acuerdo de la muerte,*

Como una forma de apoyar cualquier acción política, desde su folclor y su cultura en favor de terminar la violencia (Cifuentes, 2016).

## Conclusiones

*Que las guerras sean canciones, acordeón y versos como un festival  
Que las batallas sean de flores, esencia y maicena como un carnaval  
Que las armas sean los pinceles pa´ pintar un mundo lleno de amistad  
Que a los secuestrados liberen, recuerda que también son seres que merecen la libertad*  
Canción vallenata *Soy capaz de vivir en paz*  
Composición Carlos Santos Ardila (En el CD, canción 55)

Este trabajo de grado partió de la pregunta: ¿cómo la música vallenata se convierte en marco de interpretación y transferencia de la memoria colectiva de la violencia política en el Magdalena Grande? Para responder esta pregunta se partió de la premisa de que la música vallenata es componente clave de la cultura y la tradición oral de la región del Magdalena Grande, al ser un ritmo musical ligado íntimamente a la oralidad y la literatura, y además al exponer en sus letras de forma evidente episodios específicos de la violencia política. Así, el vallenato tradicional hace parte de la memoria colectiva de la región, lo que convierte al ritmo musical en marco interpretativo y de transferencia de su propio pasado. Para esto se expusieron varias letras y canciones vallenatas que reflejaban los episodios históricos analizados.

En específico, este trabajo de grado concluyó que la música vallenata se convirtió en un marco interpretativo de la memoria colectiva de la región del Magdalena Grande, expresando las condiciones socioculturales de los trabajadores y campesinos, quienes recurrieron a sus letras para evidenciar las injusticias socioeconómicas que imponían las élites locales. Así mismo, este trabajo de grado mostró cómo este ritmo musical se instrumentalizó en un discurso político que dio pie a la consolidación de unas élites territoriales contrarias a la modernización y mejora de las condiciones sociales de los trabajadores y campesinos del Magdalena Grande. Así mismo, se vio cómo la respuesta de los trabajadores en este escenario fue a través de composiciones llamadas *vallenato protesta*, las cuales reflejaban un discurso contra-hegemónico en las letras.

También, la música vallenata narró varios acontecimientos en el contexto de la violencia política en el Magdalena Grande en los años setenta y ochenta, desde la perspectiva de los actores involucrados en el conflicto o considerados partícipes activos del mismo, es decir, grupos vinculados con el narcotráfico (Marimberos y contrabandistas), guerrillas y paramilitares. Esto fue expuesto a partir del análisis histórico de fenómenos como el contrabando, la Bonanza Marimbera y el narcotráfico, los cuales se entendieron como factores del escalamiento de la violencia política en el Magdalena Grande. Esto, aunado al control territorial que ejercían algunos políticos locales por medio de ejércitos privados que degenerarían en grupos paramilitares.

Se expuso el rol que desempeñaron las víctimas de la violencia política y las mujeres en narrar la violencia ejercida sobre ellas por los actores beligerantes. Se exploró cómo víctimas de la violencia y mujeres encontraron en la música vallenata un instrumento para la reivindicación de sus derechos, desde las víctimas, su derecho a la reparación, y desde las mujeres, las luchas por surgir en un escenario plenamente machista y patriarcal. Además, esto permitió reflexionar sobre el rol de la música vallenata como forma de reparación simbólica que ayuda en el proceso de superación de la violencia.

Se concluyó que el vallenato es una expresión cultural reflejada en escenarios públicos, políticos y privados, los cuales pudieron ser instrumentalizados para lograr objetivos particulares. Los actores recurrieron a las letras vallenatas para justificar acciones, enaltecer personajes o para enriquecerse. La forma en que los actores se apropiaron de la música vallenata no solo determinó sus letras, sino los espacios de difusión y los artistas que las componían y cantaban.

