

REMINISCENCIAS ATEMPORALES:
VERSOS QUE CANTAN EL CONFLICTO ARMADO COLOMBIANO

MARÍA CAMILA PORRAS TABORDA

UNIVERSIDAD PONTIFICIA BOLIVARIANA
ESCUELA DE TEOLOGÍA, FILOSOFÍA Y HUMANIDADES
PROGRAMA DE ESTUDIOS LITERARIOS

MEDELLÍN 2024

REMINISCENCIAS ATEMPORALES: VERSOS QUE CANTAN EL CONFLICTO

ARMADO COLOMBIANO

MARÍA CAMILA PORRAS TABORDA

Trabajo de grado para optar al título de profesional en Estudios Literarios

Asesor

JUAN ESTEBAN VILLEGAS RESTREPO

Doctor en Literatura

UNIVERSIDAD PONTIFICIA BOLIVARIANA

ESCUELA DE TEOLOGÍA, FILOSOFÍA Y HUMANIDADES

PROGRAMA DE ESTUDIOS LITERARIOS

MEDELLÍN 2024

03/12//2024

María Camila Porras Taborda

“Declaro que este trabajo de grado no ha sido presentado con anterioridad para optar a un título, ya sea en igual forma o con variaciones, en ésta o en cualquiera otra universidad”.
Art. 92, párrafo, Régimen Estudiantil de Formación Avanzada.

Firma del autor (es)



A handwritten signature in black ink, consisting of stylized, overlapping loops and lines, positioned above a horizontal line.

A los míos y a mí

AGRADECIMIENTOS

Uno de mis sueños más grandes concluye con la entrega de este trabajo de grado. El estudio ha sido una de las maneras en las que le he dado sentido a mi vida, y no ha sido fácil lograrlo. Por mucho tiempo deseé encontrar ese pregrado con el que sintiera que había llegado al lugar que era y por fin lo conseguí. Este sueño no se cumple el día en el que reciba mi diploma. No. Este sueño comenzó a cumplirse el día que supe que podía empezar a estudiar Estudios Literarios porque, a pesar de los tiempos difíciles, las oportunidades lograron coincidir para posibilitarlo. Y este sueño terminará de cumplirse el día en el que pueda compartir con mis seres queridos la finalización de tanto esfuerzo, aprendizaje y disfrute. Mi época de universidad ha sido de las mejores épocas que he vivido. Lo que importa no es solo el llegar, eso me lo he recordado mucho. En este tramo de mi vida he conocido a muchas personas que hicieron parte de mi viaje y que han sido fundamental para la construcción de lo que soy como ser humano, como estudiante y como profesional; no importa si continúan o no en él, siempre voy a estar agradecida. Aprendí muchísimo y tuve la fortuna de tener excelentes profesores. Me formé y crecí tanto en el ámbito académico como personal. Descubrí las lecturas y las actividades que me gustan. Me reté a intentar, a equivocarme, a crecer, a escribir, a leer, a mirar más allá. Es por todo eso por lo que mi agradecimiento va dirigido a mí misma, por atreverme a saltar; a mi mamá, por apoyarme, acompañarme y ayudarme; al resto de mi familia por hacerme el viaje más bonito; a mis amigos, por el aliento; a mis profesores, por ser los mejores; a mi asesor, por acompañarme en este proceso académico y por su lectura paciente y dedicada; y a la vida, por traerme estas oportunidades.

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	8
CAPÍTULO 1. MARCO TEÓRICO	14
CAPÍTULO 2. <i>Canciones para la ausencia: intertextos sonoros</i>	42
CARTA Y RESPUESTA: “Es que la tierra siente esas cosas” y “Canto del río”	47
CARTA Y RESPUESTA: “Vivíamos muy bueno allá” y “Quemar la casa”	54
CAPÍTULO 3. La Muchacha: las palabras de la naturaleza	62
“LOS RÍOS”: La naturaleza como una víctima más	67
“LA SENTADA”: Huellas de la oralidad	75
CAPÍTULO 4. Esk-lones: la ciudad y su caminante	80
“ESTA ES LA 13”: Espacio revisitado	85
“SIENTE EL DOLOR”: El miedo como un signo	92
CONCLUSIONES	98
BIBLIOGRAFÍA	102
ANEXO. Letra de las canciones	113

RESUMEN

Este trabajo de grado toma a las duplas musicales “Es que la tierra siente esas cosas” – “Canto del río” y “Vivíamos muy bueno allá” – “Quemar la casa” del colectivo Estampa, a las canciones “Los ríos” y “La sentada” de La Muchacha, y a las canciones “Esta es la 13” y “Siente el dolor” de Esk-lones, para revisar en primera instancia cómo estas reconstruyen el conflicto armado colombiano. Una vez se establece el contexto que posibilita su encuentro textual, se toma el concepto de objeto estético propuesto por el crítico literario checo Jan Mukařovský para darle así la entrada a los Estudios Literarios a objetos de estudio que naturalmente residen en los estudios de la música. A partir de aquí se recurre a enfoques teóricos más específicos. En el caso de las canciones del colectivo Estampa se explora cómo el testimonio, la metáfora y la transtextualidad, desde Gerard Genette, construyen el relato de un conflicto nacido en las zonas rurales de Colombia. Por otra parte, las canciones de La Muchacha posibilitan la revisión de la ecocrítica (incluyendo al ecofeminismo), el *slow violence* y el síndrome de línea de base cambiante en donde se evidencian las relaciones entre violencia y naturaleza y la triada violencia-naturaleza-mujer; además de una mirada al registro de lenguaje encontrado en sus letras. Finalmente, las canciones de Esk-lones permiten realizar un recorrido por el origen del rap para así comprender cómo este refuerza el relato que el *flâneur* contemporáneo, llamado también errabundo, cuenta sobre su espacio, en este caso la Comuna 13, para resignificar a través de la psicogeografía y la teoría de la deriva los vínculos que caminante y lugar construyen; asimismo, se revisa cómo el miedo se convierte en un signo, desde lo que propone Ferdinand de Saussure, que se le vincula a un espacio y con el que se lee a la ciudad como

un texto. En las canciones de estos tres artistas se halla la reconstrucción del pasado, presente y futuro del conflicto armado colombiano.

PALABRAS CLAVES: Conflicto armado, objeto estético, canción, colectivo Estampa, La Muchacha, Esk-lones.

INTRODUCCIÓN

Desde la llegada del rock a las ciudades, junto con el metal, el punk y otras variaciones que se dieron con él, pasando por el hip-hop, el blues y el rap, hasta el nacimiento del joropo, el vallenato y los corridos en el Llano, la música ha diversificado sus propósitos. Más allá de entretener y experimentar con las melodías, esta puede también asumir un compromiso social en donde se relaten experiencias, se incite a luchar, se busque generar conciencia o se apoyen procesos de construcción de paz. Esto puede darse desde el diálogo entre la dimensión sonora no verbal y la letra de las canciones debido a que todos ellos se convierten en signos que pueden ser leídos y, por ende, interpretados.

Siguiendo esa línea, esta investigación parte de un interés por identificar a la canción como un objeto estético que, por un lado, permite reconstruir el pasado y el presente del conflicto armado en Colombia y que, por otro, posibilita la imaginación de un futuro libre de violencia. Además, pretende analizar la letra y el género musical que la contiene, su permeabilidad con respecto al contexto social y político que la envuelve y su capacidad para relatar vivencias y expresar inconformidades sin perder su valor artístico.

Para esto, se toman dos canciones del colectivo Estampa, dos de La Muchacha y dos de Esk-lones. De los primeros se aborda la hipertextualidad, concepto propuesto por Gerard Genette, ya que su proyecto *Canciones para la ausencia* (2022), que hace las veces de hipertexto (texto que surge de otro texto), surgió de la reescritura de cinco relatos testimoniales, vistos como hipotexto (primer texto), consultados en el informe *¡Basta ya! Colombia: memorias de guerra y dignidad* (2013), en el Volumen de *Hallazgos y Recomendaciones de la Comisión de la Verdad de Colombia* y en el *Informe del Comité*

Internacional de la Cruz Roja. De La Muchacha se quiere analizar las figuras que usa de la naturaleza, como es el caso del río, la tierra, las criaturas con alas y la flor, para expresar el dolor y el enojo causados por la violencia perpetrada tanto en los seres humanos como en la naturaleza misma. Finalmente, de Esk-lones se quiere comprender cómo el rap refuerza el relato que las letras de las canciones construyen en torno a la violencia en Colombia vivida desde las calles de la ciudad. Estos tres artistas permiten abordar dos dimensiones del conflicto armado, una vivida desde lo rural y otra, desde lo urbano, entregando así un contraste.

Teniendo en cuenta lo expresado anteriormente, los hallazgos de esta investigación contribuirán al campo de los estudios culturales en diálogo con los estudios literarios desde su vertiente semiótico-estructuralista y establece lazos con la semiótica del espacio urbano y la ecocrítica. El propósito de esto es rastrear los puntos de encuentro entre la literatura y la música a través de unas creaciones musicales que buscan, además de un estamento artístico, construir relatos que plasmen lo que el conflicto armado en Colombia ha significado para sus víctimas, tanto humanas como no humanas, e imaginar un futuro diferente.

El objetivo general que sirvió de guía para la construcción de este trabajo de grado es el de observar de qué manera las canciones de estos tres artistas, entendidas como objetos estéticos, reconstruyen visiones sobre los tres tiempos del conflicto armado colombiano: el pasado, el presente y el futuro.

Para alcanzar este objetivo, los pasos específicos que se plantearon fueron los siguientes. Primero, se explica por qué el corpus de canciones elegido puede ser leído como

objeto estético desde la mirada de Jan Mukařovský. Segundo, se analiza las diferentes estrategias enunciativas, temas y tropos a través de los cuales las canciones del colectivo Estampa y La Muchacha reflexionan sobre la dimensión rural del conflicto armado en el país. Tercero, se estudia las diferentes estrategias enunciativas, temas y tropos a través de los cuales las canciones de Esk-lones construyen memorias sobre la dimensión urbana del conflicto armado en el país. Finalmente, se identifica en las letras de las canciones elegidas el imaginario que se construye sobre el pasado, presente y futuro del país con respecto al conflicto armado.

El trabajo se encuentra dividido por un marco teórico, tres capítulos siguientes enfocados en las canciones de cada artista y por las conclusiones. En el capítulo 1, llamado “Marco teórico”, se habla sobre el conflicto armado como contexto social y político en el que las canciones se inscriben. Se aborda su origen, la razón que lo desencadenó y cómo se ha mantenido a lo largo de los años hasta la actualidad. Acto seguido, se trae a colación la canción protesta y su historia porque es ella la que permite ver a la canción en general como una creación cultural que puede tener otros propósitos más allá de entretener. Luego, se les da a las canciones elegidas como objetos de estudio la entrada a los Estudios Literarios a través del concepto de objeto estético que propone el crítico literario checo Jan Mukařovský. A partir de este momento se presentan las bases teóricas que permitirán estudiar a cada objeto de estudio. En el caso de las canciones del colectivo Estampa, se revisa la transtextualidad, una categoría que estudia Gerard Genette para referirse a las relaciones que un texto puede establecer con otros textos. En el caso del análisis de canciones de La Muchacha, se enuncia a la ecocrítica que estudia la relación entre el ser

humano y la naturaleza; el ecofeminismo que estudia la relación entre naturaleza y mujer; el *slow violence* y el síndrome de línea de base cambiante para señalar cómo la violencia ocurre de manera lenta y es percibida solo cuando se da una distancia en el tiempo; y se revisa el registro del lenguaje que se encuentra en la letra de las canciones. Para las canciones de Esk-lones se toma la idea de la ciudad como texto construido desde el miedo; el concepto de ambivalencia y diálogo que presenta Julia Kristeva para revisar la relación dada entre un texto y su contexto y la manera en cómo una palabra puede adquirir dos significaciones; además, de la mano de Yuriy M. Lotman, se expone cómo la cultura juega un papel importante en la construcción de una memoria colectiva; la idea del nuevo *flâneur* que propone Charles Baudelaire, pero adaptado a la contemporaneidad a través de las prácticas de errabundeo; la psicogeografía y la teoría de la deriva para estudiar la relación entre el sujeto que recorre las calles y el espacio; y los espacios de indeterminación para notar el proceso activo que realiza el errabundo al recorrer la ciudad.

En el capítulo 2, llamado “Canciones para la ausencia: intertextos sonoros”, se presenta la historia de la composición de las canciones pertenecientes al colectivo Estampa, pues su importancia en este trabajo parte desde lo que motivó su creación, es decir, la construcción de canciones a través de la reescritura de relatos testimoniales. En este apartado se aborda el testimonio desde lo que propone John Beverley y Hugo Achugar. En la dupla musical “Es que la tierra siente esas cosas” - “Canto del río” se revisa la historia de los alabaos y el papel que tienen las metáforas en el contexto del conflicto armado. En la dupla musical “Vivíamos muy bueno allá” - “quemar la casa” se rastrea la transtextualidad,

propuesta por el teórico francés Gerard Genette, y entre las que se encuentran la intertextualidad, el paratexto, la architextualidad y la hipertextualidad.

En el capítulo 3, llamado “La Muchacha: las palabras de la naturaleza”, se revisan en las canciones “Los ríos” y “La sentada” cómo se evidencia en ellas la ecocrítica (y una de sus vertientes, que es el ecofeminismo), el síndrome de línea de base cambiante y el *slow violence*. Además, se reconoce que en la primera canción se reconstruye el daño que se le provoca a la naturaleza y se concentra en la figura del río. Con respecto a la segunda, esta permite conversar sobre la oralidad y el registro del lenguaje.

En el capítulo 4, llamado “Esk-lones: la ciudad y su caminante”, se habla sobre el rap y su origen. En la canción “Esta es la 13” se revisa el origen de la Comuna 13 de Medellín, el concepto de psicogeografía que se evidencia en el vínculo que se construye entre quien habita y recorre el lugar y este último. La teoría de la deriva, una de las teorías que va de la mano de la psicogeografía. Además, las rimas asonantes que se presentan. En la canción “Siente el dolor” se toma a la ciudad como un texto en donde se reconocen los signos que la construyen, es decir, los significantes que forman lazo con el significado que es la Comuna 13 y se explora cómo operan aquí los puntos de indeterminación.

Cada capítulo, vía sus respectivos objetos de estudio, termina arrojando luces sobre un tiempo concreto del conflicto armado. Así, las canciones del Colectivo Estampa, examinadas en el segundo capítulo, ilustran los estragos que el conflicto armado causó en un pasado en donde todo ocurrió en el campo y en donde se disputó el control del territorio. Las canciones de La Muchacha, abordadas en el tercer capítulo, se inscriben en un presente con la consciencia de que aún hay tiempo para liberar a la naturaleza y a la mujer que

terminan siendo un territorio común. Finalmente, las canciones de Esk-lones concentran la mirada en la esperanza de un mañana sin perder de vista todo lo que ha ocurrido.

CAPÍTULO 1. MARCO TEÓRICO

Para los fines investigativos que guían a este trabajo de grado, se hace necesario esclarecer cuál es el contexto social, político y cultural que atraviesa a las canciones aquí abordadas, y que les permite ser tomadas como objetos de estudio con un rasgo en común. Ese punto de confluencia es el conflicto armado en Colombia y, en ese sentido, lo que dichas canciones buscan es reconstruir y seguir narrando los múltiples y diversos efectos que este ha dejado en el país.

Ahora bien, ¿qué es el conflicto armado? ¿Cómo definirlo? Para responder a esto, hemos tomado como fuente central el libro *Contribución al entendimiento del conflicto armado en Colombia* de la Comisión Histórica del Conflicto y sus Víctimas.

La comisión, que se constituyó por doce académicos y dos relatores, tuvo la tarea de dilucidar, a través de un informe, los orígenes y diversas causas del conflicto armado, los factores y condiciones principales que han contribuido a que continúe y los efectos más visibles que ha dejado en la población. Este libro, entonces, recoge una relatoría de los doce ensayos producidos en torno a este triste hito en la historia nacional, un hito en el que se evidencia que no hay una mirada única sobre las causas y sobre el punto de inicio de este.

Los Partidos Liberal y Conservador se fraguaron antes de que el estado se consolidara. Esto fue un importante catalizador para que los enfrentamientos armados que comenzaron a darse fueran recurrentes. Sumado a lo anterior, en el siglo XIX y XX los enfrentamientos entre una visión conservadora y una liberal del mundo influyeron en la división política. Colombia ha atravesado varios períodos de violencia que hacen parte del conflicto armado, y entre estos sobresalen: el surgimiento de los conflictos agrarios en los

años veinte, episodios de violencia interpartidista que produjeron hechos de violencia sectaria ocurridos en 1930 y en 1946 debido a cambios bruscos en la hegemonía política; el período de La Violencia (1948-1958)¹ y el período posterior, conocido como el Frente Nacional (1958-1974), caracterizado entre otras cosas por el surgimiento de las guerrillas; y, en los últimos años, la violencia narcoparamilitar, la violencia urbana, la desaparición forzada, entre otros. Así pues, desde el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán (1903-1948) el 9 de abril de 1948, la violencia se desbordó. De ahí que su muerte, según Eduardo Pizarro Leongómez, haya sido “percibida en el imaginario colectivo nacional como un parteaguas radical, un antes y un después” (28).

Algunos ensayistas, como Darío Fajardo, Alfredo Molano, Sergio de Zubiría y Javier Giraldo, creen que la cuestión agraria (años veinte) fue la desencadenante del conflicto social y armado de Colombia. En lo que refiere al origen del conflicto armado contemporáneo, se presentan dos miradas principales. Una de ellas considera que este se desencadenó en el período de La Violencia (finales de los años cuarenta), o incluso, antes que esta. La otra reconoce las continuidades entre este período y el conflicto armado actual, pero también reconoce que son dos momentos históricos con sus propios elementos y dinámicas. En esta segunda mirada no hay un consenso con respecto al punto de origen. Académicos como Darío Fajardo, Sergio de Zubiría y Javier Giraldo, rastrean una continuidad desde 1920 hasta la actualidad en donde sitúan los conflictos agrarios como el origen causal de las violencias presentes tanto en el pasado como en la actualidad; otros

¹ Dice el ensayista Daniel Pécaut que la época de la Violencia es entendida como una guerra en donde la cultura sectaria liberal y conservadora luego del cambio de hegemonía política desató una confrontación local en las zonas rurales provocando el surgimiento de violencias como el despojo de tierras y el robo del café, por ejemplo (33).

académicos, como Daniel Pécaut y Francisco Gutiérrez, ubican el inicio antes de la Revolución cubana (1959) en América Latina y el nacimiento de las guerrillas en Colombia; otros, como Javier Giraldo, ven las luchas recurrentes para acceder a la tierra como detonante de todos los periodos de violencia; y otros, como Jorge Giraldo y Vicente Torrijos, centran la raíz del actual conflicto armado en los inicios del Frente Nacional, con la emergencia de las llamadas guerrillas posrevolución cubana.

Sea cual sea el caso, lo cierto es que, para algunos estudiosos, después de la Guerra de los Mil Días (1899-1902) resulta posible establecer dos periodos históricos de violencia: de 1946 a 1964 y de 1964 hasta hoy. En el primero, historiadores diferencian tres fases diferentes: a partir de 1946 se desató la violencia sectaria como consecuencia del cambio de la hegemonía política, luego del asesinato de Gaitán se mezclaron las confrontaciones sectarias y el bandidismo social y político y en los años 60 se dio la “violencia tardía” con el desmantelamiento del bandolerismo. Ya en el segundo periodo histórico, visto como el periodo contemporáneo de violencia, se distinguen dos fases diferentes: en América Latina surgieron grupos guerrilleros que buscaron crear proyectos revolucionarios de cambio social, pero estos, que son de “primera generación” y que surgieron en los años 60, se debilitaron y, a partir de los años 80 hasta la actualidad, se ha dado una recomposición de las hoy extintas FARC-EP, el ELN y el EPL, las guerrillas de “segunda generación”, la expansión del tráfico de drogas con sus respectivos carteles y el nacimiento de grupos paramilitares.

Otro de los factores que ha prolongado el conflicto armado en Colombia es el reclutamiento de personas que participaron en los ciclos anteriores de violencia. Otras

razones, expuestas en el documental “No hubo tiempo para la tristeza” (2013), refieren que por “el fuerte arraigo del conflicto en la lucha por la tierra, la mayor parte de la guerra se ha librado en el campo y quizás por eso desde las ciudades el conflicto es visto como lejano” (00:17:35 – 00:17:52). Cabe señalar también que, a los desplazamientos forzados, los usos no adecuados del campo y el intento de robo de las tierras, se sumaron también “los intereses de los narcotraficantes, los proyectos de explotación minera y energética, los modelos agroindustriales y las alianzas entre paramilitares, políticos, funcionarios públicos y las elites económicas de algunas localidades” (“No hubo tiempo para la tristeza”, 00:21:00 – 00:21:27).

Si bien el conflicto armado parte de las zonas rurales, llega a las zonas urbanas en el año 2000. Dentro de ese contexto, la Comuna 13² de Medellín fue una de las más golpeadas, ya que el lugar se convirtió en un territorio en disputa en donde los enfrentamientos realizados por parte de las guerrillas, paramilitares y fuerza pública dejaron como consecuencia el asesinato de la población civil, la desaparición y los desplazamientos forzados. En la actualidad, el conflicto armado afecta a todos los rincones del país.

De nuevo con una mirada al contexto latinoamericano en general, el arte, en especial la música, atendiendo al contexto que lo envuelve, se ha convertido en un medio para afrontar la violencia, hacer memoria y ejercer resistencia. Este es el caso de la canción protesta, un género musical que surgió en 1960 en América Latina y que englobó a las composiciones musicales que reflejaron “un contenido político y social vinculado a un

² En el 2002 se llevó a cabo en la Comuna 13 la operación Orión, un operativo que buscó acabar con la presencia de grupos de Milicias Urbanas de las guerrillas de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia – Ejército del Pueblo (FARC-EP), el Ejército de Liberación Nacional (ELN) y los Comandos Armados del Pueblo (CAP). Esta operación dejó muchas víctimas.

fuerte carácter reivindicativo” (Vela Delfa 72). La letra de sus canciones se podía fraguar desde la composición propia del autor, de textos de poetas reconocidos o de composiciones populares, y la perspectiva enunciativa que entregaba era desde un yo que representa a una colectividad. La canción protesta se convirtió, así, en un vehículo de crítica social que buscó generar una reacción en sus receptores. Lo que se tuvo así fue una relación dialógica en la que no solo participaron emisor y receptor, sino también un tercer elemento, que Cristina Vela Delfa nombra como el elemento opresor que es contra el que se protesta.

Menciona Joshua Katz-Rosene, en “La canción protesta y los discursos de contracultura y resistencia durante la década de los sesenta en Colombia”, que la idea de cultivar la canción protesta en Colombia parece haber venido de Cuba con el Encuentro Internacional de la Canción Protesta llevado a cabo en 1967 (124). Cabe aclarar que Colombia no tuvo representación en ese evento, no obstante, eso no evitó que su influencia alcanzara al país. Este género musical llegó “[...] de la mano de artistas como los hermanos Ana y Jaime Valencia, Pablus Gallinazus (seudónimo de Gonzalo Navas Cadena), Eliana, Luis Gabriel, entre otros [...]” (Robayo Pedraza 64) y su propósito fue denunciar la represión y la violencia que se estaba viviendo a nivel político y social, así como la pobreza, el desplazamiento forzado, el desempleo, la segregación racial, la generación de cambio y la incitación a la unidad de los pueblos. La particularidad de la canción protesta en Colombia fue que tomó como protagonista a personajes que no solían estar en la escena de lo público; es el caso de los niños, las mujeres, los campesinos, los marginados, entre otros.

Este género musical se mantuvo por 20 años, pero luego decayó debido a “las crisis económicas y [...] la llegada a Latinoamérica de las dictaduras, situación que desencadenó en el silenciamiento de las canciones, el ahogamiento de cualquier anhelo de cambio revolucionario, y el asesinato o exilio de artistas” (Robayo Pedraza 64). Sin embargo, en el tiempo en el que existió, cuando fue necesario, sus compositores hicieron uso de metáforas para así ocultar las alusiones a los gobiernos opresores. Y aunque en la actualidad es incorrecto inscribir a una canción en el género de canción protesta, sí puede evidenciarse la influencia que continúa teniendo esta última en proyectos musicales que diversifican sus propósitos a la hora de crear, pues además de entretener, buscan también retratar el contexto de quien compone, entregar mensajes, hacer resistencia y denunciar.

La alusión que aquí se hace a la canción protesta no es fortuita, ya que las canciones que se analizarán en los capítulos siguientes responden a estas características de denuncia; de una intención clara por parte del compositor; de diálogo entre la voz que canta, la víctima que representa y sus opresores; y de retrato del contexto que las envuelve que es el del conflicto armado. De esa manera, lo que puede rastrearse es que este género musical allanó el camino para que la música pudiera pisar otros campos y otros propósitos.

