



**UNIVERSIDAD MICHOACANA DE
SAN NICOLÁS DE HIDALGO**



**INSTITUTO DE INVESTIGACIONES HISTÓRICAS
MAESTRÍA EN ENSEÑANZA DE LA HISTORIA**

Cantar y contar historias:

Las funciones sociales del corrido prohibido en Colombia, otras formas de enseñanza.

T E S I S

Que para obtener el grado de:

MAESTRO EN ENSEÑANZA DE LA HISTORIA

Presenta:

JULIÁN ALVEIRO ALMONACID BUITRAGO

Director de tesis:

DOCTOR EN HISTORIA GERARDO SÁNCHEZ DÍAZ

Codirector de tesis:

DOCTOR EN PSICOLOGÍA SOCIAL CÉSAR JESÚS BURGOS

Universidad Autónoma de Sinaloa

Morelia, Michoacán, septiembre 2016



Esta investigación fue realizada gracias al apoyo del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología.

Dedicatoria

Las siguientes historias cantadas y contadas, mezclan voces de vivos y muertos, ritmos y clamores de un pueblo asfixiado por la guerra, cuya ilusión más apolínea es encontrar la paz. Este trabajo de tesis inició desde hace dos años, cuando dejé el ranchito triste “allá atrás de la montaña. Donde temprano se oculta el sol”. Cada palabra es por Josué y Rosita: mis padres, y por mis hermanos: Enrique, Juan Camilo y Alexander.

Mi estancia en México estuvo cargada de experiencias fascinantes, pero también de un exilio permanente con la escritura. En esa intensidad creadora de días y noches enteras, la sonrisa de Juanchito, mi sobrino, me acompañó con la ausencia. Por eso, estos versos se los dedico a él, con profundo amor.

Agradecimientos

Toda historia tiene un corrido, y todo corrido tiene una historia. Bajo ese aforismo, el presente trabajo de grado fue posible por el apoyo incondicional del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT). Agradezco por haberme otorgado la beca para realizar mis estudios de Maestría, y una beca mixta de movilidad nacional en la Facultad de Psicología de la Universidad Autónoma de Sinaloa (UAS).

Quiero expresar mi eterna gratitud con el pueblo mexicano, con el Instituto de Investigaciones Históricas de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, y desde luego, con la planta docente de la Maestría en Enseñanza de la Historia. Los aprendizajes compartidos dentro y fuera de las aulas los llevaré siempre. Todo mi aprecio y sincero agradecimiento al Dr. Gerardo Sánchez Díaz, por el acompañamiento y dirección con este trabajo. Por confiarme sus memorias que traspasaron mis propios recuerdos, entre surcos y veredas. Pero especialmente, por cultivar en mí el arte de la curiosidad, sin descuidar las emociones, elemento fundamental en la escritura de la historia. De igual modo, mi respeto y gratitud con la Mtra. Juana Martínez Villa, el Dr. Napoleón Guzmán Ávila, y la Dra. Catherine Héau Lambert de la Escuela Nacional de Antropología e Historia, por su lectura sincera.

Dice un dicho en Culiacán: “la sangre nos hace hermanos, pero el fierro parientes”. De Michoacán me traslado a Sinaloa para agradecer al Dr. César Burgos por sus lecturas y la coasesoría del presente trabajo; por la amistad, confianza, y el cariño expresado junto con Eva y el pequeño Ian. A la Facultad de Psicología de la UAS, y al Laboratorio de Estudios Psicosociales de La Violencia, por permitirme realizar una estancia de investigación, en especial al Dr. Tomás Guevara con quien tuve el honor de compartir el curso “Anatomía de las Ideas Comunes” y un par de cervezas en el distinguido “Guayabo”. Agradezco la compañía de “los plebes y parceros”, y de todas las personas que conocí en mi breve paso por el noroeste mexicano. En esa misma ruta, quiero extender mi gratitud con la Dra. Anajilda Mondaca, y el Dr. David Moreno de la Universidad de Occidente, quienes amablemente me escucharon y avivaron la reflexividad de la investigación.

“¡Ándele pues, vamos a seguir con los saludos! Y el siguiente corrido se compone por muchas voces:” demuestro mi grato cariño con todos los compañeros de estudio, especialmente con “los carnales”: Araceli Corona, y Abraham Huaroco del bravo pueblo de Cherán. No pueden faltar en los agradecimientos mi gran amigo Carlos “el boyaco”; así como los compadres Mijir –con la querida fofi–, Josué, Brice, Fernando, “la gata”, Rossana, Boris, Luis, Mario, y las hermanitas Orozco en Querétaro. A Laurita, le agradezco por compartir sus sentipensamientos con este trabajo, y por enseñarme a escuchar la vida con esos sonos del alma.

Al Dr. Javier Dosil le debo mucho en mi formación, fue la persona que más insistió en ingresar al posgrado. Con la misma humanidad, se prestó el Dr. Miguel Ángel Urrego. Extiendo mi reconocimiento con Ernesto y Bersa “los dueños de la oficina y el balón”, con Alejandra, Harald “el chalino de Apatzingán”. Y aquí, también incluyo a Lili, por su apoyo incondicional y bonita amistad, junto con la de su padre, el señor Horacio Díaz.

Al destino por permitirme compartir en un evento académico con el profesor y estudioso del corrido, Juan Carlos Ramírez-Pimienta [...]Dice la dedicatoria de su libro *El Norte y su frontera*: “Para Julián van estas balas y cuernos de chivo”.

Agradezco a mi profesora y amiga Cristina Sánchez, por guiarme a ser realista, e intentar lo imposible.

En Colombia, va toda mi gratitud con el maestro Wilson Acosta de la Universidad Pedagógica Nacional, por permitirme realizar una estancia de investigación financiada por la dirección de PROFOCIE. Agradezco al Dr. Jairo Estrada Álvarez de la Universidad Nacional de Colombia, quien empeñó su palabra para continuar mis estudios.

A mis amigos de rutas y utopías: Eduardo Gómez, Harvey Orjuela, y Giovanni Avendaño. De igual modo, a la compañera Lilia Solano; a todos les agradezco sus mensajes de fortaleza y fraternidad.

A Catalina por su compañía, paciencia y cariño entrañable.

Agradezco a todos los intérpretes, locutores, poblanos, jóvenes e instituciones que le dieron sentido a este trabajo con su música, testimonios y sentimientos.

CONTENIDOS

RESUMEN	7
INTRODUCCIÓN	8
Contar, estado del arte, preguntas y objetivos.....	10
Componer, el encuadre teórico.....	14
Cantar, el método y sus ciclos.....	16
CAPÍTULO UNO	22
1. La música va en camino	24
1.2. Historias desde lejanas tierras	26
1.2.1. Del narcocorrido al Movimiento Alterado	30
1.3. Colombia de corrido.....	33
1.3.1. Los ruidos de la violencia.....	34
1.3.2. De sones, balas y contrabando.....	38
1.3.3. El zar y el mexicano	42
1.4. Breviario musical	49
CAPITULO DOS	54
2. El repertorio	55
2.1. El patrón y su cártel.....	57
2.1.2. ¡Sube el volumen!.....	61
2.1.3. Guerra y paz.....	66
2.2. Cartografía del sonido y difusión	71
2.2.1. ¡Al aire!.....	74
2.2.2. Cibercorridos	78
2.2.3. En el escenario, ¡ajúa!	81
2.2.4. En la cantina	84
2.3. ¡Ya está dicho!	92
CAPÍTULO TRES	95
3. El lugar de la práctica.....	97
3.1. Significados y doble reflexividad.....	100
3.1.1. Sesión uno	101
3.1.2. Sesión dos.....	106
3.1.3. Sesión tres.....	114
3.2. Historia con memoria, el fuego verde	119

3.2.1. Sesión cuatro	120
3.2.2. Sesión cinco.....	122
3.3. Para cerrar, la función y el sentido	126
ANEXOS	129
CONCLUSIONES	139
FUENTES	145

RESUMEN

Al momento de componer, los corridistas aseguran que del cantar al contar sólo hay una letra de diferencia. De tal forma, el corrido es una expresión musical, narrativa y transnacional, con múltiples usos y funciones, como por ejemplo, representar historias recientes en zonas con antecedentes de frontera y conflicto. Partiendo de una aproximación sociocultural en los estudios de la enseñanza de la historia, el objetivo de este trabajo de tesis es describir las funciones sociales del corrido prohibido en Colombia, con el caso específico de la provincia del Rionegro, ubicada al noroccidente de Cundinamarca. Así, organizo el análisis en tres partes: 1) las funciones tradicionales del corrido; 2) las funciones otorgadas por los productores y las audiencias de corridos prohibidos; 3) el uso y la funcionalidad del corrido con estudiantes de educación media. Para alcanzar los objetivos, propongo un diseño metodológico dividido por ciclos, en una práctica histórico-etnográfica, y en la práctica de la enseñanza. De tal manera, acudo a testimonios de productores, músicos, locutores, oyentes, profesores y jóvenes, recabados en datos de campo; a discografía, hemerografía, imágenes, series, películas y archivos digitales. En términos generales, los resultados ilustran que la historiografía y la historia escolar no tienen el monopolio del pasado ni la explicación del presente. En sus límites, el corrido cubre roles afines en tanto representación de la realidad, creador de memorias y constructor de sentido histórico, esta última funcionalidad cuando esos conocimientos populares son situados y reflexionados en las aulas. Finalmente, dichas calidades de la música popular podrían ser valoradas en futuros trabajos desde las prácticas de investigación y/o de la enseñanza.

Palabras clave: Etnografía, enseñanza de la historia, corridos prohibidos, funciones sociales.

ABSTRACT

When composing, for the corridistas, there is no difference between singing and counting stories. Therefore, the corrido is a musical, narrative and transnational expression, with multiple uses and functions, for example, to represent recent stories in areas with border and conflict background. On the basis of a sociocultural approach in studies of history teaching, the aim of this work is to describe the social functions of the corrido prohibido in Colombia, in the province of Rio Negro, located at the northwest of Cundinamarca. So, I organize the analysis into three parts: 1) the traditional functions of the corrido; 2) the functions conferred by producers and audiences of corridos prohibidos; 3) the use and functionality of the corrido with middle school students. To achieve the objectives, I propose a methodology divided by cycles, in a historical-ethnographic practice, and teaching practice. In that way, I collect –by fieldwork– testimonies of producers, musicians, radio hosts, listeners, teachers and young people; also, I go to discography, hemerography, images, series, movies and digital files. Overall, the results illustrate that historiography and school history have no monopoly of the past neither the explanation of the present. In its limits, the corrido covers related roles as representation of reality, memory creator and constructor of historical sense, the last one, when that popular knowledge is located and reflected in the classroom. Finally, these qualities of popular music could be assessed in future works from research and/or teaching practices.

INTRODUCCIÓN

Salí del colegio Misael Gómez al medio día, por la trocha rumbo a la vereda Mitacas transita gente, con la gente van sus ruidos y desdichas. Me encontré con Enrique Buitrago, quien todos los días – sobre la misma hora–, pasa a lomo de mula con cantinas de aluminio para cargar leche. Yo tenía un libro en la mano y dos carátulas discográficas de corridos prohibidos. Como es habitual en las zonas rurales, me detuve para saludar. Don Enrique soltó la rienda, cruzó sus brazos, bajó la mirada y dijo –“¡Este va es armado con todos sus fierros!”–, a lo que añadió un gesto para señalar los discos–. Entonces le compartí uno de ellos, y titubeé canciones como “La cruz de marihuana” y “La historia de un guerrillero y un paraco”, a lo que disparó la siguiente ráfaga de frases: “Le cuento que mis chinas [hijas] han llegado muy contentas por sus clases, ayer me grabaron con el celular para preguntarme sobre unas canciones de Los Rangers y la guerra verde”[...] “Ahora entiendo para qué nos grabó la vez pasada en la cantina de doña Hortencia. Era para llevar a los estudiantes las historias que le contamos de los corridos. Pues eso es lo que deberían enseñar los profesores, todas las guerras que nos ha tocado vivir por aquí”.

Inicio con este registro, porque permite tomar el pulso sobre los usos y funciones sociales de la historia a través de la música,¹ problema central con el cual desarrollé mi trabajo de campo. Pero que al término de concluir, se convirtió en algo más sugestivo y complejo, al ayudarme a contestar preguntas sobre un cúmulo de historias ensangrentadas, ocurridas en distintas zonas de Colombia, como es el caso de la Provincia del Rionegro en el Departamento de Cundinamarca. Muchas de esas cicatrices y memorias negadas por el discurso académico y escolar, las escuché en voz de sus propios pobladores y desde luego, a través de los corridos prohibidos, que abordan en sus pasajes, entre otros temas: crónicas sobre el desarraigo del Estado, la inercia del narcotráfico y el paramilitarismo, dos actores vigentes bajo otros títulos y repertorios, en Michoacán y Sinaloa, –tierras donde escribí las siguientes páginas, con la poética de la distancia–, pero también con el anhelo de analizar y sentir esos ecos del recuerdo, llenos de gallardía, miedo y esperanza.

¹ La revista *Con-ciencia de* Fedecaria España, en su versión número 12 del año 2008, presentó un artículo intitulado: “ciudadanía, políticas de la cultura y usos públicos de la escuela. Un marco para la reflexión y análisis”, que recoge como tema anual la crisis de la escolaridad y los usos públicos de la historia. De igual manera, sobre usos y funciones en la enseñanza histórica, son importantes los trabajos de Sebastián Plá “la enseñanza de la historia como objeto de investigación”, 2012, “Tuiteros históricos”, 2013. Desde la historiografía propiamente dicha, identifiqué el trabajo de Enrique Florescano *La función social de la historia*, 2012.

Es la música la fuente principal y el hilo conductor del presente trabajo, una manifestación social y artística imprescindible en el desarrollo de las culturas. La música atraviesa rituales de la vida y la muerte, la riqueza y la pobreza, la guerra y la paz, por eso, con cierta indulgencia Josep Martí supone que una sociedad sin música resulta inimaginable.² El sociólogo José Manuel Valenzuela entiende los corridos como un género de la música popular, y le atribuye la función tradicional de crónica, historia subalterna y recuento de asuntos de interés social que se cuentan cantando.³ El corrido, durante décadas se ha convertido en la respuesta pública de “cantar y contar historias” circundantes en México, Colombia y algunas regiones de Estados Unidos. Aunque en la mayoría de las ocasiones se considere con un logro menor, son los corridistas mucho más responsables que los mismos historiadores, de conducir los relatos recientes con tragedias y glorias, como un deber con la verdad, allá donde la historiografía “por fortuna o castigo” no llega.

Son otras las formas de narrar la historia en las escuelas. El relato escolar abusa del pasado, reproduce la memorística de héroes, y exalta con ello efemérides y políticas del olvido, incipientes a moldear conciencias colectivas para legitimar la identidad nacional. La historia escolarizada, insiste en mantener el “régimen de historicidad”. Categoría analítica de Hartog, con la cual Sebastián Plá explica que la historia enseñada no tiene ninguna vinculación con procesos del presente, por dedicarse a jerarquizar las crisis en occidente.⁴ En esas sucesiones del *curriculum* surge la teoría de la desviación, como llamó el sociólogo estadounidense Howard Becker a esa necesidad de buscar responsables a los fenómenos sociales.⁵ La propia experiencia de profesor me ha hecho pensar que el problema es del mercado de la educación, de las políticas educativas o la institución escolar, pero desde nuestras propias prácticas de investigación y de la enseñanza –como historiadores y profesores–, también deberíamos de ser acusados, frente al tipo de historia que reproducimos. En definitiva, los estudios relacionados con la enseñanza desgastan mucho tiempo en las quejas, de cara etiquetar los problemas y no en ofrecer soluciones.

Investigadores mexicanos de distintas disciplinas reconocen en el corrido una facultad de regular la historia. Vicente Mendoza, por ejemplo, en su clásica antología

² MARTÍ, *Más allá*, pp. 9.

³ VALENZUELA, *Jefe de jefes*, pp. 10.

⁴ PLÁ, “El presente como tiempo”, pp. 3.

⁵ BECKER, *Para hablar*, pp. 167.

entiende el corrido como un género épico-lírico-narrativo, que relata aquellos sucesos que hieren poderosamente la sensibilidad de las multitudes.⁶ Antonio Avitia, desde la sociología asocia los corridos como fuente de la historia popular que narra los sucesos de manera más sentida que los documentos oficiales.⁷ Por otro lado, Juan Carlos Ramírez-Pimienta, con enfoques de la literatura histórica, elabora una “arqueología” del origen de los corridos con temáticas del contrabando de drogas, y entiende la expresión musical como resultado transfronterizo, cantada y contada en marcos de violencia.⁸

Por lo anterior, comparto de Lira Hernández que el corrido puede ser analizado desde la historia,⁹ y un enfoque novedoso podría ser, abarcarlo desde la enseñanza de la historia. Es así como la música se adapta en espacios de educación institucional y sociocultural, donde puede realizar importantes aportes educativos.¹⁰ Aunque en México existen dos propuestas aplicadas como la de María C. Tatay, y el trabajo de tesis de Salvador Sánchez, en las que abordaron la Revolución Mexicana y la Guerra Cristera, la apuesta didáctica se limita al estudio de las letras.¹¹ Distinto a las experiencias reseñadas, el aporte central del presente trabajo son las funciones sociales del corrido prohibido en Colombia, en relación con la enseñanza de la historia, dentro y fuera de las aulas. Por ende, mi propuesta fue buscar en los deslindes de la cultura oral y popular, la capacidad educativa del corrido, cuando los músicos y las audiencias al espejarse en la música crean representaciones y socializan memorias. Luego, ese conjunto de re-apropiaciones, subjetividades y pensamientos del sentido común, los aproveché en una práctica de la enseñanza.

Contar, estado del arte, preguntas y objetivos

En el presente trabajo de investigación me intereso en abordar las funciones sociales del corrido prohibido: una marca musical vigente en Colombia desde el año 1997, filial al amplio grupo de la narcocultura, que floreció por la acelerada migración de la música

⁶ MENDOZA, *El corrido Mexicano*, pp. 9.

⁷ AVITIA, *Corrido histórico*, Tomo I, pp. 3.

⁸ RAMÍREZ-PIMIENTA, *Cantar a los narcos*, pp. 16-21.

⁹ LIRA-HERNÁNDEZ, “El corrido mexicano: un fenómeno”, pp. 42.

¹⁰ TORREGO, “La educación a través de la canción”, pp. 232.

¹¹ TATAY, “La historia con música”, pp. 440-452.

mexicana.¹² Con dieciséis producciones discográficas, el repertorio ha sido controversial por exhibir en sus letras temas relacionados con la violencia en zonas de colonización y frontera, el narcotráfico, procesos geopolíticos y los actores del conflicto interno, es así como el último álbum discográfico fue titulado “la banda sonora original del conflicto colombiano”.

La discusión sobre el origen y desarrollo del género musical, se ha reducido a profesionales interesados en campos de estudio propios de la literatura, la comunicación y la antropología. En los últimos 20 años, investigadores locales y extranjeros han abordado los corridos prohibidos colombianos, en términos sociolingüísticos, culturales y estéticos, a partir de categorías teóricas como los imaginarios, las identidades, las representaciones colectivas, y la cultura popular. De cara al análisis, divido los estudios por tres grupos.

En cuanto al primer grupo, se destacan trabajos interesados en los contenidos de las canciones, con metodologías multidisciplinares como la sociología; la lingüística y la semiótica. Por consiguiente, el artículo del mexicano Luis Astorga presentado en 1997, y la ponencia de la colombiana Juliana Pérez del año 2004, clasifican y comparan por temas, narcocorridos y agrupaciones tanto en México y Colombia, con cierto espíritu sociológico e histórico, así deducen las relaciones entre cárteles de la droga y agrupaciones, por donde se propagó la música.¹³ Desde otro plano, en las investigaciones más destacadas aparecen el desaparecido uruguayo Carlos Valbuena (2006), (2012) quien se apoyó en herramientas de trabajo de campo y aparatos teóricos de la lingüística, así entrevistó a intérpretes y compositores de la firma musical, además de infiltrarse en compañía del productor Alirio Castillo, tanto en estudios de grabación, en cadenas radiales, y acudir a una vasta discografía con lo cual hizo análisis de contenidos. En su tesis doctoral abordó el corrido en larga duración desde los romances de la Edad Media, hasta los albores de la cibernética, con lo cual aporta otra génesis y canales de difusión, disidente a la tesis mexicanista.¹⁴ Por su parte, la colombiana Paloma Bahamón (2009) dialogó el género musical en términos

¹² La investigadora mexicana Anajilda Mondaca agrupa en el concepto de narcocultura, las formas simbólicas, narrativas y materiales que representan el narcotráfico, MONDACA, *Narcocorridos, ciudad y vida*, 2012, pp. 8-10.

¹³ ASTORGA, “Los corridos de traficantes”, pp. 245–261; PÉREZ, “la música popular mexicana”.

¹⁴ VALBUENA, “El cartel”, pp. 386, VALBUENA, *La vitalidad*, pp. 343.

semióticos para afirmar como los contenidos de los corridos crean imaginarios colectivos en la vida diaria, afectada por el conflicto interno.¹⁵

Otro grupo de investigadores, recurre en sus métodos a técnicas propias del trabajo de campo, y evocan al análisis del discurso de las canciones como a los testimonios del productor y sus principales intérpretes. En un artículo para la revista *Manguaré* el antropólogo Guillermo Páramo Bonilla (2011), aunque su objeto no fue la marca comercial corridos prohibidos, abordó los impactos de la música popular mexicana, y los usos del corrido en medio de conflictos regionales del occidente de Boyacá; con trabajo de campo entiende la música en términos estrictamente simbólicos que influyeron en procesos de hibridación, en la mafia y esmeraldera.¹⁶ En este segundo grupo, pueden ubicarse las tesis de grado tanto de José Jaramillo y Carol Pinzón, quienes centraron su análisis en los procesos de producción-difusión de la música, desde conceptos de la comunicación y los estudios culturales. Metodológicamente, mezclaron acervo documental, entrevistas con agentes musicales e hicieron trabajo de campo en cantinas de barrios tanto en el occidente y sur de la ciudad de Bogotá, incluso Pinzón desarrolló observación en conciertos y cadenas radiales de los Departamentos de Cundinamarca y San José del Guaviare.¹⁷

Finalmente, en un tercer grupo, entran las investigaciones de corte antropológico y musicólogo. En efecto, identifiqué tres artículos editados por la Escuela Nacional de Antropología e Historia. De estos, la brasilera Patricia Shone propuso un debate en términos estéticos sobre el corpus de corridos prohibidos en Colombia y los narcocorridos en México. Por su parte, el mexicano Luis Omar Montoya, incluye dos artículos en los que acudió a fuentes orales recopiladas en trabajo de campo, durante su estancia en los Departamentos de Antioquia, Santander, y en ciudades como Bogotá, con entrevistas a músicos, compositores y en disposición de una vasta recopilación de archivos discográficos. Montoya, ofrece señas sobre el transnacionalismo en la música norteña, que fue el objetivo de su tesis doctoral, y permite también abrir un debate sobre los procesos de producción y composición de los corridos prohibidos.¹⁸

¹⁵ BAHAMÓN, *Forma de vida*, pp. 146.

¹⁶ PÁRAMO, “El corrido del minero”, pp. 25-109.

¹⁷ JARAMILLO, *Violencias acústicas*, pp. 145; PINZÓN, *Compañero, los corridos*, pp. 113.

¹⁸ MONTOYA, “Corridos prohibidos colombianos”, pp. 88-132; MONTOYA, “Pioneros de la música”, pp.159-181; MONTOYA, *La norteña en Latinoamérica*, pp. 182.

De acuerdo con el balance, las investigaciones abogan por los tiempos narrativos de las composiciones, ubican las rutas como los agentes que posibilitaron el arribo de la ranchera y el norteño al país. No obstante, dejan de lado muchos interrogantes en términos históricos, de cara descubrir las influencias, los cambios y las continuidades de la tradición corridística; los usos de la música por los productores, las funcionalidades del repertorio en términos de transmisión de memorias y enseñanzas, y por lo tanto, las expresiones cognitivas y emocionales de las audiencias, al momento de la apropiación. De esa forma, la etnomusicología llama la atención a estudiar los contextos sociohistóricos de la música.

Cabe señalar, que desde el caso mexicano, Helena Simonett y César Burgos justifican la etnografía como metodología alternativa porque ofrece otra forma de comprender el narcocorrido, centrada en gran parte al estudio de las letras.¹⁹ Algo similar resalta Ruth Finnegan, para quien es importante salir del entono literario al ambiente natural, y comprender la música desde las prácticas sociales que desencadena en su público.²⁰

Por todo lo anterior, propuse los siguientes interrogantes: ¿Cuáles han sido las funciones históricas del corrido? ¿Qué funciones sociales le otorgan los productores y audiencias a los corridos prohibidos? ; ¿De qué forma pueden usarse los corridos prohibidos para contribuir a la práctica de la enseñanza? De las preguntas antes planteadas se desprenden los siguientes propósitos:

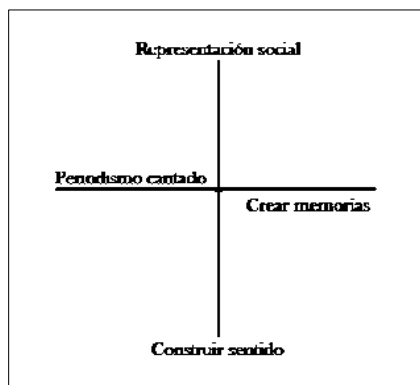
El objetivo central es contextualizar y describir las funciones sociales del corrido prohibido en Colombia, y su relación con la enseñanza de la historia. Por lo cual propongo tres objetivos ordenados de la siguiente forma: a) identificar las funciones tradicionales del corrido en México y Colombia, con el caso específico de la Provincia del Rionegro en el Departamento de Cundinamarca; b) recabar e interpretar las funciones sociales que otorgan los productores y audiencias a los corridos prohibidos, en sus entornos cotidianos de reproducción y consumo; c) hacer uso del corrido prohibido como forma de reflexión del acontecer histórico en la práctica de la enseñanza, para posibilitar la construcción de sentido en la Institución Educativa Misael Gómez.

¹⁹ BURGOS, “Reflexión crítica”, pp. 76.

²⁰ FINNEGAN, “¿Por qué estudiar?”, pp. 1; FINNEGAN, “Música”, pp. 4.

Componer, el encuadre teórico

Bajo este subtítulo paso a componer el encuadre teórico de la investigación. Desde el amplio abanico de la etnomusicología y la sociología de la música, autores como Alan Merriam y Simón Frith, abonaron debates importantes sobre las funciones sociales de la música popular. Para Merriam, mientras los usos se refieren a las situaciones en las que se emplea la música en acciones humanas; la función se refiere a las razones de su utilización y al propósito de fondo para el que sirve, y así enumera por lo menos diez funciones, entre las cuales destaco: como expresión emocional, gusto estético, entretenimiento, comunicación, y representación simbólica.²¹ Por su parte, el sociólogo británico, determina que tres funciones esenciales es crear sentimientos, fortalecer identidades y dar forma a la memoria colectiva.²²



Esquema 1: *Dinámica y funciones sociales del corrido prohibido*
Diseño propio

En este caso, puede considerarse que los corridos prohibidos constituyen un disfrute inmaterial que se convierte en mercancía.²³ Sin embargo, ese uso mercantil rebasa en funcionalidades. En efecto, la función principal de los corridos prohibidos es representar la historia reciente, en zonas con antecedentes de frontera, conflicto y contrabando.²⁴ En tanto

²¹ MERRIAM, the anthropology of music., citado por José Martín Herrero, *Manual de antropología de la música*, pp. 132-137.