En términos generales, la música vallenata es el reflejo de la violencia política en el Magdalena Grande. Aunque la mayoría de las composiciones vallenatas recaen en las letras románticas o en episodios coloquiales, este ritmo musical también es el encargado de transmitir la tradición oral de

los acontecimientos históricos acaecidos en la región, por tanto es fundamental el reconocimiento de su rol tradicional como motor de la memoria colectiva de las personas. Entender la violencia política del Magdalena Grande desde su componente musical, es una forma de aproximarse a una región con grandes obstáculos políticos y económicos y, de esta manera, analizar alternativas para lograr el tránsito de la violencia hacia la paz.

La reconstrucción de memoria, colectiva o histórica, es componente fundamental para el reconocimiento de las víctimas de la violencia política o económica, y permite el esclarecimiento de la verdad, la búsqueda de la justicia y el resarcimiento de las víctimas. Es importante entender, en este caso, que la memoria no solo se resguarda en el testimonio oficial, o en el relato escrito rescatado de la memoria de quienes vivieron los hechos violentos, sino que también se resguarda en las tradiciones culturales como la música. En muchos casos, lo que le queda a las personas de su recuerdo es la letra de una canción, la cual se repite constantemente para expresar los sentimientos que se vivieron en un momento específico.

En este sentido, parece clave incluir en los análisis y estudios sobre la paz y la memoria, aquellas expresiones tradicionales que reflejan las distintas culturas locales. Si se entiende que solo a través del estudio holístico de los contextos de violencia pueden plantearse planes complementarios para la reconstrucción de la paz en los territorios, observar expresiones culturales que componen la identidad de las personas, permite ayudar a que esos planes sean más aterrizados a las causas del conflicto y las necesidades de las personas.

Incluir en los Estudios de Paz análisis de contextos de violencia por medio de las artes, como en este caso la música, no solo parece un complemento para entender los territorios, sino que evidencia la importancia que tienen las artes en la interpretación de la violencia en contextos históricos específicos. La música normalmente ha sido recurso fundamental de quienes padecen la

violencia para expresar sus pensamientos y llegar a las personas. Así el *blues* reflejó las carencias e injusticias de la población afrodescendiente de los Estados Unidos; el *rock* fue contestatario e irreverente a la hora de develar las injusticias de las distintas dictaduras y gobiernos represivos en el mundo pero en específico de América Latina; el *reggae* desde un componente muy religioso mostró las carencias de las sociedades antillanas; la *salsa* rememoró un pasado africano y exaltó figuras desaparecidas de la historia escrita como la cacica *Anacaona*; y el *rap* y el *hip hop* son constantes en sus discursos políticos y el reflejo de una sociedad desigual. La música llegó incluso a ser la respuesta no violenta a procesos históricos represivos, como el caso de la *nueva canción latinoamericana* o coloquialmente llamada *música protesta*, un género creado específicamente para protestar contra los abusos del poder de las dictaduras militares. En este trabajo de grado se intentó rescatar el rol de la música vallenata en la interpretación de la violencia del Caribe, lo que la une a los distintos ritmos musicales que históricamente surgieron como respuesta a una carencia o a un hecho violento. No deja de ser fundamental el rol que pueda ejercer la música como componente de interpretación de la realidad y, como tal, en un componente para la reparación y la reconciliación.

Cantando música vallenata se narró lo ocurrido en los años más violentos del Caribe, cantando música vallenata se recuerda y se resignifica el pasado y se transmite a las generaciones futuras lo ocurrido, y cantando música vallenata se resiste a quienes quieren promover la violencia. Cantando narramos, cantando recordamos, cantando resistimos.