Ahora bien, para tomar a canciones como objetos de estudio desde los estudios literarios se hace necesario traer a Jan Mukařovský con su concepto de objeto estético. En el apartado “El arte como hecho sígnico”, de su libro *Signo, función y valor: estética y semiótica del arte* (2000), Mukařovský plantea que toda obra de arte es un hecho sígnico que tiene la función de ser un signo autónomo y un signo comunicativo, es decir, presenta relación con la realidad que crea y con la realidad que circunda al artista sin que ninguna

suprima a la otra. El estructuralista checo menciona que la obra de arte está compuesta, de un lado, por una “obra-cosa” que funciona como símbolo sensible, que hace las veces del “significante” de Ferdinand de Saussure; y, de otro, por un “objeto estético”, que se da cuando es depositado en la conciencia colectiva, el cual funciona como “significado”; y la realidad a la que apunta (94).

Las primeras canciones que abordaron estos temas fueron “obra-cosa” en un principio porque la recepción que se tenían de ellas eran diversas e individuales. No obstante, cuando se las comenzó a inscribir dentro del género musical de canción protesta se convirtieron en un “objeto estético” porque la recepción que ya se tenía de ellas estaba alojada en una conciencia social colectiva que comprendía y aceptaba que estas apuntaban a un contexto específico que debía ser denunciado. Al respecto, Daniela Restrepo menciona que la conceptualización de la canción protesta ha sido tema de preocupación de diferentes autores de América Latina, además de que la falta de claridad conceptual permite una confusión con otras denominaciones; sin embargo, es Fabiola Velasco quien ubica la definición del término canción protesta en la Cuba de 1967 cuando dice que es con el Festival de la Canción de Protesta de 1967, organizado por Casa de las Américas, que se definen sus características y se resalta su función social (9).

En el caso de las canciones que se estudiarán en próximos capítulos, estas se convierten en objetos estéticos gracias a las iniciativas impulsadas por la Comisión de la Verdad, por ejemplo, para promover la creación de proyectos que tratarán el tema del testimonio y del conflicto armado, y gracias también a los Acuerdos de Paz de 2016 y a las iniciativas oficiales, como el laboratorio colaborativo “Naturaleza y Territorio en el Marco

del Conflicto Armado”, las convocatorias del Ministerio de Ciencia Tecnología e Innovación, los proyectos propuestos por el Centro Nacional de Memoria Histórica, las convocatorias del Instituto Colombo-Alemán para la Paz (CAPAZ), entre otros. A lo anterior habría que sumar también las iniciativas no oficiales, como las barriales, la creación de obras que buscan representar y sanar, la conformación de clubes, las ferias (como la feria de cafés en el Catatumbo que buscan resignificar el territorio) y festivales (como el Catatumbo Rock Festival), entre otros, que buscan la presentación y creación de proyectos de investigación en temas del conflicto armado, la construcción de paz en Colombia, la apropiación social y producción de nuevo conocimiento y la generación de una conciencia social. Todo esto permite que las obras de arte que tematizan el conflicto armado puedan ser entendidas como elementos constitutivos de un discurso que, una vez se inserta en la conciencia colectiva, se convierte, literariamente hablando, en un discurso estético.

Lo anterior corrobora el interés de esta investigación por enmarcarse en reflexiones críticas y teóricas cercanas a los estudios literarios para así rastrear por medio de un análisis textual, que eventualmente se abrirá al mundo exterior, cómo las canciones del Colectivo Estampa, La Muchacha y Esk-lones, apuntan a un contexto que existe desde finales del siglo XIX y que todavía se mantiene.

En las canciones del Colectivo Estampa se rastrean vínculos intertextuales conectados tanto con la realidad como con el proceso de creación. Es decir, las canciones parten de unos testimonios ya existentes, como primera mirada, y ellas mismas se componen de dos partes a modo de carta y respuesta. Para revisar estas relaciones se usarán

conceptos propuestos por Gerard Genette. La transtextualidad es, para el crítico literario francés, la categoría que permite referirse a las relaciones que tiene el texto con otros textos y propone que existen cinco tipos de relaciones transtextuales (9-10). Estas son la intertextualidad, el paratexto, la metatextualidad, la architextualidad y la hipertextualidad.

La primera relación transtextual es la intertextualidad que es “[...] una relación de copresencia entre dos o más textos” (Genette 10), presentándose como una cita, plagio o una alusión. Es decir que es la presencia de un texto en otro. La segunda relación es el paratexto que contiene al “título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.; notas al margen, a pie de página, finales; epígrafes; ilustraciones; fajas, sobrecubierta, y muchos otros tipos de señales accesorias, autógrafas o alógrafas [...]” (11). La tercera relación es la metatextualidad que es “[...] la relación —generalmente denominada «comentario»— que une un texto a otro texto que habla de él sin citarlo (convocarlo), e incluso, en el límite, sin nombrarlo” (13).

La cuarta relación transtextual es la architextualidad, la cual se encarga de examinar “[...] una relación completamente muda que, como máximo, articula una mención paratextual [...] de pura pertenencia taxonómica” (Genette 13). Este es una indicación del tipo de obra³, se hable del género o de la pertenencia a la prosa y el verso, y suele aparecer en el título o en el subtítulo, sin embargo, no ocurre siempre debido a que puede verse

³ Esto prepara al lector, espectador u oyente sobre lo que espera recibir. A esto se le conoce como horizonte de expectativas, presente en la teoría literaria de la Estética de la Recepción de la mano de Hans Robert Jauss y Wolfgang Iser. Este concepto hace alusión a que a la hora del lector o espectador enfrentarse a la obra, este contiene ya un bagaje que le permite conjeturar qué va a venir más adelante. En este caso, al tener un architexto que alude sobre el formato de la obra, por ejemplo, las cartas vistas como género literario, le da a quien recibe una idea de lo que encontrará. Para un acercamiento más detallado a esta teoría literaria y a este concepto se sugiere ir al libro *De la Estética de la Recepción a una estética de la participación* de Adolfo Sánchez Vázquez.

como innecesario, ya sea porque se encuentra al formato como evidente o porque el autor no quiere adherirse a ninguna clasificación. Puede crearse una lucha entre cómo el texto quiere definirse y cómo lo recibe el lector, tanto especializado como no, dependiendo del contexto en el que se enmarque y del horizonte de expectativas que tenga. En este tipo de relación transtextual una obra establece relación no con otra obra que la antecede, sino con un grupo de ellas que se encuentran insertas en un género literario, tipos de textos y modos de enunciación. Estas tres últimas, como se expone de manera clara en el blog de literatura y teorías literarias *Literary somnia*, funcionan como categorías que permiten el englobe de los textos dentro de un conjunto de categorías generales o trascendentes.

La última relación transtextual es la hipertextualidad, la cual puede definirse como la relación que une a un texto B, llamado hipertexto, a un texto anterior A, llamado hipotexto (Genette 14). En ese sentido, puede ocurrir que el texto derivado sea un metatexto en el que se hable del texto que primero existió, o que no se hable en absoluto, pero que su existencia sería imposible sin ese texto primero. Entre las transformaciones que pueden darse se encuentran la transformación simple o directa, que consiste en trasladar una persona, una acción, un fragmento presente en el hipotexto al hipertexto; la transformación compleja e indirecta en donde se usa al hipotexto como inspiración para la creación del hipertexto; la imitación en donde se hace necesario conocer muy bien al texto A, que sería el texto primigenio; la transformación reductora que consiste en hacer más breve el texto; la transformación simétrica que trata de contar la misma historia, pero de otra manera; y, finalmente, la transformación inversa, que es el contrario de la anterior, y que trata de decir otra cosa, pero de manera parecida.

Por otro lado, para comprender cómo se dan las relaciones con la realidad que circunda a las víctimas, quiénes son los protagonistas de estos proyectos musicales, puede hacerse desde múltiples perspectivas, como lo son la social, la política, la económica y la ecológico ambiental; no obstante, la perspectiva desde la que se abordará es la dimensión ecológico ambiental. De ahí la presencia de la ecocrítica.

Esta se aplicará solo en el capítulo de análisis de las canciones de La Muchacha, pues en estas creaciones se retratan los vínculos entre los sujetos humanos, no humanos (léase naturaleza) y el fenómeno de la violencia. En especial porque en el plano del campo se nota con más claridad el vínculo construido entre sujeto y espacio, ya que la tierra y los campesinos necesitan de la reciprocidad para poder existir; uno de ellos debe ser alimentado y el otro debe ser sembrado y trabajado y ambos requieren del cuidado.

La ecocrítica es definida como “[...] the study of the relationship between literature and the physical environment” (Glotfelty xviii). Esta es un subcampo de los estudios culturales que surge entre mediados y finales de la década de los años ochenta en Estados Unidos y Reino Unido y que estudia la relación o el diálogo entre literatura y medioambiente. Además, propone que la cultura humana y el mundo natural están conectados de tal manera que se afectan mutuamente. Entre sus fines principales se encuentra la reflexión sobre los posibles vínculos, tanto éticos como estéticos, que puede generar la literatura con la problemática ecológica-ambiental de un espacio y cómo en la literatura la naturaleza puede dejar de ser solo el escenario en donde ocurre la historia del sujeto humano y convertirse en un personaje. También, entre las preguntas que se hace la ecocrítica, y que se exponen en el libro, *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary*

Ecology (1996), editado por Glotfelty y Harold Fromm, se encuentran el cómo es representada la naturaleza en los textos, qué rol juegan los espacios, cómo las metáforas que se construyen en torno a la tierra condicionan la manera en que es tratada, entre otras más.

Con respecto a los estudios ecocríticos en América Latina, según Diana Valeria Balarezo Andrade, estos “se encuentran en proceso de edificación” (120). Esta misma crítica menciona, además, que “la relación entre literatura y medioambiente debe considerar el rol que juegan los países de América Latina como periferias productoras de materias primas en correlación con las estructuras económicas y de poder internacionales” (122). Lo anterior porque la ecocrítica que surgió en países externos a Colombia considera solo a la naturaleza que le rodea, por lo que no considera a otros espacios que no sean como los suyos. En el caso de Colombia, este está constituido por una zona rural y una zona urbana en donde ambos espacios han estado atravesados por la misma problemática que es la del conflicto armado.

Del campo de la ecocrítica se desprende una corriente que no solo revisa cómo la naturaleza es escenario y también personaje activo, sino que también observa cómo esta se integra con la mujer, tanto desde lo narrativo como desde lo vivencial. Esta corriente es el ecofeminismo. Tal y como lo expresa Onil Ballestas Navarro en su artículo “Ecofeminismo”, este propone una mirada diferente de la relación del ser humano con la naturaleza desde una perspectiva de género; se presenta como una unión de movimientos reivindicativos en contra de la dominación del ser humano sobre la naturaleza y del hombre sobre la mujer, como lo son el ecologista y el feminista; y se centra en la revisión de la

relación entre seres humanos y entre estos con la naturaleza, viendo este último vínculo como una responsabilidad (9-16). Para el abordaje del capítulo de La Muchacha será útil tener en cuenta esto porque quien canta, es decir, la narradora de las canciones, es una mujer que denuncia que tanto la naturaleza como ella han sido víctimas de la violencia del conflicto armado creando, de este modo, conexiones entre ambos personajes.

Alicia H. Puleo, en *Ecofeminismo para otro mundo posible* (2011), menciona que el ecofeminismo es plural porque depende de la variedad de las teóricas que lo proponen y parte desde ahí para expresar su propuesta sobre “[...] la necesidad de redefinir «Naturaleza» y «ser humano» a la luz de los conocimientos de la teoría de la evolución, la etología, la ecología y la crítica feminista a la subjetivación de género” (30), pues esta teórica busca “[...] un ser humano reconciliado con los demás seres vivos en un momento particularmente dramático de la historia en que la capacidad del ecosistema Tierra para sustentarnos está desbordada” (30).

Entre los referentes que esta teórica expone están Simone de Beauvoir (1908-1986) que, si bien no se la inscribe en esta corriente, se convierte en una referencia clave en el panorama en el que el ecofeminismo emerge, pues aborda detalladamente la asignación del sexo femenino al mundo natural frente al concepto de progreso de la Civilización; otra referente es la antropóloga Sherry Ortner (1941) quien propuso la hipótesis de que la posición subordinada de las mujeres en el sistema de sexo-género se debía a la proximidad de las funciones y tareas de las mujeres, como la procreación y la crianza, causando que se identificara a la mujer con la Naturaleza, siendo esta última devaluada en todas las culturas (Puleo 30-31). Vista así, la identificación de la naturaleza con lo femenino y de la mujer

con lo cercano a lo natural es lo que posibilita el surgimiento del ecofeminismo. Lo anterior ocurrió en el siglo XX, ya que debido a las preocupaciones ambientales que fueron formándose sobre la insuficiente cantidad de alimentos y la destrucción del medioambiente a futuro, la ecología y el feminismo se encontraron y se fusionaron.

El término como tal fue acuñado en 1974 por la pensadora francesa Françoise d'Eaubonne (1920-2005) “[...] para señalar la preocupación de algunos grupos feministas franceses por la relación entre superpoblación, devastación de la naturaleza y dominación masculina” (Antón 47). El término apareció en su obra *Le féminisme ou la mort* (1974) en un contexto en el que Francia prohibía el aborto. Pese a que el nombre surgió en Francia, es en los países anglosajones donde prosperó. Ya en América Latina, las primeras pensadoras que se interesaron en esta corriente fueron, como menciona Alicia H. Puleo, teólogas y catequistas de comunidades de base vinculadas a la Teología de la Liberación, como Ivone Gebara (Brasil), Rosa Dominga Trapazo (Perú), Mary Judy Ress (Chile), entre otras más (72).

Con respecto al ecofeminismo crítico aplicado a textos literarios, y objetos estéticos en general, menciona Eva Antón Fernández, en su artículo “Claves ecofeministas para el análisis literario”, que este permite revisar que se encuentre “la dimensión compasiva respecto al conjunto del ecosistema, la defensa de la igualdad y la autonomía para las mujeres, la denuncia de la opresión y la explotación de la naturaleza viva humana y no humana [...]” (45), entre otros más. Las preocupaciones generales del ecofeminismo apuntan a un deseo de lograr una ecojusticia con perspectiva de género, la preservación del bienestar tanto del sujeto como de su entorno y la denuncia de la globalización económica

que construye un sistema sustentado en el uso ilimitado de los recursos, que genera pobreza y que expande las desigualdades sociales ya existentes.

Esta misma crítica nota también lo que la ecocrítica ya percibía, esto es, que en la narrativa literaria que se construye hay poca resonancia y mención del entorno; este se convierte más bien en un detalle irrelevante a la hora de contar una historia, pues el foco es el sujeto humano que lo habita. Dice ella que “pareciera que vivimos a espaldas de la naturaleza, que no preocupa ni su presente ni su futuro, que a lo sumo la concebimos como si fuera un escenario estático, perenne e infinito en el que se enmarcan las peripecias humanas” (Antón Fernández 58). Esto sin contar cuán problemático resulta pensar al ecosistema que nos envuelva como algo infinito, porque es esa idea la que ha motivado a que el ser humano viole estos espacios hasta el punto de su desaparición. La naturaleza, así como la mujer, se convierte, pues, en un objeto con una utilidad y su existencia comienza a construirse así en torno a ese valor que se le da.

Lo que justifica la presencia de la ecocrítica y el ecofeminismo en este trabajo de grado es el hecho de que en las canciones de La Muchacha se gestan relaciones entre un territorio y unas personas que lo vulneran, al tiempo que se construye un vínculo entre naturaleza y mujer.

A estos dos campos de estudio se le suma también, muy en consonancia, el concepto de *Slow violence*, presentado por Rob Nixon en el libro *Slow violence and the environmentalism of the poor* (2011). Nixon lo define como “a violence that occurs gradually and out of sight, a violence of delayed destruction that is dispersed across time and space, an attritional violence that is typically not viewed as violence at all” (2). Este

tipo de violencia es una que no es fácilmente detectable, al menos no en una manera rápida, y en ella puede estar contenida el cambio climático, la deforestación, las secuelas radioactivas de las guerras, la acidificación de los océanos, el blanqueamiento de los corales, las catástrofes naturales, la extinción de especies y de espacios debido a la contaminación, los incendios forestales, la destrucción de los hábitats y la venta de estas, entre otras. Es decir, es toda la violencia que el ser humano inflige a la naturaleza y a él mismo con sus acciones y que solo es comprobable si se observa su comportamiento a lo largo del tiempo.

Si se lleva a cabo una mirada en retrospectiva del conflicto armado, puede verse cómo se cambió la tierra por calle, pues de los espacios rurales se trasladó a los espacios urbanos. Del mismo modo, logra entreverse cómo aumentó la tasa de homicidios, las desapariciones forzadas, la destrucción de la naturaleza, y el agravamiento del miedo y de la inseguridad de sus habitantes. Todo fue aumentando y la única constante que se mantuvo fue el uso de la tierra, es decir, de la naturaleza, como el botín de guerra por el que cada acto violento pareciera tener el permiso de justificarse.

De nuevo, revisando las ideas expuestas por Nixon, este menciona que “violence is customarily conceived as an event or action that is immediate in time, explosive and spectacular in space, and as erupting into instant sensational visibility” (Nixon 2). Esta violencia causada al medio ambiente y al ser humano no deja de ser fuerte, aunque cambia la velocidad con la que se lo hace. La característica de este es que quien la produce probablemente no verá sus consecuencias, o al menos no en un tiempo cercano.

Una variación del *slow violence* visto en Colombia puede encontrarse en las palabras de Mariana Matija, en su libro *Niñapájaroglaciario* (2013). Este es el de síndrome de línea de base cambiante. Las líneas de base cambiante son cambios graduales en los que se considera como la condición normal del medio ambiente. Por eso es por lo que en un entorno en donde se da un deterioro progresivo, como lo es el de Colombia atravesada por el conflicto armado, cada generación se habitúa y reconoce como normal lo que para generaciones anteriores sería un espacio degradado. Matija expresa este concepto luego de relatar cómo en quince años ha notado cómo ha cambiado la apariencia de los páramos que se pueden observar desde Manizales y cómo especies de pájaros, como los bichofués y los ibis, que antes no habitaban en el lugar ahora sí transitan por ahí. Relata esta autora que este síndrome “[...] nos lleva a hacer una lectura distorsionada de la realidad porque tendemos a tragar con facilidad nuevas normalidades, siempre y cuando esas nuevas normalidades aparezcan de manera suficientemente lenta” (17).

Para expresar cómo se van construyendo esas nuevas cotidianidades, La Muchacha hace uso de un lenguaje no tan formal y que produce familiaridad ante quienes se dirige. Para revisar cómo esto sucede en sus canciones se hace entonces necesario revisar el registro del lenguaje, en este caso, coloquial. Dice Antonio Briz que “la lengua varía según el uso y el usuario” (15). De ahí que surjan tres tipos de registros, como lo son el formal, el intermedio y el coloquial, que es el que ocupará el análisis de las canciones de La Muchacha. De Nuevo Briz menciona que “el español coloquial es un registro, nivel de habla, un uso determinado por la situación, por las circunstancias de la comunicación” (29) y no pertenece solo a una clase social; además, el tipo de registro que se emplee dependerá

de la situación de comunicación en la que se encuentre. Si bien el registro formal se caracteriza por estar presente en situaciones de formalidad en donde predomina el lenguaje culto, “[...] el registro informal o coloquial se utiliza en situaciones familiares o de confianza, en las que predomina el lenguaje popular” (Barrio Arconada 441) en donde se caracteriza por “el uso de una sintaxis no convencional, la presencia de jerga, lenguaje afectivo, refranes, estructuras fijas y [...] expresiones vulgares y obscenas” (Barrio Arconada 441).

En el caso de las canciones de Esk-lones, la ciudad funciona como un texto. Esto, porque son las actividades cotidianas de los lugares las que construyen a la ciudad y esto se convierte en un signo que permite escudriñarla. El signo del que se habla es el propuesto por Ferdinand de Saussure que es el signo lingüístico que une un concepto con una imagen acústica. Para Saussure, la imagen acústica “[...] no es el sonido material, cosa puramente física, sino la psíquica de ese sonido, la representación que de él nos da el testimonio de nuestros sentidos; [...] el concepto [es] generalmente más abstracto” (40). A esto, Saussure propone reemplazar concepto por significado e imagen acústica por significante y la combinación de ambos es llamada signo. La relación establecida entre significado y significante es arbitraria; es decir, el signo, o mejor dicho “el signo lingüístico es arbitrario”. Y es cultural, pues ese lazo creado se aprende y se inserta en el saber colectivo.

Lo anterior es lo que posibilita que las canciones de Esk-lones sean asociadas a un lugar, a una situación y a una manera de enfrentar lo que ahí sucede. Las narrativas que posee la Comuna 13 están enfocadas en rimas acompasadas que relatan vivencias atravesadas por el dolor y el miedo, pero también aparecen otras, incluso en la misma

historia, que construyen un camino que vislumbra una salida. Si en un momento dado el miedo fue el centro del lente a través del cual las personas veían a la comuna de cierta manera, ahora la esperanza es también un signo que le representa. Las canciones o las sensaciones que produce, como el miedo o la esperanza, son los significantes de la Comuna 13, que es el significado, la representación o imagen mental. Esta es la esperanza de un mañana en el que no exista más el conflicto armado en Colombia.

La Comuna 13 puede verse como un texto también. Para esto, se toma a Susana Rotker con “Ciudades escritas por la violencia”⁴ para así hablar sobre el vínculo que el ser humano puede crear con un espacio urbano. Rotker posa su mirada en la violencia social que tiene lugar en los barrios marginales y trata de leer el relato del miedo que se construye y se narra a través de las cifras de los asesinados; también trata de identificar los personajes periféricos que habitan ese lugar: “Otro contrasentido, también horroroso, es la existencia de los sicarios en Colombia, jóvenes menores de edad entrenados para matar con la absoluta conciencia de que a su vez serán asesinados en poco tiempo” (195).

Los significantes que se han ido configurando en la Comuna 13 han estado sostenidos, en mayor medida, por la idea de que es un barrio peligroso y de estrato social bajo. A la pobreza también se le asocian las pocas posibilidades que tienen los jóvenes de tener un futuro diferente y alejado del crimen. Por mucho tiempo en Colombia esa pareció ser la salida: unirse a las bandas criminales para sobrevivir porque la ciudad parece convertirse en un entorno salvaje en donde hay que sobrevivir y en donde quien lo hace es

⁴ “Ciudades escritas por la violencia” es la introducción del libro *Ciudadanías del miedo* editado por Susana Rotker y publicado por la editorial Nueva sociedad en 2000. Este mismo apartado fue publicado en la Revista Javeriana *Cuadernos de Literatura* como artículo de reflexión en 2019.

el más fuerte. Sin embargo, las canciones de Esk-lones muestran la intención de reconfigurar el texto. Al miedo y la violencia se le contraponen el arte, la creación y la literatura. Si bien las canciones pueden reconstruir el contexto en el que se vive, también pueden imaginar un futuro que no ha llegado, pero que se planea fraguar.

Rotker habla de esta relación surgida entre espacio y el sentido que se le otorga. La autora se hace una pregunta que permite caracterizar a los espacios: “y si el espacio tiene el poder de la representación: ¿qué tipo de sociedades son estas que han de reconocerse en los espacios interrumpidos por el miedo?” (Rotker 201). Para resolver esta cuestión es necesario analizar las relaciones que el sujeto urbano construye con los espacios que habita.

En las canciones de Esk-lones se lee el miedo que la Comuna 13 ha sentido por la violencia que se ha instaurado allí desde que el conflicto armado migró desde las zonas rurales a las zonas urbanas. Además, se retrata no solo cómo la violencia se ha incrustado en la cotidianidad, sino también los efectos que ha dejado en sus habitantes, como el contemplar su espacio fragmentado por las fronteras invisibles y el convertirse en caminantes de un lugar que narran desde el rap.

Julia Kristeva, en “La palabra, el diálogo y la novela”, lleva a cabo una dinamización del legado de Mijail Bajtín. Esto es importante para este trabajo porque se plantea un diálogo de varias escrituras dada por el escritor, el destinatario y el contexto cultural anterior o actual. Kristeva menciona que esa dinamización es posible gracias a “[...] una concepción según la cual la “palabra literaria” no es un punto (un sentido fijo), sino un *cruce de superficies textuales* [...]” (188). La Comuna 13 de Medellín, su contexto

de violencia y su caminante periférico que es, en este caso el cantante de rap, construyen el cruce de esas superficies textuales.

También, la teórica francesa habla de la palabra en el espacio de los textos y menciona que el estudio del estatuto de la palabra permite “[...] estudiar las articulaciones de esa palabra (como complejo sémico) con las otras palabras de la frase, y descubrir las mismas funciones (relaciones) al nivel de las articulaciones de secuencias mayores” (189). Las tres instancias donde se da esto son el sujeto de la escritura, el destinatario y los textos exteriores. El estatuto de la palabra se define de manera horizontal, en donde la palabra en el texto pertenece al sujeto de la escritura y al destinatario al mismo tiempo, y de manera vertical, en donde la palabra en el texto está orientada hacia el corpus literario anterior o sincrónico (Kristeva 190). El eje horizontal se refiere al sujeto-destinatario y el eje vertical, al texto-contexto.

Bajtín llama a estos dos ejes diálogo y ambivalencia, respectivamente.