²² FRITH, Simón, “Hacia una estética de la música popular”, 1987., citado por Francisco Cruces y otros (eds) *Las culturas musicales*, pp. 413-435.

²³ ATTLALI, *Ruidos*, pp. 11.

²⁴ En los estudios del narcocorrido en México, un enfoque dominante es el representacionista, pero centrado en los artefactos, es decir, en las letras de los corridos. Algunos de esos trabajos son: GARZA, María De La, *Ni aquí ni allá*, 2007; HÉAU y GIMÉNEZ, “La representación social de la violencia”, 2004; VALENZUELA, José, *Jefe de jefes*, 2002.

que representación social de esas realidades, los corridos aparecen anclados a prácticas específicas como periodismo cantado; ayudan a crear memorias y, pueden servir como vehículo para la construcción de sentido histórico en la práctica educativa.

Puesto con términos sencillos, entiendo las representaciones desde la sociología de Howard Becker, quien formula una propuesta disidente a los modelos psicológicos, porque las considera como constructos sensibilidades o interpretaciones de algo, y no sólo como reflejo. En su modelo, más allá de centrarse en los artefactos, reflexiona a los actores y sus espacios de producción y consumo representacional. Por lo tanto, toda persona actúa como usuaria o productora de representaciones, porque cuenta historias y las escucha, plantea análisis causales y los lee.²⁵ No obstante, la función de representación se asocia a menudo con la de “sentido”. Según Jean Barbier, el sentido es una construcción mental específica adoptada por el sujeto en una experiencia, por vinculación entre la actividad y experiencias anteriores.²⁶ Así, las representaciones previas que tienen los jóvenes en educación media con los corridos prohibidos, entran en juego con las representaciones sociales de familiares o pobladores, y toman sentido en la actividad educativa, mutando en nuevas representaciones para el contexto donde se desarrollan. El mismo Becker, apela al término “constructo” y lo explica como resultado cuando los receptores (es decir, los estudiantes) reflexionan el mensaje para darle sentido.²⁷

Frente a las funciones del corrido como periodismo cantado y creador de memorias, son dos cualidades ampliamente definidas por autores en México, quienes han analizado esa capacidad comunicativa de la música en larga duración. Carlos Monsiváis por ejemplo, llamó a los narcocorridos “la nota roja”, por ser portavoz y relatar acontecimientos a flor de piel en el mundo simbólico y social del narcotráfico.²⁸ Autores como José Manuel Valenzuela y John McDowell, le atribuyen al corrido, entre otros roles, la de crónica y referente axiológico.²⁹ Por lo tanto, el corrido transmite información sobre situaciones y acontecimientos relevantes en distintas temporalidades. En esos marcos sociales, justifico la memoria comunicativa de Assman como aquella que se gesta en el contexto de la vida cotidiana; una experiencia resignificada, de importante carga emocional y con repercusión

²⁵ BECKER, *Para hablar*, pp. 48.

²⁶ BARBIER, “Sens construit, signification” pp. 64.

²⁷ BECKER, *Para hablar*, pp. 73.

²⁸ MONSIVÁIS, *Los mil y un velorios*, pp. 168.

²⁹ VALENZUELA, *Jefe de jefes*, pp.10; MCDOWELL, “The Ballad”, pp. 249-274.

en los grupos, que se preocupa por acontecimientos recientes, en una estructura de duración no mayor a los 80-100 años.³⁰

Las anteriores categorías analíticas se esclarecerán con la información empírica, y con otros conceptos que utilizo en el desarrollo capitular de la investigación. Ese ejercicio parece confirmar que la investigación de la música, supone trabajar con un torrente de sonidos: es vivir el mundo de los artistas, escuchar a las audiencias, y retomar teorías de distintas disciplinas. Pero también implica construir redes entre la educación informal y desde las aulas, para entender cómo las comunidades usan la música popular con la función de recordar, eventos vividos o transmitidos por otras generaciones, y en donde no sólo participa el maestro y el libro de texto.

Cantar, el método y sus ciclos

En segunda instancia, según Plá, las reflexiones sobre la enseñanza de la historia en los últimos años, han afirmado tres corrientes, “la psicologista”: preocupada por procesos cognitivos, “la academicista”: hecha por la historiografía, y “la sociocultural” que abona el mismo Plá, y responde a un método más interdisciplinario, con elementos de la psicología social, la antropología y la historia, en el interés de estudiar las significaciones del pasado.³¹ De este modo, recorro a la corriente sociocultural, y propongo un acercamiento de corte histórico-etnográfico, y didáctico.

Metodológicamente, divido el trabajo de investigación en ciclos o espirales: por la práctica histórico-etnográfica y la práctica de la enseñanza.³² En esos rieles, Rosana Guber propone la etnografía desde su triple aceptación, en tanto método, enfoque y texto.³³ Los defensores de la etnometodología exigen como mínimo un año de trabajo de campo para recopilar datos, según Goetz y LeCompte “en cuanto más tiempo, mejor”.³⁴ No obstante, Harry Wolcott sugiere pensar que el tiempo no es sinónimo de buena etnografía y depende de la capacidad del observador para adaptarse a las condiciones del escenario, por eso es

³⁰ ASSMAN, “communicative and cultural memory”, pp. 117.

³¹ PLÁ, Sebastián, *Aprender a pensar históricamente*, pp. 17; PLÁ, Sebastián, “La enseñanza de la historia como objeto”, pp. 163.

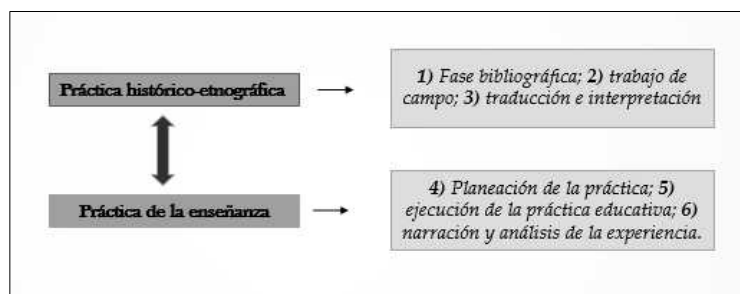
³² Ana Zavala inspirada en las ideas de Kemmis y McTaggart (1998) propone reflexionar las prácticas por ciclos o espirales: ZAVALA, “La investigación práctica de la práctica”, pp. 235.

³³ GUBER, *La etnografía*, pp. 5.

³⁴ AXPE, *La investigación etnográfica*, pp.32.

posible interpelar por estudios cuasi-etnográficos, en donde el tiempo invertido no es extenso, los lugares de observación son múltiples y específicos.³⁵ También se denomina así por la combinación de métodos de carácter interdisciplinario con elementos propios de la etnografía.³⁶ En la etnografía se asume –como lo dijo Burgos retomando a Hennion– el rol de “un espectador convertido en analista y el de un analista convertido en espectador”.³⁷

Mientras el primer ciclo tiene que ver con la documentación, recuperación del trabajo de campo y la producción del correlato. Por su parte, el segundo abarca la planeación, ejecución y la reflexividad desde el aula. Por lo anterior, el binomio investigación/ enseñanza se complementan de manera dialéctica, y hacen parte de un mismo quehacer. Puesto en los argumentos de la uruguaya Ana Zavala, la investigación práctica no implica dos acciones, ni dos actores –investigadores y profesores–, sino que implica un solo actor –el profesor–,³⁸ que intenta problematizar el problema de la historia y sus representaciones, en sistemas educativos formales e informales.³⁹ Zavala es determinante en aclarar que no se trata de investigación acción, sino más bien de investigación práctica. Agrega, también, que la enseñanza es un conjunto de mediaciones bastante amplias, de tipo normativo, administrativo, social, etc. Por lo cual sugiere hablar de “la práctica de la enseñanza”, la que hacen profesores en sus aulas junto a los estudiantes,⁴⁰ es pues algo más denso, de mayor tacto y sensibilidad con lo que pasa al interior de las aulas.



Esquema 2: Ciclos de las prácticas
Diseño propio

³⁵ BÚRGOS; SILVA, “Tiempo mínimo”, pp. 94.

³⁶ AXPE, *La investigación etnográfica*, pp.33.

³⁷ HENNION, *La pasión*, 2002, pp. 2014, en César Burgos, “el quehacer”, pp. 210.

³⁸ ZAVALA, “La práctica de la enseñanza”, pp. 3.

³⁹ Zavala quien retoma quien retoma el debate inconcluso de las escuelas británicas, especialmente de Lawrence Senhouse, y Jhon Elliot, que darían la base de la investigación-acción, con lo cual se abría un canal de reciprocidades entre la investigación y la enseñanza.

⁴⁰ ZAVALA, “La investigación práctica”, pp. 261.

Una fase importante en toda investigación de corte cualitativo tiene que ver con el trabajo de “gabinete”, antes de ir al campo y durante el análisis, revisé literatura de las ciencias sociales que en sus ejes de interés abordan problemas teóricos sobre la historia, la etnografía, la música, el narcotráfico, la violencia, la didáctica, entre otros. Recurrí a hemerografía de circulación regional e internacional sobre los corridos prohibidos y los eventos históricos propuestos en el análisis, archivos periodísticos que me facilitaron los informantes en el trabajo de campo, y otros disponibles en la red. También me apoyé en producciones discográficas, en series de televisión, películas sobre la región objeto de estudio, y realicé etnografía virtual en plataformas digitales como YouTube, Facebook.

En la práctica etnográfica realicé observación participante, compartiendo con los productores [en donde cabe el director, los intérpretes, los promotores, locutores] y los usuarios [audiencias]. Por lo cual pensé en el verbo “musicar”, es decir, tomar parte como oyente, o ensayar cualquier actividad que pueda afectar la naturaleza de ese encuentro humano que llamamos actuación musical.⁴¹ Los registros escritos y audiovisuales, las conversaciones-entrevistas con los productores y audiencias, las recabé durante ocho días, en el mes de julio del año 2015, en Bogotá, Zipaquirá, y en los Municipios de Pacho, Villagómez, El Peñon, La Palma, Yacopí, que pertenecen a la Provincia del Rionegro, ubicada al noroccidente de Cundinamarca (al centro oriente de Colombia, con una distancia estimada de 100 kilómetros desde la capital colombiana), donde concreté la observación en los desplazamientos, en emisoras, plazas, parques, discotecas y cantinas. Cabe agregar que durante mi estancia en México, conversé con académicos expertos en líneas de la narcocultura, un intérprete y con oyentes, en los estados de Sinaloa y Michoacán, material que incluyo en algunos apartados para contrastar la expresión del corrido en México y Colombia.

Luego de interpretar el material empírico disponible en notas de campo, entrevistas en audio, video, fotografías, verifiqué con fuentes secundarias y organicé dos capítulos con un estilo literario que mezcla diarios, teorías y de cierta manera una destreza artística tan particular del enfoque histórico-etnográfico. Así di paso al ciclo de la práctica de la enseñanza, que exige un ejercicio de búsqueda y acción complejo –hasta cierto punto

41 SMALL, “El musicar”, pp. 15.

autónomo de la práctica de investigación—. En concreto, realicé un taller básico en el mes de febrero del 2016 –en la Institución Educativa Departamental Misael Gómez–, ubicada en el Municipio de Villagómez. Dividida en cinco sesiones de dos horas cada una, con estudiantes de undécimo grado, la experiencia que describo –densamente–, en el tercer capítulo, da prioridad a los significados y sentidos que se construyen de manera conjunta con los estudiantes. Previamente conversé con docentes e investigadores, al momento de la planeación, y acudí a dos propuestas didácticas de la antropología y la enseñanza de la historia, me refiero a: la doble reflexividad, y la historia con memoria.

Gunther Dietz, docente asociado con la Universidad Veracruzana, propuso la etnografía doblemente reflexiva. En sus hallazgos, el investigador y la comunidad investigada, participan, dialogan y co-reflexionan el proceso de investigación.⁴² Aunque la propuesta antropológica-pedagógica de Dietz es aplicada a comunidades indígenas, puede ser retomada en otras organizaciones sociales e institucionales, con distintos niveles de compromiso. La etnografía doblemente reflexiva en la enseñanza permite democratizar los saberes y las fuentes. Es más un ejercicio de diálogo para recuperar, el trabajo de campo y el trabajo en el aula con los estudiantes –quienes legitiman ese conjunto de saberes externos, en compañía del maestro-investigador. Desde luego no se trata de una “transposición didáctica”, es decir, pasar el texto experto a la propuesta pedagógica como una acción descontextualizada con la situación, sino de una construcción colectiva con los actores implicados y sus significados.⁴³ Vuelvo sobre la ruta, según Elsie Rockwell, la etnografía no produce por sí misma una alternativa pedagógica, más bien ayuda a rescatar conocimientos locales posibles de documentar, para hacerse visibles y audibles,⁴⁴ de ahí la importancia de que se vuelva reflexiva.

Por su parte, el español Raimundo Cuesta Fernández en la Universidad de Salamanca, quien filial a la filosofía nietzscheana y benjaminiana, propone una historia con memoria, acuñada desde la didáctica crítica.⁴⁵ Se trata de una historia del presente, donde

⁴² DIETZ, “Hacia una etnografía doblemente”, pp. 3-26.

⁴³ Fue Yves Chevallard quien acuñó el concepto. Desde el campo historiográfico y didáctico se puede revisar a MATTOZI, Ivo “la transposición del texto”, pp. 27-56.

⁴⁴ ROCKWELL, “La experiencia etnográfica”, pp. 11.

⁴⁵ A propósito del debate interminable entre historia y memoria, fueron influyentes en una primera ola del siglo XX, trabajos de Edward E. Evans Pritchard (1940), Walter Benjamin y Maurice Halbwachs (1925; 1950) francés inspirado en la teoría sociológica durkheimiana sobre las representaciones colectivas. Este sociólogo propuso el concepto de “memoria colectiva” como una conciencia del pasado compartida por un

historia y memoria expresan esa voluntad de reconciliación, por lo menos en el ejercicio de la enseñanza.⁴⁶ Para ello concibe las siguientes características: a) Ayuda a la formación y enriquecimiento de una conciencia histórica crítica.⁴⁷ b) Esta historia es práctica de la historia y práctica de la enseñanza, y busca entender los restos conflictivos del pasado como experiencia, así como la crítica del presente a través del pasado, desde los testimonios de sus actores en los contextos de transmisión, y justificando que existen continuidades y cambios.⁴⁸ c) Sitúa la enseñanza en el espacio público. Reinventa el espacio escolar, y supera la tradición escolar de encerrar el conocimiento entre los muros del aula, abriendo en cambio escenarios (físicos y virtuales).⁴⁹

Por todo lo anterior, la etnografía doblemente reflexiva, y la historia con memoria, como apuestas metodológicas en la práctica de la enseñanza, buscan la construcción de sentido desde la acción, desde el hablar. Lejos de pensarse como la imposición disciplinar de un “saber teórico”, o la ritualización pedagógica de un saber-práctico, el verbo simple de “enseñar” un saber, una historia, se ve alterado por el verbo “compartir”: sonidos, narraciones, experiencias cotidianas, y percepciones subjetivas de la música –articulados con el método, los contenidos de la práctica de investigación y su significado dentro del clima social–, que permita complejizar la visión de la historia, y reorientar con ello una conciencia crítica.

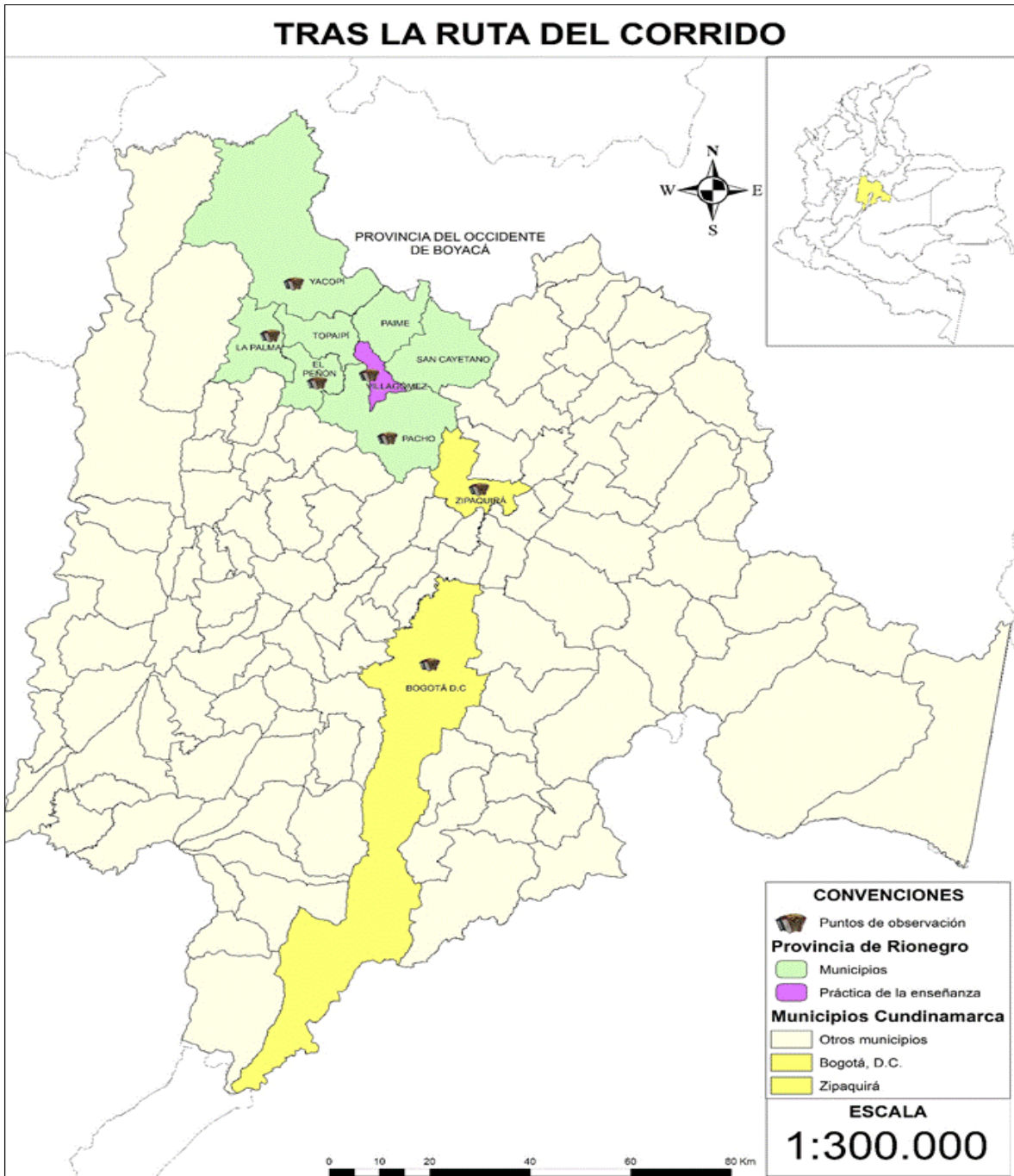
conjunto de individuos, diferenciándola de la memoria histórica; si bien, las dos tienen la experiencia de representar el pasado, la primera es más subjetiva y oral, mientras que la segunda se caracteriza por ser objetiva y escrita. Le Goff, *El orden de la memoria*, pp. 134. Por otro lado, los debates actuales sobre historia y memoria, cobraron importancia entre acontecimientos y revoluciones paradigmáticas. De esa manera, se identifica la crisis de la historia ilustrada, nacionalista y moderna, con su investidura de ciencia social. Hay una urgencia de rememorar en medio de entreguerras con sus tensiones democráticas y totalitarismos; de justificar la versión de las víctimas y marginados, y, por supuesto, a partir del giro lingüístico y cultural en la década de 1970 y 1980 que implicó una revaloración de lo subjetivo y la dimensión narrativa de la historia con la memoria. Desde la historiografía, más precisamente con la línea de pensamiento francés, para finales de la década de 1980, autores como Pierre Nora y Henry Rousso intentaron historizar la memoria.

⁴⁶ CUESTA, “Genealogía y cambio”, pp. 19.

⁴⁷ CUESTA, “La venganza de la memoria”, pp. 15.

⁴⁸ CUESTA, “Historia con memoria”, pp. 114.

⁴⁹ CUESTA, “Genealogía y cambio”, pp. 21.



Mapa 1: Lugares de observación y prácticas
Por Giovanni Avendaño.⁵⁰

⁵⁰ Agradezco a mi amigo y maestro de pregrado Giovanni Avendaño por la elaboración del mapa. Geógrafo de la Universidad Nacional de Colombia, y docente asociado al programa de cartografía en la Universidad de Cundinamarca, mismo que años atrás me enseñaría a cultivar el gusto por la geografía humana desde un enfoque libertario.

CAPÍTULO UNO. CRUZANDO FRONTERAS: LOS VIAJES DEL CORRIDO



Imagen 1: *Cantina en el municipio de Yacopi Cundinamarca*
Propiedad del autor.

Esta escena se repite a diario en distintos pueblos de Colombia, con intérprete o mientras retumban las bocinas de la rockola. Tras la cámara sonaba “Jefe de Jefes” en la voz de un artista que se juega la vida los fines de semana, improvisando canciones a ritmo de norteña y ranchera solicitadas por sus oyentes, mientras toman cerveza y discuten sobre amoríos, la situación política del país o las memorias que congelan las canciones, tan cercanas y distantes con su territorio o sus tiempos. La imagen, tal y como está –desnuda de sonidos–,

me despierta recuerdos del año 1997 en Villagómez Cundinamarca: mi “pueblo en vilo”.⁵¹ Tenía siete años, y todos los domingos ayudaba en la cantina de un familiar, en donde hombres bigotudos con camisas coloridas y sombreros, se sentaban y pedían corridos, tomaban cerveza y jugaban tejo para desfogarse del ritmo laboral. Entonces los corridos servían al consumo, como a las sensaciones de quienes asistían a la cantina: espacios comunes donde la gente canta y cuenta.⁵²

Por esos años, refunde en la memoria una carátula de cassette denominada “Corridos prohibidos” de Los Tigres del Norte, adornada con mapas de ciudades y estados mexicanos. Con el tiempo, muchos de esos lugares ya me resultaban familiares, no sólo porque los había aprendido en las canciones que provenían de México, traspasaron los límites de la música y el país, hasta convertirse en títulos de personajes y lugares recónditos. Por ejemplo, a cuarenta minutos de mi pueblo, en el vecino Municipio de Pacho, hay haciendas con el nombre de Mazatlán, Cuernavaca, La Chihuahua, de las que fue dueño el desaparecido narcotraficante Gonzalo Rodríguez Gacha, conocido con el seudónimo del “Mexicano”. Jorge Sierra, quien le trabajó a Rodríguez Gacha como administrador de ganado y negociante de vehículos, me contaba que los nombres de las propiedades eran lugares significativos para Rodríguez, como por ejemplo Mazatlán, puerto del Pacífico donde coronó su primera carga de cocaína.⁵³ A la fecha, estas haciendas conservan modernas caballerizas, con piscinas y kioskos-bar.

Rodríguez Gacha, dicen los habitantes de Pacho Cundinamarca, fue en la zona esmeraldera del occidente de Boyacá donde adquirió el gusto por negocios ilegales y los corridos de José Alfredo Jiménez, Cornelio Reyna y Antonio Aguilar. Jimmy Álvarez, quien durante la década de 1980 se desempeñó como locutor en Radio Futurama, estación radial de Pacho, también le trabajó a Rodríguez Gacha en la organización de sus fiestas privadas. En una conversación, Álvarez me compartía que además de llevar a Cornelio

⁵¹ Apelo a la metáfora del historiador Luis González y González con la cual se refiere a su pueblo natal San José de Gracia. GONZÁLEZ, *Pueblo en vilo*

⁵² El tejo, también conocido como Turmequé es un deporte autóctono de Colombia. Consiste en lanzar un disco metálico a una cancha de arcilla.

⁵³ Entrevista a Jorge Sierra [oyente] Villagómez Cundinamarca, 12 de julio de 2015[trabajo de campo].

Reyna al municipio de Pacho, en el año de 1986 organizó una fiesta de tres días con La Consentida, Perla Gálvez y Cuco Sánchez en la hacienda La Chihuahua.⁵⁴

El presente capítulo identifica las funciones tradicionales del corrido en México y Colombia –con el caso específico de la Provincia del Rionegro al noroccidente de Cundinamarca–, vinculada a lo largo de la historia con la región del occidente de Boyacá por relaciones bélicas y culturales. No será mi intención abordar todos los roles, conceptos y procedencias, es más bien estimar las migraciones del corrido y las adaptaciones en ambientes de frontera o conflicto, donde cobran relevancia como representación de los límites y el bandolerismo, periodismo cantado y arquetipo de la memoria. Si bien el texto hace privilegio a fuentes de segunda mano de cara a historiar la música, integro algunos testimonios, imágenes y discografía recuperados durante el trabajo de campo, para reforzar el acontecer histórico con los giros y sonidos de la memoria. He de argumentar, además, que los hallazgos sirven como espacio de antecedentes de la industria corridos prohibidos, vigente en Colombia desde el año 1997. De cara al cierre, problematizo por qué es importante considerar el corrido como fuente histórica, y las posibilidades de pensarse con la enseñanza de la historia.

1. La música va en camino

El corrido se reterritorializa, se resignifica y se adapta a los espacios donde se presenta. Es la manifestación artística más arraigada en México, pero goza de su presencia en Estados Unidos, países de Centro América, Chile, Perú, Bolivia, en España, Alemania, Rusia, Holanda, entre otros.⁵⁵ A propósito, reconocidos investigadores han acuñado el concepto de “transnacionalismo” para explicar las trayectorias “globales” y “locales” de la música.⁵⁶ El corrido toma ruta, gracias al establecimiento de redes migratorias, entendidas como el entramado de elementos facilitantes del proceso migratorio tanto en la sociedad emisora como en la receptora.⁵⁷ Desde el binomio México y Colombia, algunas de esas redes son los sellos disqueros, la radio, el cine, las giras de agrupaciones e intérpretes, la economía

⁵⁴ Entrevista a Jimmy Álvarez [comerciante, y ex locutor radio Futurama], Pacho Cundinamarca, 4 de julio de 2015 [trabajo de campo].

⁵⁵ LOTGERINK, “la música noroesteña”, pp.62-85.

⁵⁶ SIMONET, “Quest for the Local”; MADRID, *Transnational Encounters*.