## Bibliografía

- Acuerdo Gobierno de Colombia FARC - EP. (1016). *Acuerdo final para la terminación del conflicto y la construcción de una paz estable y duradera*. Bogotá: El Tiempo.
- Aguilera, M. (2005). ELN: entre las armas y la política. En I. d. IEPRI, *Nuestra guerra sin nombre* (págs. 209 - 266 ). Bogotá: Norma.
- Alberto, D. (2013). Maurice Halbwachs y los marcos sociales de la memoria. *X Jornadas de Sociología* (págs. 1 - 24). Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- Araújo Noguera, C. (1973). *Vallenatología: Orígenes y fundamentos de la música vallenata*. Bogotá: Tercer milenio.
- Araújo Noguera, C. (1973). *Vallenatología: Orígenes y fundamentos de la música vallenata*. Bogotá: Tercer milenio.
- Barbero, M. (2016). *Memorias, saberes y redes de las culturas populares en América Latina*. Universidad Externado de Colombia, Bogotá.
- Bergson, H. (2007). *Matters and memory*. Obtenido de Scielo: [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_nlinks&ref=498812&pid=S0188-7017201100020001000014&lng=es](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_nlinks&ref=498812&pid=S0188-7017201100020001000014&lng=es)
- Castillo Castro, H. (2008). Música de acordeón, frontera y contrabando en la Guajira 1960 - 1980. *Educación y Ciencia* , 73 - 88.
- Centro de Memoria del Conflicto. (2018). *Centro de Memoria del Conflicto* . Obtenido de <http://memoriasdelconflicto.com/>: <http://memoriasdelconflicto.com/index.php/proyectos>
- Centro Nacional de Memoria Histórica . (2013). *Recordar y narrar el conflicto: Herramientas para reconstruir memoria histórica*. Bogotá: Centro Nacional de Memoria Histórica .

- Centro Nacional de Memoria Histórica . (2016). *La Maldita Tierra: Guerrilla, Paramilitares, minería y conflicto armado en el departamento del Cesar*. Bogotá: Centro Nacional de Memoria Histórica .
- Centro Nacional de Memoria Histórica . (2017). *En honor a su memoria. Víctimas del Bloque Norte de las AUC en el Caribe colombiano*. Bogotá : CNMH.
- Centro Nacional de Memoria Histórica. (2013). *Recordar y Narrar el Conflicto*. Bogotá: Centro Nacional de Memoria Histórica.
- Centro Nacional de Memoria Histórica. (2015). *Tocó cantar. Travesía contra el olvido*. Bogotá: Centro Nacional de Memoria Histórica.
- Cifuentes, J. (12 de noviembre de 2016). *Revista Shok*. Obtenido de Las historias secretas de los vínculos entre guerrilla, narcos y vallenato: <https://www.shock.co/cultura/articulos/las-historias-secretas-de-los-vinculos-entre-guerrilla-narcos-y-vallenato-86552>
- Cohen, Y., & Pumarejo, P. (2012). Música y conflicto social en el Caribe colombiano . *Oraloteca*, 36 - 40.
- Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación - Grupo de Memoria Histórica. (2009). *La masacre de El Salado: esa guerra no era nuestra*. Bogotá : Semana & Taurus.
- Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación - Grupo de Memoria Histórica. (2011). *Mujeres y guerra. Víctimas y resistentes en el caribe colombiano* . Bogotá: Semana y Taurus.
- Comité Editorial Revista Zhátukua. (2018). Del vallenato protesta a la música de acordeón con contenido social. *Zhátukua. Universidad Popular del Cesar UPC*, 173 - 177.
- Connerton, P. (1989). *How societies remember*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Connerton, P. (1989). *How societies remember* . Cambridge : Cambridge University Press .