La ambivalencia “[...] implica la inserción de la historia (de la sociedad) en el texto, y del texto en la historia; para el escritor son una sola y única cosa” (Kristeva 195). Por otro lado, el diálogo implica una lógica de distancia y de relación entre los diferentes términos de la frase o de la estructura narrativa que indique un devenir. En este sentido, una palabra se vuelve ambivalente cuando adquiere dos significaciones y esto puede evidenciarse en mayor medida en las canciones y los juegos que se dan con las figuras retóricas.

Ese sistema de signos que puede cruzarse para generar ambivalencia lo posibilita la cultura. Yuriy M. Lotman, en “Sobre el mecanismo semiótico de la cultura”, menciona que

la cultura es memoria no hereditaria de la colectividad y que es un fenómeno social (71). El sucederse de las culturas muestra los cambios sociales que se van dando y cómo el sistema de signos se va transformando. Para Lotman, “La semiótica de la cultura no consiste sólo en el hecho de que la cultura funciona como un sistema de signos. Es necesario subrayar que ya *la relación con el signo y la signicidad* representa una de las características fundamentales de la cultura” (75). Esta mirada es importante porque el contexto descrito en las canciones de Esk-lones plasman una memoria colectiva. Estas, al igual que los textos literarios, se convierten en los contenedores del pasado.

En “El arte como lenguaje”, este semiólogo ruso dice que el lenguaje es cualquier sistema de comunicación que emplea signos ordenados de un modo particular y este no solo hace referencia a las distintas lenguas, como el ruso, el francés, el hindi, entre otros, sino también a los lenguajes artificiales o metalenguajes de las ciencias y se puede hablar del lenguaje del teatro, del cine, de la pintura, de la música, del arte en general como un lenguaje organizado de modo particular (18). La obra de arte es vista como un texto de este lenguaje en donde todos sus elementos hacen parte del significado. Es por eso por lo que el hecho de que las canciones de Esk-lones se enmarquen en el rap muestra cómo un género que nace en los espacios marginales se mueve en esas mismas instancias para conservar lo que sus habitantes tienen por decir. Este es un género nacido en la ciudad, justo en las zonas en donde la violencia ha estado fuertemente presente, y esos detalles son los que le dieron la razón de su existencia y que siga circulando con esos fines, que son los de denunciar y registrar las vivencias. El rap, al menos el que está presente en el contexto colombiano, pertenece a una industria independiente con poca difusión, en comparación con otras

esferas, y que continúa sirviendo a los mismos propósitos que le dieron vida: la letra de sus canciones y sus ritmos responden al deseo del artista.

Sumado a lo anterior, Lotman considera que “el arte es el procedimiento más económico y más compacto de almacenamiento y de transmisión de la información” (36). Lo que se encuentra en las canciones “Esta es la 13” y “Siente el dolor” no podría ser transmitido y comprendido de la misma manera si variara el género musical o su formato, es decir, si fuera un texto que se sale de los linderos del discurso poético.

La mirada de los dos teóricos anteriores posibilita revisar la letra de las canciones. Con todo, se hace necesario hablar del caminante de la periferia para rastrear un contraste entre la ciudad dibujada por el miedo y la resignificación que se logra al transitar nuevamente por esas calles con otro objetivo.

Este caminante es el nuevo *flâneur* de la contemporaneidad quien, a través de sus prácticas de errabundeo, establece vínculos simbióticos con los espacios que explora y descubre conscientemente. Para tratarlo se hace idóneo conversar también sobre la psicogeografía y la teoría de la deriva.

Cabe recordar, en ese sentido, que el término *flâneur* remite al callejero y paseante; este empieza a circular entre el siglo XVI y XVII, pero es en el siglo XIX que toma relevancia literaria y social gracias a Charles Baudelaire quien lo mencionó como una figura que se pasea solitaria, abstraída y despreocupada del tiempo, por las calles de París en *El spleen de París* (1869) observándolas con detalle. Mas adelante Walter Benjamin toma a la figura del paseante o del *flâneur* para referirse al sujeto que transita por las

vitricas y observa con cierta distancia las nuevas configuraciones de París, enfocando así la mirada al retrato sobre el creciente fenómeno del consumismo y fetichismo de la mercancía (Villa Guerrero 150). En el *Libro de los pasajes* (1982) Walter Benjamin revisa a este personaje urbano que va a la deriva por las calles mientras observa a la ciudad y sus transformaciones y encuentra placer en ello: “La calle conduce al *flâneur* a un tiempo desaparecido. [...] Con todo, la calle sigue siendo siempre el tiempo de una infancia. [...] La embriaguez se apodera de quien ha caminado largo tiempo por las calles sin ninguna meta” (Benjamin 422).

En esa misma vía, es adecuado conversar sobre la psicogeografía, porque ese acto de pasearse con calma y sin rumbo se ha transformado al punto en el que un lugar y su paseante pueden crear vínculos. Este concepto propuesto por Guy Debord, es el “estudio de los efectos precisos del medio geográfico, ordenado conscientemente o no, al actuar directamente sobre el comportamiento afectivo de los individuos” (Debord 17). Un espacio, siguiendo lo anterior, tiene la capacidad de generar en el sujeto que lo habite o lo pasee sensaciones que lo lleven a crear lazos con este y a actualizar las percepciones que otros han tenido sobre él.

Por otro lado, la teoría de la deriva es una teoría propuesta por la Internacional Situacionista —conformada por los situacionistas y su líder intelectual Guy Debord— para hablar sobre el acto de andar en la posmodernidad. Esta es vista como “(...) una verdadera vanguardia adscrita al urbanismo y a la ciudad” (Barreiro León 11) y es definida como un “modo de comportamiento experimental ligado a las condiciones de la sociedad urbana; técnica de paso fugaz a través de ambientes diversos” (Careri 97). El andar a la deriva de

los situacionistas es diferente al andar de los surrealistas porque estos últimos lo hacían desde el deambular inconscientemente y no desde el caminar prestando atención a lo que cada lugar entrega.

La práctica del andar se transformó debido a que los surrealistas y situacionistas notaron en la sociedad una carencia de imaginación. Los primeros usaron a la ciudad como un objeto para crear una imagen de ellos mismos. Los segundos buscaron que en el urbanismo el individuo se convirtiera en el protagonista de su propia ciudad. Además, “[...] las ciudades surrealistas no existirán más allá de los barrios parisinos donde se desarrolló la propia vanguardia artística” (Barreiro León 12). Es por eso por lo que se propone llamar errabundo al andante de la actualidad, pues este es quien recorre los lugares que no son París y lo hace, no como el *flâneur* que quiso rebelarse contra la modernidad mientras caminaba sin objetivo, sino como el andante que se deja llevar por los lugares y se da el permiso de perderse para descubrir espacios.

Ese acto de explorar los lugares le va a permitir al errabundo actualizar constantemente la lectura de la comuna, pues “las grandes obras se reproducen a sí mismas en sus distintos lectores y así cambian continuamente. De la capacidad de autoproducción se sigue la pluralidad de significados, y de ésta, la multiplicidad de lecturas” (Paz 12). En las canciones “Esta es la 13” y “Siente el dolor” se canta un paseo por las calles del barrio y no se omiten la violencia, la pobreza y el miedo que no dejan de estar presente, pero sí se construye una mirada de amor hacia un lugar que se observa como hogar.

Ese vínculo que crea un lector con la obra que lee, igual al vínculo que crea el errabundo y el espacio que anda puede ser visto en las dos instancias que se mencionan en

“De la estética de la recepción a una estética de la participación”. Estas son una de producción y otra de recepción. En la primera se ve al artista y su producto. En la segunda, se tiene presente al espectador, oyente o lector. Se habla “[...] de una triada constituida por el sujeto productor o creador, el producto u obra artística y el receptor” (13). Esta triada puede verse en el músico, su canción y su oyente y también en la Comuna 13 como significado, el espacio que se reconfigura constantemente y el errabundo que hace posible esa reconfiguración al recorrerla. En ambas triadas se construye distintos sentidos, distintas lecturas, de una misma obra. El foco aquí está entonces en ese receptor. Se habla de una actualización de la obra que se da por medio de la recepción. El encuentro que se da con ella es también un encuentro que se da con la historia con la que carga y a la que llega.

A la lectura que se le realiza a todo es importante considerar qué es lo que puede ser recibido. “[...] En la obra hay que distinguir lo que está en ella, sobre todo en el objeto representado, y lo indeterminado; o sea, lo que no está en la obra”. (Sánchez Vázquez 21). El sentido de una obra se construye tanto desde lo que se ve como desde lo que no, o desde lo que no existe ni siquiera. La Comuna 13 es toda la historia que carga, como la Operación Orión (2002), la construcción de casas en terrenos no permitidos, los asesinatos a jóvenes, la música que sale temerosa por las consecuencias que implican el exponer la situación vivida, entre otras. Y es también ese deseo de cambio que puede no verse. Esos espacios o silencios son llamados en la teoría literaria como puntos de indeterminación.

Los puntos de indeterminación en la obra son “[...] los aspectos del objeto representado que, ateniéndonos a la obra, tal como ha sido escrita por el autor, no se pueden determinar, ya que no están en ella” (Sánchez Vázquez 21). Estos faltan, no por mera

casualidad, sino porque a la obra le es imposible determinar todo; esta no puede contener todo lo que es el objeto representado. Lo que ocurrirá, entonces, con quien se acerque a las canciones de Esk-lones y no haya visitado antes a la comuna es que tendrá que usar su imaginación y rellenar los espacios que el texto no dice. También, quien sí la conozca, pero no haya estado presente en los eventos de violencia que se en ellas se describen tendrá que hacer ese mismo ejercicio. Siempre se nos va a escapar algo y eso es lo que completa el sentido de la obra, pues el lector, espectador, oyente y errabundo tienen la tarea de encontrarse con la obra, actualizarla gracias a ese encuentro y, de esa manera, permitir que esta continúe existiendo.

Ese encuentro que se da entre la obra y el lector es llamado “Concreción” por Iser Ingarden. En el proceso de concreción, “el lector de una obra narrativa o poética, o el espectador de una pieza de teatro, no se limita a reproducir lo que el texto leído o representado le ofrece, sino que trata de determinar lo que en él no está determinado” (Sánchez Vázquez 22). Dice Wolfgang que la concreción es solo la actualización de los elementos de la obra y no una interacción entre el texto y lector (275). Sin embargo, lo que sucede entre el errabundo y el lugar que anda sí permite que ambos se afecten en el sentido en el que la mirada del primero cambia y el sentido del segundo se pluraliza. Ambos se interpelan.

La concreción es determinar lo indeterminado. Es decir, el papel del receptor es uno activo. No es solo recorrer el lugar, no es solo leer la obra, no es solo recibir, es también revisar, rellenar y comprender el contexto del que la obra viene y cómo este puede tejerse con el contexto actual. El lector actualiza al texto. El errabundo actualiza el sentido del

lugar al recorrerlo. Por eso es por lo que como las canciones de Esk-lones no pueden relatar todo lo que el objeto representado es, se hace necesaria la interacción de la colectividad con estas. La concreción tiene dos posibilidades: el marco lo da el receptor una vez se acerca a la obra y otra en donde el receptor llena esos espacios en blanco, teniendo en cuenta lo que propone el texto y, como las circunstancias del receptor varían, esto hace que las concreciones sean plurales y diferentes. Y es que “[...] sin el lector no existirían los textos literarios, pues éstos son procesos de significación que solo pueden materializarse mediante la lectura” (Hernández 98). Sin el caminante no hay ciudad.

Las canciones de Esk-lones reconstruyen las realidades en la que están inmersos y demandan un proceso activo de sus receptores, errabundos, para así construir entre todos los distintos sentidos que puede adquirir la Comuna 13. Esto, además de cambiar las miradas negativas del entorno, busca también cimentar la idea de un mejor mañana en el que el conflicto armado colombiano desaparezca junto con los estragos que este ha ido dejando.

CAPÍTULO 2. *Canciones para la ausencia: intertextos sonoros*

El colectivo Estampa, conformado por los músicos y compositores antioqueños Salomé Quintero Moreno y Jakko Libreros, realizó en el año 2022 un proyecto de investigación y creación, ganador de la convocatoria Jóvenes en Movimiento del Ministerio de Cultura, que consistió en la reescritura de relatos testimoniales cuyo contexto se enmarcó en el conflicto armado en Colombia. El álbum, que fue publicado en la plataforma de *Spotify*, estuvo constituido por cinco relatos reescritos y cinco composiciones musicales que los acompañan, conformando así duplas musicales que construyen un diálogo entre una víctima y una víctima no directa, esto último teniendo en cuenta que todas las personas que viven en Colombia han sido, en alguna medida, víctimas del conflicto.

Salomé Quintero Moreno cuenta, en una entrevista realizada en el podcast *Tertulias para la gente*, que la iniciativa surgió gracias a que ambos integrantes se sintieron interpelados por la entrega del Informe Final de la Comisión de la Verdad y por el deseo de poner el oficio de cada uno, que es el de la literatura y el de la música, al servicio de las historias que están atravesadas por el conflicto armado colombiano. El resultado final fue el de tener relatos que construyen una visión del conflicto armado dado en una dimensión rural y una melodía que enfatiza el dolor de la víctima que narra. Con respecto al propósito del proyecto, desde el reconocimiento que los integrantes se hicieron a sí mismos como mediadores, estos buscaron extender el testimonio de las víctimas, a quienes consideran como protagonistas del proyecto, para que sean escuchadas, es decir, para expresar las ausencias que el conflicto armado ha dejado e invitar a un duelo nacional.

En un principio, como lo dejan saber los integrantes del colectivo en el vídeo “Convocatoria Jóvenes en Movimiento 2022 - Cartas al desencuentro: canciones para la ausencia” presentado en la plataforma *YouTube*, el proyecto musical tuvo como nombre “Cartas al desencuentro: Canciones para la ausencia”, pues el propósito inicial consistía en realizar cinco entrevistas a víctimas directas del conflicto armado que hubieran sido desplazadas y que residieran en Medellín. Estas entrevistas buscaban ser presentadas en vídeos como cartas enunciadas por las víctimas directas del conflicto armado y las canciones que se compusieran con base en ellas harían las veces de cartas respuestas. Si bien el formato audiovisual no fue utilizado, sí se mantuvo el formato epistolar por medio de las duplas que se convirtieron en el espacio discursivo en donde víctima directa y víctima no directa pudieron confluír. Estas dos voces narran los estragos que el conflicto armado produjo en un pasado y que se continúa sintiendo en el presente. Además, menciona Salomé Quintero, en una comunicación personal realizada el 19 de agosto de 2023, que se buscó que los relatos, que es la primera parte de cada dupla, hicieran las veces de cartas de las víctimas destinadas a las víctimas no directas del país.

Jakko Libreros cuenta en el podcast *Tertulias para la gente* que, si bien en la etapa de planeación e investigación del proyecto se tenía pensado entrevistar a víctimas directas, es decir, hacer uso de fuentes vivas, luego de ser asesorados por el Museo Casa de la Memoria sobre los actos de daño y revictimización, ambos integrantes decidieron usar relatos consignados en otros proyectos y solo una entrevista a una víctima. Las fuentes que se eligieron usar entonces fueron el Volumen Testimonial del *Informe final de la Comisión*

*de la Verdad*⁵, la crónica *Vivíamos muy bueno allá* (2021) de la Corporación Río Arriba, la crónica *Volver para qué, crónicas sobre el desarraigo* (2014) de Daniel Rivera Marín, la compilación musical “Tocó cantar. Travesía contra el olvido” del Centro Nacional de Memoria Histórica, el documental “Sembradora” (2016) dirigido por David Quiroz, la obra *Develaciones: un canto a los cuatro vientos* de la Comisión de la Verdad, la pieza audiovisual *Bocas de ceniza* (2003-2004) de Juan Manuel Echavarría, las bitácoras de “El Salón del Nunca Más” ubicada en Granada, Antioquia, y una entrevista con María Rosa González, abuela de Jakko Libreros, quien fue víctima de desplazamiento. Fue así como, a partir de la revisión de los testimonios expuestos en estas fuentes, se construyeron relatos con personajes creados sin nombres y sin lugar de precedencia para así representar desde la generalidad y no revictimizar a las víctimas.

En el proceso de creación del proyecto, cuentan sus integrantes en *Tertulias para la gente*, que tanto la melodía como la letra se compusieron de manera simultánea y cada canción tiene su propia estructura. Un ejemplo de lo anterior es la canción “Canto del río” que está inspirada en la estructura de los alabaos. Y las referencias que se usaron se hicieron a través de citas directas para así llevar a los oyentes a las fuentes de manera fácil.

Salomé Quintero expresa en el podcast que la música y el arte permiten contar historias, como lo relacionado a la violencia en Colombia y las cifras de víctimas que se pueden escuchar cada día, y así lograr su desfamiliarización, la conciencia de qué es real y

⁵ De él se tomaron como inspiración cinco relatos presentes en “El libro de las anticipaciones”: “Dolor en el ombligo”, “Yo tuve esa pesadilla”, “Mamá, yo no voy a volver”, “Un día de estos va a cambiar la vida” y “Dani, no se vaya”.

despertar así el interés en los espectadores para que se acerquen a las fuentes que construyen la memoria del conflicto armado.

Lo que se busca en este capítulo, entonces, es revisar dos de las cinco duplas musicales presentes en el proyecto musical para evidenciar en ellas el papel del testimonio, el uso de ciertas metáforas y los tipos de relaciones transtextuales que puedan rastrearse en ella. Menciona John Beverley, en su artículo “Anatomía del testimonio”, que el testimonio puede tener variedad en su forma, modo de publicación y contenido narrativo, por eso describirlo puede resultar complejo (9). Esta flexibilidad de forma y contenido es lo que le permite habitar, además de la literatura, otras disciplinas como es el caso de la música. El propósito sigue siendo el mismo: relatar otra mirada de la historia. Y es que el testimonio presenta consigo la necesidad de un cambio social y estructural. El auge del testimonio está estrechamente relacionado con la actividad que ha tenido el conflicto armado en diferentes zonas del país. De hecho, su desarrollo se ha concentrado en los países del Tercer Mundo; surgió en Latinoamérica en 1960 y en Cuba⁶ ya existía antes de esa fecha.

El testimonio narra la historia de un colectivo, aunque quien lo narre sea un individuo. Se lo puede definir como “[...] una narración [...] contada en primera persona gramatical por un narrador que es a la vez el protagonista (o el testigo) de su propio relato. Su unidad narrativa suele ser una “vida” o una vivencia particularmente significativa [...]” (Beverley 9). Para Hugo Achugar, el testimonio presupone dos textos, el primario o prototestimonio y el definitivo o testimonio escrito (64). Además, el testimonio envuelve dos tiempos, el presente narra al pasado y lo dirige a la hora de ser enunciado. En las

⁶ Una obra que es muy representativa de esto es la novela *Biografía de un cimarrón* de Miguel Barnet publicada en 1966.

canciones y relatos que aparecen en *Canciones para la ausencia* (2022) se actualiza el pasado narrado. Lo anterior porque, si bien se narra un evento que ya no existe más que en el recuerdo, este continúa pasando en otras versiones y, aunque es intangible, el relato lo preserva para que no sea olvidado.

Ocurre también que el testimonio está constituido por dos sujetos, uno que relata y otro que escucha. En ese sentido, John Beverley se refiere a quien escucha como narrador o compilador y Hugo Achugar lo llama letrado solidario (58). Esto último porque quien usualmente relata es una persona iletrada, un sujeto no central, y quien pregunta, escucha y transcribe es un sujeto que puede ingresar a las esferas de los intelectuales. Cabe aclarar que quien narra y quien escribe pueden ser el mismo sujeto; cuando eso sucede, Achugar nos diría que estamos ante un autotestimonio (53).

A la literatura testimonial se la considera como una escritura moderna. Esto tal vez pueda deberse a que “las narraciones testimoniales están cómodas en el presente porque es la actualidad (política, social, cultural, biográfica) la que hace posible su difusión cuando no su emergencia. El núcleo del testimonio es la memoria [...]” (Sarlo 79). Lo anterior puede explicar el surgimiento de nuevos vehículos que contengan testimonios, como es el caso de piezas literarias, audiovisuales, artísticas y musicales, y el público diferente que esto atrae, pues ya no es solo el sujeto central alfabetizado. Esto explica también el auge que han tenido los proyectos investigativos y creativos que toman lo testimonial y el conflicto armado como tema central. Además, quienes decidan ser mediadores de los testimonios que van saliendo a la luz no solo están representando a quien atravesó esa violencia, sino que también están narrando cómo estos mediadores han percibido estos

relatos y cómo ha influenciado en ellos y en el resto de los individuos que tengan alguna cercanía con este contexto.

En el testimonio hay oralidad en su origen. Es necesario resaltar esto porque los testimonios que sirvieron como base para la creación de *Canciones para la ausencia* (2022) ya están escritos en su mayoría y volvieron a habitar espacios orales a través de la música. Mientras que las obras escritas son dirigidas a lectores alfabetizados, las obras orales buscan llegar a todos. Esta circularidad con la que juega este proyecto musical puede servir como símbolo de esa violencia que se continúa reproduciendo a causa del conflicto armado. Además, esta misma circularidad puede representar la característica que tiene toda obra que narra un testimonio, que es la de ser una obra abierta. “El narrador del testimonio es una persona real que continúa viviendo y actuando en una historia que también es real y también continua. El testimonio por lo tanto es en su esencia una “obra abierta” que afirma el poder de la literatura como una forma de acción social [...]” (Beverley 15).

CARTA Y RESPUESTA: “Es que la tierra siente esas cosas” y “Canto del río”

Para construir la primera parte de este objeto estético, que es el relato “Es que la tierra siente esas cosas”, el colectivo le realizó a María Rosa González⁷, abuela de Jakko Libreros y víctima de desplazamiento forzado, una entrevista en formato de conversación grabada que duró muchas horas. De ahí se tomaron fragmentos y se construyó la historia que dio forma al relato final. En él cuenta una mujer cómo fue vivir su infancia en un lugar en el que se podía visitar el río sin el temor de encontrar a las aguas arrastrando a los muertos,

⁷ María Rosa González fue víctima de desplazamiento en Frontino, Antioquia. Tuvo que migrar a la ciudad y pasó por varios barrios como lo fueron Buenos Aires y Robledo. Desde que salió de Frontino, que fue a la edad de 19 años aproximadamente, no ha podido volver.

pero esta cotidianidad tan libre se vio transgredida cuando el ejército y la guerrilla entraron en guerra; ya no se podía salir, las fincas eran constantemente saqueadas, las mujeres eran violadas y era usual escuchar que los vecinos habían sido secuestrados, torturados y asesinados y que su inocencia se ponía en disputa.

Al testimonio se le hace un tratamiento del lenguaje y una alteración tanto en la forma en la que es relatado como en la voz que lo relata, para así tener como resultado final un relato mucho más corto y mejor hilado. Esto, lejos de invalidar su legitimidad como testimonio, lo que hace es evidenciar el uso de estrategias narrativas que pueden tomarse prestadas de la literatura, como es el caso de la elipsis, los juegos con el tiempo, entre otros. La veracidad de lo narrado continúa permaneciendo y el objetivo, que es el de representar un hecho atroz causado por el conflicto armado, se sigue dando. Asimismo, estas marcas que trae el relato oral pueden ser organizadas en el relato escrito de tal manera que se construya la estética que el mediador crea necesaria. Por ejemplo, en “Es que la tierra siente esas cosas” aparecen las preguntas que quien cuenta una historia se hace a sí mismo mientras logra recordar: “Cuando una menos pensaba, eso se largaba a llover y bajaba el río con piedras y, ¿cómo se llama? ¡Una borrasca! Yo estaba muy chiquita, yo me imagino que tendría, ¿qué?, 10 años” (Libreros y Quintero Moreno).

El testimonio narra las diversas perspectivas que pueden existir de un acontecimiento, develar historias que en muchas ocasiones son obligadas a ser silenciadas, hacerse preguntas, esclarecer dudas, recordar y construir memoria. Todo este ejercicio de reconstruir el pasado “[...] implica que el sujeto que narra (*porque* narra) se aproxima a una verdad que, hasta el momento mismo de la narración, no conocía totalmente o sólo conocía

en fragmentos escamoteados” (Sarlo 76). De esa manera, se realiza un trabajo colectivo que permite ir uniendo las piezas de un rompecabezas.

En el relato revisado, la mujer que narra se pregunta por quién fue el victimario de la vecina que ayudó a su familia cuando estaban pasando hambre. Narra no solo una desaparición, sino también un ataque a un cuerpo, evidenciando que el hecho de ser mujer añade otras cargas: “entonces entraron a esa finca y la secuestraron, y se la llevaron, así, hasta descalza, para el cementerio, caminando por esas piedras. Allá la mataron y la empalaron. Le metieron un palo por la vagina” (Libreros y Quintero Moreno). Al final la duda no es disipada y si se revisa en el presente, se continúa en la incertidumbre, sin embargo, estas preguntas permiten construir un camino que eventualmente lleve a un esclarecimiento. Es así como lo ocurrido no muere y el país hace memoria para en un futuro impedir que estos hechos sigan dándose.