⁵⁷ HERRERA, *La perspectiva*, pp. 31.

esmeraldera, el narcotráfico y, más reciente, las series de televisión, las conexiones digitales y/o la multimedia.⁵⁸ Aquí vale mencionar las advertencias de Josep Martí, para quien el advenimiento del transnacionalismo en la música, siempre implica determinadas modificaciones tanto de carácter morfológico, como semántico y funcional.⁵⁹

Por lo anterior, músicas nacientes en un país traspasan las fronteras nacionales y pasan a ser apropiadas por otros. Como advierte Helena Simonett, con el avance de la globalización las relaciones entre el lugar, la música y la identidad cultural son cada vez más tenues.⁶⁰ En el caso colombiano, distintas variables del corrido mexicano han llegado desde los tempranos años treinta, imbricados en buena parte de la región central, –aquí aparecen– el conjunto mariachi, la ranchera, el norteño, el narcocorrido, y recientemente el norteño banda con el Movimiento Alterado [como explico en el segundo capítulo]. La música no sólo se mueve con música, se renueva y contextualiza, adquiere otros sentidos, y por lo tanto lleva con ella fenómenos de aculturación, hibridación y sincretismos culturales.⁶¹

Alejandro L. Madrid, señala que la migración y el transnacionalismo tienen constantes características en la historia de las fronteras.⁶² Los corridos rompen los límites de lo regional, para cumplir variadas funciones en territorios distantes, con ambientes sociales similares. En esas condiciones, representa violencias, construye identidades, y subvierte los extremos nunca precisos entre bandoleros-héroes y héroes-narcotraficantes a través de crónicas musicales que modelan el curso de la historia. Por otro lado, México y Colombia son puestos al imaginario como una especie de espejo, donde convergen entre otras: pobreza extrema, gobiernos conservadores y neoliberales, desaparición forzada, hegemonías de la religión católica “crimen organizado, narcotráfico y guerrillas”.⁶³ Dos países envueltos por crisis fronterizas –binacionales e internas–, que le dan sentido al corrido.

Sin procurar detenerme en el apoyo conceptual, etimológicamente “frontera” deriva de la palabra frente, que implica un límite, estas referencias gravitan tanto en estudios

⁵⁸ Algunos de estos nodos los aborda en su tesis doctoral MONTOYA, *La norteña en Latinoamérica*, pp.5.

⁵⁹ MARTÍ, “transculturación”, pp. 1.

⁶⁰ SIMONET, “Quest for the Local”, pp. 119.

⁶¹ RECASENS; SPENCER, *A tres Bandas*, pp. 17.

⁶² MADRID, *Transnational Encounters*, pp. 4.

⁶³ PALACIOS, *De populistas*, pp. 226.

culturales y geopolíticos –por lo menos desde la década de 1970–. En este trabajo, cuando hablo de frontera, hago referencia a un cuerpo, tanto físico como simbólico, que se refuerza o emborrona, dejando en la superficie conflictos e intercambios culturales entre regiones, o naciones. El mismo Grimson, plantea la necesidad de entender las fronteras como constructos históricos, donde interactúan identidades locales-regionales y globales.⁶⁴

El corrido como expresión musical y social, depende de sistemas fronterizos, pero también del bandolerismo: expresión política rastreada desde occidente, y localizada en distintos países de América Latina. Las primeras reflexiones de Eric Hobsbawm sobre el bandolerismo social ayudan a explicarlo mejor, pues el historiador británico entendió a los bandoleros como campesinos fuera de la ley, a los que el señor y el estado consideran criminales, pero son para sus gentes héroes, paladines, vengadores por la justicia, a veces incluso líderes de liberación, y por lo tanto personas de admirar.⁶⁵ Helena Simonett, señala que desde 1910 con el inicio de la Revolución mexicana, los corridos exaltaban en sus letras al hombre mexicano como valiente, generoso, heroico y gallardo.⁶⁶ Héau Lambert, expresa que en los corridos se enaltecen las hazañas de bandidos subalternos, pero también de contrabandistas que pasaron a ser los nuevos héroes en ciertos estados.⁶⁷ En el caso colombiano, desde las primeras migraciones, el corrido rememora a bandoleros políticos de mediados del siglo XX, luego reseña a los esmeralderos y narcotraficantes de finales de la década de 1980, es el caso de Rodríguez Gacha y Gilberto Molina, representantes de las esmeraldas y la coca, que como expongo más adelante pasaron a ser los nuevos héroes populares en Cundinamarca y Boyacá.

1.2. Historias desde lejanas tierras

En el siguiente apartado confrontaré brevemente, el desarrollo funcional del corrido en México, desde el tradicional hasta los narcocorridos y el Movimiento Alterado, esta radiografía me servirá al momento de contrastar con el caso colombiano. Al género musical aquí estudiado, se le sumaron decenas de folcloristas, musicólogos, historiadores y antropólogos. A razón de la abundante literatura, parece imposible dar respuesta unificada

⁶⁴ GRIMSON, *Los límites*, pp. 112-132.

⁶⁵ HOBSBAWN, *Bandidos*, pp. 29.

⁶⁶ SIMONETT, *En Sinaloa*, pp.219.

⁶⁷ HÉAU, “Poder y corrido”, pp. 17-41.

sobre su origen. Sin embargo, Antonio Avitia resuelve tres corrientes sobre la génesis del corrido. Por un lado, quienes defienden la ascendencia del corrido en la cultura mesoamericana, asociada con lenguas indígenas como el nahual. Por otro lado, quienes sostienen que guarda honda relación en el romance español, del cual se sabe, narra historias cotidianas de amoríos y bandidos, crónicas de criminalidad y guerras del medioevo. Y, finalmente, como resultado del mestizaje hispanista, que lo consolidaría como una expresión lírica y musical tardía, a partir del periodo de la Independencia.⁶⁸

En Morelia, tuve el gusto de conocer y dialogar con el investigador Juan Carlos Ramírez-Pimienta, y con una amiga que trabaja narcomensajes. En busca de café, Ramírez pidió un latte 34 onzas, lo levantó en su mano y exclamó: “¡el origen del corrido es prehispánico!”. Cuando Hernán Cortés ve la costa enarbola un romance español que es el abuelo del corrido. Con ese canto, pronostica lo que será esta tierra después. Entonces, antes de que estas tierras nacieran como mezcla, ya está hablando de lo que será con el corrido después ¡Lo que hoy es México nace con el corrido! Desde luego se desarrolló en otros países pero México logró mantenerlo en la tradición.⁶⁹

Catherine Héau considera erróneo pensar el corrido como descendencia del romance clásico español.⁷⁰ Por el contrario, Avitia se remonta a la Colonia, con el dominio español a la cabeza, donde serían incorporadas coplas y jácaras, que de una u otra forma nutrieron el corrido. De allí, resuelve otra referencia, que asocia los corridos como manifestación diversa y regional.⁷¹ Frente a la definición, Avitia contempla tesis de distintos autores y resuelve lo siguiente:

El corrido es un género lírico-narrativo de temática múltiple, que puede ser cantado o no, y es usado para narrar historias reales o ficticias que expresan el punto de vista del bando, o las ligas, afectivas o ideológicas a que está afiliado el autor y cuya construcción obedece a las formas poéticas populares que prevalecen en la región donde se produce.⁷²

Américo Paredes plantea los conflictos fronterizos como caldo de cultivo en la composición.⁷³ Desde la invasión y la resistencia de mestizos por mediados del siglo XIX, por las guerras transfronterizas de México y Estados Unidos que dejaron centenares de muertos y el despojo de territorios, espigan composiciones a bandidos arcaicos como, por ejemplo, a Joaquín Murrieta, también llamado el Robín Hood del Dorado; a Heraclio Bernal; a Mariano Reséndez, a quien describe Ramírez-Pimienta como traficante de

⁶⁸ AVITÍA, *Corrido histórico*, pp. 3-11.

⁶⁹ Conversación con Juan Carlos Ramírez-Pimienta [investigador y docente] Morelia México, 30 de octubre de 2015.

⁷⁰ HÉAU, “Migración y narcocorridos”, pp. 78.

⁷¹ AVITÍA, *Corrido histórico*, pp. 3-13.

⁷² AVITÍA, *Corrido histórico*, pp. 23.

⁷³ PAREDES AMÉRICO, *Folklores and Culture on the Texas-Mexican*, en VALENZUELA, *Jefe de jefes*, pp. 32.

textiles.⁷⁴ Estas canciones, como fuente de inspiración en las comunidades fronterizas, van de la mano con el nacimiento de la música norteña, de la cual se comenzó a hablar en la segunda mitad del siglo XIX, proveniente del tradicional conjunto de acordeón y bajo sexto [guitarra de doce cuerdas], gracias a la inmigración creciente de centroeuropeos tanto de origen checoslovaco, alemán, austriaco y polaco.⁷⁵ Según Valenzuela, la música norteña abreva culturalmente por esos procesos de inmigración, que llegó al sur texano y al noreste mexicano, por la influencia francesa durante el Imperio de Maximiliano.⁷⁶ Por lo anterior, Héau piensa el narcocorrido como herencia directa de las narrativas que se componen en marcos sociales de disputa fronteriza.⁷⁷

Destacados investigadores han dedicado sus esfuerzos a la comprensión semántica de la frontera, los límites y lo fronterizo entre el norte de México y el sur de los Estados Unidos. Por ejemplo, desde la sociología, Valenzuela considera la frontera como sitio de cruces lingüísticos y contrastes culturales, que no se agota en la relación binacional, y aflora en representaciones plurales.⁷⁸ Miguel Olmos, por su parte, desarrolla la antropología de la frontera, y entiende la región fronteriza como resultado de interacción histórica que impulsa articulaciones de sistemas culturales.⁷⁹ Por lo tanto, como señala Alejandro L. Madrid, la frontera norte mexicana se contacta y distancia, geográficamente y culturalmente con los Estados Unidos.⁸⁰

Con un salto considerable en el tiempo, durante el periodo revolucionario, el cual comprende la lucha armada y la materialización programática (1910-1940),⁸¹ las composiciones corridísticas se difundían en hojas de papel sueltas, Catherine Héau sostiene que durante la Revolución el corrido sirvió como proveedor de memoria histórica, además advierte que en los campamentos zapatistas el corrido se vuelve más que nunca símbolo identitario y cumple con las funciones de entretenimiento, exaltación de la lucha y lamento por los pueblos devastados.⁸² Con el tiempo, la población conservó composiciones que compartían su idiosincrasia, como Emiliano Zapata, Pancho Villa, polémicos como

⁷⁴ RAMÍREZ, “Del corrido”, pp. 22.

⁷⁵ GONZÁLEZ, “¿Qué es la música?”, pp. 21.

⁷⁶ VALENZUELA, “Adiós paisanos”, pp. 59.

⁷⁷ HÉAU, “migración y narcocorrido”, pp. 88.

⁷⁸ VALENZUELA, “Al otro lado”, pp. 125-149.

⁷⁹ OLMOS, *Antropología de las fronteras*, pp. 7.

⁸⁰ MADRID, *Transnational Encounters*, pp. 4.

⁸¹ KNIGHT, “Interpretaciones recientes”, pp.25.

⁸² HÉAU, “poder y corrido”, pp. 31.

Benjamín Argumedo, o míticos como Gabino Barrera.⁸³ En 1914, Estados Unidos revela cruzadas por el contrabando de opio y marihuana desde México, a lo que se suma la Ley Volstead o “Ley Seca” desde 1919 hasta 1933, con el fin de prohibir la producción de alcohol.⁸⁴ La iniciativa jurídica tendría gran impacto social, porque potenció la ilegalidad y el contrabando, especialmente en los gobiernos de Álvaro Obregón y Plutarco Elías Calles, siendo catalizadores del intento por encontrar “la raza cósmica” de José Vasconcelos, fruto de las continuidades del pensamiento civilizatorio, con el lema progresista y desarrollista de los gobiernos revolucionarios.

Por el tráfico de alcohol, surgen los llamados corridos de tequileros, en voz de protesta a las medidas prohibicionistas. Cuando finaliza la Ley Seca, el contrabando de marihuana y amapola por la línea fronteriza se convierte en inspiración de los primeros corridos contrabandistas de comienzos de la década de 1930: “Por morfina y cocaína”, “El contrabandista” y “El Pablote”, a juicio de Ramírez-Pimienta conforman los antecedentes de los narcocorridos setenteros y más contemporáneos.⁸⁵ Valenzuela añade que los corridos de la década de 1930 destacan la crisis del 29-32, las deportaciones de la Gran Depresión y la Operación Espalda Mojada.⁸⁶

Señala María Luisa de la Garza, que durante los primeros años de la década de 1940, la variante centrooccidental del corrido de Jalisco y Guanajuato acompañadas con mariachi se estableció como paradigma, opacando la producción corridística en otras zonas.⁸⁷ En las décadas 1930 y 1940, esos corridos rancheros deambulan en la radio, el cine, y estereotipan identidades y sentimientos nacionalistas.⁸⁸ Burgos, quien acude a Ragland, argumenta que: durante la década de los cuarenta la música norteña se convirtió en una fuerte expresión cultural de la clase trabajadora; son los conflictos fronterizos y la fluencia migratoria elementos fundamentales para popularizar esta expresión musical.⁸⁹ Mientras tanto, en el lapso de 1930 y 1950, corridos y en específico el género norteño,

⁸³ ORTIZ, *Vida y muerte*, pp. 34.

⁸⁴ ASTORGA, *El siglo*, pp. 82; VALDÉS, *Historia del narcotráfico*, pp.33.

⁸⁵ RAMÍREZ, “En torno al primer narcocorrido”, pp.85.

⁸⁶ VALENZUELA, “Adiós paisanos”, pp. 59.

⁸⁷ DE LA GARZA, *Ni aquí ni allá*, pp. 10.

⁸⁸ FLORESCANO, *Imágenes de la patria*, pp. 375-384.

⁸⁹ BURGOS, “Narcocorridos”, pp. 13

estaban incluidos en cadenas radiales como XEFB de Monterey, El Radiazo Mexicano, La Doña de la Música Norteña.⁹⁰

Con la intitulada Unidad Nacional, tras la acelerada modernización de los medios, elevan las eras doradas del cine. Las películas en compañía con corridos hacen protagonistas a Pedro Infante, Jorge Negrete, Lola Beltrán, entre otros, e idealizan el imaginario del charro cantor: personajes valientes, parranderos, carismáticos y defensores de las buenas causas.⁹¹ Por otro lado, es influyente Eulalio González “Piporro”, según Ragland: “la música y el popular personaje creado por el Piporro en la década de 1950 estableció el escenario para la futura comercialización y transformación de la música norteña”.⁹² El impacto cultural del cine de oro mexicano ha de medirse minuciosamente por conducir la migración de la música a países del centro, el sur continental y otras latitudes. Durante La Segunda Guerra Mundial, Héau Lambert agrega que la emigración de mexicanos hacía Estados Unidos se normalizó, lo cual llevó corridos. Es en ese periodo donde surge la banda sinaloense y conjuntos norteños como Los Alegres de Terán o Los Bravos del Norte.⁹³

1.2.1. *Del narcocorrido al Movimiento Alterado*

[...] Los seguidores se desesperan, cuerpo a cuerpo y en la plaza chiflan contra la tarima perenne y colorida. Entonces, nuevos usos, imágenes y ruidos se apropian del espacio mientras técnicos del sonido preparan los instrumentos tocando algunas notas de rock. En pasarela se muestran un juego de ocho acordeones, un par de guitarras del tigre menor, el saxo mayor de Eduardo, el bajo eléctrico de Hernán con rasgos de tigre de bengala y una batería tropical con colores alucinógenos como la sonrisa de Oscar Lara. Atrás de la tarima pocos se percatan que Los Tigres han llegado, quienes están en la delantera, corren rápidamente a buscar una foto para immortalizar en el ciberespacio como gesto de la posmodernidad o, para enmarcar en la sala siguiendo las modestias de la modernidad [...] En el caos, una luz se difama, suena el rugir de Jorge [El Jefe], advirtiéndolo: “¡nosotros no sabemos dónde nació la historia pero desde la primera vez que la tocamos sentimos que Camelia era real!”, mientras un corte violento de esa heroína hecha canción y película posa en la pantalla. De las profundidades se elevan los cuerpos de Los Tigres con tecnología de punta, se hacen visibles mientras replican ese eco inconfundible: “Salieron de San Isidro, proceden desde Tijuana, traían las llantas del carro, repletas de hierba mala, eran Emilio Varela y Camelia la Tejana”[...].⁹⁴

En la décadas de 1950 y 1960, la producción de heroína, morfina y marihuana aumentó, era el combustible para los soldados norteamericanos en la Segunda Guerra

⁹⁰ OLVERA, “La radio”, pp.41.

⁹¹ FLORESCANO, *Imágenes de la patria*, pp. 384-385.

⁹² RAGLAND, *Música norteña*, pp.103, citado por Iván Mendoza, “Cine y literatura”, pp. 18.

⁹³ HÉAU, “Migración y narcocorrido”, pp. 89.

⁹⁴ Fragmentos de registro de campo en concierto de Los Tigres del Norte en Morelia, recuperado de: ALMONACID, “Tigres y sonidos”, pp. 3.

Mundial, en Vietnam, y símbolo del movimiento hippie. Estados como Sonora, Sinaloa, Chihuahua y Durango son considerados nodos de cultivo y producción de drogas.⁹⁵ En esta franja mexicana se agudizó la violencia y más allá de la frontera, los corridos denunciaron los atropellos de militares norteamericanos contra los inmigrantes.⁹⁶ Por las décadas de 1970 y 1980, entra en vigor “La Operación Cóndor” como lucha contra el narcotráfico. México hace parte de esta cúpula al igual que Colombia. En ese periodo el narcotráfico en México se consolida por cárteles, y coincide con el nacimiento del narcocorrido, con éxitos como “Camelia la Texana”, “Contrabando y Traición”, “La Banda del carro Rojo” –que fruto de su impacto comercial merecieron sello de película– se elevó la popularidad de Los Tigres del Norte, de la mano de otro centenar de agrupaciones destacadas del estilo contrabandista como Los Huracanes del Norte, Los Rayos de México, Los Tucanes de Tijuana y Grupo Exterminador.

En 1989, Los Tigres del Norte lanzan al mercado el proyecto “Corridos prohibidos”, importado a distintos países, entre ellos y de los más importantes receptores, Estados Unidos y Colombia, inspirando ocho años después el nombre de la industria musical en el país andino que a la fecha cuenta con 16 proyectos discográficos. No fueron circunstanciales ni mucho menos de simple cortesía la alusión de “prohibidos”. De acuerdo con Ramírez-Pimienta, en distintos estados de México intentaron censurar desde mediados de 1980 los corridos que le cantan al tráfico de drogas. Uno de los primeros acontecimientos sucedió en marzo de 1987, cuando el gobernador de Sinaloa decidió suprimir en las cadenas radiales el narcocorrido bajo el supuesto de ser apologéticos al narco y a la violencia.⁹⁷ Sin embargo, los corridos seguían corriendo en discotecas y estaban disponibles a la venta en cualquier lugar. En resumen, la política de censura atendía a la guerra simbólica y militar del Estado contra los denominados “cárteles de la droga”, con su pico en el sexenio de Miguel de la Madrid, quien declaró el narcotráfico como problema de seguridad nacional –posteriormente, Salinas de Gortari lo nombraría con el mismo título.⁹⁸

⁹⁵ ASTORGA, *El Siglo*, pp. 43.

⁹⁶ BURGOS, “Narcocorridos, antecedentes”, pp.13.

⁹⁷ RAMÍREZ, “Del corrido”, pp. 32.

⁹⁸ CONTRERAS, “La evolución”, pp. 1.

El 16 de mayo de 1992, es asesinado el cantautor de corridos Chalino Sánchez en Culiacán Sinaloa, a quienes muchos consideraron pionero del género. Este cantautor se caracterizó por utilizar rimbombantes imágenes del narcotráfico en su vestimenta, y hacer audible en sus letras las drogas, la mafia e ilegalidad. Desde 1990 hasta hoy, centenares de atentados y asesinatos han sufrido cantantes de narcocorridos en México, porque muchas veces los artistas traspasan los límites del narcotráfico: involucrándose con las mujeres de los capos, cantando al cartel enemigo o, contando más de lo que debería cantar.⁹⁹

Durante la década de 1990, los cárteles de la droga logran posesionarse en el Golfo, Tijuana, Sinaloa, Juárez, Michoacán, y gran parte del territorio mexicano, además de mantener redes con cárteles de Centroamérica y Colombia.¹⁰⁰ En el 2006, el sexenio de Felipe Calderón declaró la guerra al narcotráfico y el crimen organizado. Estos marcos sociales afloraron en complejas producciones culturales asociadas a la narcocultura, como el Movimiento Alterado, que es una firma comercial de Los Cuates Valenzuela, productores musicales de origen sinaloense radicados en Los Ángeles California.¹⁰¹ El Movimiento Alterado adoptó ritmos de la banda mexicana, una expresión musical que en sus letras resalta la fiesta y la violencia. Los corridos alterados expresan la opulencia, hay canciones al Chapo, al Mayo Zambada, y narcotraficantes ampliamente identificados. El corrido alterado viraliza el consumo pues es algo más que música: es ropa de marca, carros de lujo, mujeres voluptuosas, armas, drogas, amigos, trago. En Morelia, Gabriel Frade conocido con el seudónimo “El Tigrillo”, desde hace 24 años decidió personificar a Hernán Hernández lo cual le ha dado de comer. Dice Frade que cantar narcocorridos sirve para liberar el alma del narcomundo. Con sus palabras:

A los narcocorridos y la expresión más reciente de los alterados, intentan censurarlos desde que nacieron, pero esos corridos son los que la gente canta y baila, porque hablan con la verdad o con algo de esa verdad que está pasando dentro de nuestro país, que se siente; aquello que se esconde pero que está en la sociedad a flor de piel.¹⁰²

“Los plebes” [jóvenes] en ciudades como Morelia, Querétaro o Culiacán suben el volumen a sus carros con corridos alterados y visten como los artistas al mejor estilo buchón. En Culiacán, mientras tomábamos cerveza un joven me mostraba en su iPhone “el

⁹⁹ PÉREZ, *Que me entierren*, pp. 18.

¹⁰⁰ VALDÉS, *Historia del narcotráfico*, pp.33.

¹⁰¹ RAMÍREZ, “De torturaciones”, pp. 305.

¹⁰² Conversación con Gabriel Frade [músico] Morelia México, 28 de septiembre de 2014.

corrido del Mini6” de Los Buknas, canción con siete millones de vistas en YouTube, entonces le pregunté – ¿por qué gusta tanto esa música? Y me dijo, “¡Rifa! [gusta] porque nombra a nuestra raza, nuestras regiones y nuestras guerras. Ese corrido te lo compartí porque yo era amigo del Mini6, es una forma de recordarlo, de robárselo a la muerte”.¹⁰³ La expresión del narcocorrido tiene usos y funciones, por eso es aceptado en la sociedad, aun cuando nos detengamos en lo más superficial de sus imaginaciones sobre la violencia y la muerte en tanto espectáculo. No en vano, el 8 de junio de 2016, el cantante de ópera, musicólogo y actual secretario de Cultura de Michoacán Salvador Ginori, en un acto público del Congreso local, reconoció a los Hermanos Jiménez por cantar en sus letras los conflictos de Tierra Caliente, e indicó: “los narcocorridos también son parte de nuestra cultura”.¹⁰⁴

1.3. Colombia de corrido

Con el siguiente apartado, divido periódicamente la llegada de la música popular mexicana a Colombia desde de 1930 hasta comienzos de 1990. Además de localizar las redes migratorias, ofrezco breves introducciones del contexto social y político, sin descuidar la apropiación del corrido en las provincias del Rionegro y el occidente de Boyacá. En esa espacialidad, ofrezco breves notas sobre el papel que cumplió el corrido en el bandolerismo político de mediados del siglo XX y las relaciones de la música con el narcotraficante Gonzalo Rodríguez Gacha y el esmeraldero Gilberto Molina.

Colombia se ve atravesada por contradicciones entre políticos, guerrillas, paramilitares y narcotraficantes, fruto de la desigualdad de la tierra, la limitación de garantías democráticas, el uso de las armas, la debilidad institucional y la ausencia del Estado en las regiones, o en algunas ocasiones su presencia autoritaria.¹⁰⁵ La antropóloga Margarita Serge, considera la complejidad geopolítica del país por sus límites terrestres y marítimos con seis naciones, donde se acentúan fuertes brotes de violencia, desplazamiento y contrabando; mientras al interior de las regiones, son desdibujadas por los actores armados, el narcotráfico y el Estado. La relación con estos espacios gira alrededor de las riquezas: con la extracción de minerales, hidrocarburos, y el tráfico de drogas. Se trata de

¹⁰³ Conversación con Yochi [joven] Culiacán México, jueves 21 de abril de 2016.

¹⁰⁴ ARRIAGA, “El narcocorrido también es cultura”.

¹⁰⁵ CHCV, *Informe conflicto*, pp.8.

articulaciones fronterizas “tierras de nadie”, “zonas rojas”, en las cuales se enfoca el bandolerismo, las masacres, el tráfico de drogas y armas.¹⁰⁶ Al mismo tiempo, el antropólogo Carlos Páramo Bonilla argumenta que las provincias del Rionegro y el occidente de Boyacá, puede entenderse como un circuito fronterizo, de límites difusos entre la legalidad y la legitimidad, propicio para la aventura, el crimen y el uso privado de la fuerza. Condiciones que garantizaron la recepción de músicas migrantes de México.¹⁰⁷

1.3.1. *Los ruidos de la violencia*

Según Urrego, las rencillas bipartidistas del siglo XIX avanzan hasta el siglo XX y se ven ligadas por guerras civiles y cerca de veinte conflictos locales. Además, advierte, el siglo XX trajo cambios como la imposición del partido conservador entre 1900 y 1930: periodo denominado en la historiografía colombiana como “La Hegemonía Conservadora”. Y subvirtieron el orden con el ascenso de la República Liberal (1930-1946),¹⁰⁸ que inicia con el triunfo de Enrique Olaya Herrera y termina con el ascenso al poder del conservador Mariano Ospina Pérez.

El cosmos sonoro de comienzos del XX en Colombia, lo dominan bambucos y pasillos, es la música que representa “el nosotros” como nación, mientras toman fuerza en ciertos círculos de Santa Fe de Bogotá composiciones de Wagner, Kosakov y Mussorgsky.¹⁰⁹ Por esos mismos años, en el ambiente político a la Guerra de los Mil Días (1899-1902) y la separación Panamá (1903), se sumaron procesos de colonización de tierras y agitación social en buena parte del país. En agosto de 1922, asume la presidencia el dirigente conservador Pedro Nel Ospina a quien describen los biógrafos como escritor y aficionado de las artes escénicas. Durante su gobierno introducen la radiodifusión con receptores de onda corta para fundar la primera estación internacional de radiocomunicaciones en 1923.¹¹⁰ Entre 1934-1938, en plena liberalización, durante el gobierno de Alfonso López Pumarejo también conocido como la “Revolución en Marcha” impulsa la radiodifusión como uno de los lemas modernizadores.¹¹¹

¹⁰⁶ SERGE, *El revés de la nación*, pp. 15-40.

¹⁰⁷ PÁRAMO, *El corrido del minero*, pp. 29.

¹⁰⁸ URREGO, *La crisis*, pp. 17-18.

¹⁰⁹ BERMÚDEZ, “Un siglo de música”, pp.9.

¹¹⁰ FUNDACIÓN, *Historia del cine*, pp.18.

¹¹¹ GÁLVEZ, *La luciérnaga*, pp.10.