- Cubides, F. (2005). Narcotráfico y paramilitarismo: ¿Un matrimonio indisoluble? . En A. R. (Compilador), *El poder paramilitar* (págs. 2 - 41). Bogotá: Planeta.
- Daynes, S. (2010). *Time and memory in reggae music. The politics of hope*. Nueva York: Manchester University Press.
- Delgado, C. S. (2009). Estado del arte de los inicios de la historiografía de la música popular en Colombia. *Revista Javeriana*, 87 - 103.
- El Heraldo . (16 de Octubre de 2016). El pasado y el presente del ELN en la región Caribe. *El Heraldo* , pág. Recurso electrónico.
- El Heraldo. (6 de Febrero de 2016). Caen dos exguerrilleros por muerte de Consuelo Araújo, 'La Cacica'. *El Heraldo*, pág. Recurso electrónico en internet.
- El Pilón . (1 de Marzo de 2015). El día que secuestraron a Diomedes Díaz y a Rolando Ochoa. *El Pilón* , pág. Recurso Electrónico vía Web.
- Fals Borda, O. (2002). *Historia doble de la Costa*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia y Banco de la República. Ancora Editores.
- Figueroa, J. (2009). *Realismo mágico, vallenato y violencia política en el Caribe Colombiano*. Bogotá: ICANH.
- Fisas, V. (2011). Educar para una cultura de paz . *Quaderns de contrucció de pau*, 2 - 8.
- Foley, J. M. (1995). *The singles of tales in performance*. Bloomington: Indiana University Press.
- Galtung, J. (2003). *Paz por medios pacíficos. Paz y conflicto, desarrollo y civilización*. Bilbao: Gernika Gogoratuz.
- García de la Torre, M. (19 de abril de 2017). Un vallenato sobre la violencia machista en Colombia. *The New York Times en Español*, pág. Recurso electrónico vía web.
- Golluscio, L. (2006). *EL Pueblo Mapuche: Poética de pertenencia y devenir*. Buenos Aires: Biblos.

- Golluscio, L. (2006). *El pueblo Mapuche: Poéticas de pertenencia y devenir*. Buenos Aires: Biblos.
- Graham, L. (1994). Dialogic Dreams: Creative Selves Coming into Life in the Flow of Time. *American Ethnologist*, 723 - 745.
- Guber, R. (2011). *La Etnografía*. Buenos Aires: Siglo veintiuno.
- Gutiérrez Lemus, O. (2012). Conflictos sociales y violencia en el departamento del Cesar, Colombia. *Revista colombiana de sociología*, 17 - 39.
- Gutiérrez, T. D. (1992). *Cultura vallenata: Origen, cultura y pruebas*. Bogotá: Plaza y Janes.
- Halbwachs, M. (1968). Memoria Colectiva y memoria histórica. En M. Halbwachs, *La memoria colectiva* (págs. 209 - 219). París : PUF.
- Halbwachs, M. (1995). Memoria colectiva y memoria histórica . *Reis*, 210 - 219 .
- Hollander, P. (2008). *Political Violence: Belief, behavior and legitimation* . New York: Palgrave MacMillan.
- Jaimés, M., Rodríguez, L., & Santos, A. (2014). Región Caribe: DDR, grupos armados ilegales pos AUCy afectación en DDHH. En C. N. Histórica, *Nuevos Escenarios de Conflicto Armado y Violencia. Panorama posacuerdos AUC* (págs. 37 - 178). Bogotá: Centro Nacional de Memoria Histórica.
- Jelin, E. (2003). *State repression and the labors of memory*. Minneapolis: University of Minnesota Press .
- Lederach, J. (2000). *EL abecé de la paz y los conflictos* . Madrid : Catarata.
- Llanos, R. (12 de Noviembre de 1998). Mentiras y errores en el caso Orozco. *El Tiempo*, pág. Recurso en Web.
- Martinez Muller, O., & Esalas Marrugo, R. (2014). *Roles y expectativas de género en siete canciones vallenatas: Una aproximación desde la teoría de la valoración*. Obtenido de

Repositoriounicartagena.gov.co:

<http://repositorio.unicartagena.edu.co:8080/jspui/bitstream/11227/4488/1/Roles%20y%20expectativas%20de%20g%C3%A9nero%20en%20siete%20canciones%20vallenatas%20Una%20aproximaci%C3%B3n%20desde%20la%20Teor%C3%ADa%20de%20.pdf>

Medina Gallego, C. (2011). *FARC EP. Flujos y reflujos. La guerra en las regiones*. Bogotá : Universidad Nacional de Colombia.