Cabe señalar que a lo largo de la dupla musical se mencionan aves y mariposas para indicar cómo el tiempo ha cambiado de manera negativa. Cuando existía la libertad y la tranquilidad de ir al río, las mariposas revoloteaban y las aves cantaban, pero cuando llegaron los grupos armados a saquear y a asesinar, las mariposas desaparecieron y las aves se sumieron en el silencio: “Cuando pensaba en el río me imaginaba que iban a bajar muertos, o que iba a ver sangre. Ya era muy distinto. Es que la tierra siente esas cosas. Y por eso ya no se veían las mariposas, y no se escuchaban los pájaros, ni nada. Ya el río siempre era como algo triste” (Libreros y Quintero Moreno).

Esto es importante mencionarlo y puede verse reforzado en el artículo “Los imaginarios de la irracionalidad a través de metáforas zoomorfas en la literatura de

violencia colombiana”, ya que en él María Bernarda Espejo habla sobre el uso de metáforas en donde se relaciona el comportamiento de los seres humanos con el de los animales para así denominar a las víctimas y victimarios insertos en el período de la violencia bipartidista en Colombia. La autora rastrea el uso de algunos pájaros, mamíferos e insectos en la literatura de “La Violencia” para construir metáforas que permitan comprender la realidad y deshumanizar el conflicto. Entre los ejemplos de lo anterior están el “cóndor (jefe de los pájaros), cuervo (policía), chulo (miembro del Ejército Nacional de Colombia, agente de policía), pájaro (individuo perteneciente a un grupo armado ilegal que tuvo su centro de operaciones en Tuluá, Valle del Cauca)” (22). La autora se refiere al conjunto de estas denominaciones como el bestiario de la violencia colombiana.

Espejo menciona los tres tipos de metáforas propuestas por George Lakoff y Mark John (orientacionales, ontológicas y estructurales)⁸ para identificar que las metáforas que mayormente se encuentran en la literatura de “La Violencia” son las metáforas estructurales, ya que los actos de violencia de quienes participaron en este período se reconocen a partir de otros conceptos, pues “[...] el significado metafórico no se da en la palabra aislada sino depende del contexto, su función es crear una denominación nueva” (21).

La importancia de traer a colación lo anterior reside en que, así como las metáforas que surgieron en ese período responden a las necesidades de ese contexto, las metáforas

⁸ Para conocer más al respecto ir a la página 21 del artículo “Los imaginarios de la irracionalidad a través de metáforas zoomorfas en la literatura de violencia colombiana”, María Bernarda Espejo y al texto *Metáforas de la vida cotidiana* de George Lakoff Mark Johnson o a la reseña realizada por la Revista de Lingüística Teórica y Aplicada.

que se usan y que se construyen en la actualidad pueden responder a otras. Es el caso de las aves (como los pantaneros), las mariposas y el agua que se presentan en el objeto estético estudiado en este apartado. Las dos primeras representan la libertad y la calma y, en un sentido más oculto, a las víctimas que ya no están, y en el último, el agua aparece como río y lluvia que cumplen la función de cargar a los muertos, ser el pasado y expresar la tristeza; la naturaleza, entonces, es personificada: “Es que la tierra siente esas cosas. Y por eso ya no se veían las mariposas, y no se escuchaban los pájaros, ni nada. Ya el río siempre era como algo triste” (Libreros y Quintero Moreno).

En la canción “Canto del río”, que es la segunda parte de este objeto estético, la melodía que acompaña a la letra se construye con el objetivo de reforzar el sentido de esta última. Los alabaos son utilizados aquí como inspiración y se evidencia en el uso de la escala pentatónica⁹, ya que esta atraviesa la tradición de las comunidades ancestrales y su relación con la naturaleza, y se canta con un acompañamiento en un volumen muy tenue para que sean la voz y el relato lo que resalte.

Los alabaos son cantos que se cree llegaron con la diáspora africana en el siglo XVI, se mezclaron más tarde con las tradiciones católicas impuestas por los españoles y finalmente quedaron en manos de las comunidades afro del pacífico colombiano. Estos cantos eran cantados por los esclavos. A este género musical puede definirse como un himno de alabanza que se canta en rituales mortuorios, tanto en el velorio (que se da en la primera noche del momento en el que la persona muere) como en el levantamiento de tumba (que hace referencia al último día de la novena), con el propósito de darle una

⁹ Una escala pentatónica es una escala musical constituida por una sucesión de cinco notas musicales diferentes que están dentro de una octava.

despedida al cuerpo en el primer día y de despedirse del alma en la última noche y asegurarle el paso a la eternidad. Además, menciona Pinilla Bahamón, los alabaos son vistos como adaptaciones músico-literarias que toman elementos de los romances juglarescos, de la musicalidad gregoriana de España en la Edad media y de la cultura de las comunidades afrodescendientes, como la polifonía y los gritos africanos (155).

En “Canto del río” aparece también un testimonio que es entregado a través de versos y metáforas. Si “en el contexto de La Violencia, a través de su narrativa, el pájaro deja de ser el animal dócil, de bello plumaje, para encarnar al ave rapaz que devora con avidez lo que se encuentra a su paso y luego desaparece con gran agilidad” (Espejo 22), en la canción los pájaros se convierten en seres vulnerables que son silenciados y, en muchas ocasiones, desaparecidos, y la tierra narra lo que los campesinos tienen miedo a decir:

[...] Entre empeños primitivos
 quedan guardadas plegarias
 mientras de nuevo amanece
 el río lleva las historias

Ánima de toda cosa
 no puede decir palabra
 el monte está en silencio
 la tierra las penas pasa [...]. (Libreros y Quintero Moreno)

El conflicto armado, es bien sabido, ha generado un impacto en el tejido cultural de Colombia. Es por eso por lo que los y las cantadoras de alabaos han tenido que modificar

sus tradiciones al migrar de un lugar a otro. Cuando el conflicto llegó a diferentes zonas del Pacífico colombiano, estos no podían salir en las noches por el temor a quedar en medio de la guerra y los desplazamientos forzados a las urbes que comenzaron a suceder provocaron distanciamiento en la comunidad y transformación en el ejercicio de cantar los alabaos. En el artículo “Alabaos y conflicto armado en el Chocó: noticias de supervivencia y reinención”, Andrea Marcela Pinilla Bahamón examina cómo la tradición de cantar alabaos en dicha región se ha visto permeada por el conflicto armado. En la actualidad, los alabaos pasaron de habitar los ritos mortuorios a convertirse en “[...] un canal para denunciar hechos de violencia, visibilizar las memorias de las víctimas e incluso como ejercicio de resistencia y liberación” (165). Este tipo de alabaos, los que hacen alusión a temas cotidianos y políticos, reciben el nombre de alabaos profanos.

Entre los propósitos que tienen los alabaos está el de aliviar el dolor que produce la muerte de un ser querido, ser relatos de memoria, ser un símbolo de resistencia y fortalecer los lazos de la comunidad. Dependiendo del tema al cual los alabaos hagan referencia, pueden clasificarse en alabaos mayores, alabaos menores, romances y juegos de velorio, bunde y alabaos profanos.

Los alabaos no solo están dirigidos a los muertos, sino que también se presentan como un medio para que los vivos puedan tener su duelo. La música permite ese espacio de sanación y de confrontación, en este caso, con los hechos traumáticos que el conflicto armado causa y que se desconocen. En el caso del testimonio, cuando este “[...] narra la muerte o la vejación extrema, establece también una escena para el duelo, fundando así comunidad allí donde fue destruida” (Sarlo 67). Esto último también lo realiza la literatura,

crea lazos con otras obras y otras expresiones artísticas y de esa manera, se permite crear lazos también entre comunidades porque sí puede tener una función social, es decir, puede tener una intención diferente además de la de entretener a su lector. De esta manera, se preservan las historias y se cristaliza de alguna forma la memoria.

CARTA Y RESPUESTA: “Vivíamos muy bueno allá” y “Quemar la casa”

La primera parte de este objeto estético, que es el relato “Es que vivíamos muy bueno allá”, presenta la voz de un hombre que relata la historia de cómo su esposa y él se conocieron, la familia que crearon, la casa que su esposa adornó con un jardín y el asesinato de su esposa y de su hija que se dio en una “pesca milagrosa”; esta consistía en que la guerrilla atacaba a los buses de campesinos que se transportaban entre municipios y que iban escoltados por el ejército. La segunda parte, que es la canción “Quemar la casa”, habla de una casa a la que se le prende fuego, de una persona que busca respuestas y de un ser amado que está muerto.

Para construir el relato “Vivíamos muy bueno allá” Salomé Quintero y Jakko Libreros tomaron la crónica *Vivíamos muy bueno allá* (2021)¹⁰ de la Corporación Río Arriba, el documental “Sembradora” (2016) dirigido por David Quiroz y el artículo “Ocho muertos y 15 heridos en Colombia por un ataque de las FARC contra un autobús de pasajeros” publicado en el periódico *El Mundo* en el 2006. La primera fuente, que es la crónica¹¹, relata la historia de María de los Ángeles Osorio y Oliverio, una pareja campesina del municipio de Alejandría, Antioquia, que sufrió varios desplazamientos

¹⁰ *Vivíamos muy bueno allá* (2021) es el segundo cuaderno de *El campo y los días*, una colección de historias que narran el campo a través de las vivencias de sus habitantes. El texto está hecho por Ana C. Mesa Ortiz y María de los Ángeles Osorio Daza, letrada solidaria y testificante.

¹¹ Esta crónica fue construida a través de conversaciones que tuvo Ana C. Mesa Ortiz, de la Corporación Río Arriba, con María de los Ángeles Osorio Daza.

forzados. La segunda fuente, que es el documental, muestra el viaje de retorno que hace Rosalba González de Montes¹², una mujer víctima de desplazamiento forzado de la vereda El Chocó ubicada en San Carlos, Antioquia, para sembrar una flor cerca de los escombros que antes eran su hogar. La tercera fuente, que es el artículo de periódico, habla de un atentado que realizó las FARC en 2006 a un autobús que llevaba a civiles en Caquetá por transitar por las carreteras luego de la declaración de un paro armado. En el caso de la canción “Quemar la casa”, se conforma junto con el relato una dupla musical, toma como inspiración a la casa en escombros que se presenta en el Documental “Sembradora” (2016) y se logran rastrear conexiones con la canción “Tierra negra” de Edson Velandia que acompaña al documental.

Vistas de manera global, las cinco duplas presentes en *Canciones para la ausencia* parten de un testimonio consignado en un libro, proyecto audiovisual o entrevista; y si se mira a cada dupla en particular, se verá que su formato de carta y respuesta cumple también con el hecho de que la última se desprenda de la primera. De nuevo, esto es importante mencionarlo porque permite dimensionar la manera en la que opera la transtextualidad, tal y como la entiende Gerard Genette. De esta relación que se da entre un texto y otro se desprenden cinco tipos: la intertextualidad, el paratexto, la metatextualidad, la architextualidad y la hipertextualidad. Todos ellos se enlazan y se convierten en aspectos inherentes a la obra.

La intertextualidad se puede rastrear en el relato “Vivíamos muy bueno allá” en dos momentos. El primero se encuentra reconociendo que este relato antecede a la canción

¹² Rosalba González de Montes y su familia tuvieron que abandonar su finca en la vereda El Chocó de San Carlos, Antioquia en el año 2000. Tres años después, su esposo desapareció mientras volvía a la finca.

“Quemar la casa” en donde se enfoca la mirada de la víctima, que bien podría ser la esposa del señor que narra en el relato, y se enfoca en el dolor que produce dejar el lugar en el que les gustaba vivir. Ya en el segundo momento se halla en las tres fuentes que posibilitaron la construcción del relato.

En el caso del documental “Sembradora” (2016), hay tres momentos que se integran tanto de manera directa como por medio de la alusión. Cuando Rosalba González de Montes dice que “el tiempo primero fue muy maravilloso y ya de ahí después se dañó todo” (Sembradora), se puede pensar en el nombre del relato “Vivíamos muy bueno allá”; cuando dice “estuvimos por ahí 10 años que eso era como con miedo siempre” (“Sembradora”), en la canción “Quemar la casa” se habla del miedo que tiene quien narra; y en “que fuera mi casa como era primero. Llenaría mi casa de jardín a la lata. De flores, begonias, geranios, besitos, de toda clase de jardín” (“Sembradora”), se da la referencia directa, pues en el relato dice “mi familia nos dio la tierra y con mi papá construimos la casa. Era muy hermosa. Ella la llenó de jardín a la lata: de flores, begonias, geranios, besitos, de toda clase de jardín” (Libreros y Quintero Moreno).

En el documental “Sembradora” (2016) aparece una canción compuesta por Edson Velandia que se llama “Tierra negra”; esta acompaña lo que la pieza audiovisual cuenta, pues su letra habla de una naturaleza que crece hasta tapar senderos y un caserío. Aquí se pueden rastrear intertextos que se ven en la canción “Quemar la casa”. Por ejemplo, Velandia canta

[...] y a veces hasta Dios me escucha
así me amaño dentro del rugido

de la garganta, de la madre mía
así me anido en esta tierra negra
¡negra, negra, negra! [...] (Tierra Negra)

Y el Colectivo Estampa canta

[...] Mi garganta busca asilo
busca asilo de respuestas
[...] donde estén
¿Dios les cuenta mi destino?
¿Las resguarda
del frío negro de sus días? [...] (Libreros y Quintero Moreno).

Si bien no son marcas directas, sí se corresponden palabras y metáforas, como la cuestión del color negro que tiene una significación negativa. En el caso de la canción de Edson Velandia, la tierra adjetivada como negra es la que se encuentra a la espera de que sus condiciones mejoren para poder brotar de nuevo, al tiempo que es la que se encuentra oculta por la maleza y la que está próxima a morir. En el caso de la canción del Colectivo Estampa, el adjetivo que acompaña al frío lo que hace es aumentar el efecto del frío de los días, es un frío mucho más fuerte, lúgubre y pesado. Esto resuena con lo que resalta Valentina Marulanda, en su artículo “La metáfora de lo negro: una aproximación a la estética de T.W. Adorno”. Allí, Marulanda señala la manera en que, para Adorno, lo negro, en tanto imagen y atendiendo a las implicaciones semánticas, se relaciona a “[...] lo oscuro, lo tenebroso, lo sombrío, lo no familiar, la disolución, la disonancia” (89) y es también símbolo de “[...] la melancolía, la desgracia, la tristeza” (89).

Otra de las fuentes con la que se logra un intertexto es el artículo publicado por el periódico El Mundo. En él se habla de un atentado que las FARC-EP realizó a un bus en el paraje de la vía que comunica a Puerto Rico y Doncello, en Caquetá. En ese lugar a ese bus se le dispara y rocía con gasolina. Esto ocurrió el sábado 25 de febrero de 2006:

Una mujer que viaja en el transporte relató a la radio RNC que los guerrilleros atacaron a tiros el autobús y que luego un guerrillero se acercó y pidió un recipiente, lo llenó de gasolina y procedió a regarlo sin importar que dentro del vehículo había gente muerta y heridos (El Mundo).

El día, el año y el acto de violencia se encuentran en el relato “Vivíamos muy bueno allá”:

A las dos me las mataron. Eso fue un sábado, en 2006. Ellas iban para la ciudad. Habían cogido un bus en el pueblo que se iban a ir dizque protegidos por el ejército, porque así se usaba. Igual al bus lo atacó la guerrilla. Primero les dispararon a las llantas, desde lejos. Después empezaron a dispararle al bus, así, a lo loco. No estaban por matar a nadie en especial, estaban por matar y ya. Uno de ellos se subió al bus, cuando ya habían dejado de disparar, y le regó gasolina a todo para prenderle fuego (Libreros y Quintero Moreno).

En el caso del paratexto, este se puede encontrar, por ejemplo, en el primer título que tuvo el proyecto musical que fue *Cartas al desencuentro: canciones para la ausencia* en donde, desde el nombre mismo, se expresa que se entregarán cartas y en donde, gracias al límite que marcan los dos puntos, se vislumbra el formato de parejas que aparece en el

interior. Incluso con el título actual, *Canciones para la ausencia*, se halla el paratexto de que son canciones las que se van a entregar. Con respecto al objeto estético estudiado en este apartado, el relato llamado “Vivíamos muy bueno allá” comparte el mismo nombre de la crónica de la que se sirvió para su construcción. Otro paratexto que está presente en la canción “Quemar la casa” es la melodía que la acompaña, pues su propósito, al igual que con el resto de las canciones presentes en el proyecto musical, es el de resaltar lo que se quiere narrar.

En esa misma línea, la melodía presente se inscribe en la canción de autor. Esta suele envolver a la música folclórica acústica cuyos mensajes apuntan a temáticas sociales, políticas, personales o filosóficas. Este género musical se denominó antes como canción protesta, que apareció entre los años 60 y 70 para denunciar la situación política y social, y como nueva canción, que apareció a mediados de la década de los 60 con un compromiso social en Latinoamérica. Entre sus propósitos se encuentran la reivindicación de la mirada personal y crítica que se tiene sobre el convulso mundo social y político latinoamericano.

Por otra parte, otro tipo de relación transtextual que se hace presente en el proyecto musical, es el de architextualidad. Esta se evidencia en el título (*Canciones para la ausencia*) que ya indica su pertenencia al ámbito musical y le permite al oyente prever que lo narrado se presentará a través de versos, pero que, además, permite vincularlo con un género discursivo con su alusión de las cartas.

Finalmente, el último tipo de relación transtextual que se puede encontrar en las canciones revisadas es el de la hipertextualidad. En el caso de la crónica *Vivíamos muy bueno allá* (2021), se verá a continuación una comparación en donde ciertas partes del

relato, que son narrados por un hombre, se corresponden con ciertas partes de la crónica, que son narrados por una mujer: “A ella la conocí cuando estábamos muy chiquitos” (Libreros y Quintero Moreno), “A Oliverio lo conocí cuando era una niña: tenía nueve años” (Corporación Río Arriba 7); “La veía y pensaba que quería hablarle. La veía lo más de bonita. La fui saludando de lejos y poniéndole conversa; y ya luego le empecé a mandar cartas” (Libreros y Quintero Moreno), “A los días comenzó a mandarme cartas con los vecinos de la vereda [...]” (Corporación Río Arriba 8); “Ya cuando estuvimos más grandes, le iba a hacer la visita. Yo me la llevaba bien con la familia de ella, me querían” (Libreros y Quintero Moreno), “Solo hasta que tuve doce años, Oliverio comenzó a ir a la casa con el pretexto de saludarlos [...]” (Corporación Río Arriba 8); “Con el tiempo ahí se pudo dar el matrimonio y nos fuimos juntos para la casita, cerca del pueblo” (Libreros y Quintero Moreno), “Después de unos años, no recuerdo cuántos, porque Oliverio se fue a andar y cuando volvió me encontró soltera, comenzó a visitarme allá cada ocho días. [...] Después de dos o tres meses, Oliverio habló con mis tíos porque quería que nos casáramos” (Corporación Río Arriba 8-9); “Vivíamos muy bueno allá, a pesar de que había cosas muy difíciles” (Libreros y Quintero Moreno), “Nos pusieron plazos para irnos y despacio compraron una a una las fincas de ese sector. [...] A mí me dio tristeza porque vivíamos muy bueno allá. [...] Las cosas se empezaron a poner difíciles [...]” (Corporación Río Arriba 13-14). No solo hay una copresencia de un texto en el otro, sino que también hay dos miradas de lo que pareciera ser una misma historia y, de esa manera, ambas voces completan las elipsis que cada una por separado puede entregar. En el relato “Vivíamos muy bueno allá” presenta una transformación compleja e indirecta ya que la historia es

creada con retazos de diferentes testimonios y la canción “Quemar la casa” presenta una transformación simple o directa, ya que se traslada la perspectiva de quien narra.

CAPÍTULO 3. La Muchacha: las palabras de la naturaleza

Laura Isabel Ramírez Ocampo es una mujer manizalita que ha dedicado su vida al arte desde la ilustración y la música. Ambos oficios se han entrelazado con la intención de denunciar y cuestionar las condiciones políticas, sociales y humanas presentes en la realidad que circunda al presente de Colombia desde la ruralidad. Para ella, “la música, hable o no de un contexto sociopolítico, es política y solo por ser humana” (¿Quién es Isabel, La Muchacha? - Crónicas Capital). Además, sus canciones, objetos de estudio que nos atañen aquí, invitan a la juntanza y se entrelazan, en ocasiones, con proyectos que se relacionan con el activismo ambiental. Este es el caso de la creación audiovisual *La Corriente* (2024), alojada en *YouTube*, en donde el protagonista es el Río Pato que fue escenario de guerra y ahora es resignificado a través del festival de Rafting “Remando por la paz” realizado en San Vicente del Caguán, Caquetá.

El camino que esta artista ha tenido en la música comenzó con la participación en un grupo de Reggae llamado *La Pata Records*. Más adelante, en 2018, se volvió solista y se hizo conocer en la esfera musical como La Muchacha. En la actualidad, se encuentra trabajando con otros dos artistas, Miguel Velásquez Matijasevic y Camilo Bartelsman, en una agrupación llamada “La Muchacha y el propio junte”.

Su nombre artístico, La Muchacha, surge de una necesidad de resignificar el término cuya etimología entrega una noción despectiva de la mujer en donde es la mujer joven sin experiencia o la mujer que trabaja para servir (Revista AlterNativa). El origen también parte, como se menciona en una entrevista realizada por Vistazos críticos, de la canción “Muchacha ojos de papel” de Luis Alberto Spinetta y de la canción “Vuelvo a vivir, vuelvo

a cantar” de Sabú. En esta última canción hay un verso que dice “muchacha pájaro mi cielo azul”. Esto le hizo querer nombrarse “muchacha pájaro” por el deseo de contener a la figura femenina y a la figura masculina en un solo ser, sin embargo, antes de presentarse por primera vez al público decidió dejar solo La Muchacha porque se veía a sí misma como la representación de que las muchachas saben hablar y saben hacer críticas del entorno que las rodea.

Su trabajo musical ha llegado a distintos ámbitos. Sus cuatro trabajos discográficos, *Polen* (2018), *Canciones crudas* (2020), *Más canciones crudas* (2021) y *Los ombligos* (2023), al igual que los sencillos “Mero voltaje” e “Igualada”, abordan diversos temas, como las ejecuciones extrajudiciales (mal llamados “Falsos Positivos”), la injusticia, la lucha por defender la tierra de la agroindustria y la minería, los derechos de las mujeres y la conservación de las tradiciones y costumbres.

Se tiene también que en una entrevista realizada por el periódico El País, se le destaca su canción “No azara” como el sencillo que le permitió convertirse en una de las caras artísticas del Paro Nacional¹³ que vivió Colombia en 2021. Con respecto a sus álbumes, se tiene que el álbum *Polen*, lanzado en 2018, se compone de siete canciones que relatan de manera crítica la situación ambiental de Colombia. En esa misma vía, el álbum *Canciones crudas*, lanzado en 2020, ofrece ocho canciones que le cantan a la naturaleza, a los ríos, al agua, a la tierra, al campo, a los trabajadores, a la vida y a la situación del país. Por su parte, el álbum *Más canciones crudas*, del 2021, coincidiendo de esta manera con el

¹³ En el artículo “La Muchacha, la voz y los dibujos de la inconformidad juvenil”, publicado por el periódico El colombiano el 26 de diciembre de 2022, se refieren al Paro Nacional de 2021 como un momento de ruptura política en donde tres artistas, Lianna, Briela Ojeda y La Muchacha, se convirtieron en referentes de la nueva música protesta colombiana y vinculadas a las actuales reivindicaciones sociales y feministas.

Paro Nacional, está compuesto por nueve canciones y, en tanto continuación del álbum anterior, aborda temas relacionados con el conflicto armado de Colombia y las problemáticas del Río Ranchería en La Guajira. Por último, al álbum *Los ombligos*¹⁴, con fecha de 2023, lo conforman ocho canciones que se preguntan por el origen de las cosas desde la idea del ombligo como un roto en el cuerpo y una cicatriz profunda.

Con respecto a sus referentes musicales, las influencias parten del rap y se extienden a la música colombiana folclórica y tradicional; además, se encuentran los artistas Violeta Parra, Mercedes Sosa, Nino Bravo, Petrona Martínez, Toto la Momposina y Soledad Bravo.

Si bien Laura Isabel Ramírez no nació en el campo, a medida que fue creciendo y haciéndose consciente de la realidad de los campesinos, se sintió interpelada por lo que ocurría a su alrededor. Su lucha es por todos, en especial por las personas del campo y por la naturaleza, y por la búsqueda de desdibujar esas fronteras existentes entre lo urbano y lo rural que sirven de representación negativa entre la existencia del desarrollo y su contrario.

Más allá de esas discusiones, La Muchacha se la suele inscribir en el género de la canción protesta, y es desde esta perspectiva denunciatoria que la artista busca denunciar lo que sucede en el entorno, sin embargo, lo que busca con sus canciones es plasmar lo que está sucediendo, pues se reconoce a ella misma desde una posición en la que no se asume como víctima directa ni vocera, pero sí como observadora de su entorno y, por ende, con la responsabilidad de hacer lo que pueda desde sus herramientas. Así las cosas, La Muchacha

¹⁴ Este álbum es un proyecto de La Muchacha, Miguel Velásquez Matijasevic (contrabajo) y Camilo Bartelsman (batería) y se han nombrado “La Muchacha y el propio junte”.

es una artista que se ha convertido en un símbolo contemporáneo del activismo popular en Colombia, como lo expresa la revista *El café latino*.