El arribo de la música mexicana en Colombia va de la mano con el avance de las radiodifusoras, y más tarde con el mercado de discos. Según Anzola Romero, en 1929 inauguran la radio privada HJN [después La Voz de Barranquilla].¹¹² En la década de 1930 crean la HKF en Bogotá y Radio Boyacá, posteriormente surgirían estudios radiales en Manizales, Medellín, Cartagena.¹¹³ Con los programas radiales, los gobiernos liberales insistían en difundir pasillos, danzas, baile norteamericano, y algunos géneros del continente.¹¹⁴ De acuerdo con la antropóloga María Victoria Uribe y el profesor de la Universidad Nacional Egberto Bermúdez, desde los años treinta a través de la radio, la simbología del charro mexicano con su gran sombrero, su vistoso traje bordado con hilos de colores brillantes y botas con espuela, circuló con los corridos, de la mano con otros géneros como el tango y el bambuco.¹¹⁵

Entre 1936-1948, se pasa de 39 cadenas radiales a 116, convirtiéndose en medio determinante para informar los conflictos a nivel internacional y regional.¹¹⁶ Hacia finales de la década de 1940, nacen las escuelas radiofónicas de Sutatenza en el Departamento de Boyacá. Este proyecto fue fundado por el sacerdote José Joaquín Salcedo; transmitía programas educativos para alfabetizar adultos, pero también música y, entre ella, corridos a ritmo de ranchera con los principales artistas del periodo postrevolucionario.¹¹⁷ A mediados de la década de 1950, Luis Omar Montoya agrega que se escuchaba a las agrupaciones norteñas Los Alegres de Terán, Los Donneños y Los Madrugadores del Bajío a través de la XET de Monterrey con alcance en los Departamentos de Santander, Cundinamarca y Antioquia, que a crear agrupaciones como Los Gavilanes del Norte y Las Hermanas Calle para la década de 1960.¹¹⁸

Además de la radio, en Municipios apartados de Cundinamarca los corridos se aprendían al oído. En la Provincia del Rionegro, asegura el músico Gregorio Martínez, que durante la década de 1940 los aficionados escuchaban composiciones en el fonógrafo;

¹¹² ANZOLA, *Colombia siglo XX*, pp. 48.

¹¹³ RICO, *Cien años de boleros*, pp.297, en MONTOYA ARIAS, *Música norteña*, pp. 62.

¹¹⁴ BERMÚDEZ, “la música colombiana”, pp. 9.

¹¹⁵ URIBE, *Limpiar la tierra*, pp. 45; BERMÚDEZ, “Del tequila al aguardiente”, pp.39.

¹¹⁶ GÁLVEZ, *La luciérnaga*, pp.13.

¹¹⁷ CALDERÓN, “Contribuciones”, pp. 23.

¹¹⁸ MONTOYA, “Música norteña”, pp. 64-66.

graduaban los tiples y guitarras para luego cantar al son de chicha, fogata y baile.¹¹⁹ Por su parte, en zonas urbanas, el esfuerzo de algunas compañías grabadoras como el catálogo mexicano de la Columbia Records de 1957, contribuyó a mantener vivas las tradiciones revolucionarias de la edad de oro, aunque su hegemonía frente a otras formas de la balada popular cedió finalmente.¹²⁰

De acuerdo con el informe general del Centro Nacional de Memoria Histórica ¡Basta Ya!, el nivel más crítico del binomio bipartidista comprende el periodo conocido como *La Violencia*, desde 1946 hasta 1958. “El Bogotazo”, como se llamó a las revueltas del 9 de abril de 1948, tras la muerte del líder liberal Jorge Eliecer Gaitán, desató conflictos entre los ciudadanos adscritos a los partidos tradicionales, que se vieron en la necesidad de organizar autodefensas armadas en las regiones. Por un lado, la policía Chulavita y Los Pájaros al servicio del gobierno conservador; del otro, las guerrillas liberales y comunistas. Estos actores potencializaron fronteras, asesinatos, destierros y rituales macabros.¹²¹

Los primeros gobiernos de *La Violencia* (1946-1953) llevan la marca del terrorismo oficial tanto a nivel urbano y rural; era una cruzada antiliberal y anticomunista. En los Llanos, en Santander, Tolima, en el Sumapaz; en Yacopí y La Palma Cundinamarca (provincia del Rionegro) crean frentes guerrilleros.¹²² Mientras en Boyacá y los departamentos de Santander desataron fuertes ataques por ser zona de influencia conservadora.¹²³ En consecuencia, la muerte del caudillo impulsó juntas revolucionarias en diferentes lugares del país; los campesinos se alzaron contra el gobierno y la élite conservadora. En la provincia del Rionegro, acontecen revueltas de líderes liberales, creando cuadrillas armadas divididas en tres frentes,¹²⁴ con incursiones militares en el Municipio de Villagómez y en veredas del occidente de Boyacá de fuerte presencia conservadora. En 1952, es desaparecido el líder liberal Saúl Fajardo, hecho contiguo con la amnistía del general Rojas Pinilla que en 1953 decretó en el municipio de Pacho, la entrega de buena parte de los rebeldes.

¹¹⁹ Entrevista a Gregorio Martínez [habitante y padre de Marleny “La Voz de Oro”], Villagómez Cundinamarca, 12 de julio de 2015 [trabajo de campo].

¹²⁰ CALDERÓN, “Contribuciones”, pp. 26.

¹²¹ CENTRO NACIONAL, *Basta ya*, pp. 112.

¹²² SÁNCHEZ; MEERTENS, *Bandoleros*, pp. 39.

¹²³ CHCV, *Informe conflicto*, pp.20.

¹²⁴ Saúl Fajardo líder de Yacopí con 20 hombres; Drigelio Olarte de Boyacá con 25 en Terán; y el de teniente Lombo con 30 en Guadulones.

Con el bipartidismo se intensifican fronteras socialmente construidas por los intereses de liberales y conservadores. Además de propagarse en Boyacá y Cundinamarca, en los llanos surgieron los llamados “corridos guadalupanos” en honor al líder rebelde Guadalupe Salcedo. Este corrido o “corrio” como lo llaman en los llanos colombiano-venezolanos, cercano musicalmente al jarocho, va acompañado por instrumentos como el cuatro, la bandola o el arpa, llevan los pasajes de la violencia bipartidista, los inicios de la insurgencia y los desplazamientos de Arauca a Venezuela. Según Rafael Cely, fueron muy importantes en las guerrillas liberales porque era la única forma de transmitir voz a voz su ideología, pues no contaban con la posibilidad de manifestar sus mensajes por periódicos y mucho menos por la radio.¹²⁵ El músico Joaquín Rico, lo dice en un material audiovisual del Ministerio de Cultura de Colombia, antes de interpretar el corrido Los asilados:

Este corrido nace en el año 50 cuando *La Violencia* estaba en el pudor más grande, que muchos araucanos les toco dejar su pueblo y pasarse a la parte de Venezuela [...] Pedro Parales un cantante de los Llano colombiano, y él se hizo este corrido como todos los llaneros que nunca escriben un corrido, ellos lo hacían a mente y ahí se quedaba, y así lo fueron divulgando por la región.¹²⁶

El musicólogo Egberto Bermúdez, relata que cerca de las planadas de La Gaitania en el sur del Departamento del Tolima, los bandoleros Jesús María Oviedo conocido como “general mariachi”, reinsertado por la amnistía Rojas Pinilla en 1953, poco después en 1958 se uniría al ejército para perseguir al líder comunista Jacobo Prias Alape conocido como “Charro Negro” seudónimo quizá inspirado en las historias del mexicano Roberto Fernández que interpretó Raúl de Anda en varias películas producidas entre 1940 y 1949.¹²⁷ Tras la muerte de Charro Negro y con la sucesión de Pedro Antonio Marín “Tiro Fijo” nacería el mito de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia FARC. Para la década de 1960, se hallaron corridos rancheros evocando a Mariachi y al bandolero Atanael Ramírez, de quien se prueba mezcló el arte de la guerra con el de las cuerdas; algunos fueron grabados en discos de circulación local y regional.¹²⁸

En el Municipio de Yacopí, Vásquez recuperó corridos entonados a ritmo de ranchera, levantando consignas nacionalistas de soldados que con valentía deben mirar los campos de batalla, mientras dejan sus familias marcadas por el dolor y la nostalgia:

¹²⁵ AGENCIA DE NOTICIAS UN, “Corrido llanero”.

¹²⁶ MINISTERIO DE CULTURA, “corridos libertarios-Memorias de la libertad”.

¹²⁷ BERMÚDEZ, “Del tequila al aguardiente”, pp.39

¹²⁸ CALDERÓN, “Contribuciones”, pp. 26.

“Yo soy el soldado raso, / voy a ingresar a las filas, / con los valientes muchachos/ que dejan novias queridas, / que dejan llorando, / llorando la despedida. / Mañana salgo temprano/ y al despertar nuevo día, / que aquí va otro colombiano, / que va a jugarse la vida/ se despide cantando: / ¡Que viva la Patria mía!”.¹²⁹

Un corolario aún más interesante, asocia los corridos en la literatura de la época como expresión del folkllore colombiano, tal vez porque los límites de lo autóctono y lo expatriado desde la funcionalidad, parecen no distinguirse.¹³⁰ Cabe decir, que de los bandoleros más destacados, aparece el santandereano Efraín González, apodado “Don Juan” o “El Siete Colores” porque según la expresión popular, tenía el don mágico para convertirse en roca, animal o planta cuando le perseguía el ejército. También fue considerado el “Robín Hood” de los gUAQUEROS pobres, porque les regalaba dinero o esmeraldas. Así aparece González, inmerso en leyendas que enfrentan en zonas de colonización, donde rebeldes campesinos reniegan el poder estatal, lo cual se constituye en el carácter del bandolerismo, y por lo tanto, en narraciones ideales para componer corridos. Es más, en la década de 1970 se grabó una canción de Benito Ardila, interpretada por el grupo Rojas y Medina del municipio de Briceño-Boyacá, inspirada en la muerte de Efraín González. Aunque rudimentaria y a ritmo de merengue, la base lírica la adaptaron años después en norteño. Por lo anterior, el corrido proveniente fue reavivado de México por fuerzas políticas subalternas, con su capacidad oral lo utilizaron bandoleros políticos con el fin de expresar sus campañas políticas, un fenómeno que se repite en la música, pues según Jacques Attali, con la música nació el poder y su contrario: la subversión.¹³¹

1.3.2. De sones, balas y contrabando

Los investigadores de la Comisión Histórica del Conflicto y sus víctimas (CHCV) llegan al consenso que Colombia tiene básicamente dos períodos de violencia: de 1946 a 1964, y desde 1964 hasta hoy. Entre 1958-1974 conforman el Frente Nacional como pacto político para el reparto burocrático de los partidos tradicionales. En el contexto internacional antecede la Guerra Fría y las revoluciones triunfantes en China y Cuba. Tanto el victorioso antecedente del 26 de Julio en cabeza de los hermanos Castro, y las vicisitudes políticas del

¹²⁹ CALDERÓN, “Contribuciones”, pp. 28.

¹³⁰ “En la guerrilla se daba la canción, como flor de sentimiento. Se cantaba, con música de corridos mexicano, una expresión del folkllore colombiano... En la emoción de los guerrilleros se unificaban el recuerdo de la novia abandonada, de la madre sacrificada, del hogar en ruinas, de la Patria oprimida, de la Libertad negada y la justicia desconocida.” En, VÁSQUEZ, *Guerrilleros buenos días*, pp.39.

¹³¹ ATTALI, *Ruidos*, pp. 15.

Frente Nacional que revertieron en represión contra movimientos alternos como el Movimiento Revolucionario Liberal (MRL), y llevan a la emergencia de guerrillas como el Movimiento Obrero Estudiantil y campesino (MOEC), las FARC, el Ejército de Liberación Nacional (ELN) y el Ejército Popular de liberación (EPL). Luego ascienden las de segunda generación, el Movimiento 19 de abril (M19), el Movimiento Quintín Lame, entre otros; sumado a ello la expansión del tráfico de drogas con el nacimiento de los grupos paramilitares en la década de 1980.¹³²

Para comienzos de 1960 había campañas de cine itinerante en Boyacá, Cundinamarca y otras latitudes, que transferían películas del cine de oro mexicano. Esta cinematografía se favoreció durante la Segunda Guerra Mundial. Según Tiziana Bertaccini de 25 películas en 1936, pasó a 57 en 1938, dominando entre estas el género ranchero.¹³³ De hecho, María Victoria Uribe remonta la difusión del cine en pueblos del occidente de Boyacá, lo que lograría ratificar a mediados del siglo XX los símbolos y axiomas que desde décadas atrás gaudiosos y comerciantes venían incorporando con la música mexicana.¹³⁴ Así lo argumenta también el antropólogo Carlos Páramo Bonilla:

Quando en el occidente de Boyacá, hoy zona esmeraldera, se promulgaron campañas de cine itinerante, proyectándose sobre muros de las casas. Allí aparecían charros, con grandes sombreros, bigotes y pistolas, reunidos apostándole a sus animales favoritos y entonando rancheras. Con ese mundo rural mexicano se identificaron los gaudiosos y comerciantes de esmeraldas a causa del enorme parecido que tenían con ellos mismo.¹³⁵

En el Municipio La Palma mientras tomábamos refrescos en una panadería, al frente de nosotros había un negocio de cerveza con un grupo de jóvenes cercanos a los 25 años de edad, que escuchaban canciones de Vicente Fernández, y al tiempo seguían un partido de fútbol por televisión satelital. Concentrados en esa escena, el productor musical Alirio Castillo, me contaba que para finales de 1950 las campañas de cine tenían lugar en corregimientos apartados de Santander. Demuestra con su testimonio, que con el cine circuló el corrido, y con el corrido se creaban valores e identidades en zonas regionales y campesinas, porque el cine mexicano parecía también un reflejo de sus realidades.

Viví mucho en San Alberto Cesar y en Guadalupe Santander. Allí no existían teatros sino simplemente una vez al mes, por ahí apareció un loco con un proyector de cine y por perifoneo anunciaba el estreno de una película que exhibían en el parque o en un sitio baldío, y todo el mundo

¹³² CHCV, *Informe conflicto*, pp.21.

¹³³ BERTACCINI, *Ficción*, pp. 36, en MONTOYA ARIAS, *La norteña en Latinoamérica*, pp.60.

¹³⁴ URIBE, *Limpiar la tierra*, pp. 48.

¹³⁵ PÁRAMO, *El corrido del minero*, pp. 32.

salía de la casa con su silla y uno vivía la película, era muy emocionante ver en pantalla gigante la historia de Gabino Barrera [...] Entonces, ahí nació para mí la fiebre y el amor por los corridos.¹³⁶

Para el año de 1965 con el renacer de la Música Nueva en América Latina, desde México, Judith Reyes “la bohemia revolucionaria” recoge en sus corridos las luchas obreras, campesinas y estudiantiles. Interesada en los procesos de organización armada, compone el corrido de “Marquetalia”, donde narra el nacimiento de las FARC: “Pobrecitos campesinos/ Qué inhumana represalia/ Vuelan sobre Marquetalia, /Ay ay ay...ay ay”.¹³⁷ Igualmente narraría la muerte del cura revolucionario Camilo Torres Restrepo. Como señala Egberto Bermúdez, con la música protesta surgieron en Colombia intérpretes como Ana y Jaime, y Nelson Osorio, el inconveniente era que se trataba de canciones bastante cultas para guerrilleros campesinos quienes preferían las rancheras y corridos, y modelaban su imagen en la de héroes del cine mexicano.¹³⁸ Con las distintas fases de las FARC, el corrido fue interpretado por militantes y seguidores de la cultura fariana con la función de contar biografías de sus comandantes, recordar tomas armadas, y un espacio de denuncia o expresión de resistencia. En la página web del Bloque Martín Caballero encontré seis corridos a ritmo norteño y otros a ritmo ranchero. En trabajo de campo, un reinsertado de la guerrilla me decía que el corrido dejó de tener fuerza en las estructuras luego de la explosión del narcocorrido pues al componer los asociaban como narcoguerrilla. Fue por eso que otros géneros como el vallenato de Julián Conrado, Lucas Iguarán y Cristian Pérez tomaron fuerza.¹³⁹

Distintas expresiones de la música mexicana y sus derivados ganaron un lugar en la cultura esmeraldera. Hacia finales de la década de 1960, decía al iniciar el capítulo, José Alfredo Jiménez, Antonio Aguilar o Cornelio Reyna dominan la cotidianidad del occidente de Boyacá: en la superficie y en los socavones, así me lo hizo saber Alirio Castillo mientras viajábamos por la provincia del Rionegro “la música acompaña la minería y la escuchan en las cantinas guaqueros y campesinos, mientras por estos lados [en la provincia del

¹³⁶ Conversaciones con Alirio Castillo [productor] provincia del Rionegro Cundinamarca, 3, 4, 5 de julio de 2015 [trabajo de campo].

¹³⁷ GARCÍA, *Judith Reyes*, pp. 79.

¹³⁸ BERMÚDEZ, “La música colombiana”, pp. 251.

¹³⁹ Pueden encontrarse más de 100 audios en la página central de las FARC E.P. A través del enlace bloque Martín Caballero, en la pestaña cultura fariana. Disponible en: <http://resistencia-colombia.org/index.php/farc-ep/cultura-fariana/musica>.

Rionegro] la gente los escuchaba para sembrar marihuana y coca”.¹⁴⁰ Pero como animan series de televisión como *Alias el mexicano* o *Esmeraldas*, los corridos no sólo acompañaban el trabajo, por esa época tenían también una función de entretenimiento y ocio. De acuerdo con un reporte periodístico de Julián Isaza, los mineros de Muzo y alrededores, en las décadas de 1960 y 1970 escuchaban música mexicana que se filtraba por los ágapes de los patrones y con casete en grabadora animaban el trabajo.¹⁴¹

Llegados los años de 1980, Luis Omar Montoya Arias asegura, que la agrupación norteña Los Rayos de México con el cantante michoacano Chuy Luviano, en varias ocasiones fueron contratados por mineros del occidente de Boyacá.¹⁴² De hecho, a la fecha es la agrupación que más solicitan las alcaldías como presentación central en las fiestas de los pueblos. Desde el departamento de Antioquia, el dueto femenino Las Hermanas Calle que crearon la música carrilera, como resultado de la norteña adaptada en Colombia, interpretaron “La banda del carro rojo” del compositor Paulino Vargas, incorporando territorios de Colombia. Jimmy Álvarez me decía que en las fiestas de los pueblos del Rionegro y el occidente de Boyacá se escucha el dueto de Las Calle, y el dueto internacional Lupe y Polo.¹⁴³

Desde mediados del siglo XX, la zona minera movilizó población masculina de Cundinamarca, Santander, los Llanos orientales y el Magdalena medio. Además de concentrar el tráfico de drogas y la movilización de actores armados. Para Jorge Sierra, quien en los años 1980 sorteó su vida en los socavones de esmeraldas del occidente de Boyacá, ese circuito significaría un nodo importante en la difusión y apropiación de corridos y música norteña, desempeñando funciones en la vida cotidiana, entre negocios y fiestas, como contar hazañas de bandoleros que se volverían referentes en la población, y que según él, influían en los modos de ser de la gente, es decir, además de reconocerle a los corridos su facultad de crónica, lo delimita como fuente axiológica.

En esa época, los corridos ensalzaban las actividades esmeralderas y las hazañas de ciertos personajes que fueron héroes en otros lugares, pero en los mensajes de las canciones se volvían referentes [...] Se amanecía y anocheceía escuchando esa música. Todas las actividades se centraban

¹⁴⁰ Conversaciones con Alirio Castillo [productor] provincia del Rionegro Cundinamarca, 3, 4, 5 de julio de 2015 [trabajo de campo].

¹⁴¹ ISAZA JULIÁN, “Corridos Prohibidos: Historia de la banda sonora del conflicto”, *Carrusel*.

¹⁴² MONTOYA, *La norteña en Latinoamérica*, pp. 76.

¹⁴³ Entrevista a Jimmy Álvarez [comerciante, y ex locutor radio Futurama], Pacho Cundinamarca, 4 de julio de 2015 [trabajo de campo].

alrededor de esta música: negocios, fiestas, porque nos sentíamos identificados. La música mexicana, especialmente la norteña influyó en la cultura.¹⁴⁴

El occidente de Boyacá, a diferencia de otras regiones de Colombia, se separó del Frente Nacional 1958-1974 lo cual determinó la transición de las rencillas bipartidistas para entrar a violencias privadas, a causa de la extracción de esmeraldas.¹⁴⁵ A lo cual arguyen Gutiérrez y Barón, que desde mediados de la década de 1960, las esmeraldas, y las poblaciones que vivían de ellas, comenzaron a ser asociadas como nodos de mafia.¹⁴⁶ No en vano, la violencia se agudizó con la primera Guerra Esmeraldera, que implicó dos fases entre 1965-1978, y una segunda guerra entre los años 1984-1990, que se dividió en dos bandos, en los que participaron el narcotraficante Gonzalo Rodríguez Gacha y el zar esmeraldero Gilberto Molina. Con este conflicto se puso fin a un mito de compadrazgo, e implicó directamente a poblaciones de la región del Rionegro en Cundinamarca.

Mientras el fuego verde se acentuaba cerca de la cordillera centro oriental, el contrabando de drogas sucedía en buena parte del país, considerado un fenómeno transnacional, que para el caso colombiano tomó naturaleza desde la segunda mitad del siglo XX.¹⁴⁷ Si bien hasta la década de 1970 se exportaba base de marihuana, en adelante ya con la producción de cocaína, nacen los intitulados “cárteles” que se organizan con el núcleo Medellín, Cali y Norte del Valle.¹⁴⁸ En la lucha contra el narcotráfico, surge el movimiento Muerte A Secuestradores (MAS). Durante los gobiernos de Belisario Betancur (1982-1986) y Virgilio Barco (1986-1990), se estructura la agudización de la guerra, y demandó por parte de los capos la aparición de “Los Extraditables”. Y, además, el aumento de genocidios contra líderes políticos de la izquierda colombiana.¹⁴⁹

1.3.3. *El zar y el mexicano*

Aquí presento ligeros aspectos biográficos de Gonzalo Rodríguez Gacha y Gilberto Molina. Se trata de hurgar en sus rastros biográficos la honda relación con los corridos, apoyado en fuentes documentales y en testimonios de primera mano. Cabe advertir que, si bien el estudio de Sánchez y Meertens analizó el fenómeno del bandolerismo clásico entre los años

¹⁴⁴ Entrevista a Jorge Sierra [oyente] Villagómez Cundinamarca, 12 de julio de 2015[trabajo de campo].

¹⁴⁵ URIBE, *Limpiar la tierra*, pp. 61.

¹⁴⁶ GUTIÉRREZ, “Órdenes”, pp. 104.

¹⁴⁷ MEDINA, “Mafia”, pp. 146.

¹⁴⁸ MEDINA, “Mafia”, pp. 153.

¹⁴⁹ ATHEHORTÚA; ROJAS, “El narcotráfico en Colombia”, pp. 1-17

1945-1965, años después el bandolerismo mutó en esmeralderos y narcotraficantes. Como expresan los autores, es muy delgada la línea entre héroe-mito y anti-mito, pues el antiguo héroe es convertido en monstruo, terrorista y antisocial.¹⁵⁰

Un signo musical en Boyacá es “La Cruz de madera”, corrido interpretado por los internacionales Rayos de México, pues recoge en la memoria provincial la vida de Gilberto Molina. El escritor Pedro Claver Téllez –asegura– fue el último que escuchó Molina antes de morir, entonado por Las Hermanas Calle.¹⁵¹ Molina, disfrutaba de composiciones a ritmo de mariachi, norteña, y carrilera. Entró en el negocio de las esmeraldas por vínculos familiares con Modesto y Parmenio Molina. Hizo también de vigilante y gUAQUERO cuando las minas estaban en concesión del Banco de la República. Fue distinguido en la provincia en la etapa final de La Primera Guerra Verde. Posteriormente, en el municipio de Quípama, quedó al mando de la empresa Tecminas.¹⁵² Allí construyó una casa con murallas de piedra en lo más alto de una montaña. Considerado “cacique”, “patrón”, “amigo del pueblo” porque promovió obras como la carretera de Tudela-Quípama, el colegio cooperativo y una pista de aterrizaje. Es tal el sentimiento, que hasta su reciente actualización (2012), las estrofas del himno del pueblo era un tributo a Molina. Decía la estrofa XV “Ese es Gilberto Molina, esas son sus esperanzas. / Es un reto para todos y una escuela de enseñanzas/ Y un ejemplo para aquellos que el progreso le rechazan.”¹⁵³

Según prensa de la época, el 27 de febrero de 1989, en Sasaima Cundinamarca, Gilberto Molina celebraba su cumpleaños, en compañía de familiares, amigos y corridos, cuando entraron doce hombres con uniformes militares y panfletos alusivos al Frente 22 de las FARC. Mataron a Molina, cuatro de sus guardaespaldas y diez civiles. El atentado implicó inicialmente a alias Colmillo y alias El Péquines –dos sicarios a sueldo de la región. Pronto se supo que fue una acción patrocinada por Rodríguez Gacha que costó más de 200 millones de pesos.¹⁵⁴

Al otro lado de la muerte y más allá del occidente de Boyacá, en la provincia del Rionegro, Jimmy Álvarez me contaba que en la década de 1980 tenía la dirección de Radio Futurama en Pacho, me explica que en esos años “La banda del carro rojo”, fue el tema de

¹⁵⁰ SÁNCHEZ; MEERTENS, *Bandoleros*, pp. 188

¹⁵¹ CLAVER, *La guerra verde*, pp.105

¹⁵² PÁRAMO, “El corrido del minero”, pp. 56-57

¹⁵³ “Tribuna rural”, pp. 4.

¹⁵⁴ “La guerra de El Mexicano” (28 de agosto de 1989), *Semana*.

apertura a la identidad de los cundinamarqueses por el norteño. En la dirección del programa “El Despertador Musical” al aire en 1980, los oyentes enviaban cartas o personalmente se dirigían en los días de mercado a la emisora y solicitaban corridos norteños. Con sus palabras, “los corridos que le cantaban a la droga, se propagaron como un virus cuando en la región se puso de moda sembrar coca. Y más cuando tuvimos nuestro propio capo, Gonzalo”.¹⁵⁵

Mientras en Boyacá dominaba un zar llamado Gilberto Molina, en Cundinamarca el aura del poder lo llevó José Gonzalo Rodríguez Gacha, su compadre y verdugo. Nacido en la vereda Veraguas del municipio de Pacho. En la prensa del momento, reseñan que estudiaría hasta segundo de bachillerato en el Colegio Pio XII, hijo de campesinos de origen conservador, deambuló en trabajos como mesero de cantina, ayudante de chofer, guaquero y pistolero en las minas de esmeraldas.¹⁵⁶ Hacía finales de 1976, a sus 29 años, ya tenía vínculos con el narcotráfico con cultivos de coca en la región del Rionegro, en Pacho, Paime, Villagómez, y era considerado por los organismos de seguridad como el jefe militar del cartel de Medellín liderado por el clan Ochoa, Carlos Lehder y Pablo Escobar.¹⁵⁷

Cuando Estados Unidos bloqueó el Caribe con el objetivo de cerrar el paso de cocaína desde el sur del continente, Rodríguez Gacha buscó rutas en el Pacífico, estableciendo redes con el cartel de Sinaloa y los narcotraficantes Ramón Matta Ballesteros y Miguel Félix Gallardo.¹⁵⁸ En la década de 1980, con entrevista Jimmy Álvarez me confirmaba que Rodríguez Gacha quien desde su niñez tendría fascinación por la ranchera y norteña reforzó su identidad cuando coronó el primer tráfico de cocaína a México por un puerto en Mazatlán. Con su vinculación al narcotráfico pasará a ser conocido con el alias de “El Mexicano”, y para sus más cercanos como “El Patrón”, “Chalo” y “El Coquero Pobre”.