Meertens, D. (2016). Entre el despojo y la restitución: reflexiones sobre género, justicia y retorno en la costa caribe colombiana. *Revista colombiana de antropología*, 45 - 71.

Ministerio de Cultura de Colombia. (Noviembre de 2013). *Plan Especial de Salvaguarda de la Música Vallenata Tradicional del Caribe Colombiano*. Obtenido de Página Web del Ministerio de Cultura:

<http://www.mincultura.gov.co/prensa/noticias/Documents/Patrimonio/16->

[La%20m%C3%Basica%20vallenata%20tradicional%20del%20Caribe%20colombiano%20-%20PES.pdf](http://www.mincultura.gov.co/prensa/noticias/Documents/Patrimonio/16-La%20m%C3%Basica%20vallenata%20tradicional%20del%20Caribe%20colombiano%20-%20PES.pdf)

Ministerio de Cultura de Colombia. (2014). *Francisco el Hombre: Juglar y leyenda*. Cartagena de Indias: Ministerio de Cultura.

Molina Valencia, N. (2010). Reconstrucción de memoria en historias de vida: Efectos políticos y terapéuticos. *Revista de Estudios Sociales*, 64 - 75.

Neira, A. (2013). Diomedes Díaz, entre la fama y la oscuridad. *recista semana*, Recurso electrónico vía web.

Observatorio de Memoria y Conflicto del Centro Nacional de Memoria Histórica. (18 de Octubre de 2018). *Observatorio de Memoria y Conflicto del Centro Nacional de Memoria*

- Histórica*. Obtenido de Observatorio de Memoria y Conflicto del Centro Nacional de Memoria Histórica: <http://centrodememoriahistorica.gov.co/observatorio/>
- Observatorio de Procesos de Desarme, Desmovilización Reintegración . (Septiembre de 2011). *Reparación, reconciliación y programas restaurativos en el proceso de Justicia Transicional vigente en Colombia* . Obtenido de Universidad Nacional de Colombia : <http://bdigital.unal.edu.co/8255/1/Reparacionreconciliacionyprogramasrestaurativos.pdf>
- Oñate Martínez, J. (2003). *El ABC del Vallenato*. Bogotá: Taurus.
- Ospino Rangel , R. (30 de abril de 2017). *Historias del Magdalena*. Obtenido de Historias del Magdalena: <http://historiasdelmagdalena.blogspot.com/2017/04/la-bonanza-marimbera-y-la-musica.html>
- Pizarro, E. (2005). Las FARC - EP: ¿repliegue estratégico, debilitamiento o punto de inflexión? En I. d. IEPRI, *Nuestra guerra sin nombre* (págs. 171 - 207). Bogotá: Norma.
- Portal Verdad Abierta. (10 de enero de 2010). *Portal Verdad Abierta*. Obtenido de Orden de captura contra 'Poncho' Zuleta: <https://verdadabierta.com/orden-de-captura-contra-poncho-zuleta/>
- Portelli, A. (1990). *La verdad del corazón. Los fines actuales de la historia oral*. Barcelona: Universidad de Barcelona.
- Portelli, A. (1991). Lo que hace diferente a la historia oral. En D. S. (Compiladora), *La historia oral* (págs. 36 - 52). Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Posso, C. G. (2016). *Memorias de Verdad en Clave de Paz*. Bogotá: INDEPAZ.
- Quiroz, C. (1983). *El Vallenato, Hombre y Canto*. Valledupar: Icaro Editores.
- Quiróz, C. (1983). *El Vallenato, Hombre y Canto*. Valledupar: Icaro Editores.