Esto va en consonancia con lo que da a entender en la entrevista realizada por Radio Alterativa, en donde deja claro que se apega a la idea de que lo que hace no es protesta, sino cantar realidades y hacer memoria. En una entrevista realizada por Sudakas podcast, La Muchacha menciona que su intención como artista ha sido la de promover las críticas y cuestionamientos ante el mundo que nos rodea. Para ella, sus canciones se convierten en el medio para manifestar sus inconformismos y es desde ahí que su postura crítica y política se ha ido construyendo y consolidando. Es de esa manera que ha abordado las problemáticas sociales, gubernamentales y ecoambientales. La Muchacha menciona también que no se siente cómoda inscribiendo su música en el género de música protesta, pues para ella su voz no representa a otras voces, sino que les sirve de parlante para amplificar lo que ya se está denunciando. Además, para esta artista todos tenemos un compromiso con respecto a lo que decimos. De ahí que su discurso sea tan cuidado y tan conscientemente dirigido.

Las implicaciones que esto tiene es el reconocimiento de que, si bien el género de canción protesta no es ya el adecuado para designar a las canciones de esta época que aborden temas sobre conflicto, política, denuncias y confesiones, sí se notan sus huellas. La Muchacha, entonces, toma su quehacer como vehículo para representar lo que ve y lo inmortaliza a través de las palabras y melodías.

En las dos partes del *podcast* “Entrevista con La Muchacha: Entre ombligos y raíces (capítulo especial)”, realizado por Polirritmia: Así resuena el mundo, la cantautora relata su

interés de narrar cosas de cualquier índole, sobre su propósito de no quedarse callada ante lo que sucede en el país y en el mundo y aclara que, aunque las referencias se notan, ella no hace música campesina, pues no cree correcto atribuirse lo que no le pertenece. La Muchacha se ve a sí misma como una muchacha de ciudad que tuvo la fortuna de estar un poco cerca de la tierra y de la manga; además, ve a su música más en los linderos de la música de parranda.

Como lo expresa Yenifer Aristizábal Grajales, en el artículo “La música parrandera, la banda sonora de la fiesta decembrina”, este género musical encuentra su origen en los campesinos que llegaron a las ciudades a mediados del siglo pasado debido a los procesos de industrialización y producción que se estaban viviendo y también a la migración a causa de las confrontaciones armadas dadas durante La Violencia (1948-1958). Las características que se le atribuyen a esta música son la de carácter festivo yailable acompañado de guitarras, bajo, raspa y bongós; además, en este género se pueden encontrar al merengue, el porro paisa, la parranda, el paseo, el son paisa, el baile bravo y la rumba. Algunos artistas que se pueden encontrar ahí son Joaquín Bedoya (1943-2014), Darío Gómez (1951-2022), Gustavo Quintero (1939-2016), entre otros.

Independientemente del género desde el cual se escuchen las canciones de La Muchacha, estas se vuelven idóneas para este trabajo gracias al relato que la artista hace del entorno rural, de la situación de las personas que viven en él y de su construcción de la naturaleza como protagonista. Las canciones evidencian que La Muchacha se permite ser interpelada por lo que ha visto toda su vida. Por un lado, considera que la ruralidad es quien tiene las heridas más abiertas en este país. Por otro, concibe que en la ciudad la guerra

pareciera contemplarse más desde la distancia, desde una pantalla. La artista manizalita reconoce, de este modo, que puede tener una posición acerca del conflicto que atraviesa al país y al mundo sin necesidad de estar ocupando una posición activa dentro de esa guerra, por eso lo hace desde su arte.

Es por todo eso que de su amplio repertorio musical se eligieron para este trabajo dos canciones para conversar de la violencia causada por el conflicto armado, y que van dirigida tanto al ser humano como a la naturaleza, y de la relación simbiótica entre estos últimos. Se tomará entonces para esto a la ecocrítica, que permite revisar estas relaciones, así como el concepto de *slow violence*, acuñado por Rob Nixon, y que, para fines de este trabajo, permitirá explorar la preocupación por una violencia gradual. Así las cosas, podría decirse que las canciones de La Muchacha se centran en un presente y las consecuencias ecoambientales que reconstruyen no se alejan mucho en el tiempo.

“LOS RÍOS”: La naturaleza como una víctima más

“Los ríos” es un sencillo que se lanzó en 2019, pero fue incluido más tarde en el álbum del 2020, *Canciones crudas*. Esta canción se pronuncia en defensa de los beneficios que ofrecen los recursos hídricos y denuncia la codicia de las personas que quieren aprovecharse de ellos. La revista *Cartel Urbano* menciona que esta canción habla sobre la problemática social ocasionada por Hidroituango, un proyecto hidroeléctrico ubicado en el Cañón del Río Cauca en Antioquia, Colombia. Este proyecto, como lo expone la activista y hoy Senadora de la República Isabel Cristina Zuleta en el artículo “Hidroituango: un desastre socioambiental con responsabilidad internacional”, afecta a un profundo cañón que se encuentra conformado por dos cordilleras, la central y la occidental. En ellas habitaban

antes especies endémicas cuyo hábitat era el Bosque seco tropical, un ecosistema considerado en vía de extinción. Comienza a verse aquí lo que Rob Nixon propuso con respecto al *slow violence*. Recordando un poco lo ya expuesto en el marco teórico, este concepto habla de una violencia lenta que no es perceptible a menos de que se mire con distancia en el tiempo.

Hidroituango, además de ocasionar consecuencias negativas para el medioambiente, ha afectado a las personas y sus condiciones de vida, de vivienda y de comida. En 2018 se le realizaron intervenciones sin autorizaciones por parte de EPM que ocasionaron más tarde un colapso y una avalancha que destruyó toda la infraestructura del sector. El síndrome de la línea de base cambiante, concepto mencionado también en el marco teórico y que es muy pertinente traer a colación, nos dice que esa violencia lenta se va volviendo normal a ojos de todos justamente porque ocurre de manera gradual y eso provoca el habituarnos a ella. Se puede ver en las afectaciones de este proyecto cómo el medioambiente va sufriendo las consecuencias por estar en medio de un conflicto y cómo esto intensifica las condiciones de vulnerabilidad de quienes ya vivían en ese territorio, pues este se encontraba en constante disputa por grupos ilegales. Se trata de un efecto dominó.

El objeto estético protagonista en este apartado, por recoger los temas y estragos que aborda, posibilita el traer a escena a la ecocrítica. Esto porque la naturaleza deja de ser solo un escenario en donde suceden las cosas y se convierte en personaje también. En general, las canciones de “La Muchacha” reconstruyen el daño que se le hace a la naturaleza, la venta del páramo, la contaminación de los ríos, el robo de la tierra, las injusticias infligidas

en las personas que habitan esos espacios. En estas, la naturaleza es lugar y sujeto¹⁵ no humano. En “Los ríos”, en particular, se puede evidenciar los vínculos que ese espacio textual y musical crea con la realidad rural, posibilitando la visibilidad de su voz, pues esta “es una voz que no puede entenderse desde el paradigma antropogénico, sino en su especificidad, desde sus sonoridades propias (traducibles, por supuesto, a través del arte)” (Estrada Múnera et al. 27).

La idea de que “[...] all ecological criticism shares the fundamental premise that human culture is connected to the physical world, affecting it and affected by it” (Glotfelty xix) permite ver a las sensaciones que siente la naturaleza como espejos de lo que siente el ser humano. Al acercarnos a este objeto estético, podemos notar que al río se le carga con la responsabilidad de contener a los muertos y la tierra se vuelve una traductora de lo que sienten las personas y no se atreven a decir. En algunos análisis se suele humanizar a los personajes que no lo son para comprender de mejor manera qué es lo que la obra está tratando de decir. La ecocrítica propone separar a la naturaleza del individuo, es decir, vislumbrar la frontera entre sujeto humano y no humano, y también permite conectarlos y entender los vínculos que existen entre ellos. Esto último puede notarse en los siguientes versos en donde naturaleza y ser humano son la misma víctima:

¹⁵ En el artículo “Agua Corriente: hacia una praxis ambiental alternativa en torno al agua en algunos relatos de no ficción de excombatientes de las FARC-EP”, Juan Pablo Estrada Múnera, Alejandra Salazar Castaño y Juan Esteban Villegas Restrepo señalan muy bellamente sobre el hecho de que una conciencia ecológica integral se está ya materializando en el país, y un ejemplo de esto es la Sentencia T-622 de 2016 en la que se concibe al río Atrato como sujeto de derechos y desde 2019, gracias a una decisión de la Justicia Especial para la Paz (JEP), se reconoce a la naturaleza como víctima del conflicto armado (16).

Es importante mencionar también que en el artículo “La oralidad: tradición ancestral para preservación de la memoria colectiva” de Jenny González Muñoz se expone que “En materia de contaminación a fuentes hídricas por causa del conflicto, se han identificado gravísimos daños ambientales en al menos diez ríos por el uso de mercurio y la remoción del lecho fluvial por parte de organizaciones ilegales dedicadas a la minería ilegal” (268).

Déjeme quieto el río
porque o sino no respondo.
Deje sana la loma
porque se le va bien hondo el machetazo.
Trazó el pedazo e tierra,
fracturó el barranco
y me dejó la herida abierta (La Muchacha).

En estos versos puede resaltarse varias cosas. La primera es la dimensión coloquial. Las frases “déjeme quieto”, “deje sana” y “se le va bien hondo” son comúnmente escuchadas en un tono de advertencia que, si bien se encuentra en un registro informal, la relación que se establece entre quienes conversan de esa manera es una en donde hay distancia y desconfianza. La segunda es que el verbo que aparece, el de “fracturar” y el de “trazar”, evidencian el ecocidio que se está denunciando y la lucha por el territorio. Finalmente, la voz poética que enuncia aquí se establece como una guardiana y protectora del río y de la tierra; de esta manera, muestra cómo ser humano y naturaleza se identifican como uno mismo y cómo sus heridas confluyen, pues afectar a la naturaleza implica afectar al ser humano.

Se hace importante mencionar que, aunque en la ecocrítica el estudio central se encuentra en la relación entre la naturaleza y el hombre, esta relación también se estudia entre todo lo existente en el mundo. “But nature per se is not the only focus of ecocritical studies of representation. Other topics include the frontier, animals, cities, specific geographical regions, rivers, mountains, deserts Indians, technology, garbage, and the

body” (Glotfelty xxiii). Lo anterior permite estudiar al ser humano también como territorio que sufre violencia; en este caso es la causada por el conflicto armado colombiano. Esto último es notorio en las migraciones forzadas a las que se ven expuestos los campesinos, los asesinatos como medio para ejercer poder y los robos de las tierras. El cuerpo, al igual que el territorio, se convierte en objeto que deja entrever las marcas del conflicto:

No hablo de gotas medidas,
 hablo del caudal del río,
 de las piedras y las despedidas,
 y hablo del agua fría,
 de la arena oscura debajo de un chorro viejo
 donde me dejaban bañarme
 y nadie me preguntaba si tenía permiso
 pa’ tocar el agua (La Muchacha).

En un artículo sobre el Informe Testimonial del Informe Final de la Comisión de la Verdad, Juan Esteban Villegas Restrepo, Óscar Javier González Molina y Catalina Castrillón Gallego, hablan del río como un personaje no humano que hace las veces de despensa alimenticia, espacio de cohesión social y fosa para los cuerpos que deja la barbarie. La personificación que se le resalta es la de que este “le permite a la voz testimonial posicionarlo como un sujeto no humano cuyo cuerpo de agua [...] requiere de una sanación simbólica con la que, de paso, se garantiza la curación, también simbólica, de un cuerpo social [...] agobiado y doliente” (Villegas Restrepo et al. 11). Esto es aplicable también a lo que La Muchacha trata de exponer en la canción “Los ríos”. En ella el río es

un ser que sufre, que es tomado como botín de guerra, que es privatizado y dejado sin libertad, es un ser que se concibe en el pasado por la despedida que entrega. Quien narra tiene un vínculo con el agua que podría ser la misma persona que se concibe como territorio saqueado. Ambos personajes se necesitan mutuamente para existir, para ser vistos y para encontrar, de alguna manera, sanación.

Aunque todas las canciones de La Muchacha buscan generar en su oyente el deseo de preguntar, de cuestionar y de revisar la realidad que lo rodea, como lo relata la Revista AlterNativa, el formato que se encuentra para esto no es necesariamente el mismo. En este objeto estético hay más un cuadro pintado con palabras que una pregunta directa o una oración cargada de ironía. Su narradora deja trazos de agua para que corramos detrás de ellos e intentemos averiguar qué pasó. La ecocrítica también se hace preguntas y las promueve. Por eso, al tomarla como un lente a través del cual se puede observar la canción de “Los ríos”, esta ayuda a que su oyente/lector pueda pararse desde diferentes miradas para tratar de discernir por qué ese caudal no fluye más y por qué hay una despedida. Afilando entonces la mirada, se encuentra que se protesta por el robo de un río y se pelea por él; se exponen acciones de daño, como el robo del territorio; se habla de una fractura a la comunidad que vive de ese espacio; y, finalmente, se habla de una herida abierta que queda, tanto en el campesino que debe aceptar las nuevas condiciones de vida, como en las repercusiones a las que la tierra se ve sometida por quedar en la mitad de una guerra.

Estas migraciones paulatinas que se van dando de un territorio rural a otro hasta que se da con un territorio urbano es lo que Mariana Matija denomina el síndrome de línea de base cambiante. Matija menciona que este “[...] nos lleva a hacer una lectura distorsionada

de la realidad porque tendemos a tragar con facilidad nuevas normalidades, siempre y cuando esas nuevas normalidades aparezcan de manera suficientemente lenta” (17). Es decir, esa violencia que vemos la aceptamos primero, porque no nos descoloca, al menos a quienes no viven el conflicto de cerca, de manera abrupta. Lo anterior enfocándolo ya en el contexto en el que se inscriben los objetos de estudio. Y, segundo, porque al ser gradual y constante, nos obliga a acostumbrarnos a ella. Esto es también un tipo de *slow violence*, solo que es causada por el mismo ser humano, pero de manera directa. Ya no son sus acciones en conjunto las que lentamente van cambiando el panorama de manera negativa, sino que es el sujeto mismo quien realiza sus acciones de manera consciente sin sentarse a revisar qué futuro está fraguando. Esto puede reconocerse en la historia que relata “Los ríos”: de a gota, es decir, de a poco, al río se lo van robando hasta el punto en el que los habitantes que residen junto a él ya no tienen derecho a disfrutarlo.

En esta misma línea, se puede conversar sobre el conflicto y sus implicaciones debido al *slow violence* que este produce. En el artículo “Impactos del conflicto armado colombiano sobre el medio ambiente y acciones para su efectiva reparación”, Douglas Eduardo Molina-Orjuela, Sharon Gabriela Chavarro-Ospina y Bertsy Oriana Guzmán-Alvarado se refieren al conflicto armado como un agente que ha afectado, no solamente a la sociedad colombiana, sino también a los diversos ecosistemas que son concebidos como sujetos de derechos. Entre las afectaciones mencionadas se encuentran la modificación del uso de los suelos y de los bosques en su búsqueda por favorecer actividades económicas ilícitas que son, en últimas, la fuente de financiación de estos grupos. Estos autores mencionan también la tala indiscriminada de árboles que produce a

largo plazo la fragmentación de los suelos, la disminución de biodiversidad, la erosión ecosistémica, la deforestación causada por las praderizaciones y por la búsqueda de la construcción de vías de acceso clandestinos vinculadas a actividades del narcotráfico, los cambios en los patrones de lluvias y las consecuencias que se evidencian en inundaciones y enfermedades, el reemplazo de bosques por cultivos ilícitos, las prácticas desmesuradas de ganadería, la explotación minera; entre otras. Todas estas actividades están protegidas por los grupos armados organizados e impulsan el desplazamiento forzado de los habitantes de las zonas afectadas convirtiéndose en refugiados ambientales (Molina-Orjuela et al. 1088-1099).

La naturaleza ha sido “[...] víctima de una violencia estructural, producto de la cimentación de la violencia cultural en las narrativas hegemónicas de la economía, la política y el derecho, que de forma sistemática han construido discursos que desconocen su condición de titular de derechos” (Ramírez Hernández y Leguizamón Arias 261). Esa violencia se ha instaurado a lo largo del tiempo, de manera cuidadosa y lenta para que el miedo y la costumbre le permitan quedarse y echar raíces desde lo que se relata, pues esto construye una identidad. Por eso, lo que hace la mujer que se presenta como narradora en este objeto estético es enfrentarse a ese relato y destruir su base.

Siguiendo esa línea, desde una perspectiva ecofeminista, se puede argumentar que hay un camino entrelazado entre la violencia causada a la naturaleza y la violencia causada a la mujer. En un momento de la historia se les empezó a atribuir a ambas adjetivos y descripciones intercambiables desde una mirada despectiva y que las colocaba en una posición inferior con respecto a algo más. Naturaleza y mujer están al servicio de una figura

masculina, son territorios que son tomados y conquistados, se convierten en botín de guerra y en una máquina para producir vida. Por eso el caudal del río y el barranco con la herida abierta son un mismo ser: “fracturó el barranco / y me dejó la herida abierta” (La Muchacha); también se da un proceso de unificación en donde quien, narra al beber el agua, se bebe a sí misma: “Y nadie me preguntaba / si tenía autorización ¡ay! / [...] pa’tocar el agua que me tomo yo” (La Muchacha). A lo largo de la canción se va trenzando la construcción de un ser dual, que es el de la naturaleza y mujer, en donde ambas son saqueadas, limitadas y privatizadas, es decir, se les quita su libertad.

“LA SENTADA”: Huellas de la oralidad

“La sentada” es una canción que hace parte del álbum *Más canciones crudas* lanzada en 2021. En una entrevista¹⁶ realizada por el periódico El Tiempo, La Muchacha conversa sobre el momento en el que la canción¹⁷ nació y relata que fue justamente en la época de la pandemia cuando estando encerrada no pudo hacer más que contemplar lo que estaba viviendo el mundo y lo que estaba padeciendo también. En otra entrevista, realizada también por El Tiempo el 17 de abril de 2021 y titulada “La Muchacha: ‘No me gusta ser indiferente’”, se habla sobre los temas que la canción aborda como la guerra, la corrupción, las masacres y el hecho de que no se dirige como tal a una situación en específico del conflicto armado colombiano, sino a cómo cada persona la observa y la siente desde una situación de comodidad y privilegio. Quien canta se cuestiona su posición, que es la de una

¹⁶ Esta entrevista, “‘Yo soy un parlante, pero no soy la voz de nadie’: La muchacha”, se desprende de otra entrevista, realizada en el canal de *YouTube* de El Tiempo y emitido el 31 de marzo de 2022, llamado “La cantante independiente La Muchacha habla de su carrera en El cine y yo”.

¹⁷ Esta canción fue escogida junto a otras más para acompañar la entrega del Informe Final de la Comisión de la verdad. Las canciones elegidas construyen un camino que representa a las luchas por la paz en el conflicto armado en Colombia, el Proceso de Paz y la ola de movilizaciones.

mujer que está sentada en su cama componiendo canciones, que, a su vez, tienen también un propósito que es el de concientizar:

Ah-ah-ay

Yo aquí sentada y todo tan paraco,

tan sucio, tan berraco¹⁸, tan por debajo ‘e la mesa (La Muchacha).

Ese acto de observar, que es el que detona la creación de la composición y que se reconstruye en la canción, permite hablar de la oralidad y del registro de lenguaje que se utiliza. En el artículo “La oralidad: tradición ancestral para preservación de la memoria colectiva”, Jenny González Muñoz habla sobre la oralidad como un indicador del proceso de comprensión y representación de una cultura, y expresa que el intercambio oral-auditivo visual que se da entre las personas de una misma comunidad o grupo social, y que comparten el mismo idioma y significación gestual, se desarrolla de manera más efectiva, permitiendo una capacidad de reconocimiento identitario social y cultural (9-10). Además de esto, como lo expresa Federico Ayazo en su investigación con respecto al proceso de la oralidad y escritura en América Latina, y que puede verse en el estudio que yo realizo a las canciones de La Muchacha, “las prácticas sociales influyen en las elaboraciones semánticas de una comunidad a partir de experiencias históricas concretas” (38). Un ejemplo de esto se ve en el acto de estar inmerso en un contexto en el que el conflicto armado colombiano continúa vigente. Esto configura la manera de enunciar, pues si se comprende de qué se está hablando, se puede prescindir de información y se puede jugar con el lenguaje: “Yo aquí

¹⁸ Según Wikipedia, “Berraco” es una palabra de la región paisa (Antioquia, Caldas, Risaralda y Quindío) y se define como persona valiente y también hace referencia a algo que es complicado o difícil.

parchada y todo tan mordido, / tan desaparecido, tan por debajo ‘e la tierra’ (La Muchacha). En estos versos son notorios la violencia que contienen. El “tan mordido”, “tan desaparecido”, “tan por debajo ‘e la tierra” construyen una imagen textual que representa una realidad rural y unos seres vivos que se están destruyendo a manos de la violencia contenida en el conflicto armado.

El registro que aparece en los versos anteriores contiene tintes de familiaridad y se percibe muy similar a una conversación entre dos personas que se conocen y que reconocen su contexto. Este registro es el coloquial y se destaca por ser usado en conversaciones cotidianas, por permitirse tener elipsis y repeticiones (como el verso que dice “Quién invite a la cerveza le cuento este cuento largo. / Largo como el cañón del río donde habitan los escorpiones” (La Muchacha)), por la contracción de las palabras y la presencia de rasgos de pronunciación dialectal, entre otras. Por ejemplo, el uso de la expresión “parchada” hace referencia a un estado de bienestar y relajación (Diccionario Colombia) y el uso de “mordido” apunta al sinónimo que la RAE propone como “roído” y que tiene sentido cuando más adelante mencionan a la figura de un ratón. La contracción de la frase “debajo ’e” y la que se puede encontrar en versos posteriores como “pa’ que vaya pues sabiendo” son comunes en la oralidad. Además, como se explica en el blog “Experimental travel”, el “pues” es una muletilla vista frecuentemente en el dialecto antioqueño, que suele tener vínculos con el manizaleño¹⁹, y que puede ser definido como una interjección de uso

¹⁹ Manizales se encuentra en el centro occidente de Colombia, justo en la región llamada “paisa” que comprende a Antioquia, Risaralda y Quindío, y hace parte también del Eje Cafetero, por eso “el habla de Manizales hace parte del subdialecto antioqueño-caldense y comparte ciertos rasgos dialectales con las demás ciudades de la región paisa” (Guarín 167). En Colombia se hablan aproximadamente 10 variantes del español. El español de la región paisa se caracteriza por el uso del “vos” en lugar del “tú” o “usted”, y por la pronunciación intensa de la letra “s” (se enuncia una /s/ cóncava apicoalveolar similar al sonido “sh”).

constante sin significado propio que es generalmente usada para dar énfasis al final de una frase o pregunta.

Al revisar la voz de quien narra, se puede encontrar un gesto de denuncia y un juego de metáforas e ironía. “En el proceso de enunciación el narrador puede identificarse con el discurso de lo real, pero puede también cuestionar los valores sociales que subyacen a dicho discurso y a sus fundamentos semánticos [...]” (Ayazo 56). No es solo lo que se dice, sino también la manera en la que quien relata elige hacerlo, pues se dirige a unos receptores que, gracias al contexto en el que se encuentran, verán en sus palabras el mensaje que yace debajo y le actualizarán también su interpretación. “Lo singular del relato oral es que el autor está ahí para rectificar lo que quiere decir a través del texto que está configurando” (Lenis 150).

Se comieron todo el queso y mataron al ratón,

le pegaron tres balazos y quién fue, ya se voló.

Se voló pa' los oscuros huecos de las bestias innombrables

a recoger más billetes para acabar con la plaga.

Y, como dicen los señores, “lo callamos o se calla”

a las balas o a los golpes, así el niño esté mirando,

así usted esté comiendo, pa' que vaya pues sabiendo

cómo son las vainas en las tierras de las altas democracias (La Muchacha).

En la primera oración se comprende que los actores de la guerra procuraron no dejar “cabos sueltos”. En la segunda, la mirada no se dirige hacia quién cometió el asesinato, sino hacia su acto posterior, que es el de escaparse para salir impune: el que huye, escapa del castigo y continúa perpetrando la violencia porque es sabedor del poder que tiene sobre otros y del miedo que causa en las personas. En la tercera oración el adjetivo “oscuros” y la frase “bestias innombrables” construyen un juego en el que se dice de manera directa lo que no se puede decir. Esos oscuros huecos no son más que los lugares a dónde van todas las personas malas que tienen poder y causan estos estragos; ellos son las bestias innombrables que el país conoce, pero que no puede decir para no poner su vida en riesgo. En la cuarta oración es curioso que justo la designación de “plaga” sea, no para quien está matando a la naturaleza o la ciudadanía, sino para los ciudadanos que saben los hechos malos que se están cometiendo y que se convierten en obstáculos para quienes lo cometen. La quinta, sexta y séptima oración entregan las advertencias tan conocidas ante el deseo de silenciar un cambio y una lucha. Ya en la última oración está el tinte de ironía: un país que se jacta de ser democrático, pero que solo lo es en la designación, en el papel. Esta interpretación la posibilita la situación histórica y social en la que se inscribe quien narra; esta es una persona que se ubica en un contexto de conflicto. Con lo anterior resuenan las palabras de Jenny González Muñoz al hablar de la tradición oral como soporte de memoria colectiva; aquí la narración oral es vista como un texto que “[...] no es sólo el verbo, sino lo que el narrador o narradora es capaz de transmitir. Es un juego perfecto de gestos, tonos, voces, miradas y hasta olores, que van comunicando, expresando [...], lo que el mito dice tradicionalmente y lo que quiere agregar aquel que lo trae a escena” (González Muñoz 8).