“Para unos bueno, para otros quién lo dirá” canta y me reitera ese verso en una conversación el intérprete Humberto Díaz.¹⁵⁹ Al preguntarle qué influencia tenía Rodríguez Gacha en la población de Pacho, Jorge Sierra, me compartió lo siguiente: “todo el mundo lo respetaba en Pacho [...] antes de la entrada a la mafia era humilde, después ayudaba a los

¹⁵⁵ Entrevista a Jimmy Álvarez [comerciante, y ex locutor radio Futurama], Pacho Cundinamarca, 4 de julio de 2015 [trabajo de campo].

¹⁵⁶ EL TIEMPO, “De peón agrícola a gran capo”.

¹⁵⁷ *Revista Semana*, “El corrido de El Mexicano”.

¹⁵⁸ ASTORGA, “Los corridos de traficantes”, pp. 19. LÓPEZ, *Narcotráfico y conflicto*, pp. 93.

¹⁵⁹ Entrevista a Humberto Díaz [intérprete y compositor], Zipaquirá Cundinamarca, 6 de julio de 2015 [trabajo de campo].

trabajadores, les repartía plata, o les regalaba casas”.¹⁶⁰ Pero también de villano, “obtuvo la más reconocida catadura de asesino”,¹⁶¹ por estimular la creación MAS y grupos paramilitares en Puerto Boyacá, con los cuales fue sindicado de participar en la desaparición del distinguido partido político la UP; de declararle la guerra al Estado, esmeralderos, grupos insurgentes, el cartel de Cali y a los Estados Unidos. En la narcocultura, estas metamorfosis se repiten. Los capos son presentados con claros y oscuros, hay una imagen antes de la entrada al tráfico, como desposeídos y después, como mafiosos emergentes desde abajo. Anudando estas ideas, Darío Betancourt plantea lo siguiente:

El mexicano fue asociado con los grupos paramilitares, y se constituyó en enemigo acérrimo de las FARC. Como ferviente anticomunista y bajo su iniciativa se inició el exterminio de dirigentes campesinos, sindicalistas y simpatizantes de izquierda de sectores de Antioquia, Magdalena Medio, Santander, Boyacá, Cundinamarca y Meta; “todo lo que huele a izquierdistas, a comunistas hay que eliminarlo”, decía, borracho, en una cantina de Puerto Boyacá.¹⁶²

En un documental dirigido por el canal privado RCN, Baruch Vega exfuncionario de la Administración para el Control de Drogas en Colombia, decía que “Rodríguez Gacha para la DEA, siempre fue el hombre más importante de la época, por encima de Escobar Gaviria”.¹⁶³ Impuso su propio estilo vistiendo con hebillas vistosas, sombreros y botas tejanas; intitulado haciendas y discotecas con nombres como Sonora, Tres Potrillos, Hermosillo, y Cuernavaca que según prensa de la época estaba avaluada en 4.000 millones de pesos, además de interesarse por vehículos, con más de 270 automotores.¹⁶⁴

Descrito como el más folclórico y despiadado de los traficantes del interior del país.¹⁶⁵ Apasionado por la ruralidad, capitalizó la compra de tierras, generando una especie de “narco-reforma agraria” con cabañas, lujos y apasionado por los caballos, tenía entre los mejores del mundo a “Túpac Amaruc”. Además de ser señalado de apoyar con dinero ilícito al club de fútbol de sus amores “Los Millonarios”, lo cual llevó a hablar del narcofútbol. También contaba con propiedades en Bogotá, Boyacá, en los Llanos orientales, en el Magdalena medio, en los departamentos de Caquetá y Putumayo.¹⁶⁶ Al ser

¹⁶⁰ Entrevista a Jorge Sierra [oyente] Villagómez Cundinamarca, 12 de julio de 2015 [trabajo de campo].

¹⁶¹ ATHERTHUA; ROJAS, “El narcotráfico en Colombia”, pp. 10.

¹⁶² BETANCOURT, *Los cinco focos*, p.18.

¹⁶³ RCN, “Gonzalo Rodríguez Gacha, el documental”.

¹⁶⁴ TORRES, “El dossier de El Mexicano”.

¹⁶⁵ CASTILLO, *Los Jinetes*, pp. 44.

¹⁶⁶ LÓPEZ, *Narcotráfico y conflicto*, pp. 115.

de conocimiento público esos títulos y propiedades en distintos puntos del país, Jimmy Álvarez le confiere a Rodríguez Gacha no sólo una relación de capital, sino que lo reconoce como agente reproductor cultural de la música mexicana en distintas zonas del país, con sus palabras: “Gacha tenía mucho empleado en diferentes municipios de Colombia, así fue como el corrido se fue regando hasta volverse un fenómeno imprescindible”.¹⁶⁷



Imagen 2: *El mexicano*
Propiedad de Germán Jula.¹⁶⁸

Este personaje desapareció físicamente el 15 de diciembre de 1989 a la edad de 42 años, luego de caer en Coveñas junto con su hijo Freddy Rodríguez, en un operativo dirigido por el general Miguel Maza Márquez, la Policía Nacional y el Departamento Administrativo de

¹⁶⁷ Entrevista a Jimmy Álvarez [comerciante, y ex locutor radio Futurama], Pacho Cundinamarca, 4 de julio de 2015 [trabajo de campo].

¹⁶⁸ La imagen fue capturada por Germán Jula para finales de 1980, en una cabalgata de las ferias y fiestas locales en Pacho Cundinamarca. Rodríguez Gacha [en la mitad] es acompañado y escoltado por dos amigos. Su vestimenta se distingue no sólo por el porte de más poder, lleva puesto botas tejanas, y monta su caballo Túpac Amaruc, con una silla que mandó elaborar en México labrada en plata. Al costado derecho, el caballo moro parece tener un signo del clan Ochoa. Dicen los versos de un corrido llanero: “cuando en Pacho se celebran/ las fiestas de la naranja/ se le escucha cabalgar desde el parque, hasta la plaza. / Desde el parque hasta la plaza/ montando un lindo caballo/ se va para Cuernavaca/ luego vuelve a la Chihuahua[...]/ Según prensa del momento, “el caballo Túpac murió el 19 de abril en la hacienda Chihuahua de 1994, sometido al proceso de disección, y despertó en El Mexicano un amor que rayaba en la idolatría. Incluso algunos lo han comparado con el que sentía Caligua, el sanguinario emperador romano, por su propio caballo” Revista Semana, “El corrido de El Mexicano”, 3 de mayo de 1994.

Seguridad DAS.¹⁶⁹ “Murió en su ley” –anotaban en una columna periodística– luego de enfrentarse a balazos con los militares.¹⁷⁰ En la década de 1990 los músicos inmortalizarían la leyenda en versos populares a ritmo de corrido llanero, ranchero y norteño, postulándose en su momento lejos de Manuel Salcido “Cochiloco” quien parecía tener el record en México de corridos en su honor.¹⁷¹ Incluso, él mismo grabó un disco dedicado a “Pacho de sus sueños”. Desde la carátula hasta la letra del disco, conjuga sentimientos por un terruño en el que según prensa del momento se había convertido en el dueño, por la notoria influencia sobre las autoridades.



Imagen 3: *Homenaje al mexicano*
Propiedad del autor.¹⁷²

¹⁶⁹ EL ESPACIO, “¡Mataron a el mexicano!”.

¹⁷⁰ EL TIEMPO, “El Mexicano murió en su ley”.

¹⁷¹ ASTORGA, “Los corridos de traficantes”, pp. 14.

¹⁷² Agradezco al señor Edgar Bobadilla, originario de Pacho Cundinamarca, y quien me regaló el vinilo de Producciones Patria Ltda., con la orquesta Clamores Nacionales en homenaje al Mexicano. También a mi asesor, el doctor Gerardo Sánchez quien gestionó, con un contacto en Morelia, convertir el audio en formato CD, a través del cual traduje la letra [hablado, segunda voz] “Pacho, alma y corazón de Colombia. Te saluda El Mejicano”: Pacho, alma de Colombia entera, /y alma de mi alma, esplendorosa tierra. / Rama que llamas paz, cese la guerra/ que se dialogue, en bien de la bandera. / Que no haya, más hermanos, entregados.../ sin cometer delito, en este suelo./ Pacho, de mis ensueños y desvelos.../ Pacho querido/ Pacho idolatrado; / en ti, veo a Colombia; generosa/ y una Patria, gloriosa de montañas/ en ti nació, la fe, que me acompaña/ y en ti mi cuna, se meció bufanosa/ me diste todo, / lo que quiere; el alma; / una amada nación...en mis entrañas/ una madre, de históricas hazañas/ y un padre, con perdón, ternura y calma;/ por ti ostento el ardor de colombiano/ por lo que con amor/ funciono, lucho [...]

El 14 de noviembre de 1989, cerca de Bogotá, en el Municipio de Zipaquirá nace la agrupación de música norteña Los Rangers del Norte. Compuesta por seis integrantes: guitarrista, bajo sexto, batería, acordeón y dos voces: German Contreras y Humberto Díaz. A la fecha cuenta con 7 producciones musicales, 170 temas grabados, de los cuales 60 son independientes. Además de participar en documentales para la BBC, DISCOVERY, etc., presentaciones en Europa, los Estados Unidos, América Latina y en gran parte del territorio nacional. La mayoría de investigadores coinciden que Los Rangers fueron los pioneros en interpretar corridos sobre el contrabando en Colombia.¹⁷³ No obstante, Montoya argumenta que mucho antes Los Invasores de Nuevo León grabaron repertorios sobre México-Colombia.¹⁷⁴ Mientras Carlos Páramo, afirma que el corrido del minero de Antonio Ortiz, antecede a los Rangers del Norte.¹⁷⁵

Dicha agrupación son seguidores de Lupe y Polo, Los Rayos de México, Los Tigres del Norte y Ramón Ayala. El director y voz principal, Humberto Díaz, me cuenta: “comenzamos por finales de 1980. Interpretábamos música tropical y vallenato, y uno que otro temita de música norteña que se escuchaba en Colombia, y yo notaba en la gente algo diferente, gusto, pasión”. Los Rangers iniciaron con covers como “Dos pasajes” y “La banda del carro rojo”. En el lapso de 1990 y 1995, grabaron entre ocho y diez corridos inspirados en la cultura esmeraldera, el narcotráfico y el conflicto interno, de allí destaco: “Los dos compadres”, “Fuego verde”, “Gestor de Paz”, “El mexicano”, “Por fortuna o por castigo”, “Así era Chispiro”, “Maldita violencia”, “El cartel o la ley”. Los Rangers del Norte usaron sus corridos con la fusión de crear crónicas sobre el conflicto entre Rodríguez Gacha y Gilberto Molina, dos hombres que tocaron hondamente a las poblaciones del Rionegro y Boyacá por sus niveles de violencia y compañía con los desposeídos, así lo dicen los corridos de Los Rangers, que terminaron en registros biográficos de los personajes –como se puede constatar en los títulos de las composiciones–. Ahora bien: dos décadas después de los conflictos y la muerte de “los patrones” los oyentes, lo explico en el próximo capítulo, les recuerdan con sus bondades y excesos. En palabras de Díaz:

La base fundamental de nuestros corridos es México. Aquí somos creativos en la melodía y en la parte de los arreglos. Hacemos lo que podemos hacer. Le llamamos norteño porque tiene mucha similitud con los de allá, pero hay sentidos muy profundos en cada territorio que definen el ritmo y

¹⁷³ PÉREZ, “Música popular”; VALBUENA, *El cartel*; JARAMILLO, *Violencias Acústicas*.

¹⁷⁴ MONTOYA, “Música norteña”, pp. 116.

¹⁷⁵ PÁRAMO, “el corrido del minero”, pp.51.

los mensajes, por eso nuestra expresión la llamaron primero corridos esmeralderos. En las canciones hacemos crónicas, periodismo, recuperando la historia. Por ejemplo, con el caso del zar Gilberto Molina, me enteré más o menos de su vida, creé el tema, y como anécdota grande es que, tres meses después de que murió, cantamos el tema al lado de Chivor y las minas de esmeraldas. Cuando tocábamos había mil personas que lloraban colectivamente, para mí eso era asombroso, y uno miraba como en la gente Gilberto estaba vivo, estaba vivo en el pueblo.¹⁷⁶

Lo dicho por el intérprete, aparece filial a una memoria donde los corridos cumplen la función de hacer presente el muerto, y esos ecos llevan una relación de poder y un conjunto de valores propios de la sociedad esmeraldera. Los Rangers del Norte son indiscutiblemente un referente de los corridos hechos en Colombia, junto con agrupaciones como Los Hermanos Ariza Show, originarios de Pauna Boyacá. Posterior a la creación abrieron el camino de lo que será la industria de corridos prohibidos.

1.4. Breviario musical

Como demostré en las unidades del capítulo, el nacimiento y el desarrollo de los corridos es resultado de procesos migratorios, en dinámicas específicas relacionadas con fenómenos de fronteras físicas, sociales y políticas. Las fronteras son espacios históricos y móviles: de cierre y apertura que afectan los corridos, por eso su naturaleza se centra en narrar la vida del inmigrante, las hazañas de los traficantes, los actores del conflicto y las disputas en las comunidades que afloran en sus cercos imaginados. Esos personajes son asociados con la violencia y otras veces con heroísmo. Ello autoriza a pensar la idea de Walter Benjamín, que por más repugnantes que hayan sido los fines del criminal, suscita la secreta admiración del pueblo. No por sus actos, sino sólo por la voluntad de violencia que estos representan.¹⁷⁷ Cabe decir que las narrativas de bandoleros y narcotraficantes mexicanos dejaron de ser locales, con el corrido pasaron a ser transnacionales, por lo cual esas experiencias se escucharon en latitudes distintas a las de origen, además de inspirar otras como una especie de espiral. Es el poder de la narrativa, que como la vida misma es internacional, transhistórica y transcultural como indica Hayden White basado en Roland Barthes.¹⁷⁸

¹⁷⁶ Entrevista a Humberto Díaz [intérprete y compositor], Zipaquirá Cundinamarca, 6 de julio de 2015 [trabajo de campo].

¹⁷⁷ BENJAMÍN, *Para una crítica*, pp. 18.

¹⁷⁸ BARTHES, *Introducción to the structural analysis of narratives*, 1997, pp.79, en WHITE, *El contenido de la forma*, pp. 17.

“México y Colombia más cerca que distantes” lo decía con astucia Rafael Castro Hernández.¹⁷⁹ Este atributo no sólo responde a comparaciones estructurales, tan comunes en las ciencias políticas o económicas, está implícito en los paisajes rurales y urbanos, como en los nombres de las colonias o los barrios; por tradiciones gastronómicas, lingüísticas y culturales. En condición de extranjero, era muy fácil sensibilizarme a esas comparaciones porque el hecho de residir en un lugar distinto al de origen, tal vez por instinto de adaptación, terminé por crear un paradigma, y no podía ver lo de “acá” sin traer lo de “allá”, la contradicción del “nosotros” y “los otros”.

Uno de los fenómenos sociales de mayor impacto en México y Colombia, es el narcotráfico. El prefijo “narco” como símbolo, no sólo se instala en la música, se ha extendido en la literatura, en el cine, en series televisivas, en la arquitectura, en el fútbol, que pueden ser analizados desde múltiples disciplinas, pero vale la pena insistir en métodos comparativos, y reflexionar cómo migran las representaciones entre naciones que crean productores y apropian los usuarios, por ejemplo, a través de los narcocorridos o las narcoseries, un relato más en la historia reciente.

Al ser el narcocorrido la expresión más popular de la narcocultura, pese a las políticas de censura y control arbitrario, sigue y seguirá vigente en los tianguis, en las trocas, en los palenques, en el jaripeo, en la radio, en los anuncios, en las pantallas de televisión, en YouTube. Como también es cierto que otras polifonías de latitudes muy familiares como la salsa, el reguetón, la cumbia colombiana o el vallenato se pueden localizar en los límites de urbes como el Distrito Federal, en Monterrey, entre otras.¹⁸⁰ El panorama en Colombia no es opuesto, como demostré en este capítulo, la trova popular mexicana convive en los contornos sonoros desde hace décadas.¹⁸¹

¹⁷⁹ Castro Hernández, R. (2000) *Colombia y México más Cerca que Distantes*. Bogotá: Claro de Luna.

¹⁸⁰ Durante mi estancia en Culiacán, me invitaron a “pistear” [sinónimo de beber y bailar] en una discoteca llamada “La Consentida”, a partir de las 11:00 de la noche, el repertorio fue dominado por canciones de Carlos Vives, Bacilos, J Balvin, Maluma, Fanny Lu. Esos mismos intérpretes junto a grupos como Niche, son solicitados por turistas que se desplazan en las “pulmonías” [carros sin puertas con grandes bocinas] de Mazatlán. Es decir, en el Estado de Sinaloa, desde la Sierra a la costa, los paisajes sonoros se transforman con la migración de la música.

¹⁸¹ Decía el escritor William Ospina en La franja amarilla, “en Colombia los ricos quieren ser franceses, la clase media estadounidense, y los pobres mexicanos”. El virus del “Méxican way of life” de Antonio Morales en su documental El Urbilogo, muestra cientos de agrupaciones mariachis sentadas a lo largo de la Avenida Caracas en Bogotá.

El siglo XX, lejos de las utopías, es el siglo de las guerras, las dictaduras, las desigualdades económicas y políticas, la mundialización de los mercados, los desplazamientos y los levantamientos populares, así como los armados. Los corridos fueron expatriados desde México, y se arraigaron en regiones como la provincia del Rionegro y el occidente de Boyacá, porque en su tránsito episódico han vivido fenómenos políticos similares a regiones como el noroeste mexicano. La música migrante construyó estereotipos, y fue la base para que esa zona de Cundinamarca y Boyacá se recuerde, y se siga asociando como “mitografía del lejano oeste”, pues más allá de los estudios antropológicos que afirmaron esa imagen, son representaciones detalladas en la industria mediática de películas, series y novelas. Por lo tanto, no se trata solo de un flujo entre naciones, requirió de oportunidades socio-históricas y políticas.

Finalmente, y de cara a los contenidos de los próximos capítulos, bien puede suponerse que en Colombia los intérpretes han adoptado abiertamente los ritmos, los instrumentos, la vestimenta y las funciones del corrido. En la vida diaria, los corridos subyacen como estructuradas crónicas y registros particulares, que aspiran a contar historias reales o ficciones, con el deseo de crear conciencias y moralejas sobre el binomio de la vida y la muerte, la paz y la guerra. Por eso, como menciona Catherine Héau, la moraleja termina por constituirse como un componente esencial en la estructura de los corridos.¹⁸² Pese a la importancia, paradójicamente desde la historiografía, y especialmente desde la historia enseñada o la didáctica, esas “otras narrativas” donde se agrupan los corridos, son negadas o juzgadas por sus contenidos, aunque de manera espontánea se sigan aprendiendo y sirvan como fuente de la historia en comunidades sin historia escrita. Lo decía Castorina, mientras la historia disciplinar convence por su verdad, las ficciones y los intentos de hacer descripciones verdaderas lo hacen por su naturalidad.¹⁸³ En consecuencia me surgen dos preguntas: ¿cuál es la necesidad de crear corridos?; ¿qué apoyo brindan a la educación, y como pueden ser usados en la enseñanza escolarizada?

En octubre del año 2015, se celebró en la Universidad Michoacana el V Coloquio Internacional del Día de Muertos.¹⁸⁴ Uno de los ejes en la discusión fueron los desafíos

¹⁸² HÉAU, “Poder y corrido”, pp.20.

¹⁸³ CASTORINA, “la adquisición”, pp. 241.

¹⁸⁴ En ese espacio me invitaron a moderar una mesa sobre narcocorridos, en la que participó Juan Carlos Ramírez Pimienta, así como investigadores de las universidades Michoacana de San Nicolás de Hidalgo,

éticos y metodológicos de asumir el narcocorrido como fuente histórica y didáctica. De los ponentes asistentes, dos maestras, contradecían la intención de enseñar historia a partir del narcocorrido, porque, según su versión, ésta es música apologética a la violencia. Al salir del auditorio, hablé con Juan Ramírez-Pimienta y le pregunté su opinión. Sumo apartes:

Pensar el narcocorrido desde las aulas es tomar el pulso del país. Si hay un interés por conocer lo que está pasando con México, no podemos excluir el fenómeno de la narcocultura[...] La lógica del corrido es que puedas aprenderlo y puedas enseñarlo ¡completar el círculo! [...] ¿Por qué escuchan corridos generaciones adultas y jóvenes?; ¿cuál es la función de escucharlos? Tenemos una guerra, una realidad envuelta por la violencia, y un solo narrador que es el Estado –y sabemos que no es un narrador confiable–, por eso el pueblo tiene la necesidad de escuchar esas otras versiones. Algunos de los corridos son textos históricos[...] Ahora bien, el problema también es cultural, desde la academia como la escuela sobreponemos la idea de lo culto y negamos lo palpable en las regiones. Es un reto desde luego, hay quienes dicen que es mejor leer un cuento de Borges que escuchar un corrido de Los Tigres del Norte con los estudiantes[...] Se ha glorificado el corrido de la Revolución Mexicana, incluso en los libros de texto, pero son las versiones contemporáneas las que recogen hechos sensibles para pensar nuestras realidades.

Ramírez-Pimienta se desempeña como profesor de literatura, frontera y cultura popular en la Universidad Estatal de San Diego, al suroeste de California. Desde el año 2005 ofrece un seminario sobre narcocorridos cada dos años, con estudiantes universitarios, en su mayoría, hijos de inmigrantes. El seminario introduce lecturas sobre la música y el narcotráfico, mezcla fuentes audiovisuales, y al final elaboran un ensayo original con trabajo de campo, “aliento a los estudiantes para que dialoguen con la comunidad, la mayoría inmigrante desde 1970. Entonces, más allá de enseñar un texto experto, es mezclar con las vivencias de la gente” –puntualizó. Un enfoque más disciplinar considera la investigadora Anajilda Mondaca Cota de la Universidad de Occidente en el estado de Sinaloa –quien es otra cara visible en el análisis de la narcocultura en México. A la pregunta ¿cree relevante el narcocorrido como fuente histórica para la enseñanza?, respondió:

Sí, es importante explicar que el narcocorrido se debe ver y entender como texto que documenta la historia de las sociedades permeadas por el narcotráfico. Entender, además, que son efecto y no causa del mismo como pretende argumentar cada vez que pretenden prohibirlos. La explicación tendría que ser a partir de la fenomenología, de la historia misma del narcotráfico y las implicaciones políticas, económicas y culturales.

Benemérita de Puebla, Autónoma de Coahuila, Autónoma de Nayarit, y Autónoma de Ciudad Juárez. En ese espacio, problematizamos cómo el prefijo narco se ha instalado en expresiones culturales, entre ellas la música, la literatura, los mensajes, el cine, la arquitectura, pero que es el corrido la expresión más reconocida de la narcocultura y de la historia reciente de México. Por lo cual ha dado lugar a una voluminosa bibliografía que abarca diversas disciplinas de las ciencias sociales.

En efecto, las propuestas de los investigadores, parten de dos campos específicos de las ciencias sociales: los estudios culturales y el código historiográfico. Ramírez-Pimienta se opone a la transposición del texto experto, y ensaya la música desde sus contextos y significados, sin descuidar el uso de herramientas del método cualitativo. Por el contrario, Mondaca arguye la necesidad de una enseñanza fenomenológica y sociohistórica del narcocorrido.

CAPITULO DOS.

LOS CORRIDOS PROHIBIDOS EN ACCIÓN: PRODUCTORES Y AUDIENCIAS

“Aquí tenemos a ¡Rey Fonseca! Uno de los grandes exponentes de la música popular y nortea. Pido para él un fuerte aplauso, porque él viene cumpliéndole a su gente y tiene palabra para estar hoy con nosotros”. “–Muy buenas noches para toda mi gente de Yacopí, bienvenidos a este sitio, el deseo de esta noche es que la pasen bien, que la pasen bueno, que escuchen buena música, que se diviertan y salgan de la rutina. Mientras tanto yo voy por allá a alistar el repertorio porque con un público así de grandecito dan ganas de cantarles canciones como–, ¡Ay que dolor sentí esta madrugada/ más me dolió cuando me desperté / al darme cuenta que borracho y sin motivos! o, esa que dice: ¡Me pusieron a dormir en el sofá! Y desde luego los recordados ¡corridos prohibidos!: ¡Al contrabando y las drogas, he cantado mis canciones...!” –En ese instante, los asistentes se levantaron de sus puestos con las botellas de cerveza en la mano y corearon la estrofa– “¡A las mujeres bonitas/ también comuse mis sones/ menos a un sapo marica/ que le faltan pantalones!”.

Así inició el show de Rey Fonseca en la discoteca Roger’s Club, en el Municipio de Yacopí, frente a ochenta personas entre campesinos, comerciantes y habitantes del casco urbano. Destacados etnomusicólogos afirman la relevancia de entender la música en su contexto.¹⁸⁵ Las experiencias musicales como argumenta Simón Frith, contienen significados cuando son localizadas en sus entornos cotidianos.¹⁸⁶ A pesar de la importancia del plano social, en la mayoría de los estudios, las audiencias siguen replegadas en la sub-alternidad. Por eso, Ruth Finnegan apuesta a favor de los usuarios como participantes activos en la música, y no sólo a los intérpretes y productores.¹⁸⁷

En el presente capítulo describo las funciones sociales que le otorgan los productores y las audiencias a los corridos prohibidos en Colombia. Para ello, selecciono y contextualizo algunos de los repertorios; acto seguido, describo las redes de difusión en la

¹⁸⁵ HORMIGOS, *Música y sociedad*, pp. 20.

¹⁸⁶ FRITH, “hacia una estética”, pp. 6.

¹⁸⁷ FINNEGAN, “Música y participación”, pp. 3.

radio, en la web, en cantinas y en espacios públicos de la Provincia del Rionegro, con el propósito de interpretar los rituales de consumo y apropiación de la música por parte de las audiencias, con shows y con música grabada. Como parte del análisis, identifiqué que dentro de las funciones de representación, los repertorios de corridos son asociados como crónicas de hechos recientes, periodismo cantando y propaganda política; de las cuales se desprenden una función de entretenimiento y diversión, que suscita gusto por el ritmo y/o placer por las tramas textuales, así como por las prácticas sociales en donde se desenvuelven, y una función en la creación de memorias, en donde los corridos invocan experiencias compartidas de conflictos regionales. Argumento que la etnografía es una forma de aprendizaje, y que los productores y usuarios ven en los corridos otra forma de significar sus historias en los lugares de escucha.