- Ramírez, L. (2011). *El Vallenato Protesta*. Obtenido de <http://www.academia.edu>:  
[http://www.academia.edu/9989170/El\\_vallenato\\_protesta](http://www.academia.edu/9989170/El_vallenato_protesta)
- Ramírez, L. (7 de mayo de 2017). *Radio Nacional de Colombia* . Obtenido de Rita Fernández, compositora de vallenatos que llevamos en la memoria:  
<https://www.radionacional.co/especiales-paz/rita-fernandez-la-compositora-de-grandes-vallenatos-que-llevamos-la-memoria>
- Ramos, A. (2011). Perspectivas antropológicas sobre la memoria en contextos de diversidad y desigualdad. *Revista Alteridades*, 131 - 148.
- Redacción El Tiempo. (4 de Septiembre de 2006). Cantos vallenatos, voladores y pancartas rodearon entrega de 'Jorge 40' . *El Tiempo*, pág. Recurso en Web.
- Revista Semana. (2006). Parranda Vallenata . *Revista Semana*, Recurso en Web.
- Revista Semana. (2007). La guerra por Estados Unidos. *Revista Semana*, Recurso electrónico en internet.
- Ricoeur, P. (2004). *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires : Fondo de Cultura Económica.
- Ríos, J. (2017). Determinantes geográfico - políticos de la acción violenta guerrillera: un análisis de la concurrencia regional de guerrillas y paramilitares en el conflicto colombiano. *Revista española de Ciencia Política*, 121 - 149.
- Romero, M. (2003). *Paramilitares y Autodefensas. 1982 - 2003*. Bogotá : Planeta.
- Roy, W. (2010). *Reds, whites and blues. Social movements, folk musica and rece in the United States*. Princeton : Princeton University Press.
- Sanchez Baute, A. (2008). *Libranos del bien*. Bogotá: Debolsillo.
- Sánchez Baute, A. (2008). *Libranos del bien*. Bogotá: Debolsillo.
- Sánchez, G. (1990). Guerra y política en la sociedad colombiana. *Análisis político*, 7 - 27.

- Sanfeliu, A., & Caireta, M. (2005). La música como instrumento de educación para la paz .  
*Cuadernos de educación para la paz* , 2 - 20.
- Sentencia Jorge Mario Mangones Lugo y Omar Enrique Martínez Ossias, 11-001-60-00253-2007 82791 Mangones Lugo; 11-001-60-00253-2007 82716 Martínez Ossias (Tribunal Superior de Bogotá. Sala de Justicia y Paz 31 de julio de 2015).
- Sentencia Salvatore Mancuso Bloque Norte, 11 001 22 52 000 2014 00027 (Tribunal Superior de Bogotá 20 de Noviembre de 2014).
- Sharp, G. (2007). *Cómo librar la lucha noviolenta*. Boston, Massachusets: Extending Horizons Books.
- Sosa Sánchez, R. (2014). Música popular y género: estrategias de acceso al ámbito musical de bandas lideradas por mujeres. *La ventana. Revista de estudios de género*, S.D. .
- Suárez, A. (2010). *Construcción de la memoria colectiva a través de la música, la experiencia del movimiento de las madres de la plaza de mayo*. Obtenido de [http://www.javeriana.edu.co/](http://www.javeriana.edu.co/http://www.javeriana.edu.co/biblos/tesis/politica/tesis399.pdf)  
<http://www.javeriana.edu.co/biblos/tesis/politica/tesis399.pdf>
- Suárez, C. (2010). *Construcción de memoria colectiva a través de la música. La experiencia del movimiento de las Madres de la Plaza de Mayo*. Bogotá: Tesis para optar por el título de politóloga. Pontificia Universidad Javeriana.
- Tafur, P., & Samper, D. (2017). *100 años del vallenato*. Bogotá: Aguilar.
- Talacón, J. (2008). La violencia política. *Violencia y visión interdisciplinaria* (págs. 377 - 388). México: UNAM.
- Todorov, T. (2000). *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós.
- Torres, S., & Herrera, C. (2005). Reconciliación y justicia transicional: Opciones de justicia, verdad, reparación y perdón. *Papel Político*, 79 - 112.