CAPÍTULO 4. Esk-lones: la ciudad y su caminante

Esk-lones es un grupo de rap formado en el 2004 por jóvenes del barrio La pradera en la Comuna 13 de Medellín. Surgió en una época posterior a la Operación Orión (2002) en la que, debido a lo ocurrido, el bloque Cacique Nutibara de las AUC pudo tomar control de los barrios de esta zona. Las canciones de este grupo se compusieron con la intención de protestar y de retratar la realidad en la que la comuna se vio envuelta, recalcando de este modo la cotidianidad del barrio, el abandono social por parte del estado y los estragos de los combos delincuenciales²⁰.

En sus inicios, los artistas que hicieron parte de este grupo fueron Marcelo Pimienta Sánchez (Mc chelo), quien fue el fundador, Diego Mauricio Marín (Ska), David Fernando Romero (El gordo), Juan Camilo Posada (Radio Mc), Teo Mc, Deicy Tatiana Álvarez (La Tat's), Mc Fafo y Mc Pipe. A lo largo de su proceso como músicos se vieron afectados por el conflicto armado que llegó a la Comuna 13, junto con las fronteras invisibles y los desplazamientos intraurbanos, debido a que protestaban a través de sus canciones. Es así como en el 2010, Marcelo Pimienta Sánchez fue asesinado y en el 2011, le siguió David Fernando Romero²¹. Con el asesinato del primero se contaron tres asesinatos a jóvenes líderes, artistas y gestores culturales de la Red Cultural Elite Hip Hop en ese momento. Lo anterior constituyó una oleada de asesinatos a raperos en la Comuna 13²².

²⁰ En una entrevista llamada “Convertir la adversidad en una oportunidad” y realizada por *Semana* a Claudia Correa, mamá de Diego Mauricio Marín (Ska), uno de los integrantes de Esk-lones, se conversa sobre cómo ella fue víctima de desplazamiento intraurbano de la Comuna 13 durante el oleaje de asesinatos de raperos.

²¹ En una noticia del periódico El Colombiano, nombrada como “Otro asesinato le roba la música a los Esk-lones” se conversa sobre el asesinato de David Fernando Romero.

²² Daniel Alejandro Sierra Montoya (Yhiel), rapero de la agrupación Ruta Difusa, fue también víctima de esto en 2011. En una noticia llamada “¿Por qué mataron a 'Yhiel', un rapero de la Comuna 13?” y expuesta por *Semana* el 27 de marzo de 2011 se conversa sobre la muerte de cinco artistas que buscaban con su música apuntarle a la no violencia.

El nombre de Esk-lones, como lo expresa en su perfil de *Instagram* @esklones_music, alude al hecho de que continúan firmes y que por muchos obstáculos que se presenten en el camino continuarán con la misma intención. Además de esto, en un documental corto²³ encontrado en *YouTube*, Juan Camilo Posada²⁴ (Radio Mc), expresa que la creación del nombre responde también al sueño de subir y escalar muy alto en su carrera musical y al transitar cotidiano por las escalas de la comuna para llegar a sus casas.

Actualmente el grupo de rap está conformado por Mateo Pimienta (Mc Teo), Juan Camilo Posada (Radio Mc), Yhou Fafo, Juan Andrés Tamayo (Juan T), Sombras Quinto Osorio y Deicy Tatiana Álvarez (La Tat's). Durante su carrera musical el grupo ha tenido lazos con la parte social de la comuna a través de la creación de clubes juveniles en donde se enseña producción musical a los niños. Con respecto a su trabajo discográfico, se encuentran los álbumes *I liked la guerra vol. 1*, *I liked la guerra vol. 2*, *Los vatos lokos* y *Música de callejón*, además de sencillos que han ido lanzando en los últimos cinco años.

El rap, menciona el sitio web Los 40, enmarcado en la cultura del hip hop, surge como una derivación del funk y, surge al parecer, como lo cuenta el sitio web Newston newspaper, en los barrios marginales de Nueva York el 11 de agosto de 1973 en una fiesta callejera juvenil en el Bronx de Nueva York. Su base está constituida por mezclas y adaptaciones de géneros musicales como el jazz, blues hablado, rhythm and blues, electrónica, disco, entre otros, en donde el blues influyó fuertemente las percusiones y ritmos del rap. De este se desprenden subgéneros como el rap alternativo, el ragga hip hop,

²³ Este documental se encuentra alojada en un perfil de *YouTube* de un seguidor con el nombre de "Documental de Esk-lones [Completo]. Origen del grupo" y subido el 18 de diciembre de 2012.

²⁴ Este artista también sufrió desplazamiento intraurbano debido al conflicto armado, teniendo que trasladarse al sector de Guayabal temporalmente.

el rap conciencia, el rap experimental, entre otros. Visto así, el rap²⁵ es considerado como un género urbano que apareció como modo de protesta y lucha. A lo largo de los años desde su aparición se fue extendiendo a otras culturas y ritmos, pero no fue sino hasta 1993 de la mano de Snoop Dogg que alcanzó una expansión mucho más fuerte.

Aproximadamente en el año 2000 con el Dr. Dre, el actor Will Smith y Eminem este género se globalizó. En la actualidad se ve al rap como un género popular en los movimientos activistas en los que se hace crítica social y política.

El rap, según el sitio web Los 40, se permite prescindir de música y de los MC (maestros de ceremonia), como se conoce también a los raperos, y pueden acomodar sus rimas a una base musical (beat) o solo enunciando su voz. Antes de la década de los 80 existían ya los MC. El primero de estos fue Coke La Rock, un estadounidense que nació en 1955 en El Bronx y que inició su carrera musical como maestro de ceremonias de DJ Kool Herc. Este artista fue un inmigrante jamaicano a quien se le considera como el creador del hip hop. El rap en el habla hispana surge primero en Puerto Rico, pero es después del auge que tiene en Estados Unidos que la cultura del hip hop llega a España.

En una entrevista que Santiago Cembrano le realizó al artista N. Hardem, este habla sobre el rap en Colombia. Para este rapero, el género nunca ha sido *mainstream*; se mueve a un nivel más underground y es mayormente autogestionado (39). Esto, viendo al rap desde lo empresarial. También resalta que el hip hop llegó a Colombia a mediados de los 80s y se asentó en los 90s justo en unos momentos explícitamente violentos. Lo anterior llevó a que

²⁵ Menciona el sitio web Newston newspaper que la palabra “rap” ha tenido diversos significados como el acrónimo de ritmo y poesía (Rhythm and Poetry), respeto y paz (Respect and Peace), revolución, golpe seco en inglés.

la música creada fuera vista como perteneciente al gueto. El verdadero submundo según las palabras de N. Hardem. Las nuevas generaciones de raperos han tratado de liberar al hip hop del estigma en el que ha estado inserto, sin embargo, pese a que algunos artistas lo han logrado, ha sido una labor que aún no ha encontrado fin.

Menciona Eduardo Viñuela en “El espacio urbano en la música popular: de la apropiación discursiva a la mercantilización” que “la música forma parte de los medios de expresión a través de los cuales podemos estudiar los cambios y las transformaciones de una ciudad” (16-17). Si bien la música se ve influenciada por lo que sucede en el contexto en el que es producida, esta también termina moldeando a la ciudad conforme va siendo escuchada, pues se convierte en un vehículo para preservar la memoria. Resalta también Viñuela que “las diferentes representaciones del espacio urbano en cada género musical dan lugar a diferentes visiones de una misma ciudad y anula la posibilidad de establecer valores estables y consensuados asociados a determinados lugares” (21). Lo anterior permite constatar que la ciudad que se construye en las canciones de Esk-lones es una que muestra sus penumbras. El rap posibilita esto debido a su carácter urbano y al propósito con el que se instauró que es el de narrar la realidad que el raperero observa.

En el artículo “La resignificación del espacio urbano a través de la música pop mainstream” Eduardo Viñuela menciona que “[...] la música es algo más que un sonido de fondo y adquiere una función política, ya que se convierte en una herramienta para transformar y controlar el entorno sonoro que está siendo ocupado por el grupo [...] convirtiéndose en una forma de apropiación del espacio público” (4). Las canciones de Esk-lones muestran de manera directa el deseo que tienen sus compositores de transformar

el espacio porque no se trata solo de denunciar lo que está sucediendo en la Comuna 13 y de darlo a conocer a quien no se haya enterado, sino también de transformar a medida que se acepta la realidad. No se trata de un olvido a la cultura construida, si no del acto de reescribir en el proceso. Ambas canciones elegidas para este capítulo dan cuenta de eso. Y es a través del andar que se logra. El errabundo, cuando recorre los rincones de la comuna, cuando sube sus escalas, observa sus grafitis y observa a la ciudad desde sus lomas, construye un vínculo y construye un sentido distinto del que este ya tenía. Esto no significa que estas nuevas miradas reemplacen a las anteriores. Esto implicaría mutilar lo que el espacio ha sido y es. Lo que sucede, entonces, es que la comuna adquiere una pluralidad de significantes que constantemente se irán actualizando dependiendo del contexto en el que el errabundo se encuentre y dependiendo del punto en el que se encuentre la situación social del lugar.

En *El objeto del siglo* (1998) Gérard Wajcman se pregunta por un objeto moderno capaz de guardar memoria y de convertirse en el emblema del siglo y decide adherirse a lo que el filósofo Jean-Christophe Bailly propone, que son las ruinas. La ruina es el objeto del siglo XX, visto como “demolición de todo tipo” (13). Se podría hablar entonces de que el siglo XXI sería el renacer de esas ruinas a través de un arte y de unas ideas diferentes. Las canciones, en especial el género musical como tal, pueden ser vistas también como uno de los objetos de este siglo con los que la memoria logra cimentarse en el espacio urbano. Además, “La ruina es el objeto convertido en huella común, el objeto ingresado en la Historia” (14). Lo anterior suena un poco a lo que Jan Mukařovský propone en donde el objeto se vuelve un objeto estético una vez es ingresado a la conciencia colectiva. Objeto de

siglo y objeto estético nacen una vez la comunidad los acepta de esa manera. Se trata de un consenso colectivo, de una lectura conjunta que se hace hacia algo y que se termina pactando de esa manera. Así, la música podría ser considerada como el objeto de este siglo, en especial, la música que relata los puntos álgidos de la historia de un lugar. El conflicto armado en Colombia no nació en este siglo, pero sí continúa. Al finalizar este periodo y mirar hacia atrás se va a encontrar al vehículo que guarda toda la memoria de lo que fue nuestro país y, esa memoria, a lo largo del presente, se irá tejiendo con la idea que ya todos conocemos: que la Comuna 13 ha sido de las zonas urbanas más heridas por esta violencia.

Para la construcción de este trabajo de grado el conversar sobre el rap muestra una mirada diferente a la entregada en los dos capítulos anteriores, ya que este plasma los relatos que se dan en un espacio urbano inscrito en una época de conflicto armado. Este género musical se ve motivado por un sentido de protesta y las letras de las canciones tomadas como objetos de estudio, que son las canciones “Esta es la 13” y “Siente el dolor”, denuncian de manera explícita y reconstruyen realidades. Para esto, se abordará el concepto de psicogeografía, pues posibilita la mención del caminante periférico nombrado como errabundo, y este vínculo construido entre espacio y caminante permite enfocar la mirada en la ciudad que los relatos construyen.

“ESTA ES LA 13”: Espacio revisitado

“Esta es la 13” es una canción lanzada en 2021, cuya protagonista es la Comuna 13 de Medellín y se la relata desde la mirada de quien la habita y la conoce en sus penumbras y sus luces. Se la construye como un lugar que contiene las memorias de quien canta (“Mirando el lugar donde muchos crecimos, / experiencias se quedaron en ritmos, amigos,

vivencias” (Esk-lones)) y se la describe como el lugar que los foráneos observan (“Vivo en una parte alta del nivel social más bajo / [...] qué han oído de la 13, que es el barrio más caliente” (Esk-lones)). Además, se mencionan sucesos importantes como la Operación Orión y la situación de las casas y las calles (“Las casitas de tablas son llamadas invasión. / El barrio cambió su nombre por operación Orión” (Esk-lones)). Asimismo, se hace una crítica a la imagen que los medios quieren construir sobre esta comuna:

En vez de mostrar artistas muestran cocas en las balas.

No reflejan las virtudes de la gente emprendedora,

publican mejor humor, entrevistan a madres que lloran.

No es lo que uno quiere ver, es solamente lo que le muestran,

pero para mi concepto ese amarillismo apesta (Esk-lones).

El contexto que describe la canción se encuentra de manera ampliada y precisa en el informe “Comuna 13: memorias de un territorio en resistencia”, construido por Centro de Fe y Culturas, Corporación Jurídica Libertad, Fundación Madre Laura, Instituto Popular de Capacitación y Mujeres caminando por la Verdad. Allí se relata que la Comuna 13 es un conglomerado de comunidades conformadas por familias sobrevivientes del conflicto armado que han llegado desplazadas tanto de zonas rurales como urbanas y que han construido casas en medio de la precariedad (27-29). Desafortunadamente, la violencia llegó también a esta zona, aumentando de manera paulatina a través de “amenazas en panfletos (boleteo), amenazas, vacunas, muertes, entre otros” (39). Esto provocó que las dinámicas sociales cambiaran al punto en el que los habitantes de la comuna no salían en la

noche. Se dio entonces “[...] un proceso de apropiación del territorio y de la gente con un control social disciplinador que instauraba un nuevo orden” (40). En el periodo de 1995-2000, se menciona en el informe, hubo una multiplicidad de grupos armados con origen, orientación ideológica y prácticas táctico-militares diversas como el ELN, las FARC-EP, los CAP, las bandas delincuenciales asociadas al narcotráfico, los grupos paramilitares, el Ejército y la Policía; todos ellos hicieron uso del ejercicio de la fuerza y, bajo la autoproclamación del monopolio de la justicia y la seguridad, impusieron un control territorial, poblacional y fiscal de la economía política (40).

“Esta es la 13” presenta el vínculo que quien la recorre crea con ella. Aquí se corrobora la viabilidad de la psicogeografía como herramienta de análisis, ello a raíz de la presencia del caminante. Ese errabundo, a medida que la va recorriendo tanto en la realidad como en los versos de la canción, la va resignificando. Podemos llamar al relator el errabundo que, en lugar de construir con sus pasos, lo hace con las palabras. En el recorrido que hace cuando se monta en un bus en la historia (“2:41 sano es la hora, 2:41 es el bus que se demora. / Recorrido largo corto, pero bacano” (Esk-lones)) reconstruye las esquinas importantes para él y ambos se van transformando, por eso el vínculo que crean es de un tipo simbiótico:

[...] También un almacén que se llama El baratón.

La iglesia de Nariño allí crecí cuando era un niño,

pero si hoy no corro, seguro que ya no existo.

En la divisa existe un cristo con cara de maldad.

Existe el metro cable y también el metro san (Esk-lones).

Aquí la comuna puede ser vista como un personaje más, lo que logra un extrañamiento en quien se acerca a este objeto estético. Todo ocurre en la calle, pues esta se concibe como un espacio de encuentro en donde se puede vislumbrar la dinámica del barrio. Las calles de Medellín funcionan tanto como puentes que posibilitan el andar a la deriva como espacios habitables. “Junto a la ciudad sedentaria circula una ciudad nómada a otros ritmos, a otras velocidades, con otra lógica; como si un atavismo convocara a la libertad de las calles” (Ruiz 172). Sí, la guerra ocurre afuera, pero también la posibilidad de reconstruir y sanar los espacios.

En los versos anteriores también se presentan rimas asonantes. Por ejemplo, se pueden constatar en los versos “En la divisa existe un cristo con cara de maldad. / Existe el metro cable y también el metro san”. Por otro lado, si bien los tres primeros versos de la canción no establecen una rima, a partir de la segunda estrofa pueden rastrearse las rimas consonantes. Desde el verso “Hablar sobre mi barrio no me costará trabajo” hasta el verso “En vez de mostrar artistas muestran cocas en las balas”, Esk-lones construye rimas consonantes cada dos versos. El uso de las rimas, sean asonantes o consonantes, construye una musicalidad que contribuye a ese proceso de reescritura de lo que ha sido la Comuna 13 a ojos, tanto de quienes viven en ella como de quienes la observan desde lejos. Esta sonoridad también posibilita que el lazo existente entre la música y la poesía sea más notorio. El juego, los silencios y la manera en la que se fragmenta el texto crean énfasis en lo que el artista quiere. Todo se vuelven herramientas que potencializan el mensaje que se desea transmitir.

Hablar sobre mi barrio no me costará trabajo.

Vivo en una parte alta del nivel social más bajo

[...]

Pero claro, no hablan si no las cosas malas.

En vez de mostrar artistas muestran cocas en las balas (Esk-lones).

Quien canta estas letras se percibe a sí mismo como un observador de su entorno que la recorre con sus ojos, su cuerpo y sus recuerdos: “Caminante de lo adverso entonando rimas urbanas” (Esk-lones). Es de esa manera que un “[...] paseante en su movimiento deviene intérprete de la ciudad moderna” (Villa Guerrero 154), además de que “[...] su comportamiento se conduce a contrapelo de las exigencias de la modernidad, interrogando con su mirada la metamorfosis de la ciudad, es un fisgón” (Villa Guerrero 152):

Recorriendo más de 17 años mi barrio

observo cambios que no puedo evitar mirarlos

y más allá de una montaña hay miles de casas,

hay lugares extraordinarios que mi vida resaltan,

paisajes innovadores que son la mejor inspiración,

[...] (Esk-lones)

Para Miguel Ángel Lozano Marco “el hombre se concibe ya como urbano, alejado de una naturaleza que penetra de manera mínima en la ciudad [...]. La ciudad es un ámbito

secular, un paisaje hecho por el hombre a lo largo de siglos, y como el hombre, su creador y constructor, sometido al poder devorador del tiempo” (61-62). La ciudad se convierte en una extensión de quien la habita. Los versos anteriores refuerzan esta idea gracias al tiempo que la voz poética narra: son más de 17 años en los que quien relata ha podido observar la transformación de lo que ahora hace parte de él; a modo de espejo narra también el cambio que evidencia en sí mismo que tiene relación con el vínculo que ha construido con su entorno.

Esto es lo que hace el *flâneur* que construyó Charles Baudelaire en su obra *El spleen de París* (1869), que es el de pasear por las calles y perderse en la vista de la ciudad. Es también el *flâneur* del que habla Walter Benjamin en su lectura de la obra del poeta simbolista; aquel que, a pesar de verse consumido por los cambios vertiginosos y el capitalismo, logra encontrar placer en el deambular por el lugar. “Todos los sentidos están involucrados en el acto de ir a la deriva por las calles, pero la visión y más concretamente el acto de mirar, es un punto nodal en el quehacer del Flâneur” (Villa Guerrero 151).

Ahora bien, el errabundo que propone la psicogeografía le añade a lo anterior el hecho de que ahora ese paseador establece un vínculo con el lugar al punto en el que ambos se afectan y se transforman mutuamente.

Dice Katherine Villa Guerrero que el *Flâneur* “al saltarse las rutas establecidas, lo marginal, lo olvidado hace del acto de pasear un acto político y profundamente subversivo. Solo en el plano de la ausencia, en el deseo de no aparecer en la muchedumbre se revela el verdadero espíritu del paseante” (157). Esto se puede encontrar aquí: “recorrido en el que paso por lugares muy extraños / que me llaman la atención, se me roban la audición / allí se

tiene ambición, pobreza y dolor” (Esk-lones). Es increíble constatar que, después de tantos años de caminar por los rincones del lugar, todavía su paseante halle zonas que lo sorprendan, pues cada paseo es una relectura y esta nunca va a ser igual debido a que el sujeto está en constante cambio.

Armando Silva dice que “nombrar el territorio es asumirlo en una extensión lingüística e imaginaria; en tanto que recorrerlo, pisándolo, marcándolo en una u otra forma es darle entidad física que se conjuga, por supuesto, con el acto denominativo” (54). Las canciones de Esk-lones logran este cometido. Nombran al espacio y relatan cómo es recorrerlo, así quien lo escucha habita el lugar desde su imaginación y realiza la misma tarea, lo camina y lo dota de sentido: “Es el mejor refugio que ha encontrado este poeta” (Esk-lones). Además de lo anterior, Silva menciona que el aprendizaje que se da del territorio y de la comprensión del mundo se ha dado originalmente desde el interior psicológico o los interiores sociales del territorio hacia el resto del mundo, es por eso por lo que se puede mantener una nueva noción de territorio si se lo entiende como un terreno afectivo desde donde se ve el mundo como sustento imaginario (55).

Occidente sigue al frente por cultura no caliente.

Orgullosa de mi barrio en el pasado y el presente.

La pradera, mi barrio, San jacho el socorro.

Cultura pura y firme desde allá arriba en el morro.

Sus lomas, callejones, realmente nos les fallo (Esk-lones).

Esta canción dota a la Comuna 13 de una mirada amorosa y orgullosa. Se reconocen los espacios y los tiempos en los que ha existido. No se omite las vivencias problemáticas, sino que se construye un recorrido con pasos críticos y conscientes. Ese es el paisaje de un país que aún no logra deshacerse de las huellas del conflicto armado, pero que trata de tejer otras perspectivas.

“SIENTE EL DOLOR”: El miedo como un signo

“Siente el dolor” fue lanzada en el 2011 como parte del álbum *I liked la guerra vol. 2*. En ella se relata a las calles de la Comuna 13 impregnadas de miedo (“Cada calle, cada esquina marcada con temor”), dolor (“Siente los llantos de una madre que clama, / le pide a Dios por si se perdió otra alma.” (Esk-lones)), guerra, hambre (“Los ojos de Dios derraman lágrimas de sangre / al ver cómo se invierte dinero en el conflicto / y no se utiliza para calmar el hambre” (Esk-lones)), asesinatos (“Alla en la esquina para muchos termina su vida. / El callejón, flores pa’ los muertos y un trago de ron.” (Esk-lones)) y deseo de paz (“Además, ya no hay paz. Eres atemorizado” (Esk-lones)). Este objeto estético permite revisar cómo el conflicto ha construido a la comuna en el relato que expone la canción y que sus narradores experimentan.

Tanto el miedo, como el dolor, la guerra, la pobreza y la esperanza son significantes de la Comuna 13, que es el significado. Esto junto conforma el signo que Ferdinand de Saussure propone. Si bien la relación existente entre uno y otro es arbitraria, no es estática, por lo que la comuna y cómo se la es vista irá cambiando conforme se vaya actualizando su sentido. En esta canción se habla de un momento crítico para la humanidad en donde la violencia se da de manera circular: “Los hombres siembran guerra y sus hijos recogen

llantos” (Esk-lones). Está también la consciencia de que cada parte de este lugar alberga una historia, cargada ahora por la tristeza y el odio, pero con el deseo de que se llene de paz: “En cada paso, en cada esquina hay una historia. / El desenlace de una vida, de una familia atormenta” (Esk-lones)

Dice Julia Kristeva que “[...] el autor puede utilizar la palabra de otro para poner en ella un sentido nuevo, al mismo tiempo que conserva el sentido que tenía ya la palabra. De ello resulta que la palabra adquiere dos significaciones, que se vuelve *ambivalente*” (201).

Revisemos estos versos:

Zona caliente solo matan inocentes.

El del gatillo sigue por ahí sonriente.

Niños flamaos viendo cuerpos abaleados,

los viejos están vivos, se extinguen los pelaos (Esk-lones)

En ellos, la frase “zona caliente” señala a un lugar en el que hay peligro y es declarado como zona roja por sus habitantes para que todos tengan cuidado y se eviten así asesinatos. El sustantivo “gatillo” surge del verbo “gatillar” definido por la Real Academia Española como el acto de oprimir el gatillo de un arma de fuego para dispararla; así las cosas, el gatillo es el acto de gatillar y este no es más que el asesino que habita el barrio. El adjetivo “flamaos” se deriva del sustantivo flama que es definido por la Real Academia Española como el reflejo o reverberación de la llama; en este caso, el significado de “flamao” se aleja un poco del original y se acerca más al adjetivo de sorprendido sin perder el tinte poético de usar una palabra relacionada al estallido, que a su vez se relaciona con el sustantivo

“gatillo” relatado en el verso anterior. Finalmente, el verbo “extinguen” logra aquí un extrañamiento, pues esta palabra suele describir a la desaparición de especies que no son el ser humano.