2. El repertorio

Este apartado lo conformo por dos unidades, primero ubico los principales conceptos y luego abordo los cambios y continuidades del repertorio prohibidos. Hecha la salvedad, en su libro *El jazz en acción*, Robert Faulkner y Howard Becker, asumen el repertorio como un referente conceptual ampliamente abarcado por sociólogos de la cultura y musicólogos. De esta forma, el repertorio puede ser considerado como un proceso –musical o no–, un acervo que continuamente se hace y se rehace a medida que los músicos o las personas incorporan, intercambian y aprenden colectivamente con su público.¹⁸⁸

Por lo tanto, el repertorio no depende exclusivamente de los músicos y los sellos disqueros, las audiencias también determinan los contenidos de la música. Sin embargo, son los productores quienes definen las representaciones que la música debe satisfacer.¹⁸⁹ Empero, aquí es importante cuestionar: ¿quiénes son los productores, y cuáles son sus públicos? En Barbier, así como en gran parte del pensamiento francés cosechado por Moscovici, las representaciones son construcciones circunstanciales hechas en un contexto particular y con fines específicos muy particulares, ocasionales y precarios por naturaleza.¹⁹⁰ Las representaciones son variadas y pueden ser modificadas porque la realidad de donde emanan es cambiante. Louis Rouquette, las entiende como creaciones

¹⁸⁸ FAULKNER; BECKER, *El jazz*, pp. 278-281.

¹⁸⁹ BECKER, *Para hablar*, pp. 20.

¹⁹⁰ BARBIER, “Savoirs théoriques”, pp. 2.

históricas, en tanto ellas mismas son una historia, son producto de una historia, y contribuyen a hacer la historia por su capacidad de movilización.¹⁹¹ En ese sentido, cada repertorio de corridos prohibidos nace como representación social en movimiento, paralelo a la sociedad y cambiante junto con ella.

El repertorio es de por sí ya complejo con los aspectos sonoros (estilos, instrumentos, ritmos), los contenidos y los escenarios de socialización. Adapta géneros entre la ranchera, el norteño: el norteño-banda y el Movimiento Alterado. Rey Fonseca, quien además de músico es compositor y arreglista, comprende los corridos prohibidos como resultado de muchas mezclas, presentes por ejemplo en la instrumentalización: “aquí la ejecución es con acordeón cromático, con bajo sexto, batería y guitarra; otras veces con trompeta de mariachi, y últimamente el sello experimenta con tuba”. En esos sincretismos, Patricia Schone considera la norteña producida en Colombia de mucho menos calidad estética y musical a la creada por mexicanos.¹⁹² Pero fuera del discurso académico, los intérpretes, los promotores y los oyentes protegen su propia polifonía —al final son ellos—, quienes validan los gustos y las aspiraciones. Mientras en públicos no familiarizados con el género musical las canciones pueden resultar extravagantes, y cargadas de adjetivos sobre la violencia y el narcotráfico. Músicos y oyentes comprometidos, le confieren sentidos a los corridos prohibidos, al punto de considerarlo una versión histórica, tan válida como otras narrativas que representan el conflicto interno en Colombia; es el caso de los documentales, la novela social, el cine, entre otros. Lo afirma el director de Los Rangers del Norte, Humberto Díaz, y el locutor de Radio Futurama Jefferson Rodríguez:

Los corridos es periodismo del pueblo escrito de manera diferente. Yo les llamo crónicas: son reales y contextualizadas desde conceptos muy periodísticos, pero digamos ya, condimentados con las notas musicales.¹⁹³

Cuando inició el proceso de las mafias, las guerrillas, el paramilitarismo, empiezan a salir las letras que hablan de la realidad de un pueblo. Es ese el detonante que impulsa el gusto de los oyentes, porque están contando la historia, las vivencias de la gente, puede o ser no propia, pero sí del vecino, de tal pueblo, y ahí que resulta el gusto.¹⁹⁴

¹⁹¹ ROUQUETTE, “Representaciones, historia”, pp. 145.

¹⁹² SCHONE, “Estética de la música”, pp. 43.

¹⁹³ Entrevista a Humberto Díaz [intérprete y compositor], Zipaquirá Cundinamarca, 6 de julio de 2015 [trabajo de campo].

¹⁹⁴ Entrevista a Jefferson Rodríguez [locutor radio Futurama], Pacho Cundinamarca, 4 de julio de 2015 [trabajo de campo].

La música organiza el tiempo, de tal forma, no sólo crea el presente, se extiende a construir el pasado, y como señala Jacques Attlali es también un arte profético,¹⁹⁵ por lo cual piensa el futuro –advierte las consecuencias–. En las siguientes unidades, daré cuenta que los repertorios de corridos prohibidos se ven confrontados con la necesidad de representar actores y eventos de la historia reciente. Los corridos funcionan en la ocurrencia como la historia escrita y la historia enseñada, y los productores en sus prácticas musicales conscientes o inconscientes, comprometen su oficio como el del historiador, al momento de recuperar historias que pasan a ser contadas musicalmente. En efecto, los repertorios como el plan de estudios del maestro, con su trama de aprendizaje informal, enseñan moralejas sobre el narcotráfico y conducen denuncias políticas a los gobiernos. Para validar esas ideas, selecciono de modo específico el repertorio de corridos prohibidos, con el fin de valorar los cambios y continuidades, sin perder de vista los testimonios del productor y los intérpretes.

2.1. *El patrón y su cártel*

Aquella tarde en Zipaquirá, Humberto Díaz tomó los últimos tragos de café. Me dijo con su mirada profunda al monumento del minero: “lo que hizo prohibido el corrido en Colombia tiene nombre: Alirio Castillo ¡El Patrón!”.¹⁹⁶ En las conversaciones con Castillo me contó que es de origen santandereano, aunque no se declare a un partido político, me dijo que fue simpatizante del partido conservador. En sus giras promocionales prefiere escuchar baladas americanas o clásicos del rock, en esos momentos recuerda con nostalgia los gustos en su juventud por Led Zeppelin, Iron Maiden y Pink Floyd. Con afro y porro en mano inició carrera de columnista en la sección de farándula de la revista Antena. Desde 1975 se vinculó a Discos Phillips, en esa compañía disquera trabajó durante diez años, y fue jefe nacional de promoción, con ella posesionó artistas de la ola social como Mercedes Sosa y Facundo Cabral. Este género le permitió abrir redes con Argentina y México, allí descubrió el nicho del norteño. En 1990, se vinculó a Sony Music, dos años después decide lanzarse de manera independiente para recuperar a todos los artistas que las compañías

¹⁹⁵ ATTLALI, *Ruidos*, pp. 12.

¹⁹⁶ Entrevista a Humberto Díaz [intérprete y compositor], Zipaquirá Cundinamarca, 6 de julio de 2015 [trabajo de campo].

disqueras nacionales rechazaban por la hegemonía de los vallenatos, el género tropical y el pop.¹⁹⁷

Los años de 1990 traen bombas, papeletas, y reformas estructurales del Estado a la apertura neoliberal. En el panorama internacional, la caída del Muro de Berlín en 1989 y el derrumbamiento de la Unión Soviética en 1992 llevan al proceso de paz con las guerrillas del M-19, el EPL, El Quintín Lame y el PRT entre 1990 y 1992, al que se sumaría la Corriente de Renovación Socialista en 1993. Este proceso desencadena la necesidad colectiva de crear en Colombia una Asamblea Nacional Constituyente –proclamada el 4 de julio de 1991– en el gobierno de César Gaviria 1990-1994. En 1992, el baile rojo contra la Unión Patriótica no cesó, atentados contra la población civil y un rearme paramilitar en buena parte del país.¹⁹⁸ Por otro lado, las disputas y treguas de Los Extraditables y el gobierno de Gaviria, deja como resultado la muerte de Pablo Escobar en 1993, y la captura de los líderes del cartel del Valle en 1995.¹⁹⁹ Hasta el gobierno de Ernesto Samper (1994-1998) salpican dineros del narcotráfico para la campaña política en el proceso jurídico llamado “8.000”.

El 19 de abril de 1994, Los Tigres del Norte lanzan en México el álbum “Los dos plebes”, con el corrido “Muerte Anunciada” de Paulino Vargas, compositor nativo del estado de Durango, que versa la caída del zar de la cocaína: Pablo Escobar. Por citar algunos apartes: “Era una muerte anunciada/ desde que ganó la cima [...] cerca de cien mil personas, al panteón lo acompañaron[...] Fueron tres mil efectivos los que lograron casarle, dieciséis meses huyendo, era imposible escaparse”.²⁰⁰ El 15 de marzo de 1995, Castillo crea el proyecto musical Cantina Abierta “Vol. 1”, un álbum de música ranchera y despecho, en el que se incluyeron dos narcocorridos: “Cruz de marihuana” del compositor mexicano José Antonio Sepúlveda y “Pista secreta” en voz de Grupo Exterminador, originarios del estado de Guanajuato –hasta ese momento desconocidos en el país–, y de gran importancia porque marcarían el estilo norteño de las agrupaciones colombianas.²⁰¹

¹⁹⁷ Conversaciones con Alirio Castillo [productor] provincia del Rionegro Cundinamarca, 3, 4, 5 de julio de 2015 [trabajo de campo].

¹⁹⁸ CENTRO NACIONAL, *¡Basta ya!*, pp. 153.

¹⁹⁹ ARIAS, *Historia de Colombia*, pp. 181.

²⁰⁰ Los Tigres del Norte, *Los dos plebes*, Fonovisa, 1994.

²⁰¹ SHONE, “Estética de la música”, pp. 44.

De cantina abierta salen mil copias en CD, agotadas en pocos días porque las emisoras las pedían por decenas. Al año siguiente, desde Villavicencio o Montería aparecen hombres exóticos, llevan a puestas chamarras de flecos y sombreros tejanos, hacen parte de agrupaciones norteñas de Sudamérica, con títulos agresivos y zoográficos como Las Águilas del Norte, La Furia Norteña, Uriel Henao y Los Tigres del Sur. En septiembre de 1996, llega a las manos de Castillo un viejo cassette, se trataba de “Los Corridos prohibidos” de Los Tigres del Norte, y bajo ese mismo neologismo lanzará su proyecto con la firma Alma producciones, posteriormente Alma Records.

El 15 de marzo de 1997, salió el primer volumen con quince canciones. Aquí, volvió a incluirse “La cruz de marihuana” en voz de Héctor Moyano de Las Águilas del Norte “Vol.1”. El corrido fue insignia de la industria prohibida, pues el 8 junio de 1997 Orlando León Restrepo reportaba que los raspachines [sembradores de coca] del sur de Colombia, en sus movilizaciones lo hicieron himno oficial.²⁰² Ocho corridos de la primera discografía son covers de agrupaciones mexicanas, incluye además “El carro negro”, una copia adaptada del corrido “El Lincoln Negro” de Los Huracanes del Norte.²⁰³ Vol. 1 fue el álbum de música popular más vendido en la historia de Colombia. Según el periodista Gustavo García, logró vender más de 70.000 copias.²⁰⁴ Por las emisoras y cadenas de televisión hablaban del cartel musical, para denigrar o admirar aquel repertorio de capos colombianos y mexicanos. Ese amarillismo lo convirtió Castillo en pauta publicitaria con el lema: “cómprelos, porque en la radio no los puede escuchar”.

En la década de 1990, la droga, el dinero fácil, los cultivos ilícitos, las mulas, o los cárteles son “habitus” del narcotráfico, y los narcocorridos en términos de Bourdieu reproducen ese “capital cultural”. Fuera de las estructuras, jóvenes y adultos de cualquier estrato social intercambian los símbolos, con el deseo colectivo de escapar de la pobreza, o por simple interés de acercarse a personajes que desafían la ley, y son cuestionados por los medios, las élites y el gobierno.

²⁰² RESTREPO, “El Himno”, El Tiempo.

²⁰³ JARAMILLO, *Violencias acústicas*, pp. 84.

²⁰⁴ GARCÍA, El cartel de los éxitos, El Espectador.



Imagen 4 Poster publicitario de Vol.1
Propiedad de Alirio Castillo



Imagen 5 Fragmento de periódico
El espectador, 14 de mayo de 1998

Según Castorina, hay una semántica que reposa en forma de teorías del sentido común, y no necesita de una enseñanza explícita. Se trata de un conjunto de creencias sociales, cuyos contenidos los redefinen en función de las condiciones contextuales.²⁰⁵ Los narcocorridos de México adaptados en Colombia, recogen la semántica social del narcotráfico en distintas zonas de Colombia o en barrios populares de ciudades como Bogotá. Las audiencias vieron en los corridos una forma de representar, de explicar sus generaciones, y los acontecimientos de sus tiempos a través de ellos. En palabras de Castillo:

Los corridos es música del pueblo. En los pueblos, los corridos calientan la sangre. [...]Lo que el pueblo quiere expresar es lo que el pueblo quiere escuchar [...] pero corrido prohibido también es un producto de la narcocultura definitivamente. [...] sino hubiese sido por la historia del narcotráfico: el corrido ya hubiera desaparecido.²⁰⁶

Comparto con Valenzuela que el poder de fascinación que ejerce la narcocultura en nuestras sociedades no deriva de los cantos populares, sino de las expectativas de vida que genera, destacando la ponderación desproporcionada del consumo, del poder y la

²⁰⁵ CASTORINA, "construcción conceptual", pp. 222-223.

²⁰⁶ Conversaciones con Alirio Castillo [Productor] provincia del Rionegro Cundinamarca, 3, 4, 5 de julio de 2015 [trabajo de campo].

impunidad.²⁰⁷ Finalizó el año de 1997, y el sello disquero agrega al logo principal una mira telescópica apuntando, con el propósito de crear más agresividad y pasión en la campaña.

En 1998, surge “Vol. 2”, con canciones como “Prefiero una tumba en Colombia” y “El regreso de palito” de Uriel Henao. Es decir, el repertorio busca independencia con los relatos del contrabando proveniente de México. El segundo disco nació en cuna de oro, pero también lo atacó a muy temprana edad una enfermedad más mortal que el sida en los humanos, dice Castillo. La comercialización de los quemadores de CD.²⁰⁸ El crecimiento de descargas digitales, la grabación informal y el énfasis de las letras determinan el valor de cambio con militares o campesinos. El 14 de junio de 1999 sale a la luz “Vol. 3” con 18 canciones sobre la astucia y los torcidos de los traficantes, la corrupción de los congresistas y los alcaldes municipales: “¡Son unas ratas!” dice Uriel Henao, acuñando la célebre frase del senador Carlos Moreno de Caro con la cual se refirió a los congresistas en 1998.

2.1.2. ¡Sube el volumen!

Castillo fue un reconocido productor en la música popular, tuvo 35 empleados, carro BMW e ingresos de 80 millones al mes. Con el ansia de volver a la cima, incluye en Vol. 4 una compilación de 32 covers de corridos mexicanos. Hacia finales de agosto del año 2000 presenta “Vol. 5”, bajo el ensayo-error convocó a los artistas de confianza: Uriel Henao, Los Renegados, Giovanni Ayala, Los Hermanos Ariza Show, Fuego Verde, y apostó por subir el tono al repertorio, con corridos cantándole a las guerrillas y el paramilitarismo, sus disputas territoriales, los síntomas del desplazamiento forzoso, el secuestro, la tortura, los cultivos ilícitos y las fiestas de los narcos en las prisiones, con beneplácito de las fuerzas policiales.

Los ruidos del monte llegan a la ciudad: “A mí me apodan el perro, / y mi patrón es Carlos Castaño [...] Vengo desde Montería/ y no lo niego, soy un paraco[...] mi patrón se llama Tirofijo, / y a mí me apodan el camaleón/ soy guerrillero de las FARC/ no se imagina con quien se metió”. Así lo canta Uriel Henao en “Vol. 5”, y el repertorio causa recelos en cadenas de televisión como Caracol y RCN, bajo el supuesto de ser apologeticos al terrorismo. El repertorio pasó a ser “la nota roja” cantada, es decir, los corridos retoman su función de periodismo cantado; cristalizan y orientan hechos del acervo común, como

²⁰⁷ VALENZUELA, *Jefe de jefes*, pp. 15.

²⁰⁸ CASTILLO, *Memorias*, pp.322.

representación cumplen una función “adaptativa” pues permiten resolver los problemas de sentido, integrando lo extraño o lo conocido pero incomprensible.²⁰⁹

Entre 1996 y 2005, transcurre el gobierno de Andrés Pastrana 1998-2002, y el primer mandato de Álvaro Uribe Vélez 2002-2006. En medio de la instauración del Plan Colombia, Pastrana propone las mesas de discusión en el Caguán con las FARC, proceso de paz fallido como el de Betancur en la década de 1980. *¡Basta Ya!* Reporta que la guerra alcanzó su máxima expresión, extensión y niveles de victimización en esos periodos. Había una ola de masacres y Colombia se convirtió en el segundo país del mundo, después de Sudán, en el tema del desplazamiento forzado.²¹⁰ Álvaro Uribe es reelecto y pasa su segundo periodo 2006-2010, con el proyecto de seguridad democrática para potencializar la inversión extranjera. En ese horizonte, duplica el pie de fuerza militar a 445.000 en 2010, como ofensiva en la lucha contra las guerrillas.²¹¹ La estancia en el poder de Uribe posibilitó la desmovilización “parcial” de buena parte de paramilitares, pero sus periodos presidenciales son controvertidos por el hostigamiento y persecución judicial a organizaciones opositoras y por los asesinatos a jóvenes pobres, los cuales pasaban por guerrilleros caídos en combate y terminaron llamándolos “falsos positivos”.

De acuerdo con Jaramillo, después del año 2002 –periodo en que Uribe sube al poder– disminuyen drásticamente los corridos que “rajan” [juzgan] del gobierno.²¹² El repertorio hace ruido con lo más mediático del conflicto interno, pero silencia en complacencia los autoritarismos de Uribe, como si se tratara de un contrato simbólico de “te pago pero no me pegues”. Los corridos prohibidos suman juicios de valor en prensa nacional e internacional, en radio y televisión: son jerarquizados por gustos, distinguidos por sus extravagancias, en fin, clasificados por su público. Esto dice el programa Séptimo Día de Caracol T.V:

[Inicia el programa Manuel Teodoro con la siguiente afirmación:] “llámelas cursis, llámelas repugnantes o de mal gusto, muchos estarán de acuerdo con usted[...]Estamos hablando de unas canciones populares pertenecientes a un género, que glorifica a los mafiosos, las drogas ilícitas, e incluso a los guerrilleros y paramilitares [Agrega la presentadora Silvia Corso:] “son conocidos como corridos prohibidos, y tanto sus compositores como los artistas que los cantan los defienden, dicen que no les hacen ningún daño a nadie, y que reflejan la cruda realidad de nuestro país [...]”.²¹³

²⁰⁹ CASTORINA, “construcción conceptual”, pp. 220.

²¹⁰ CENTRO NACIONAL, *¡Basta ya!*, pp.156.

²¹¹ CENTRO NACIONAL, *¡Basta ya!*, pp.179.

²¹² JARAMILLO, *Violencias acústicas*, pp. 98.

²¹³ Véase en: <https://www.youtube.com/watch?v=RLkVL88uYUA>.

Periodistas y columnistas, arremeten contra la marca musical, los califican de música plebeya: el *ethos* del narcotráfico y la crónica roja que incita al delito.²¹⁴ En el modo tradicional, la cultura culta contradice a la cultura popular; en los pueblos, pareciera que las audiencias se resisten a la cultura “cultura” y claman los corridos como parte de su identidad, que mal o bien los representa, o nombra episodios ocurridos en sus territorios. Los estereotipos de corridos prohibidos, asociados como causantes de la violencia y romance del narcotráfico, sufre un cambio de sentido cuando aceptamos el repertorio como resultado de la naturaleza sociopolítica. Queda más claro entonces, que la problemática no está en la representación, sino la realidad en sí. Según Castillo:

Los corridos se componen basados en historias reales de muchos personajes ocultos en las montañas, y que pertenecen o han persistido en la vida cotidiana, la mayoría están muertos o en la cárcel: extraditados o huyendo, esa es la enseñanza que dejan los corridos, porque no es componer para idolatrar la vida de un personaje sino juntar la vida del mismo: ¿Cómo nació? ¿De dónde viene? ¿Cómo llegó al narcotráfico y cómo murió? El corrido advierte que el dinero fácil tiene sus consecuencias.²¹⁵

Esta respuesta intenta defender la razón de ser y hacer el repertorio. Es interesante como el productor al momento de componer hace el mismo ejercicio de un cronista, e intenta recuperar historias de personajes muertos, prisioneros o extraditados, más aún, el motivo de fondo es usar los corridos como enseñanza de moralejas, advertir qué les pasará a quienes eligen la vía del narcotráfico como opción de vida. No obstante, la ruta ilusoria está demarcada, y también reproducen una ilusión para “salir de pobres” aun cuando tenga que enfrentarse a la muerte. Empero, esa búsqueda de personajes con episodios culminantes, es mucho más compleja de lo que parece. Rey Fonseca considera, que “componer corridos es meterse en el cuento”, lo cual implica buscar los restos del otro, sin importar las negaciones o recuerdos en el cauce de la memoria y el olvido, pero con eso también implica tomar partido en la historia, asumir una ideología que termina por darle

²¹⁴ Diarios nacionales: El Espectador (1998), El Tiempo (2002; 2003; 2005; 2006; 2010), El Colombiano (2006), La Opinión (2006), El Espacio (2006), Q’hubo (2010); revistas de opinión: Semana (2000); Cambio (2007), de farándula: Shock (2008), Cromos (2010), Carrusel (2011), y periódicos de carácter internacional como El Mercurio de Chile (2001), La Chispa de Holanda (2006), The New York Times (2010), desplegaron especiales periodísticos. Como podemos contrastar, existen tres patrones temporales de publicación (1998, 2006 y 2010), lo cual puede responder a los inicios de Alma Records; –diez años después del primer volumen– a raíz de la publicación del libro El Cartel de los Corridos Prohibidos del profesor Carlos Valbuena se emitieron varias columnas, y finalmente, tras la publicación de The New York Times, la prensa nacional e internacional retomó opinión sobre el género musical.

²¹⁵ Conversaciones con Alirio Castillo [Productor] provincia del Rionegro Cundinamarca, 3, 4, 5 de julio de 2015 [trabajo de campo].

sentido a la composición. Del mismo modo, Fonseca acepta el uso de la ficción “pues como toda composición tampoco son fieles, pero transmiten igual o mejor frente a la realidad misma”.²¹⁶ Precisamente, un punto ciego frecuente en el estudio de cualquier arquetipo narrativo es el debate incesante de si recogen historias auténticas o irreales. A juicio personal, el corrido no puede juzgarse por la realidad narrada que falta, o la ficción narrada que desborda, es en la práctica donde representa con voluntad de “hacer creer” –y son las audiencias quienes designan ese valor–.²¹⁷ Pues como lo supone Atlalli, “la música es metáfora creíble de lo real”.²¹⁸ Durante la ruta Pacho-Yacopí, los productores visitan emisoras comunitarias a cargo de las parroquias. Uno de los sacerdotes encargados nos recibió con dos mujeres que según un poblano es la mujer y la hija del parroquiano. Rey Fonseca dice con sarcasmo “de esa anécdota puede salir una canción, los corridos salen de la ocurrencia”. Esta revelación va de la mano con la experiencia de Castillo:

Voy por ejemplo al Caquetá, me encanta sentarme a tomar cerveza con algún locutor y le digo búsqume historias. Me salen con masacres, con héroes y antihéroes. Yo no soy historiador, simplemente recopilé historias para dar voz a los que no tienen voz.²¹⁹

Con la información primaria y oral confronta datos en la web y en periódicos de alcance nacional –*El Espectador*, *El Tiempo*, o revista *Semana*–, hasta elaborar un guión. Luego notifica a compositores colombianos como Norberto Riveros, o al maestro mexicano Rafael Medrano, para ajustar los versos. Castillo funge de representante legal y promotor, organiza el repertorio, gestiona a los arreglistas y los estudios de grabación en Bogotá o en el extranjero. El álbum discográfico puede tardar aproximadamente una semana entre grabación y edición. En Bogotá tuve la oportunidad de visitar la casa disquera Vibra Music,

²¹⁶ Rey Fonseca me ejemplifica esto con el corrido “Pal Parche” incluido en Vol. 7 y “Narcoarelio”, “Vol. 10”, dos canciones de la ficción popular. Mientras en el primer corrido dos drogodependientes discuten las contradicciones de la censura y la legalización de la marihuana, intensificadas en el primer mandato de Álvaro Uribe. En el segundo, un mecánico sueña ser narcotraficante, y cuenta el paso de su vida como jornalero a hombre de prestigio buscado por los gobiernos. Algo importante además de ilustrar atributos culturales del narcotráfico, es la posibilidad de teatralizarlo, o burlarse de las autoridades.

²¹⁷ Con el giro lingüístico en la década de 1970, la realidad y la ficción quedaron en el litoral, mientras las olas del mar narrativo llevaron mitos de lo más profundo, en las orillas cuestionaron a la historia terrenal, creyente de hacer ciencia. Autores como White, Michel De Certeau, Paul Ricoeur, entre otros, cosecharon debates interminables. En De Certeau, la historia o cualquier arquetipo narrativo “al pretender relatar lo real, lo fabrican, vuelve creíble lo que dice, y hace actuar en consecuencia. Al producir creyentes, produce practicantes”. De igual modo, Ricoeur cree existe una disimetría entre la “realidad del pasado” y “irrealidad de la ficción”. Ricoeur, mundo del texto y mundo del lector, pp. 222.

²¹⁸ ATLALLI, *Ruidos*, pp. 14

²¹⁹ Conversaciones con Alirio Castillo [Productor] provincia del Rionegro Cundinamarca, 3, 4, 5 de julio de 2015 [trabajo de campo].

que cuenta con un equipo de profesionales entre diseñador, publicista, contador y promotores, es decir, todo un grupo de profesionales que intervienen en la producción de los corridos prohibidos. No obstante, al final de la cadena, Castillo decide lo que pueden y/o deben decir los repertorios, lo que está permitido y lo que está prohibido decir. Dicha condición, en Luis Omar Montoya, hace a los corridos “música por encargo”.²²⁰ Por el contrario, lo más importante a considerar es que esas personas, artefactos y prácticas dice Becker, hacen parte de la producción y el uso de las representaciones.²²¹

Es difícil demostrar el postulado de música por encargo. Sin embargo, Rey Fonseca me compartió cuatro situaciones a considerar, cito textualmente: “a la vieja escuela y, a nosotros nos tocó ir a fiestas de esmeralderos, de narcotraficantes y paramilitares; otros como Beto Pinzón estuvieron en rumbas de la guerrilla”. En el municipio de Yacopí, recordó un contrato por el año 2006, con el comandante del Bloque paramilitar Las Águilas Negras –Luis Eduardo Cinfuentes–, quien le pidió cantar por las veredas de ese municipio, y otros caseríos pertenecientes a la región del Magdalena Centro. Entre miedos, armas y el pago en dólares, Castillo remató con lo siguiente: “por esas años había muchas zonas con influencia guerrillera donde estaba prohibido poner El perseguido al igual que El corrido de tirofijo [Vol. 9] que es pura letra revolucionaria”.²²² Finalizan contándome el día que reunieron a un ex-combatiente de las FARC y un ex-paramilitar, de ese encuentro a punta de aguardiente y ron, lograron componer “El corrido de los dos reinsertados”.