- Torrijos, V. (2014). *Cartografía del conflicto: Pautas interpretativas sobre la evolución del conflicto irregular colombiano*. Bogotá: Recurso electrónico.
- Trejos, L. (2017). Narcotráfico en la Región Caribe. *Observatorio colombiano de violencia y ordenanza*, 3 - 13.
- Unidad de Atención y Reparación Integral a las Víctimas. (2018). *Informe solicitado por la Dirección de Acuerdos de la Verdad. Balance víctimas del conflicto armado en los departamentos de Atlántico, Cesar, La Guajira y Magdalena*. Bogotá: UARIV.
- Universidad del Magdalena; Centro Nacional de Memoria Histórica. (2015). *Los hijos del pueblo del agua*. Bogotá: Centro Nacional de Memoria Histórica.
- Valencia, N. M. (2010). Reconstrucción de memoria en historias de vida. *Revista de Estudios Sociales* , 64 - 75.
- Varios (2014). Cantando quiero decirte [Grabado por Centro de Memoria del Conflicto del Cesar]. Valledupar, Cesar, Colombia.
- Vega, M. F. (2005). *Vallenato: Cultura y Sentimiento*. Bogotá: Universidad Cooperativa de Colombia.
- Villarraga, Á. (2005). Proesos de paz, desarme y reinserción en Colombia. *Foro distrital: Desmovilización, un camino hacia la paz* (págs. 73 - 98). Bogotá: Alcaldía de Bogotá.
- Villarraga, Á. (2009). *Cuando la madre tierra llora*. Bogotá: GTZ.
- Viloria De La Hoz, J. (2017). *De la cumbiamba al vallenato: Aproximación cultural, económica y política a la música de acordeón en el Caribe colombiano. 1870 - 1960*. Santa Marta : Unimagdalena.

Zúñiga, P. (2007). Ilegalidad, control local y paramilitares en el Magdalena. En C. N. Iris, *Parapolítica. La ruta de la expansión paramilitar y los acuerdos políticos* (págs. 285 - 321). Bogotá: Intermedio.

## **Anexos**

### **Lista de canciones seleccionadas y mencionadas en el trabajo**

#### **CAPÍTULO 1. Sobre los orígenes del vallenato y las narrativas políticas: Tradición vallenata y las diferencias socioculturales entre la élite y sectores populares del Magdalena Grande.**

##### **1.1. La música vallenata, su origen, y la construcción de la memoria colectiva en el Magdalena Grande**

1. Alicia adorada: Juan Polo Valencia. (Versión del autor)
2. El canto del amor: Autor desconocido. (Versión de los Hermanos Zuleta)
3. El pobre y el rico: Oswaldo Monterrosa. (Versión del autor)
4. Plegaria vallenata: Gildardo Montoya. (Versión de Alejandro Durán)
5. El grito vagabundo: Guillermo Buitrago. (Versión del autor)
6. Las bananeras: Santander Durán. (Versión del autor)

##### **1.2. El proyecto político del mestizaje vallenato. De las colitas al nacimiento de un departamento.**

7. Los lentes: Alejandro Durán. (Versión del autor)
8. La gota fría: Emiliano Zuleta. (Versión del autor)
9. El testamento: Rafael Escalona. (Versión del autor) Min 0:55.
10. López el pollo: Rafael Escalona. (Versión agrupación el Trio de Oro)

##### **1.3. La ANUC y el surgimiento del vallenato protesta.**

11. Campesino trabajador: Martín Maestre (No se encuentra)
12. Usted, señor presidente: Andrés Beleño. (Versión de Máximo Jiménez)
13. Soy: Leandro Díaz. (Versión del autor)

14. La ley del embudo: Hernando Marín (Versión de Alberto Zabaleta)

**CAPÍTULO 2. La violencia política en el Magdalena Grande. Los cantos vallenatos desde los actores beligerantes.**

**2.1. Inicios del conflicto armado en el Magdalena Grande: El contrabando, la Bonanza Marimbera, narcotráfico, grupos privados de seguridad y cantos vallenatos.**