La letra de esta canción describe una cotidianidad que podría ser vista como la cultura que se ha ido construyendo con los días. Yuri M. Lotman se refiere a la cultura como “[...] memoria no hereditaria de la colectividad, expresada en un sistema determinado de prohibiciones y prescripciones. Esta formulación, una vez aceptada, conlleva algunas consecuencias. Se deriva de ella, ante todo, que la cultura es, por definición, un fenómeno social” (71). La cultura que se ha construido en la Comuna 13 es una que activa en cada habitante el saber que cada esquina puede representar un peligro:

La muerte reina en nuestra sociedad.

Golpes de maldad que corrompen la inocencia.

Ganas de ser grande viviendo con impaciencia,

siguiendo una herencia que dejó tu taita.

En la esquina y callejón es donde la sangre se derrama.

Siente los llantos de una madre que clama,

le pide a Dios por si se perdió otra alma (Esk-lones).

Esa cultura construida se encuentra atravesada por el miedo y el dolor. Dice Susana Rotker que “una manera de contar el miedo ante la violencia social es acercarse al espacio de las ciudades y tratar de leerlo como un texto; un texto con omisiones, repeticiones y

personajes, con diálogos, suspensos y puntos y comas [...]” (193). Las ausencias también narran. Esta canción toma a la Comuna 13 y la transforma en un texto en donde todos son personajes: los que asesinan, los que son asesinados y los que son obligados a permanecer en el limbo y observar (“Hey, you, socio, ando entrampado en este mundo peligroso, / pendiente de lo mío, no soy un tipo curioso” (Esk-lones)).

Aunque Rotker revisa textos literarios para hablar del miedo y del estilo de vida que se encuentra retratado en ellos, esas apreciaciones se conectan muy bien con este estudio. Esta autora menciona que un contrasentido terrible que reconoce es el de “[...] la existencia de los sicarios en Colombia, jóvenes menores de edad entrenados para matar con la absoluta conciencia de que a su vez serán asesinados en poco tiempo” (195). Con esto resalta la brevedad de sus cortas vidas, el afán de disfrutar lo poco que poseen y el deseo de dejar una buena base económica a sus familias antes de morir. Esta descripción concuerda con los personajes que habitan la periferia construida en la letra de esta canción.

Vengo de la calle en ella yo me voy a quedar.

Represento los guerreros, Latinoamérica.

Mis rimas en esto zumban en esta guerra absurda.

Quieres seguir vivito, pana coja la curva (Esk-lones).

Este espacio urbano está retratado a través del miedo (“Los hombres siembran guerra y sus hijos recogen llantos. / Los ojos de Dios derraman lágrimas de sangre” (Esk-lones)). El dolor también lo atraviesa y se convierte en una parte del signo con el que se lo puede leer (“Siente el dolor / cada calle, cada esquina marcada con temor” (Esk-lones)). No obstante,

estos no son los únicos signos. Al miedo se le contrapone la esperanza (“Vengo de la calle en ella yo me voy a quedar / Represento los guerreros, Latinoamérica. / Mis rimas en esto zumban en esta guerra absurda” (Esk-lones)); pero esta no es solo la esperanza que contiene el sujeto de la periferia, sino también la esperanza que contienen todos los que nos encontramos insertos en el conflicto armado por el mero hecho de vivir en Colombia. Aunque esta situación desalentadora continúa presente, se tiene la certeza de que hay solución:

Hay que tomar consciencia, aunque nada vale decirlo

si no tomamos en cuenta que la cura de dolor

no es terminar con otros, es si no brindar amor

nada nos ganamos cosechando más dolor (Esk-lones).

Otras lecturas se hallan en lo que no se dice. Los puntos de indeterminación son esos silencios que las obras entregan y que posibilitan que el receptor tenga un papel activo. Lo anterior se puede encontrar en estos versos: “yo canto desde Atila”, “tanto que ya no se ven jugando en el barrio. / Defraudados se han quedado los que más han luchado” (Esk-lones). El “yo” que se menciona y el lugar desde el que se afirma que se canta apelan a la imaginación del oyente, pues ese “yo” también puede representar a todo aquel que se sienta aludido con lo que se relata. Las actividades nombradas como el juego en el barrio no tienen muchos detalles. ¿En cuál esquina de la comuna juegan? ¿A qué juegan? ¿Quiénes participan? ¿En qué época? ¿Quiénes son las personas que han luchado? Toda

esta información que no se entrega la debe completar el receptor. Y esto lo hace con el bagaje que cada uno carga, por lo que la imagen y el sentido creado van a ser diferentes.

Ahora bien, ese encuentro entre el errabundo que anda la comuna, que es quien relata los versos de la canción, y el lugar es llamado como concreción por Iser Ingarden. Esta puede notarse en el efecto que sujeto y espacio crean uno en el otro: “Allá en la esquina para muchos termina su vida. / El callejón, flores pa’los muertos y un trago de ron” (Esk-lones). En un primer momento se narra cómo un lugar puede ser espacio y testigo de un acto cruel, luego, el errabundo desarrolla un sentir ante este y puede honrarlo y honrar a las personas con rituales propios de duelo. En próximas visitas esta percepción puede cambiar de manera gradual.

Ambas canciones presentan dos miradas de un mismo lugar, en una hay esperanza y afecto hacia la comuna, y en la otra hay mirada de dolor y de un miedo más explícito ante la violencia que continúa existiendo en sus callejones. Ninguna suprime a la otra y ambas muestran cómo quien relata va construyendo distintos sentidos.

CONCLUSIONES

El proyecto musical *Canciones para la ausencia* (2022), creado por Jakko Libreros y Salomé Quintero Moreno, establece relaciones transtextuales desde el rasgo más evidente que es el de la hipertextualidad. Sus relatos y canciones son reescrituras de relatos testimoniales ya consignados en otros espacios, tanto escritos como orales. La hipertextualidad y el uso de metáforas se convierten en el vehículo que entrega las distintas miradas de una historia en donde las víctimas directas son las protagonistas y en donde se da una conversación con las víctimas no directas del conflicto armado. Las historias que se construyen a partir de testimonios ya existentes se hibridan con la música, otro tipo de expresión que funciona también como vehículo en donde se apela a un receptor diferente, y con el que se logra reforzar el sentido del relato. De esta manera, oralidad y escritura se encuentran para compartir un mismo objetivo, que es el de mostrar cómo la palabra escrita puede crear puentes con otras expresiones artísticas y puede permitirle al testimonio extenderse a otros lugares. Lo que se busca, entonces, es exponer cómo a través de estos objetos estéticos, constituidos por duplas de canciones y relatos, se construyen voces testimoniales que se colocan en relación interartística con la música y la literatura para reconstruir vivencias dadas en el marco del conflicto armado colombiano.

Por otro lado, las canciones de La Muchacha permiten conversar sobre la ecocrítica y el ecofeminismo en primera instancia porque su autora construye relaciones entre violencia y naturaleza y entre la triada violencia-naturaleza-mujer a través de las canciones que compone. El agua y la mujer, quienes son las narradoras de la canción “Los ríos”, se permiten ver como un territorio fusionado afectado ambas por los actos del conflicto

armado. A esto se suma la violencia lenta [*slow violence*] y el síndrome de línea de base cambiante porque su narradora, sin tener la necesidad de atravesar una distancia del tiempo, logra vislumbrar los estragos que el conflicto armado colombiano va tejiendo a largo plazo. Finalmente, la construcción del tono y del lenguaje que logra La Muchacha en el objeto estético “La sentada” entrega a su oyente la sonoridad del dialecto antioqueño-caldense con las palabras que se vuelven representativas del lugar. Esto, de la mano del registro coloquial que permite que artista y receptor de la obra acorten su distancia y se den cuenta que se encuentran inmersos en un mismo contexto y que por eso se sienten unos lazos muy familiares, fortalecidos justamente por el lenguaje.

Por último, las canciones de Esk-lones se enmarcan en un espacio que da sentido a la revisión de las huellas dejadas por el conflicto armado colombiano, ya que, si bien parte desde la ruralidad migra para habitar todos los espacios posibles. Uno de estos es la Comuna 13 de Medellín, lugar que da contexto a los relatos que se cantan en los objetos estéticos “Esta es la 13” y “Siente el dolor”. El género musical que refuerza la letra es el rap, un género urbano nacido en las zonas periféricas y que se ha puesto al servicio de la protesta y la denuncia de sus habitantes. A esta comuna llegaron familias desplazadas por el conflicto armado que encontraron una violencia transformada. Esa violencia mencionada es la de las fronteras invisibles y las bandas criminales que buscan tener el control de los barrios. Mencionar esto posibilita ver cómo la psicogeografía y la teoría de la deriva, conceptos centrales en el estudio de las canciones, se establecen para transformar la mirada tanto de sus habitantes como de quienes solo observan de lejos a este lugar. El errabundo es quien logra esa resignificación de los espacios. Esto es notorio en la canción “Esta es la 13”

en donde se narra un viaje en bus y todo lo que se puede contemplar desde él. En la canción “Siente el dolor” se puede ver a la ciudad como un texto reconstruido desde el miedo de sus habitantes que presencian el conflicto armado desde las fronteras invisibles, las amenazas y asesinatos. Además, quien narra es un *flâneur*, pero no el que Charles Baudelaire construyó en su poemario *El spleen de París* (1869), ni el *flâneur* devorado por el capitalismo, sino el *flâneur* contemporáneo que se encuentra envuelto en observar su espacio, perderse en sus esquinas, resignificarlo y tratar de construir una vista más amable ante sus visitantes sin dejar de reconocer el miedo que yace en él.

Ya abordados los tres estudios centrales se hace necesario concluir de esta manera. La planeación, investigación y escritura de este trabajo de grado trajo consigo una variedad de preguntas y reflexiones. Está la de cómo un género musical surge, se consolida y luego se desvanece, pues anteriormente yo tenía la noción de que ese desaparecer no le ocurre a ningún arte. Está también la admiración de cómo toda creación, sea del ámbito de la literatura, el arte, el cine, entre otros, puede construir un retrato tan cercano de la realidad que circunda al creador y cómo esto puede convertirse en un vehículo que alberga la memoria y que la cristaliza para que otras generaciones puedan acercarse a ella y revisarla. Y de esto, se desprende la consciencia de que, por más espejo que sea una creación, esa nunca será la obra en sí, la imagen en sí, la realidad en sí; y eso que la obra no puede contener, lo rellena y actualiza el espectador, lector, oyente y errabundo. Ahora bien, siempre aparece la pregunta por la función social de la literatura y el arte, pues, aunque es bien sabido que estas no tienen esa responsabilidad, de alguna u otra manera termina colándose. ¿Alguna vez el conflicto armado en Colombia cesará? ¿Se agotarán las

creaciones debido a la repetición del tema? ¿Surgirán maneras creativas para seguir retratándola y así, posibilitar su comprensión y la construcción de un camino que permita, finalmente, su detenimiento? Este trabajo motiva todas estas preguntas e incita a la exploración sobre cómo la memoria se va moldeando, cómo la literatura puede moldearla también y qué papel tiene ella y sus receptores a la hora de reconstruir el relato de lo que se vive. Cómo ficción y realidad tejen y sirven como medio para sanar a una comunidad tan herida.

BIBLIOGRAFÍA

- Achugar, Hugo. “Historias paralelas/ejemplares: la historia y la voz del otro”. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, año XVIII, no. 36, 1992, pp. 51-73.
- Antón Fernández, Eva. “Clave ecofeminista para el análisis literario”. *Revista de investigación y divulgación sobre los estudios de género*, año 24, no. 21, 2017, pp. 45-74.
- Aristizábal Grajales, Yenifer. “La música parrandera, la banda sonora de la fiesta decembrina”, 2021,
https://www.udea.edu.co/wps/portal/udea/web/inicio/udea-noticias/udea-noticia!/ut/p/z0/fYwxD4IwFIT_igsjeQWx6EgcTlyDgzHQxbzQRp_SvlKq8ecLOhgXl8vdl7sDBTUohw86YyR22I25UfK0XK3zrCrETshCikrui0WZb-aHo4AtqP-F8YGufa8qUC27aJ4Ras8hYnfXBhOBw2-6sDUfP-nMcaSWcEjEe-1I89T6Ym8CsaaWsbNoMZowMgwBnTYBU482LbMc_E01L99y1dA!/. Consultado en 2024.
- Areiza Londoño, Rafael y María del Pilar Flórez Ospina. “Variantes del español colombiano y su efecto en la enseñanza del español como lengua extranjera. Marco Sociolingüístico”. *Cuadernos de Lingüística Hispánica*, no. 27, 2016, pp. 79-107.
- Ayazo Vélez, Federico. *La resistencia de un ideal. Aproximaciones a la noción de Pueblo en algunos corridos guadalupanos y vallenatos de protesta de Máximo Jiménez y Julián Conrado*. Medellín, 2022. Tesis de maestría.
- Balarezo Andrade, Diana Valeria. “Ecocrítica: orígenes y fundamentos”. *Kipus. Revista andina de letras y estudios culturales*, no. 52, 2022, pp. 111-124. DOI: <https://doi.org/10.32719/13900102.2022.52.8>

- Ballestas Navarro, Onil. “Ecofeminismo”. *Biodiversidad Colombia*, vol. 1, no. 3, 2014.
- Barreiro León, Bárbara. “Psicogeografía y ciudad: Iconografía de la ciudad surrealista”. *Ángulo recto: Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, vol. 7, no. 1, 2015, pp. 5-12. DOI:10.5209/rev_ANRE.2015.v7.n1.49197
- Barrio Arconada, María Luisa. *El español coloquial y las marcas de oralidad en los textos y en la clase de E/LE*. Instituto Cervantes de Sao Paulo, 2010.
- Benjamin, Walter. *Libro de los pasajes*. Ediciones Akal, 2005.
- Beverley, John. “Anatomía del testimonio”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año XIII, no. 25, 1987, pp. 7-16.
- Big Bang Lector. “La Muchacha, una lectura que se vuelve grito”. *Spotify*, 9 de diciembre de 2022,
<https://open.spotify.com/episode/5q7SbEPaufAWrZEATxH0t3?si=Dx4AIM4yS2mMdMVWaK93fw>
- Briz, Antonio. *El español coloquial: situación y uso*. Madrid, Arco Libros, 1998.
- Careri, Francesco. *El andar como práctica estética*. Traducido por Maurici Pla, España, Editorial Gustavo Gili, 2002.
- Carvato, Jonny. “La Muchacha. Un grito que se hace poema”. *Revista AlterNativa*, mayo de 2020, <https://alternativa.com.co/claxon/la-muchacha-un-grito-que-se-hace-poema/>. Consultado en 2024.
- Cartel urbano. “‘Me gustaría que me cuestionaran el lugar desde el que hablo’: La Muchacha”, 23 de julio de 2020,

<https://cartelurbano.com/creadorescriollos/me-gustaria-que-me-cuestionaran-el-lugar-desde-el-que-hablo-la-muchacha>. Consultado en 2024.

Canal Capital. “¿Quién es Isabel, La Muchacha? Crónicas Capital”. *YouTube*, 16 de junio de 2021,

https://www.youtube.com/watch?v=W0QMTakmI_Q&ab_channel=CanalCapital

Cembrano, Santiago. *La época del rap de acá*. Bogotá, Editorial Quimbombó, 2019.

Centro de fe y culturas et al. *Comuna 13: memorias de un territorio en resistencia*. Medellín, Publicaciones Vid, 2021.

Centro Nacional de Memoria Histórica. “No hubo tiempo para la tristeza”. *YouTube*, 27 de noviembre de 2023, <https://www.youtube.com/watch?v=das2Pipwp2w>

Comisión Histórica del Conflicto y sus Víctimas. *Contribución al entendimiento del conflicto armado en Colombia*. Bogotá, Ediciones Desde Abajo, 2005.

Corporación Río Arriba. *Vivíamos muy bueno allá*. Transparencia Duo, 2021.

Debord, Guy-E et al. *Internacional situacionista: textos completos en castellano de la revista Internationale situationniste (1958-1969)*. Traducido por Luis Navarro, Madrid, Literatura Gris, 1999.

Diccionario Colombia. “Parchado”. <https://diccionariocolombia.com/significado/Parchado>. Consultado en 2024.

El café latino. “La Muchacha, voz valiosa y símbolo de la protesta popular colombiana”. 23 de marzo de 2023,

<https://elcafelatino.org/es/la-muchacha-musica-lucha-social-colombia/>. Consultado en 2024.

El Mundo. “Ocho muertos y 15 heridos en Colombia por un ataque de las FARC contra un autobús de pasajeros”. 26 de febrero de 2006

<https://www.elmundo.es/elmundo/2006/02/26/internacional/1140944738.html>.

Consultado el 13 de septiembre de 2023.

El País. “La Muchacha, cantautora colombiana: “mi arma es cantar””. 3 de febrero de 2024

<https://elpais.com/america-colombia/2024-02-03/la-muchacha-la-voz-del-estallido-social-mi-arma-es-cantar.html?fbclid=PAAabp8O--55tdNGKenBP6RXPRX8mQzF0Pw7MmALbHi5YpyEP6C00uD15GyRo>

Consultado el 3 de febrero de 2024.

El Tiempo. “La Muchacha: ‘no me gusta ser indiferente’”. 17 de abril de 2021,

<https://www.eltiempo.com/cultura/musica-y-libros/la-muchacha-habla-sobre-su-musica-y-su-nuevo-album-581664>. Consultado en 2024.

El Tiempo. “‘Yo soy un parlante, pero no soy la voz de nadie’: La Muchacha”. 4 de abril de 2022,

<https://www.eltiempo.com/cultura/cine-y-tv/la-muchacha-quiere-ser-parlante-de-inquietudes-sociales-662801>. Consultado en 2024.

Esk-lones. “Esta es la 13”. *YouTube*, 11 de junio de 2017,

https://www.youtube.com/watch?v=37zkKCSdusM&ab_channel=ESK-LONES

Esk-lones. “Siente el dolor”. *YouTube*, 4 de agosto de 2021,

https://www.youtube.com/watch?v=w06MOWj-mc0&ab_channel=ESK-LONES

Espejo, María Bernarda. “Los imaginarios de la irracionalidad a través de metáforas zoomorfas en la literatura de violencia colombiana”. *Folios*, no. 51, 2020, pp.17-31.

<https://doi.org/10.7440/res64.2018.03>

Estrada Múnera et al. “Agua corriente: hacia una praxis ambiental alternativa en torno al agua en algunos relatos de no ficción de excombatientes de las FARC-EP”.

Perífrasis, vol. 15, no. 31, 2024, pp. 14-30.

<http://dx.doi.org/10.25025/perifrasis202415.31.01>

Experimental travel. “Lo que realmente quiere decir un paisa, expresiones paisas, diccionario paisa”.

<https://experimentaltravel.wixsite.com/medellin/post/lo-que-realmente-quiere-decir-un-paisa-expresiones-paisas-diccionario-paisa>. Consultado en 2024.

Genette, Gerard. “Cinco tipos de transtextualidad; entre ellos, la hipertextualidad”.

Palimpsestos: la literatura en segundo grado, traducido por Celia Fernández Prieto, Madrid, Taurus, 1989, pp. 9-20.

Glotfelty, Cheryl y Harold Fromm. *The Ecocriticism Reader: landmarks in Literary Ecology*. Estados Unidos, University of Georgia Press, 1996.

González Muñoz, Jenny. “La oralidad: tradición ancestral para preservación de la memoria colectiva”. *Ars histórica*, vol 4, 2012.

Grisales Restrepo, Luz Marina. *Memorias de mujer*. Medellín, Alcaldía de Medellín, 2019.

Guarín, Daniel. “Un acercamiento sociofonológico del español colombiano en Filadelfia, Estados Unidos: el caso de la variable fonológica /s/ en cuatro hablantes de

diferentes regiones del país”. *Lingüística y literature*, no. 78, pp. 163-188. doi: doi.org/10.17533/udea.lyl.n78a07

Hernández, Silvestre Manuel. “El texto y el lector”. *Revista Fuentes humanísticas*, no. 41, 2010, pp. 95-107

Katz-Rosene, Joshua. “La canción protesta y los discursos de contracultura y resistencia durante la década de los sesenta en Colombia”. *Revista colombiana de antropología*, vol. 57, no. 2, 2021, pp. 113-142. DOI: 10.22380/2539472X.2015

Kristeva, Julia. “La palabra, el diálogo y la novela”. *Semiotica I*. Traducido por Jose Martin Arancibia, España, Editorial Fundamentos, 1981, pp. 187-225.

La Muchacha. “La sentada”. *Spotify*, 19 de marzo de 2021, <https://open.spotify.com/intl-es/track/6iq10jmyrOmtI58SGMI3IJ?si=3409509029e44410>

La Muchacha. “Los ríos”. *Spotify*, 28 de febrero de 2020, <https://open.spotify.com/intl-es/track/2h8vARZF4JZT97Lsmv6glj?si=7b7c6237e5e8405d>

Lenis, John Fredy. “Autoconocimiento, lingüística de la oralidad y hermenéutica del texto”. *Revista Lenguaje*, vol. 38, no. 1, 2010, pp. 139-156.

Libreros, Jakko y Salomé Quintero Moreno. “Canciones para la ausencia”. *Spotify*, 28 de diciembre de 2022, <https://spotify.link/awPICmEYTCb>

Literary Somnia. “¿Qué es la architextualidad?”, enero 13 de 2020 <https://www.literarysomnia.com/articulos-literatura/que-es-la-architextualidad/>.

Consultado en 2024.

Los 40. “Breve historia del rap: origen, significado y evolución de un estilo de música que lo cambió todo”.

https://los40.com/los40/2021/05/10/musica/1620656839_592994.html. Consultado en 2024.

Lotman, Yuri M. “El arte como lenguaje”. *Estructura del Texto Artístico*. Libro de bolsillo Itsmo, pp. 17-46.

Lotman, Yuri M. “Sobre el mecanismo semiótico de la cultura”. *Semiótica de la cultura*. 1979, pp. 67-92.

Lozano Marco, Miguel Ángel. “Una visión simbolista del espacio urbano: la ciudad muerta”. *Actas del I Coloquio internacional de «Literatura y espacio urbano»*. Alicante, Fundación Cultural, 1993, pp. 60-73.

Marulanda, Valentina. “La metáfora de lo negro: una aproximación a la estética de T.W. Adorno”. *Ideas y valores*, no.76-77, 1988, pp. 87-97.

Matija, Mariana. *Niñapájaroglaciár*. Rey Naranja Editores, 2023.

Molina-Orjuela, Douglas Eduardo et al. “Impactos del conflicto armado colombiano sobre el medio ambiente y acciones para su efectiva reparación”. *Revista Científica General José María Córdova*, vol. 20, no. 40, 2022, pp. 1087-1103.
<https://dx.doi.org/10.21830/19006586.1129>

Mukařovský, Jan. “La dimensión sgnica del arte”. *Signo, Función y Valor: estética y semiótica del arte*, editado y traducido por Jarmila Jandová y Emil Volek, Santafé de Bogotá, Plaza & Janés, 2000, pp. 65-114

Newstonnewspaper. “La historia del rap”.

<https://newstonnewspaper.wixsite.com/news/post/la-historia-del-rap>. Consultado en 2024.

Nixon, Rob. *Slow violence and the environmentalism of the poor*, Estados Unidos, Harvard University Press, 2011.

Quiroz, David. “Sembradora”. *YouTube*, subido por Museo Casa de la Memoria, 27 de diciembre de 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=LxtupqYqo6s>

Paz, Octavio. “La mirada anterior”. *Las enseñanzas de don Juan de Carlos Castaneda*. Fondo de Cultura Económica. México, 2000, pp. 11-28.

Pinilla Bahamón, Andrea Marcela. “Alabaos y conflicto armado en el Chocó: noticias de supervivencia y reinención”. *Encuentros*, vol. 15, no. 3, 2017, pp.152-169.

Polirritmia: Así resuena el mundo. “Entrevista con La Muchacha: Entre ombligos y raíces (capítulo especial) – Primera parte”. *Spotify*, 26 de febrero de 2024, <https://open.spotify.com/episode/2PH0x2gDRRNAKKUKMdOxUY?si=KV2wYkxrQc-lmK0mKRSmAg>

Polirritmia: Así resuena el mundo. “Entrevista con La Muchacha: Entre ombligos y raíces (capítulo especial) – Primera parte”. *Spotify*, 9 de marzo de 2024, https://open.spotify.com/episode/7itwG7GNdcu8QwV4tPR1Dc?si=LpSkHriCT-KHbdsx1_V5xw

Puleo, Alicia H. *Ecofeminismo: para otro mundo posible*. Ediciones Cátedra, España, 2011.