La explicación ideológica en los repertorios es desnivelada y depende del ambiente sociopolítico, es ante todo una explicación histórica; los intérpretes le cantaron a presidentes, y hasta cierto punto dejaron hablar a los actores del conflicto, sirvieron como propaganda. Lo explica de la siguiente forma Alirio Castillo: “si necesitaba decir la guerrilla, o los paramilitares tenían el micrófono encendido, aunque tuve más complacencia con los segundos, a la guerrilla le di palo”.²²³ En ese sentido, el discurso real de los actores armados es contrapuesto, y pasa a ser fabricado. Con el repertorio bien pueden los productores ocultar o visibilizar, hace recordar y olvidar con la lúdica de la música.

²²⁰ MONTOYA, “Corridos prohibidos”, pp. 101.

²²¹ BECKER, *Para hablar*, pp. 34.

²²² Según Castillo *El perseguido* tiene su propio historial: “me dijeron: ¡pilas! porque si usted publica ese corrido no va a saber de dónde le llega el tiro”. Conversaciones con Alirio Castillo [Productor] provincia del Rionegro Cundinamarca, 3, 4, 5 de julio de 2015 [trabajo de campo].

²²³ Conversaciones con Alirio Castillo [Productor] provincia del Rionegro Cundinamarca, 3, 4, 5 de julio de 2015 [trabajo de campo].

A modo de resumen, la producción de los corridos prohibidos surge a través de un esquema que se divide en tres fases: composición, edición y promoción. En la primera, el productor [músico, compositor] conversa con la gente: recopila historias, lee reportajes en la prensa o escucha noticias. En la segunda, organiza las mediaciones en un guion por estrofas bajo la supervisión de Castillo quien termina por imponer el sentido del repertorio, y gestiona la fase técnica de grabación, edición y promoción. Los repertorios, al representar eventos históricos, desde el nivel de comprensión que proponen Wagner, Hayes y Flores, sobre las representaciones sociales, “por una parte representa esos pasados como contenidos. Saltan a la mente a partir de cualquier palabra clave que se asocia con la historia”.²²⁴ Por lo tanto, los oyentes convocados o autoconvocados por la escucha, de acuerdo a sus intereses y las prácticas donde se desenvuelve la música, pueden abogar recuerdos y crear sentido por un sinfín de variables representacionales como lo son: las regiones, los años, los actores del conflicto, los episodios, presidentes, partidos políticos, el narcotráfico, etc., que terminan convirtiéndose en categorías semánticas del repertorio, de amplios significados.

2.1.3. Guerra y paz

La música es un hecho social, refleja las características de la sociedad que la ha creado, canta la memoria y el presente de los pueblos.²²⁵ El repertorio de corridos prohibidos guarda estrecha relación con movimientos geoestratégicos a nivel internacional. En el 2007, salió “Vol. 12”, éste intenta renovar con letras a “Hugo Chávez”, o “El 11 de septiembre”. La carátula del disco lleva desde Osama Bin Laden hasta el Tío Sam. Durante dos años, el repertorio estuvo ausente de la actividad comercial por los nulos índices en ventas, y es hasta los años 2010 y 2011 que vuelve a salir “Vol. 13”, con una antología de “los 110 corridos más famosos del mundo”. Castillo sabe que los discos ya no se venden, por eso deja disponible el repertorio en plataformas digitales de descarga como iTunes o linio.

Interesado por el Movimiento Alterado, el productor sigue a través de redes sociales agrupaciones mexicanas destacadas como El Komander, Calibre 50, Enigma Norteño, Los Buknas de Culiacán y Gerardo Ortiz. El contacto permanente con sellos discográficos y

²²⁴ WAGNER, y otros, “El discurso de lo cotidiano y el sentido común. La teoría de las representaciones sociales”, pp. 96.

²²⁵ HORMIGOS, *Música y sociedad*, pp. 22.

cadenas radiales mexicanas, afianza un interés personal por integrar lo que él entiende por corridos alterados. Pero Luis Omar Montoya contradice a Castillo, cuando argumenta que no hay condiciones sociales, recursos económicos, pero sobretodo, que no existe una tradición en instrumentos como el tololoche, el bajo quinto, instrumentos de viento o acordeón de piano, siendo éstos distintivos del Movimiento Alterado.²²⁶

A contracorriente, el 31 de julio del 2014, en un reportaje del periódico *El Tiempo*, Castillo aparece rodeado de los intérpretes Fernando Valente –con traje de mariachi–, Luis Guevara –con atuendo norteño– y Eduardo de la Vega –de gafas y rapado–. Anunciaron al país: “Vol. 14”, un proyecto de la casa disquera Vibra Music, que retoma los clásicos corridos de contrabando a comienzos de la década de 1990.²²⁷ Las “44 historias verdaderas hechas corridos”, como dice la portada, son distribuidas en dos discos compactos, y relatan el dualismo de capos clásicos y neo-narcotraficantes: “Gonzalo Rodríguez Gacha”, “El genio del mal, Pablo Escobar”, “Alias Cuchillo”, “La captura del Chapo”, “Los Caballeros Templarios”, “Alias La Tuta”. En ese sentido, historias localizadas de México siguen su cauce a través de los corridos, y confluyen en distintas zonas de Colombia. Pero este repertorio no se aparta de recordar sus narcotraficantes clásicos, y los mezcla en una miscelánea de temas, que denuncia problemas regionales como la distribución de la tierra y los impactos de los Tratados de Libre Comercio o las movilizaciones y el paro agrario nacional campesino del año 2013. De las montañas cantan la muerte del secretario de las FARC Alfonso Cano, el 4 de noviembre del 2011. Por lo anterior, en “Vol.14” participan agrupaciones mexicanas: Los Huracanes del Norte, El Halcón de Durango y sus Bohemios de Nuevo León a ritmo de norteño banda y de Colombia, Grupo Mezcal, Ferney Díaz, y De La Vega, quienes incorporan la tuba al estilo norteño colombiano, y ajustan su acento como artistas sinaloenses. En palabras de Castillo:

Logré mezclar lo de allá y lo de acá. Experimenté cambios de musicalización, incluida la narración: en este álbum hay corridos con mariachi y corridos con tuba que es un elemento que aquí no se ha utilizado nunca [...] En los corridos contemporáneos hay una evolución. Los caballos son cambiados por carros de lujo; los artistas ahora utilizan playeras de marca como Dolce&Gabana, con cabezas rapadas y lentes. El Movimiento Alterado gana miles de dólares en cada concierto. Ese es mi interés de nacionalizarlos.²²⁸

²²⁶ MONTOYA, “Corridos prohibidos”, pp. 91-95.

²²⁷ MARTÍNEZ, “lo permitido y lo prohibido”, *El Tiempo*.

²²⁸ Conversaciones con Alirio Castillo [Productor] provincia del Rionegro Cundinamarca, 3, 4, 5 de julio de 2015 [trabajo de campo].

En la web desplegó una intensiva campaña de “Vol. 14”. La producción también estaba en cadenas radiales de ciudades intermedias, y en pueblos de departamentos como Antioquia, Santander, Cundinamarca, Boyacá, Córdoba y Tolima, pero “aunque fueron muchas las expectativas, la producción no pegó” le dice Castillo al locutor Julián Rodríguez. En este caso, el productor esperaba un incremento en la venta de discos, y gran recepción en las audiencias por las adaptaciones. En otra ocasión Alirio Castillo me confirmó el interés de crear dos repertorios. Un volumen para entrar a las audiencias venezolanas, y denigrar el modelo político bolivariano en sucesión del presidente Nicolás Maduro, y otro como oposición a los diálogos de paz entre las FARC y el gobierno de Juan Manuel Santos 2010-2014; 2014-2018, los cuales iniciaron formalmente en octubre de 2012 en Oslo, Noruega y llegaron a un común acuerdo el 23 de junio de 2016 en La Habana, Cuba. En el trasfondo político, Castillo comparte los discursos de los opositores venezolanos Leopoldo López y Henrique Capriles y se opone al socialismo del siglo XXI. Lo explica así: “el modelo chavista-bolivariano es insostenible, los venezolanos están privados de su libertad en una dictadura socialista, que los priva de sus derechos”. Respecto a la idea de una salida dialogada al conflicto, contesta lo siguiente: “la única resolución del conflicto es con respuestas militares”.²²⁹

El repertorio como representación de la realidad no será entonces una simple reproducción sino una reconstrucción del objeto social.²³⁰ En la medida que se modifica con las situaciones, y en la interacción con otros canales de comunicación. En la adversidad, los argumentos de Castillo los consumen ciudadanos a diario en noticieros como Caracol, RCN, CNN y NT24. Por ejemplo, frente a la crisis diplomática entre Colombia y Venezuela que inició para finales de agosto del año 2015, en los reportajes fueron mediáticos y chauvinistas frente al cierre fronterizo y la deportación de colombianos radicados en Venezuela, como medidas impuestas por el gobierno de Nicolás Maduro en el mes de septiembre, por la presencia de paramilitares colombianos en el estado Táchira, y ante los altos niveles de mafia, contrabando y crimen.²³¹

²²⁹ Conversaciones con Alirio Castillo [Productor] provincia del Rionegro Cundinamarca, 3, 4, 5 de julio de 2015 [trabajo de campo].

²³⁰ CASTORINA, “construcción conceptual”, pp. 226.

²³¹ MOLANO, “La Valisa” El Espectador.

El 18 de septiembre de 2015, sale “Vol. 15” con veinte corridos. Participan El Halcón de Durango, Los Empresarios y Lalo Quintanilla por México; desde Colombia lideran Grupo Mezcal, Rey Fonseca y Grupo Tornado. La ilusión del repertorio, según Castillo, era salir desde Bogotá a Caracas cargados de denuncias al gobierno venezolano, y lograr posicionar los corridos como campaña de oposición política. Los contenidos de “Vol. 15”, denuncian la relación de funcionarios venezolanos con mafias del narcotráfico, los prisioneros políticos, el cierre de la frontera, y la crisis diplomática. El repertorio también refleja canciones sobre escenarios de violencia y criminalidad en México, y una biografía sobre Alias Megateo –comandante del Ejército Popular de Liberación, EPL–, que a los pocos días fue abatido por las fuerzas militares colombianas.

El repertorio se vuelve coyuntural, interesado en eventos mediáticos. Desde el 10 de mayo, el expresidente Álvaro Uribe Vélez acuñó el concepto de “resistencia civil” propio de Gandhi y Martin Luther King, para lanzar una cruzada y sabotear los diálogos de paz en La Habana, con la recolección de firmas y movilizaciones en ciudades de tendencia uribista.²³² El 27 de mayo, en un ambiente de extrema polarización en el país, próximo al cese bilateral entre las FARC y el gobierno de Santos, sale “Vol. 16” bajo el título “Banda sonora original del conflicto colombiano” con 18 canciones grabadas en Illinois Chicago; intervienen los mexicanos Rafael Medrano El Halcón de Durango como única voz, Luis Fernando Arias en arreglos, Lino Medrano con la banda Bohemios de Nuevo León en la musicalización, y Alirio Castillo en la composición y dirección con Alma Records.

Castillo aseguró en una entrevista para *Revista Semana*, que sus corridos prohibidos recogen las tensiones y quejas de pobladores del Tolima, Huila, Putumayo y el Cauca, afectados por la violencia, con sus palabras “hablé con los pobladores y luego verifiqué los hechos en la prensa. Yo solo puedo imaginar qué hicieron esos personajes y escribir las canciones, al escuchar a los campesinos”.²³³ Por eso, el propósito del repertorio es, con sus propias palabras: “denunciar la paz impune que está sobre la mesa, e inducir deslegitimación a las FARC, al que le suman secuestros, extorciones, dineros ilícitos producto del contrabando, despojo de tierras, y el reclutamiento de menores de edad”.²³⁴ Como todo relato, en los corridos hay buenos y malos, y aunque Castillo insiste en dar voz

²³² BOTERO, “Resistencia civil”, *Revista Semana*.

²³³ REVISTA SEMANA, “Los corridos de las Farc”.

²³⁴ Costa Noticias, “Desde este viernes en los CORRIDOS PROHIBIDOS”.

a “esos otros” marginados, su vos también se sobrepone sobre “los otros”, para enaltecerlos o denigrarlos.

Todo repertorio está ligado a condiciones económicas, historias locales y binacionales, resultado de la globalización y el contacto entre culturas. En el caso colombiano, nació como iniciativa de venta y consumo, pero eso no lo eximió de una necesidad de representar, de exponer mediante letras y sonidos lo extraño en zonas de frontera, así como noticias episódicas de impacto internacional. Las canciones fueron utilizadas por el sello discográfico como vehículo de narración, difusión y propaganda política. Lo dice Atlalli, “la música es paralela a la sociedad de los hombres, estructurada como ella, y cambiante junto con ella. No evoluciona linealmente sino imbricada en la complejidad y circularidad de los movimientos de la historia”.²³⁵ De ahí que los corridos son medio potencial para dar cuenta de los imaginarios políticos y los combates por la memoria.

En términos de contenidos, desde “Vol. 1” (1997) hasta “Vol.14” (2014) hay una continuidad en temas abocados al narcotráfico. Sin embargo, desde “Vol. 5” (2000) se observa una inclusión de crónicas del conflicto interno, y con “Vol.12” (2007) noticias de impacto internacional comienzan a aparecer. Una ruptura será “Vol. 16” (2016) que abarca exclusivamente a la guerrilla de las FARC. De manera consecutiva, los repertorios adaptaron en sus primeras producciones narcocorridos mexicanos, y su estilo musical es marcado por Grupo Exterminador. Pero a partir de “Vol. 3” (1999), las agrupaciones buscan independencia, y alternan composiciones mexicanas y colombianas. “Vol. 14” (2014) y sus sucesivos muestran interés por el Movimiento Alterado, por lo que incluyen agrupaciones mexicanas y cambios en la musicalización. En “Vol. 16”, los corridos colombianos son interpretados exclusivamente por mexicanos a ritmo de norteño banda. A partir de esta síntesis, cabe señalar que la forma y el contenido de las representaciones de la música varían porque las organizaciones sociales varían.²³⁶ En efecto, el repertorio es una construcción social, en la que los grupos de productores y usuarios participan.

²³⁵ ATTLALI, *Ruidos*, pp. 21.

²³⁶ BECKER, *Para hablar*, pp.35.

2.2. Cartografía del sonido y difusión

Mientras las agrupaciones locales graban en estudios semi-profesionales sin mayor trabajo técnico con el fin de garantizar bajos costos; las agrupaciones internacionales graban en estudios profesionales de México y California en los Estados Unidos, y envían las canciones por la web. Productor, intérpretes y oyentes colombianos consumen música mexicana a través de plataformas como YouTube, interactúan, aprenden los estilos y los incorporan a sus prácticas. En la divulgación, a mediados de 1990 estaba en ascenso el CD, y las dos primeras producciones gozaron de amplia demanda, de igual manera había gran inversión en pausas publicitarias, tanto en radio como en televisión. Hacia finales de 1990, la música es digitalizada, y con ello las casas disqueras sufren pérdidas importantes a causa de “mercados piratas” que clonan y reproducen música. La empresa Alma Records con la cual Castillo producía sus corridos, terminó por convertirse en algo más informal y personalizado, y vende máximo 500 discos por año. Aunque el sello intentó con formato MP3, los discos están devaluados, lo cual llevó a cargar desde el año 2009 todos los repertorios a tiendas en línea, sin ninguna garantía en ventas porque los usuarios acceden a descargas gratuitas que facilitan usuarios en plataformas como Youtube. Mientras en zonas de provincia con brecha digital los corridos circulan en radios comunitarias, o en las rockolas, pero como demuestro más adelante esos espacios “online” están conectados con los presenciales. Los intérpretes de corridos en Colombia, me comparte Alirio Castillo y Rey Fonseca, ahora viven contratos para shows en ferias o fiestas de pueblos apartados de las ciudades principales. El precio de un concierto varía dependiendo de características como las distancias con Bogotá, el performance (con pista o con agrupación), y el número de canciones. Ahora bien, los músicos además de compositores, son creadores, por ejemplo Rey Fonseca y Humberto Díaz tienen sus propios estudios artesanales donde graban y reproducen su música, que regalan en las emisoras o en las presentaciones con el fin de promocionar su repertorio.

Los corridos prohibidos registran las disputas territoriales y también las crean. El musicólogo Egberto Bermúdez considera los corridos, a diferencia del pop, el vallenato y otros géneros masivos, como el género que logra articular las duras realidades en esas

zonas marginales asediadas por el narcotráfico y múltiples formas de violencia.²³⁷ Cuando le pregunté a Castillo por la radiografía sobre los consumidores de su sello, contestó lo siguiente: “suenan mucho en El Guaviare, en Caquetá, en El Meta, en Boyacá, en Cundinamarca, en regiones que abrazan El Magdalena medio, en El Huila, en El Cauca, en Antioquia, y por supuesto en Córdoba.”²³⁸ Estos Departamentos, tienen pueblos periféricos al margen de la guerrilla, el paramilitarismo, bandas criminales, narcotraficantes y empresas trasnacionales, quienes gravitan con cultivos ilícitos y la explotación de minerales. Por encima de las referencias político-administrativas del Estado, los actores del conflicto expanden sus propios límites que son resultado histórico de conflictos actuales o pasados.

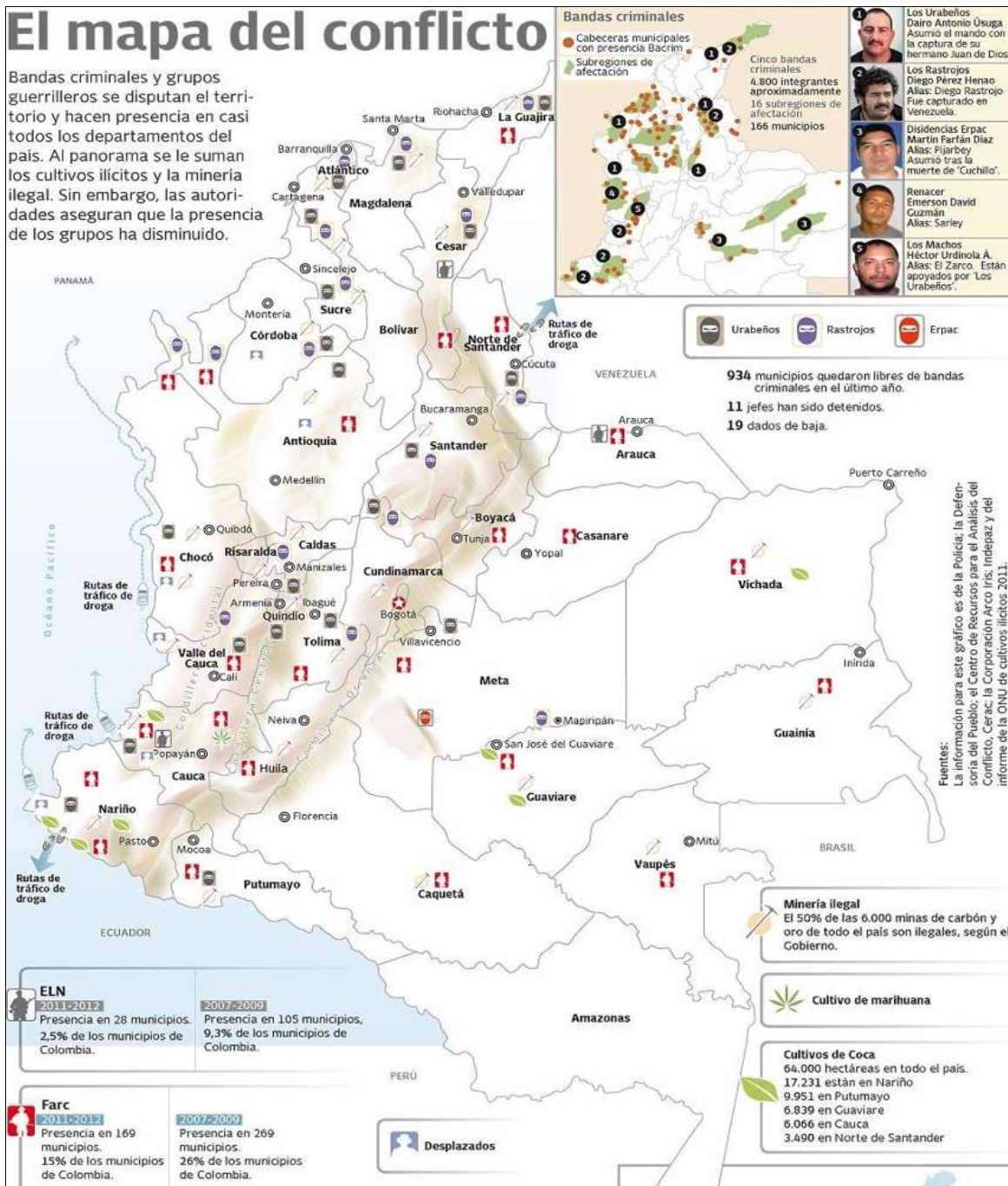
Pero el consumo en esas regiones depende de las campañas promocionales de Castillo en emisoras de las provincias más apartadas, además de distribuirlo en discotecas, prostíbulos o disquerías locales. Según él, los mismos actores del conflicto compraban las discográficas: “recuerdo que había muchos retenes, me encontraba con soldados o con paramilitares y me compraban. Hoy por hoy me compra uno que otro fanático”. De ahí que, los actores armados y las comunidades que viven en sus cercos, encuentran su nombre en esas otras narrativas.

Ahora bien: cuando una investigación tiene el objeto de indagar las funciones sociales de la música, ésta exigirá rastrear la difusión de la misma en las redes de comunicación. Por eso, con el propósito de facilitar la comprensión entre productores y usuarios, organicé registros en la radio, en la web, en shows, y en cantinas. Una vez identificados esos lugares de recepción e intercambio de representaciones sociales de los corridos prohibidos, los interpreto y ofrezco un balance. La pregunta que animaría el análisis es: ¿Hasta dónde esos otros lugares, distintos al aula, se convierten en un espacio de apropiación de la historia? Ana Zavala de hecho plantea, –en el mundo real– existen otras aulas a las cuales no les ha prestado atención la didáctica de la historia.²³⁹

²³⁷ BERMÚDEZ, “la música colombiana”, pp. 252.

²³⁸ Conversaciones con Alirio Castillo [Productor] provincia del Rionegro Cundinamarca, 3, 4, 5 de julio de 2015 [trabajo de campo].

²³⁹ ZAVALA, Ana, *Otras aulas*, pp. 8.



Mapa 2 Geografía del conflicto
Fuente: El País.²⁴⁰

²⁴⁰ Este mapa es una aproximación a la geografía del conflicto en un marco temporal que oscila entre el 2007 y 2012. Desde luego el panorama ha cambiado con el cese unilateral negociado entre las FARC y el gobierno Santos. El mapa fue diseñado por Fabián Ruiz, y adaptado por Diego Sánchez, a partir de información proporcionada por la Policía Nacional, la Defensoría del pueblo, CERAC, Corporación Arcoíris, Indepaz, y del informe de cultivos ilícitos de la ONU (2011). Fue publicado el 05 de agosto de 2012 por el portal digital del diario *El País*: <http://www.elpais.com.co/elpais/colombia/graficos/mapa-del-conflicto-colombiano>.

2.2.1. ¡Al aire!

Productores e intérpretes realizan giras en distintos puntos del país, con la necesidad de cubrir audiencias y comprometer contratos musicales con alcaldías, tanto en ferias o fiestas.²⁴¹ Castillo trabaja con Vibra Music, promociona artistas de vallenato, de salsa y despecho; en las cadenas radiales difunde aproximadamente veinticinco discos, de los que se benefician los locutores porque actualizan la programación, y de igual modo los músicos porque es una forma de darse a conocer. En campo, visité en compañía de los productores las emisoras de los Municipios de Pacho, El Peñón, La Palma y Yacopí. La mayoría de éstas aparecen adscritas a la Diócesis de Zipaquirá, y subsisten por fondos de la comunidad campesina y el comercio local, con el pago de cuñas publicitarias, bonos, y la organización de bazares o rifas. Los estudios son pequeños, dirigidos por un locutor; para la reproducción de la música acceden a bases de datos, discos originales o plataformas virtuales. A continuación, adjunto algunos fragmentos de dos programas:

- Pacho Stereo 14.4 F.M., Radio Futurama 1470 A.M

Locutor A: Bienvenidos a nuestro municipio Pacho Cundinamarca, capital naranjera de Colombia. Rey, cuéntale a nuestra audiencia sobre tus inicios en la norteña:

R.F: Bueno, muchas gracias, muy contento de estar acá en ésta gira promocional; envíe un gran saludo a todos los oyentes que nos escuchan. Mis inicios fueron con una agrupación que se llamó Frontera Norte, y luego de ahí vino el salto principal, cuando decidí fundar Los Renegados, primero interpretando algunos covers de Los Tigres del Norte, luego me involucré en corridos prohibidos, e inicié con mis propias canciones

Locutor B: Ese proceso de los corridos prohibidos se ha sentido muchísimo en el país, de las canciones que más recuerdo yo, y que más solicitan en Radio Futurama es *El Sapo* ¿Esa canción de dónde nace, Rey?:

R.F: Pues precisamente el tema lo dice: en el negocio bravo, en el bajo mundo siempre hay un sapo que se tira el negocio, el que manda el patrón a la cárcel. Quise hacer esa canción para hacer algo que faltaba en Vol. 3, una canción agresiva, explícita. De ahí nació la idea, no es una historia específica, es global.

Locutor A: Así es, yo quisiera decir algo que quizá muchos de nuestros oyentes comparten. Y es que estas canciones marcaron la historia de nuestro país y nuestra región. En lo fuerte de las letras llevan un mensaje sin hacer apología al delito, pero sí resaltan las crudas realidades. Cuéntenos Rey ¿Cómo es la vida de un músico?

R.F: Eso que dices es muy importante, porque nosotros hacemos noticia musical, escuchamos lo que dicen los medios, la gente y lo ponemos a sonar de manera sabrosa. La vida es dura, yo siempre la comparo con mi canción *Debajo de ese sombrero*. La música es un arte difícil. Yo tengo mi propio estudio en la casa y todos los días me estoy actualizando y ensayando. Yo pensaría que la música es como la labor de los gUAQUEROS, toca dar pica, y pica, hasta que uno encuentre la beta de esmeraldas; en mi caso es enguacarme con una canción. Después de que pega una, pega el resto, depende de la suerte y la constancia

²⁴¹ Más cercano a los municipios, un condicionante para los comités organizadores de ferias y fiestas es contratar una agrupación norteña, como teloneros o show central; entre más apartado el municipio de las ciudades mayor privilegio tiene el corridista.

Locutor B: Ahora sí, hablemos de lo nuevo que nos trae:

R.F: Sí, hay una canción que vengo promocionando. La semana pasada estuve en el departamento de Córdoba, y en cada parte donde canté la gente me recordaba por el corrido de *Narcoaurelio*.

Locutor A: Rey, tu interpretaste salsa y merengue, sabes tocar más de dieciocho instrumentos. Pero cuéntanos ¿qué diferencia hay entre cantar salsa y norteña?