15. El Chevrolito: Rafael Escalona. (Versión del autor)

16. El Tite Socarrás: Rafael Escalona. (Versión del autor)

17. El contrabandista: Sergio Moya. (Versión de Jorge Oñate)

18. El marimbero: Romualdo Brito. (Versión del autor)

19. Lluvia de verano: Hernando Marín. (Versión de Diomedes Díaz)

20. El gavilán mayor: Hernando Marín. (Versión de Diomedes Díaz)

21. Yo tenía un cafetal: Los Melódicos. (Versión de Los Melódicos)

22. La chollita: Jorge Oñate. (Versión del autor) Min 0:12.

23. Gracias a dios: Diomedes Díaz. (Versión del autor) Min 0:09.

24. La pinta chévere: Silvestre Dangond. (Versión del autor) Min 2:26.

25. Eres todo: Iván Villazón. (Versión del autor) Min: 2:08.

26. Descarga de besos: Jorge Oñate. (Versión del autor) Min 2:05.

**2.2. Presencia Guerrillera en el Magdalena Grande y los cantos vallenatos.**

27. La cacica vallenata: José Agustín Ladeust. (Versión del autor)

28. El mundo: Calixto Ochoa. (Versión de Diomedes Díaz) Min 2:00

29. La guerrillera: Los cañaguateros. (Versión de Los Cañaguateros)

30. Canta Conmigo: Hernando Marín. (Versión de Diomedes Díaz)

31. De mi pueblo para la guerrilla: Julián Conrado. (Versión del autor)

32. En la distancia: Pipe Peláez, Checo Acosta y Peter Manjarrés. (Versión de los autores)

### **2.3. Paramilitarismo y vallenato en el Magdalena Grande.**

33. Audio Alfonso Zuleta ¡Viva la tierra paramilitar!

## **CAPÍTULO 3. El rol de las víctimas y las mujeres en las letras vallenatas. Un anhelo de paz.**

### **3.1. Víctimas de la violencia y cantos vallenatos.**

34. Sólo queda el dolor: Astrid Díaz Liñan. (Versión de la autora)

35. Luchemos por la bandera: Gumercindo Álvares Amay. (Versión del autor)

36. ¿Por qué a mí, señor?: Jorge Luis Rocha. (Versión del autor)

37. ¿Para qué recordar?: Ricardo Romero Cabana. (Versión del autor)

38. Experiencias vividas: Wilson Contreras. (Versión del autor)

39. El Cerro de Hiracal: José Luis Peralta. (Versión del autor)

40. Lo digo en melodía: José Manuel Peralta. (Versión del autor)

41. Callaron las risas: José Amín Díaz (Versión del autor)

### **3.2. El rol de la mujer en la música vallenata**

42. Cara e' novio: Peter Manjarrés. (Versión del autor)

43. Amor de madrugada: Sergio Luis Rodríguez. (Versión de Peter Manjarrés)

44. La falla fue tuya: Diomedes Díaz. (Versión del autor)

45. Las mujeres: Red de Mujeres de Tierralta (Versión del autor)

### **3.3. El anhelo de paz y las canciones vallenatas.**

46. El sentir del pueblo: Alberto Silva. (Versión del autor)

47. Clamor por la paz: Otto Araujo Celedón. (Versión del autor)

48. Señora violencia: José Cabana Rodríguez. (Versión del autor)

49. La lluvia sangrienta: Daniel Botello Monsalve. (Versión del autor)

50. Se acabó la guerra: Adrián Villamizar. (Versión del autor)

**Frases introductorias o finales**

51. Hasta las aves huían: Aníbal Chamorro Arrieta. (Versión del autor)

52. El corazón del Valle: Roberto Calderón. (Versión de Jorge Oñate)

53. Fe ciega: José Luis Pertúz. (Versión del autor)

54. Tristeza campesina: Roque Gullo Galezo. (Versión del autor)

55. Soy capaz de vivir en paz: Carlos Santos Ardila. (Versión de Duber Guerrero)