- Quintero Moreno, Salomé. “Convocatoria Jóvenes en Movimiento 2022 - Cartas al desencuentro: canciones para la ausencia”. *YouTube*, 10 de mayo de 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=nyUrTJRfkSI>
- Radio Alterativa. “Videocast entrevista: La Muchacha”. *YouTube*, 11 de agosto de 2021, https://www.youtube.com/watch?v=HXfyPURSaHM&ab_channel=RadioAlterativa
- Ramírez Hernández, Natalia Elisa y Wilmer Yesid Leguizamon Arias. “La naturaleza como víctima en la era del posacuerdo colombiano”. *El Ágora USB*, vol. 20, no. 1, 2020, pp. 259-273. Doi: 10.21500/16578031.4296
- Restrepo Piedrahíta, Daniela. *La canción protesta en Colombia: una aproximación a la representación del campesinado, 1960-1974*. Medellín, 2023. Artículo de investigación.
- Robayo Pedraza, Miryam Ibeth. “La canción social como expresión de inconformismo social y político en el siglo XX”. *Calle 14. Revista de investigación en el campo del arte*, vol. 10, no. 16, 2015, pp. 54-66. DOI:10.14483/udistrital.jour.c14.2015.2.a05
- Rotker, Susana. “Ciudades escritas por la violencia”. *Cuadernos de Literatura*, vol. 23, no. 45, 2019.
- Ruiz A., Javier Omar. “Los ciudadanos de la calle, nómadas urbanos”. *Nómadas (Col)*, no. 10, 1999, pp. 172-177.
- Sánchez Vázquez, Adolfo. *De la estética de la recepción a una estética de la participación*. México, 2007.
- Sarlo, Beatriz. “La retórica testimonial”. *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Argentina, Siglo XXI editores, 2005.

Saussure, Ferdinand. El signo lingüístico y el estudio del lenguaje. *Curso de Lingüística general*. Ediciones Akal, 1991, pp. 40-49.

Silva, Armando. *Imaginario urbanos*. Colombia, Arango Editores, 2006.

Sudakas podcast. “La Muchacha”. *Spotify*, 17 de julio de 2021, https://open.spotify.com/episode/4crVGONMIWsvG4UlsMte4x?si=0bwLq_C1RamuIHuUoMqjsw

Torres, Liseth, entrevistador. “Canciones para la ausencia”. *Tertulias para la gente*. *Spotify*, 29 de diciembre de 2022, https://open.spotify.com/episode/6lFnhvHnBmLs1v9JmFNxFL?si=cV_IyMa0Q5O5sZTHhmB4gA

Vela Delfa, Cristina. “Análisis enunciativo del género discursivo de la canción protesta: espacio de encuentro e interacción social”. *OGIGIA. Revista electrónica de estudios hispánicos*, vol. 16, 2014, pp. 71-82.

Velandia, Edson. “Tierra negra - Edson Velandia (música original del documental Sembradora)”. *YouTube*, subido por Árbol visual, 31 de agosto de 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=BFA7zZkRMjM>

Vigara Tauste, Ana María. “Economía y elipsis en el registro coloquial (español)”. *Tabanque Revista Pedagógica*, no. 9, 1994, pp. 9-20.

Villa Guerrero, Katherine. “Pasear con el paseante: Walter Benjamin, la pregunta por el flâneur y el sujeto del capitalismo”. *Tesis Psicológica*, vol. 15, n°2, 2020, pp. 148-162. DOI:10.37511/tesis.v15n2a8

Villegas Restrepo, Juan Esteban et al. “*Cuando los pájaros no cantaban: comunidades afectivas humanas y no humanas en el escenario transicional colombiano*”. *Revista de Estudios Colombianos*, vol. 62, 2023, pp. 7-17.

<https://doi.org/10.53556/j2xw3r41>.

Viñuela, Eduardo. “El espacio urbano en la música popular: de la apropiación discursiva a la mercantilización”. *Trípodos*, no. 26, 2010, pp. 15-28.

Viñuela, Eduardo. “La resignificación del espacio urbano a través de la música pop mainstream”. *Arbor*, vol. 199, 2023. <https://doi.org/10.3989/arbor.2023.810006>

Vistazos críticos. “La Muchacha, cantautora”. *YouTube*, 23 de junio de 2018,

[https://www.youtube.com/watch?v=5rZpp0NqA5M&ab_channel=VistazosCr%C3%](https://www.youtube.com/watch?v=5rZpp0NqA5M&ab_channel=VistazosCr%C3%ADticos)

[ADticos](https://www.youtube.com/watch?v=5rZpp0NqA5M&ab_channel=VistazosCr%C3%ADticos)

Wajcman, Gérard. *El objeto del siglo*. Amorrortu editores, 2001, Buenos Aires.

Wolfgang, Iser. “El concepto de Ingarden acerca de los espacios de indeterminación”. *El acto de leer: teoría del efecto estético*. Traducido por J.A. Gimbernat, Taurus ediciones, 1987, pp. 264-276.

Zuleta, Isabel Cristina. “Hidroituango: un desastre socioambiental con responsabilidad internacional”. *IdeAs*, No. 17, 2021.

<https://journals.openedition.org/ideas/10005?lang=es#quotation>

ANEXO. Letra de las canciones

CANCIONES PARA LA AUSENCIA (2022) DEL COLECTIVO ESTAMPA

RELATO “ES QUE LA TIERRA SIENTE ESAS COSAS”

¡Ah! ¿Vieron?

Pa’ que sepan que no se pueden quedar por allá.

Es que era peligroso. Cuando una menos pensaba, eso se largaba a llover y bajaba el río con piedras y, ¿cómo se llama? ¡Una borrasca! Yo estaba muy chiquita, yo me imagino que tendría, ¿qué?, 10 años. Pero a mí me gustaba mucho ir allá. Íbamos todos y nos lavábamos y jugábamos. Mis hermanos se subían a una piedra y se tiraban a una poza. Yo no sé cómo hacían, a mí me daba mucho susto. Yo bregaba no quedarme hasta muy tarde y fijarme si iba como a llover. Lavábamos la ropa y, si una se descuidaba, el río se la llevaba. Ahí una sabía que el regaño iba a ser mucho.

Más abajito había un puente de tabla, pero hermoso, donde había colgados nidos de pantaneros. Yo me sentaba en el borde y miraba si sí estaban los pajaritos. A veces los miraba con un palito. Me han gustado toda la vida las aves. También a veces me quedaba, pero horas, viendo las mariposas. Yo he sido loca por las mariposas toda la vida. Y me metía al río y nadaba.

Yo fui creciendo y ya la ida al río se volvió otra cosa. La vida empezó a cambiar mucho. A una antes no le tocaba, pero se empezó a poner muy duro. Por donde vivíamos con mi mamá había una señora muy buena, ella era como una santa. Nos hacía almuerzo y todo. Llegar a la casa de ella era como llegar a la casa mía. Esa familia tenía plata, y entonces

decían que eran paracos. Entonces entraron a esa finca y la secuestraron, y se la llevaron, así, hasta descalza, para el cementerio, caminando por esas piedras. Allá la mataron y la empalaron. Le metieron un palo por la vagina. Eso fue la guerrilla. O yo no sé. Sí, ellos no, ellos no eran paracos. Esa señora era como una santa. Yo no sé en qué momento esa gente se volvió así. Claro, como son guerrilleros y los obligan, porque es que ellos no quieren ser así, no quieren estar metidos en eso. A mi mamá le propusieron que se llevaban al hermano mío, al menor. Mi mamá les dijo que no tenía sino ese hijo y que él era el que nos cuidaba. Pero al que tuviera más de un hijo ahí sí se lo llevaban.

Muchas veces llegaban y nos pedían que querían un novillo. ¡Denos el mejor novillo que nosotros necesitamos comer! Donde mi mamá llegaban seguido y ella: es que hace ocho días ya vinieron. ¿Y si usted no da el novillo, mamá? ¿Si no da? ¡Nos matan a nosotros, oiga! Como sea se los tenemos que dar. Yo no me voy a hacer matar por un animal. Muy horrible. Ya cuando estaba Pablo Escobar ¡Ay! Estaba eso prendido. Ya eso sí que era duro allá. En los 90 y todavía sigue. Pura vacuna. Eso ya los paracos con los carteles todo eso se revolvió. Había muchos enfrentamientos entre paracos y guerrilla, y guerrilla y policía. ¿Y una a dónde se iba? ¿Y una pa' dónde pegaba? A todo el que salía del campo lo mataban en el pueblo que porque era guerrillero. Todo el que salía no volvía a entrar, lo mataban. No se podía hablar con nadie. A muchas muchachas las violaron. Incluso cuando llegaban los guerrilleros o los paramilitares a la casa, a pedir algo, tocaba esconderse. ¿Y una así cómo se iba para el río? A mí me daba mucho susto. Ya una solo pensaba que le iba pasar algo, que se iba encontrar cosas. Empezaron a eliminar gente así. Había un muchacho, normal. A él lo amarraron a un carro, lo arrastraron por todo el monte vivo. Eso fue una muerte muy

horrible. Lo encontraron chiquitico, chamuscado. Él llegó vivo y le prendieron fuego. ¿Qué tal una encontrarse algo así? A mí me daba mucho susto, mucho dolor.

Cuando pensaba en el río me imaginaba que iban a bajar muertos, o que iba a ver sangre. Ya era muy distinto. Es que la tierra siente esas cosas. Y por eso ya no se veían las mariposas, y no se escuchaban los pájaros, ni nada. Ya el río siempre era como algo triste.

CANCIÓN CANTO DEL RÍO

De las veces que en el río
del agua he aprendido algo
su caudal se despedía
convencido del pasado

Vimos en mi cara al tiempo
por primera vez el llanto
conocí en mi gesto triste
el de dolientes cansados

Es porque se despierta
el aguacero
y las aves esconden
su cancionero

El aliento se espesa

mientras aclara el día

no hay dónde, no hay

Entre empeños primitivos
quedan guardadas plegarias
mientras de nuevo amanece
el río lleva las historias

Anima de toda cosa
no puede decir palabra
el monte está en silencio
la tierra las penas pasa

Es porque se despierta
el aguacero
y las aves esconden
su cancionero

El aliento se espesa
mientras aclara el día
no hay dónde, no hay

He soñado con corrientes

de agua furiosa y negra
la ropa que se llevaron
no quiero que la devuelvan

De la luz de quienes lloro
se desprende mi consuelo
el vacío de la ausencia
ha visto todos mis rezos

Es porque se despierta
el aguacero
y las aves esconden
su cancionero

El aliento se espesa
mientras aclara el día
no hay dónde, no hay

RELATO VIVÍAMOS MUY BUENO ALLÁ

A ella la conocí cuando estábamos muy chiquitos. Yo salía desde temprano a trabajar con mi papá y la veía pasar mientras ella iba para la escuela. Caminaba descalza por ese piedrero. La veía y pensaba que quería hablarle. La veía lo más de bonita. La fui saludando

de lejos y poniéndole conversa; y ya luego le empecé a mandar cartas. Las hacía como podía, que quedaran lindas. Ya cuando estuvimos más grandes, le iba a hacer la visita. Yo me la llevaba bien con la familia de ella, me querían. Allá me recibían como en mi casa. Con el tiempo ahí se pudo dar el matrimonio y nos fuimos juntos para la casita, cerca del pueblo. Mi familia nos dio la tierra y con mi papá construimos la casa. Era muy hermosa. Ella la llenó de jardín a la lata: de flores, begonias, geranios, besitos, de toda clase de jardín. Nos dedicamos a trabajar la tierra. Vivíamos del sembrado y de unos poquitos animales. Mi cuñado tenía un negocio en la plaza, en la ciudad, y también con eso nos ayudábamos. En esa casa nació nuestra hija. Vivíamos muy bueno allá, a pesar de que había cosas muy difíciles.

Mi esposa era muy inteligente y le gustaba estar pendiente con las cosas de la vereda y de la comunidad. Ella siempre buscaba que todos estuviéramos bien, que entre todos nos organizáramos y nos ayudáramos; también para que el gobierno nos escuchara. Yo intentaba apoyarla mucho, pero luego todo se empezó a poner muy duro. Empezaron a llegar muchas historias de amenazas, de muertes. Después la guerrilla se tomó el pueblo y salir y vivir era otra cosa. Nosotros no queríamos hacer parte de eso, ¿cierto?, pero nos metieron, ¿y uno que más hacía? Tampoco podíamos irnos de allá, ¿para dónde pegábamos? No había cómo, no nos daba. Mi hija estaba pequeña, y explicarle qué estaba pasando, que por qué había días en los que no podía ir a la escuela, eso era muy duro. Ella nunca vio al pueblo en paz. Mi sueño siempre fue verla crecer.

A las dos me las mataron. Eso fue un sábado, en 2006. Ellas iban para la ciudad. Habían cogido un bus en el pueblo que se iban a ir dizque protegidos por el ejército, porque así se

usaba. Igual al bus lo atacó la guerrilla. Primero, le dispararon a las llantas, desde lejos. Después empezaron a dispararle al bus, así, a lo loco. No estaban por matar a nadie en especial, estaban por matar y ya. Uno de ellos se subió al bus, cuando ya habían dejado de disparar, y le regó gasolina a todo para prenderle fuego. Adentro del bus habían heridos y muertos. A ellos no les importó igual. Al final no pudieron incendiarlo, pero igual dejaron a mucha gente muerta ahí. A las dos me las mataron.

A mí eso fue lo peor que me pudo pasar en la vida. Cuando yo supe lo que había pasado pegué un grito. Y la vida se me fue yendo en ese grito. A mí la vida se me fue con ellas. Uno se pregunta muchas cosas y hasta reniega. Y le pregunta uno a Dios ¿por qué les tuvo que pasar eso? ¿por qué nos tuvo que pasar eso? Su único pecado fue ser colombianas. La vida se me ha ido yendo. La vida se me fue con ellas. ¡Qué soledad! En todo el pueblo me han hecho mucha falta y siempre las recuerdan. Yo siempre digo que sus recuerdos alimentan las almas de los que aún estamos.

Yo ya no pude quedarme allá, no fui capaz. Ver la casa me daba mucho dolor. Ver todo ese jardín y sentir que no era capaz de cuidarlo como ella, de tenerlo así de bonito. Pensar en que esa casa la levanté con ella, para que estuviéramos los tres. En esa casa iba a crecer mi hija. Yo las veía en todas partes, en todas las cosas. Esa era la casa de los tres.

Estar allá solo era imposible.

Yo tuve que venirme a la ciudad a donde unos familiares. Todo ha sido muy duro. La vida se me ha ido yendo.

CANCIÓN “QUEMAR LA CASA”

Esta noche
hasta el cielo suben llamas
en el pueblo
nadie cerró las ventanas

Dios mismo
se ha dado cuenta
que la devoción
la ha encendido
que no pude
empacarme nada
que prendí fuego a la casa

Tengo miedo
el humo ensucia
las palabras
las promesas
ya no hay forma
de nombrarlas

Mi garganta busca asilo

busca asilo de respuestas
nadie viene, los recuerdos
alimentan llamaradas
mientras en el fuego me hablas

donde estén
¿Dios les cuenta mi destino?
¿Las resguarda
del frío negro de sus días?

No hay cuando
no me pregunte
quién de todos
es culpable
por sus rostros
y apellidos
si adivinaría sus sombras

Un estruendo
se avecina
la tormenta
un suspiro
de tus flores

se lamenta

Mi garganta busca asilo
busca asilo de respuestas
nadie viene, los recuerdos
alimentan llamaradas
mientras en el fuego me hablas

Espero que desde el cielo estés recordando que te
gustaban las flores blancas, y las rojas.

CANCIONES DE LA MUCHACHA

CANCIÓN “LOS RÍOS”

Déjeme quieto el río
porque o sino no respondo.

Deje sana la loma
porque se le va bien hondo el machetazo.

Trazó el pedazo e tierra,
fracturó el barranco
y me dejó la herida abierta

¡Ay! Usted no es ningún santo calavera.

Que usted no es ningún santo, ay.

Y que no le prendan vela.

Yo no hablo de charcos.

No hablo de gotas medidas.

Hablo del caudal del río,
de las piedras y las despedidas.

Y hablo del agua fría,
de la arena oscura debajo de un chorro viejo
donde me dejaban bañarme
y nadie me preguntaba si tenía permiso
pa' tocar el agua.

Y nadie me preguntaba
si tenía autorización ¡ay!

pa' tocar el agua,

pa' tocar el agua que me tomo yo.

Déjeme quieto el río

porque o sino no respondo.

Deje sana la loma

porque se le va bien hondo el machetazo.

Trazó el pedazo e tierra,

fracturó el barranco

y me dejó la herida abierta

¡Ay! Usted no es ningún santo calavera.

CANCIÓN “LA SENTADA”

Ah-ah-ay

Yo aquí sentada y todo tan paraco,

tan sucio, tan berraco, tan por debajo e la mesa.

Quién invite a la cerveza le cuento este cuento largo.

Largo como el cañón del río donde habitan los escorpiones.

Ah-ah-ay

Yo aquí parchada y todo tan mordido,
tan desaparecido, tan por debajo 'e la tierra.
Nos embutieron la guerra hasta el fondo de la tráquea
y los pájaros se comieron los huesos encima del monte.
Se comieron todo el queso y mataron al ratón,
le pegaron tres balazos y quién fue, ya se voló.
Se voló pa' los oscuros huecos de las bestias innombrables
a recoger más billetes para acabar con la plaga
y como dicen los señores: “lo callamos o se calla”.
A las balas o a los golpes, así el niño esté mirando.
Así usted esté comiendo, pa' que vaya pues sabiendo
como son las vainas en las tierras de las altas democracias.

Ah-ah-ay

Yo aquí parchada y todo tan mordido,
tan desaparecido, tan por debajo 'e la tierra.
Nos embutieron la guerra hasta el fondo de la tráquea

y los pájaros se comieron los huesos encima del monte.

CANCIONES DE ESK-LONES

CANCIÓN “ESTA ES LA 13”

En la clase de hoy vamos a hablar

De nuestra zona, tomen apuntes (Comuna 13, Esk-lones):

Mirando el lugar donde muchos crecimos,
experiencias se quedaron en ritmos, amigos, vivencias,
mirar hacia atrás cantarle a un lugar donde todo es real.

Hablar sobre mi barrio no me costará trabajo.

Vivo en una parte alta del nivel social más bajo
donde las paredes hablan, las cortinas no están quietas.

Es el mejor refugio que ha encontrado este poeta.

Siempre hay algo que contar, rumores vienen y van.

Los chismes siempre llegan solos, para enterarme no hay afán.

Que han oído de la 13 que es el barrio más caliente,
mucho publicidad. Nos visitó hasta el presidente.

Las casitas de tablas son llamadas invasión.

El barrio cambio su nombre por operación Orión.

Qué recuerdan de la 13, plomo de arriba pa' bajo.

No recuerdan a su gente ni el dolor que eso les trajo,

pero claro, no hablan si no las cosas malas.

En vez de mostrar artistas muestran cocas en las balas.

No reflejan las virtudes de la gente emprendedora,

publican mejor humor, entrevistan madres que lloran.

No es lo que uno quiere ver, es solamente lo que le muestran,

pero para mi concepto, ese amarillismo apesta.

Occidente sigue al frente por cultura no caliente.

Orgullosa de mi barrio en el pasado y el presente.

La pradera, mi barrio, San jacho el socorro.

Cultura pura y firme desde allá arriba en el morro.

Sus lomas, callejones, realmente nos les fallo,

saca escuelas este gallo desde el balcón de Medallo.

2:41 sano es la hora, 2:41 es el bus que se demora.

Recorrido largo corto, pero bacano.

Recorrido en el que paso por lugares muy extraños
que me llaman la atención, se me roban la audición.

Allí se tiene ambición, pobreza y dolor.

También un almacén que se llama “El baratón”.

La iglesia de Nariño allí crecí cuando era un niño,
pero si hoy no corro, seguro que ya no existo.

En la divisa existe un cristo con cara de maldad.

Existe el metro cable y también el metro san.

Es mejor que rece antes de entrar en la 13.

Es lo que opinan las personas cuando se habla de esta zona.

Es mi comuna como ninguna, esta es la 13

donde se vive con locura.

Mirando el lugar donde muchos crecimos,

experiencias se quedaron en ritmos, amigos,

vivencias, mirar hacia atrás, cantarle un lugar donde todo es real.

Comentan las personas que mi barrio está perdido.

Yo que vivo aquí metido les podría comentar,
aportar nada más. Escucharán la realidad, experiencias
de vivencias guiadas por la sociedad
y allá atrás en espejos los reflejos y consejos
de parceros que no están porque lucha de principios
con noticias registraron las paredes impregnadas
con los más extractos altos, mensajes, lugares y caminos
distintos, personajes directo hacia lo mismo, mijo.
Fijo acierto orgulloso del terreno en el que actuó
donde niños viejos pensamientos conectados.
Pasamos un mal momento y por ende no nos quejamos,
buscamos la forma de sacar a relucir grandes aspectos.
Modestos seremos en el lugar de donde niño crecimos,
desde niño crecimos.

Recorriendo más de 17 años mi barrio
observo cambios que no puedo evitar mirarlos
y más allá de una montaña hay miles de casas,

hay lugares extraordinarios que mi vida resaltan,
paisajes innovadores que son la mejor inspiración,
el parche que no ha de faltar y en la esquina la improvisación

en abundancia, abundan diversas culturas
donde verás universales muestras de cada una.

Desde lo alto y la más baja clase.

Así es mi barrio en el cual me place estar
sus callejones y escalas.

No está en mis planes dejar. No están en mis planes dejar.

Caminante de lo adverso entonando rimas urbanas.

Entre sueños, callejones, escaleras suben y bajan.

Recuerdos causan tristezas que se reflejan en mis versos.

Algunos por estos lados actúan como perversos.

Se me vienen a mi mente mis vivencias recorridas
que marcaron las entradas, las llegadas, las salidas.

Solo ponte en mi lugar que sí he sentido la pobreza,
que las deudas te ataquen y sientas dolor de cabeza.

Sentido de pertenencia por este barrio de remembranzas,

pero seguiré rimando sin perder las esperanzas.

Así valga (yes) más muerto que vivo.

Desgarrar en cada renglón todo mi poderío.

Mi gente me conoce, sabe que yo no miento.

Así no me apoye mi familia seguiré mi cuento,

siendo real, cantando lo que me acobija.

Así en este sueño nunca encuentre la sortija.

Sería mentiras salir cantando con un blin blin

Si por falta de dinero mi rap se ha visto en su fin,

pero me ubico pensando en lo que quiso,

en la sonrisa de mis hermanos que me dan su apoyo.

Me motivo a triunfar para nunca detenerme

Con la ayuda de mi dios y de toda mi gente

así me falte fuerza y me toque surgir

solo haré rap por mi barrio

y por todos los que añoro.

Aunque él es de más fama y todo mundo le tema

Seguiré fiel a él escupiendo toda mi flema.

Escupiendo toda mi flema

Esk-lones cuarta profecía underground

Comuna 13

Este es mi barrio, esta es mi comuna.

CANCIÓN “SIENTE EL DOLOR”

Siente el dolor

de esta vida que golpea y no perdona un error.

Siente el dolor

cada calle, cada esquina marcada con temor.

Encadenado a la realidad, la adversidad

son muchos los tropiezos ante esta sociedad.

Claro está que todo es consecuencia de tus actos.

Los hombres siembran guerra y sus hijos recogen llantos.

Los ojos de Dios derraman lágrimas de sangre
al ver cómo se invierte dinero en el conflicto
y no se utiliza para calmar el hambre.

Codifica tu rutina.

Hablemos de maldad y entonces afuera a maldecirla.

Yo canto desde Atila.

La humildad se demuestra en cada acto de tu vida
y no se coloca para ganar respeto.

Alla en la esquina para muchos termina su vida.

El callejón, flores pa' los muertos y un trago de ron.

En cada paso, en cada esquina hay una historia.

El desenlace de una vida, de una familia atormenta.

Se une con sufrimiento y la tristeza se aprovecha.

El odio ahora reina la cadena, no termina.

Hay que tomar consciencia, aunque nada vale decirlo

si no tomamos en cuenta que la cura de dolor

no es terminar con otros, es si no brindar amor
porque nada nos ganamos cosechando más dolor.

La miseria humana se expande a lo largo de mi canto.

No se puede vivir bien porque ya el bien por el mal es torturado.

Deficiencias, un problema complicado.

Además, ya no hay paz. Eres atemorizado.

Se murió. Al rosario y vístete de negro para la ocasión.

Nadie dijo más acción, menos amor. A pecho fue tomado

tanto que ya no se ven jugando en el barrio.

Defraudados se han quedado los que más han luchado.

Allá en la esquina para muchos termina su vida.

El callejón, flores pa' los muertos y un trago de ron.

Menos o más, algunas siempre dan igual.

La muerte reina en nuestra sociedad.

Golpes de maldad que corrompen la inocencia.

Ganas de ser grande viviendo con impaciencia,
siguiendo una herencia que dejó tu taita.

En la esquina y callejón es donde la sangre se derrama.

Siente los llantos de una madre que clama,
le pide a Dios por si se perdió otra alma.

Clama la paz, pero no hagan la guerra

como Atila, deja tu huella

pero con sangre nunca manches la cera.

Hey, you, socio, ando entrampado en este mundo peligroso,

pendiente de lo mío, no soy un tipo curioso.

La vida es cruda. El de arriba me ayuda.

Rap, este hombre suda.

Vengo de la calle en ella yo me voy a quedar.

Represento los guerreros, Latinoamérica.

Mis rimas en esto zumban en esta guerra absurda.

Quieres seguir vivito, pana coja la curva.

Zona caliente solo matan inocentes.

El del gatillo sigue por ahí sonriente.

Niños flamaos viendo cuerpos abaleados,
los viejos están vivos, se extinguen los pelaos.

Siente el dolor

de esta vida que golpea y no perdona un error.

Siente el dolor,

cada calle cada esquina marcada con temor.