R.F: Eso lo responde la gente en el escenario. La salsa se baila, se goza, pero la norteña es un espectáculo; se siente el calor, los aplausos. En varios pueblos donde he cantado por esta región, la gente se reconoce en los corridos.

- Yacopí Stereo 107.8.

Locutor C: Estamos en el momento preciso, para que los oyentes y toda la gente que nos escucha en Yacopí Stereo 107.4 se comuniquen con su artista. Porque fíjese que aquí, en diversas ocasiones recibimos llamadas desde La Palma, o desde pueblos del occidente de Boyacá y por allá pega mucho *El Sapo* o *El Sofá*. Te cuento Rey, que había una oyente que llamaba todos los días y solicitaba esa canción, “tal vez porque se sentía identificada con el esposo” [risas] Pero es cierto, esta música lleva historias de la cotidianidad y yo creo que en eso se basa Rey para componer. Bueno, menos parla y más acción, ya saben oyentes pueden llamar o enviar mensajes de WhatsApp al número 3202035581. Aquí tenemos un oyente ¿Hola con quién hablamos, y de dónde nos llama?

Oyente: Habla con Diana de la vereda Palmichales.

Locutor C: Bueno, Diana, ahí te paso al artista para que lo saludes.

Rey Fonseca: Diana, ¿cómo estás, en dónde estás?

Oyente: Muy contenta de escucharle, de saber que un cantante tan importante como usted esté con nosotros. Estoy aquí en la finca [suenan gallinas] y quiero decirle que a nosotros nos gusta mucho su música porque es de nosotros los campesinos.

Rey Fonseca: Yo estoy más feliz, recuerda que ya tienes tu disco autografiado para que vengas y lo reclames [...]

El registro me permite dirigir análisis en tres direcciones. De tipo estructural, a partir de las interacciones, y desde los contenidos. En efecto, los programas de locución pueden dividirse en tres momentos. El primero consiste en la presentación de los corridos hits del artista; el segundo, esboza fichas biográficas: intérprete y productor cuentan anécdotas sobre el repertorio, las agrupaciones y las razones de componer corridos, a partir de preguntas que dirigen los locutores y quienes también ofrecen opiniones. Músico y locutores cooperan en la producción de representaciones sociales de la historia en la música. Los locutores argumentan entre otras ideas: “las canciones marcaron la historia de nuestro país y nuestra región/ llevan un mensaje/ esta música lleva historias de la cotidianidad”. Por su parte el músico refuerza ese sentido, y explica que también funciona como espectáculo. En el tercer momento, los locutores abren micrófono a llamadas o mensajes de texto, para que las audiencias participen por discos autografiados o dirijan palabras con el intérprete, en ese caso la oyente afirma una función de gusto, y con ese marco de sentido agrupa el corrido como un género musical de campesinos. Una opinión que responde también, a que exponentes de corridos como Uriel Henao, por ejemplo, son de origen campesino En tres emisoras me dediqué exclusivamente a observar y en la

emisora 107.8 de Yacopí, el locutor me involucró para dirigir un programa sobre la tradición corridística en México.

Jefferson Rodríguez es locutor desde hace diez años en Radio Futurama del dial A.M., con alcance en cinco departamentos del país.²⁴² Según Rodríguez, desde la fundación hace 41 años, tomó la iniciativa de difundir el norteño. Actualmente, la programación es organizada por bloques, uno de ellos llamado “ranchenato” incluye rancheras, norteñas y vallenatos. Respecto al consumo, acepta que han bajado en la sintonía por parámetros legales de las emisoras, en sus palabras: “antes sonaba un norteño romántico, y unos cinco o seis prohibidos. Ahora es al contrario. Pero la gente no los olvida, los solicitan e incluso se dirigen a la emisora para preguntarme dónde puedo encontrarlos”. En otros bloques mezcla música llanera, despecho y lo más sonado en México, en sus palabras: “la grupera y el Movimiento Alterado está pegando mucho. Está llegando La MS, o solistas como El Beбето, Julión Álvarez, porque tenemos contacto con promotores mexicanos por los correos”.²⁴³

Dichos fenómenos migratorios también responden a la televisión satelital. En el paisaje rural, encuentras ciertas paradojas, casas estilo chalet o casas de adobe y teja de zinc, acompañadas de antenas Direc TV. En la vereda Mencipá del Municipio de Villagómez, ingresé a una tienda y sintonizaban el canal “mexicanísima” con 24 horas de corridos, en esa ocasión sonaba “El inmigrante” de la agrupación mexicana Calibre 50; la televisión satelital también tiene la opción de sintonizar emisoras de México. Otro frente de migración es a través de las narconovelas y narcoseries mexicanas. Incluso conocí a un campesino que almacenaba norteño banda su celular, pues un ingeniero mexicano de la empresa Mineras Texas en el occidente de Boyacá le compartió.

Julián Rodríguez, quien desde hace tres años asumió la dirección de Yacopí Stereo en el dial F.M., lidera un programa de música popular, e incluye corridos prohibidos en donde solicitan especialmente a Uriel Henao, con sus palabras: “la gente escucha los corridos de Uriel porque hacen parte de sus vivencias, pues este pueblo fue cuna paramilitar. La gente todavía tiene presente esos tiempos de guerra, y uno intenta dar

²⁴² El dial A.M. fue importante porque promovió géneros tradicionales de México, aquí puedo citar por ejemplo a Radio Recuerdos 690, al aire entre 1997-2012.

²⁴³ Entrevista a Jefferson Rodríguez [locutor radio Futurama], Pacho Cundinamarca, 4 de julio de 2015 [trabajo de campo].

mensajes de paz sin quitarles ese recuerdo, pero son ellos quienes hacen la programación”. En síntesis, y aquí podría citar al investigador sueco Ola Stocfelt, el oyente y sólo el oyente es el compositor de la música,²⁴⁴ y por lo tanto, es quien le da sentido al enunciado, al gusto.



Imagen 6 *¡Ese corrido suena en la radio!*
Propiedad del autor

El 28 de marzo de 2015, seguí en la web un especial de música norteña, que lideró la estación Radio Milagro 98.6 F.M., del municipio de Oicatá, en el departamento de Boyacá. Emisora importante porque desde el año 2000 junto con Wilson Gahona promovió el Festival Nacional de Música Norteña, que se celebró en varias ocasiones en Chivatá, Boyacá, y reunía a más de diez mil aficionados. En esa ocasión, Radio Milagro inició a las 12:00 de la tarde, con el álbum de Los Tigres del Norte “Realidades” y a través de Facebook o WhatsApp los usuarios de Sutamarchán y Chivatá, solicitaban canciones del repertorio prohibido, en donde dominaba el consumo de temas asociados al narcotráfico o la política. Una oyente solicitó el corrido “Son unas ratas” de Uriel Henao, el locutor le preguntaba por qué le gustaba ese corrido y contestó: “me gusta porque le canta duro a los congresistas, al gobierno corrupto que ganan dinero por montones y nosotros los campesinos aguantando hambre”. Locutor y productores combinan el significado del repertorio y lo llaman “El cartel de la música”, a partir de las 11:00 de la noche lo llaman “corridos perrones”, y exponen letras al paramilitarismo y las guerrillas, que cuentan

²⁴⁴ STOCFELT, “Cars, buildings and soundscapes”, en FINNEGAN, “música y participación”, pp. 3

masacres y enfrentamientos. Durante 24 horas en compañía de Alirio Castillo, compositores y músicos asociados al sello prohibido, compartieron con las audiencias los veinte años de producción. Al aire dice Castillo y sus músicos, justifican: “los corridos son noticias/ las canciones nacen de la vida real, que no les ha tocado a los artistas, pero que escuchan cuando van a sus giras y conciertos”. Lo dicho, resalta una práctica en donde el oficio del músico es escuchar relatos vividos por personas reales, y luego escribirlos y cantarlos, con retoques estéticos.

En general, el “estar ahí” e involucrarme en la divulgación de la música desde la radio se vuelve ya de por sí una forma de conocimiento, para entender cómo se transmite la historia: sus representaciones y memorias, pues permite entender las redes de sociabilidad entre productores y usuarios sobre los marcos simbólicos de la música. Por otro lado, las nuevas plataformas de información afectan la programación en la radio, pues aumentan los niveles de participación de los usuarios. Y, en este caso, son campesinos de las comunidades donde tiene alcance la onda de las emisoras, en Departamentos como Boyacá, Cundinamarca y Santander. Los oyentes utilizan la plataforma radial para solicitar música por gusto o con la función de recordar, y agregan a los contenidos de las canciones dedicatorias a familiares, amigos, a la población de una vereda específica, al mal gobierno. Los productores por su parte, no sólo tienen la tarea de relatar su repertorio, sino de narrar los acontecimientos históricos de los cuales se han basado al momento de componer. Finalmente, los corridos prohibidos se incluyen en la programación en menos proporción, y los acompañan géneros como la ranchera, el vallenato, la carrilera, y otros como el norteño banda que las emisoras incorporan.

2.2.2. *Cibercorridos*

Pensar las funciones sociales de la música sin descuidar los usos, implica indagar la interacción en las nuevas plataformas tecnológicas y la red misma.²⁴⁵ Durante toda la investigación, seguí por correo y redes sociales al productor Alirio Castillo, páginas en Facebook y canales de YouTube asociados al género musical, en donde productor y usuarios cargan canciones, comentan los repertorios, hablan sobre las novedades, los gustos y las representaciones.

²⁴⁵ REGUILLO, “Navegaciones errantes”, pp. 153.

Alirio Castillo me incluyó en cadenas de mensajes de Gmail a emisoras, músicos, promotores y seguidores. En el transcurso de la semana me llegaban hasta tres notas sobre estrenos musicales, y giras o conciertos. Del mismo modo, Castillo aprovecha su cuenta personal en Facebook con más de 5.000 contactos, y carga de manera constante información relacionada con las novedades de la producción. En esta red social también encontré la página “Corridos Prohibidos Colombia (Narcocorridos)” con 4.800 seguidores, creada el 28 de junio de 2011 por dos usuarios con el objetivo de “promocionar información relacionada con la música norteña colombiana”, esta página –de usuarios-a usuarios– permite mayor participación de los mismos, pues agrega prensa sobre temas relacionados con los repertorios, imágenes, series o películas sobre narcotraficantes, con el fin de instalar opiniones y animar debates. Los usuarios publican corridos en el muro con estados de ánimo asociados a la fiesta, el ocio y la propaganda política. Por ejemplo, el 17 de abril de 2015 a raíz de un combate entre el ejército y las FARC en el departamento del Cauca, uno de los administradores posteo el corrido *Guerrilleros vs. Paramilitares*, acompañado del siguiente estado:

¿Cómo nos hace de falta Carlos Castaño Gil? ¿Cómo nos hace falta un verdadero paramilitar en éste país? Con un par de huevos bien puestos, y dispuesto a meterse al monte a luchar, no como ciertos políticos con delirios de paraco que sólo son valientes por twitter.

Sumó 60 “me gusta” y lo compartieron 12 veces. Al etiquetar el corrido con mensajes traduce intenciones, por un lado justificar el paramilitarismo como lucha contrainsurgente, y por el otro criticar el activismo virtual del congresista Álvaro Uribe Vélez. Otro ejemplo es con el corrido “La rondonera” interpretado por Beto Pinzón y compuesta por alias John 40 ex militante de las FARC. En YouTube reporta 799.946 visualizaciones y 1.027.173 “me gusta”, la canción relata un asalto de la guerrilla de las FARC al Ejército colombiano, el corrido guarda estrecha relación con la canción “Por debajo del agua”, incluida en el álbum *Jefe de Jefes de Los Tigres del Norte* (1997). Los usuarios comentan mensajes como: “¡vivan las FARC!”; “¡muerte a las FARC!” que expresan simpatías o detracciones. Esto es importante, pues según Reguillo “la música en el lenguaje digital pierde su condición aurea y se convierte en un instrumento para movilizar emociones y voluntades políticas”.²⁴⁶ De esta forma, YouTube es un portal que permite la minería de archivos audiovisuales. Castillo tiene su propio canal con más de 6.754

²⁴⁶ REGUILLO, “Navegaciones errantes”, pp. 164.

suscriptores, creado el 17 de noviembre del 2009. Haciendo una búsqueda, también encontré “El cartelazo”, creado el 29 de julio del 2011 con 19.391 suscriptores, y 27.264.875 visualizaciones que destacan tres corridos a Pablo Escobar con dos millones de reproducciones, y un canal del usuario “alejogd119” con fecha del 23 de abril del 2009 con un millón de visitas.

Las primeras producciones de Alma Records realizaron vídeos a los repertorios –algunos disponibles en los canales de YouTube–, y en el compilado los 110 corridos más famosos del mundo con cincuenta tonadas en formato DVD (2013). Productor y usuarios, soportan los corridos con vídeos editados en el software básico Movie Maker. El material visual no es el corrido en sí, selecciona imágenes de masacres, armas, enfrentamientos o series de televisión en secuencia con los versos. Según la filósofa Michela Marzano, los vídeos son una representación, que no significa únicamente copiar o convertir en imagen, sino darle un valor, animarlo; es atribuirle un nuevo sentido, hacerlo aparecer y volverlo presente.²⁴⁷ Usuarios no familiarizados con el sentido de los repertorios, ven en los vídeos imágenes extremas –la normalización de la violencia–. Lejos del juicio, algo importante es cómo los usuarios desafían la producción, y se convierten en creadores y difusores a través de plataformas digitales como YouTube, es decir, se vuelven agentes activos en la producción de la música.

En Pacho Cundinamarca, un comerciante de un café internet escucha en iTunes y descarga los repertorios de corridos prohibidos, otros disponibles en YouTube, y los incluye en carpetas de rancheras y norteñas, con una destacada lista de narcocorridos mexicanos. El comerciante personaliza antologías para consumidores del casco urbano o de municipios aledaños que viajan a Pacho porque es el municipio central de la provincia del Rionegro. El comerciante graba la música en CD mp3, en memorias USB o en memorias de dispositivo celular. También es propietario de veinte rockolas distribuidas en el circuito urbano, y actualiza la base de datos constantemente con las novedades que encuentra en las descargas, estas son algunas formas en las que la música desde los espacios online, pasa a los presenciales en las que cooperan distintos redes y mediadores. Finalmente, las plataformas en la red de YouTube, en Facebook y las rockolas de las cantinas, cobran

²⁴⁷ MARZANO, *La muerte*, pp. 64-65.

sentido como lugares de memoria, un archivo catalogado, animado con videos, imágenes, y discursos, que se actualizan en la medida que salen los repertorios.

2.2.3. *En el escenario, ¡ajúa!*

La música popular es entretenimiento y espectáculo; comunicación entre productores, cantantes, agrupaciones y usuarios, éstos últimos como plantea Becker, participan del proceso de manera activa, al elegir a qué prestarle atención e interpretar lo que encuentran allí sin importar si son las intenciones representacionales de los productores.²⁴⁸ Los corridos prohibidos por sí solos representan sin un narrador presencial, pero cuando en el escenario participa el público, define valores y marca el comienzo de su propia subjetividad. Por eso, no deberíamos quedarnos únicamente con el nivel cognitivo de las audiencias, sino, como dice Ruth Finnegan, es importante considerar las experiencias emocionales y corporales.²⁴⁹ Con ese propósito, quisiera ofrecer breves anotaciones en orden sincrónico, para seguir las actitudes y opiniones subyacentes de músicos y audiencias en dos escenas musicales.

Previo al show, Fonseca emboló las botas tejanas, se puso la camisa versace, la tejana, el cinturón con hebilla vistosa, y un anillo de oro en forma de trompeta con seis chispas de esmeralda. A las 8:00 de la noche me dirigí a la discoteca-bar Roger's Club, con el artista, Alirio Castillo y el locutor de la emisora Julián Rodríguez. A las 10:00 p.m., el encargado del sonido habilitó el micrófono del artista e inició al espectáculo con un trago de whisky en la mano, Fonseca agradeció a los asistentes, al cielo y dijo: “Este es un clásico de los corridos prohibidos, va para todos los sapos que le faltan pantalones, ¡Póngala compadrito!”[...] “Al contrabando y la drogas, he catando mis canciones.”

Estaba cerca de tres asistentes que llevaban ponchos, gorras y sombreros. Me invitaron a beber cerveza en su mesa, entonces aplaudía y cantaba con los ojos puestos en el performance. El artista habla con los asistentes, se toma cervezas, rehace el repertorio según los gustos del público, quienes solicitaban las canciones más populares: “Narco Aurelio”, “Mañana me matan”, “El sofá”, “La última flor”. Acompañado con pista, la sátira de los corridos interpretados envuelven al público: unos sentados, otros se levantan de las mesas y cantan los versos como un espejismo para ver el nosotros y reconocerse. Durante la

²⁴⁸ BECKER, *Para hablar*, pp. 111.

²⁴⁹ FINNEGAN, “Música y participación”, pp. 2.

presentación, los usuarios repiten frases singulares como: “Ellos me conocieron antes de volverme narcotraficante/ sé que trabajo contra la ley, pero ahora en mi pueblo soy todo un rey/ hoy tengo mucho dinero pero igual me persigue la muerte”, encadenando una estética portentosa en la que por un instante el usuario libera su moral y desea atesorar el poder. Al cantar, empuñan las manos o levantan la botella de cerveza. En las mesas, hay pudientes y pobres, eso puede ser determinado por las formas de vestir y por los comportamientos, pero aquí, por más diferencia de clase, existen en complicidad; mientras el pobre dramatiza con ironía y audacia lo que sería de él con dinero, el rico retiene su riqueza, lo exalta y alude a sus raíces.

Pasada la media noche, la sonosfera está llena de voces, gritos; el sudor se mezcla con las colonias ardientes. En ese momento decidí acercarme a una mesa donde había cuatro mujeres entre los treinta y cuarenta años. Les pregunté ¿qué les parece la música de Rey Fonseca? Una de ellas me dijo que me contestaba siempre y cuando me tomara un trago de aguardiente. Lo mandé fondo blanco [directo] a lo que siguió su respuesta: “La verdad es que me hace muy feliz que este gran artista esté con nosotras. Hoy mandé a mi marido para la casa porque toca celebrar una vez al año. Yo me sé todas sus canciones”; otra mujer me confirmó: “es la música que nos gusta a nosotros los campesinos, pues cuenta nuestras dichas y tragedias”. En la mesa siguiente, un hombre aseveró: “los corridos prohibidos no sólo gustan por eso, sino especialmente por el ritmo”.²⁵⁰ Evidentemente, algunos de los asistentes cantaban, pero lo mayoría seguía el compás del bajo con los pies, la ejecución del acordeón con los dedos sobre la mesa, o con sus botellas bailaban en sus puestos.

Fonseca habla con los asistentes al espectáculo, comparten anécdotas y se crea un vínculo, el cual, a su vez, crea carisma entre ambos. Los asistentes lo graban, lo hacen ídolo. En otro momento del trabajo de campo, me presenté como promotor y le ayudé a Castillo a vender discos, algunos usuarios se negaban a comprarlos, otros pedían foto y dedicatoria. En el flujo de las personas y el tráfico de sonidos, de sabores y lenguajes, uno comprende las jugadas y no las verdades, entonces la música es el productor, el intérprete, el encargado del sonido, la consola, el oyente, los lugares de las letras-las letras de los

²⁵⁰ Conversación con oyentes en Yacopí Cundinamarca[Discoteca Rogers Club], 5 de julio de 2015.

lugares, y cada espacio como decía Rey Fonseca implica su propio repertorio de canciones, una postura corporal y personal. Los corridos en la escena tienen una introducción, una dedicatoria, un estribillo y una moraleja.



Imagen 7 *¡Cánteme norteña Rey!*
Propiedad del autor

Cambiando de escenario, me encontraba en una reunión familiar en zona rural del Municipio de Villagómez, estaba el alcalde y campesinos del municipio. Esa noche Marleny Martínez “La Voz de Oro”, interpretaba rancheras con pista, en una consola adaptada con dos plantas de sonido. Marleny es artista desde hace 17 años, también es conocida como “La cornuda” y “Paquita la del Barrio de Colombia” porque en su repertorio dedica canciones a la infidelidad y hace covers de la artista mexicana. El público comía y festejaba, entonces le propuse a la intérprete que cantara “La venganza”, aunque este corrido no pertenece al sello prohibido, la intérprete lo reconoce como tal por la letra y el ritmo norteño.

Solicitó la pista al encargado del sonido y dijo “es una canción que se hizo cuando hubo ese gran conflicto entre la región del Rionegro y el occidente de Boyacá. Espero les guste, y esto dice así”; los asistentes acercaron sus sillas al improvisado escenario, llevaban sombreros tejanos y pistolas, de hecho, uno de ellos la exhibía muy sereno sobre sus piernas, mientras los otros le criticaban por ser “pizita” [orgullosa]. Los asistentes escuchan y siguen la voz del artista, en la expresión corporal son más pasivos; la melodía y

la rítmica parecen subsumidas por la crónica que los afecta emocionalmente, pues nombra la región y el municipio: relatan ese conflicto que vivieron en la juventud. Las audiencias confirman la veracidad de los versos con los gestos, y añaden frases como: “muy buena historia. Eso lo vivimos por aquí, cuando fue la guerra por el poder blanco [cocaína] y verde [esmeraldas]; “Como lo decía Marleny, quien se torciera con los patrones, pues con la vida lo pagaba”. En otro extremo había un grupo de mujeres, ellas decían “lo que cantó la comadre pasó por aquí hace unos años [...] uno no podía decir nada, los únicos que tenían voz eran los patrones”.²⁵¹ Cuando terminó la canción, el ambiente sonoro fue dominado por aplausos y chiflidos.

Como puede apreciarse en estos episodios, la música crea sensaciones, invoca recuerdos e incita metáforas. A raíz de estas dos experiencias, vemos que la discoteca remite a un ambiente público en el que las audiencias aparecen más inmersas corporalmente en el show, sensibles a los cambios de ritmo, a la dinámica de enlace entre el artista y su escenario. En cambio, en el ambiente privado, por lo regular hay más identidad con la narrativa –los usuarios se concentran en lo que recuerda la canción, interpelan porque la música al estar localizada hace vehículo de catarsis. Como asegura el intérprete Humberto Díaz, las letras les llegan al alma porque les recuerda una vida rayana, las guerras o los espacios. En términos de Ruth Finnegan, las personas pueden escuchar de muy variadas maneras: como espectadores incidentales, o como participantes comprometidos.²⁵² En los registros descritos, las audiencias demuestran su compromiso con los corridos, y con las historias que se cantan, porque las vivieron en su juventud.

2.2.4. *En la cantina*

En la cantina el despecho, / sucedió esta gran historia. / Lo que les vengo a contar, / lo recuerdo como si fuera
ahora, / parece que fuera ayer, / no se ha borrado de mi memoria.
Uriel Henao, *La historia de un guerrillero y un paraco*, Vol. 5

La música en tanto expresión de la cultura popular adopta funciones sociales que integran determinada identidad de grupo o región.²⁵³ De las funcionalidades más influyentes en la

²⁵¹ Conversación con oyentes en Villagómez Cundinamarca [Fiesta privada vereda Mitacas], 25 de julio de 2015 [trabajo de campo].

²⁵² FINNEGAN, “Música y participación”, pp. 3

²⁵³ AVITÍA, *Corrido histórico*, tomo I, pp. 13

música grabada es la capacidad de hacer memoria sonora y textual; los oyentes son participantes activos en la recepción, escuchan con distintos niveles de compromiso, y emplean los corridos con el fin de recordar, por ello es importante re-contextualizar las letras, y las experiencias que rodean a las canciones. A continuación, interpreto fragmentos de conversaciones en cantinas de la provincia del Rionegro con el objetivo de interpretar la divulgación, y la apropiación de la música.

No resultó fácil compartir con las audiencias por la limitación de recursos y tiempos. Sin embargo, tuve ventajas al ser oriundo de la región al momento de identificar los lugares de consumo, y gestionar conversaciones con informantes. En los ambientes cotidianos de la música, compartí las mismas circunstancias con los oyentes, quienes se dedican al comercio, al trabajo independiente y/o labores agropecuarias. Los gustos musicales cubren una amplia variedad, entre corridos rancheros, música de despecho, pero domina la cercanía por el corrido norteño. Agrego un registro:

Visité el parque central de Pacho, como la mayoría de pueblos de ascendencia hispana está ordenado por el trazado de amero: los principales bancos, la alcaldía y otras entidades del poder jurídico colindan con la parroquia San Antonio de Padua; también hay cantinas y negocios de calzado, ropa o telecomunicaciones. Me encontraba en el bar y discoteca La Chihuahua, un lugar de memoria que enfatiza la identidad de Gonzalo Rodríguez Gacha por la cultura mexicana. Estaba con Wilson Martínez y Alirio Buitrago, sonaron dos corridos del grupo Exterminador “Pista secreta” y “contrabando en los huevos” –dos composiciones sobre el tráfico en la frontera de México y Los Estados Unidos–, luego de escucharlas, nos fuimos para La Esquina Pachuna, cantina con imágenes del Lejano oeste. Los oídos parecían tener la facultad de los ojos, y mientras sonaba en la rockola *Juan charrasqueado* de Antonio Aguilar nos sentamos en una de las mesas. Eran pasadas las 11:00 del día, y había 20 personas, quienes beben cerveza, piden monedas y organizan sus propios repertorios, hacen a su vez de usuarios y DJs. En una de las mesas estaba un amigo de Alirio Buitrago; mientras fue a saludarlo, hablé con el administrador del establecimiento, Luis Alberto Rincón: me compartió que la mayoría de sus clientes solicita música norteña porque es la que llama al licor, “son hombres que oscilan entre los 40 y 60 años”. Regresé con Buitrago quien me presentó a su amigo Edgar Bobadilla: hombre de estatura media, ojos claros, y maestro de construcción [...] Estrechó su mano derecha y me saludó. Al recorrer la plática, expresó su gran fascinación por la música norteña, fue a partir de ese vínculo en donde exploré algunas preguntas y observaciones.

[A propósito de lo que está sonando Los Hermanos Ariza Show. ¿Le gusta la música norteña? ¿Desde hace cuánto el gusto?]

–Bueno, yo creo que en la década de los ochenta, fue cuando más empezó a sonar las letras que hablaban de narcotráfico: los corridos. Y cuando estaba Rodríguez Gacha en auge [...]Por lo general esta música es para tomar cervcecita y aguardiente, pero cuando uno está haciendo eso y escucha las canciones, o las canta, de pronto se pone a recordar lo que pasó hace años por estos lados, porque recogen la realidad de los pueblos.

[Hay buena música en la rockola, voy a pedir un par de monedas para poner algo de Los Rangers y de Marleny La Voz de Oro] –¡Hágale mijo!, ponga algo bien bueno que yo pido las amargas y un pringa getas [cervezas-comida] [En la rockola encontré las canciones en una carpeta que llevaba como título coquero y esmeralderos, ingresé el código y cuando inicio a sonar Bobadilla gritó, y le dijo ¡esa está buena mijo! Volví a la mesa, le dije que las escucháramos y cantaban algunos versos,

mientras en los espacios musicales expresaba gustos por el rimo y las letras. En otras mesas, los usuarios prestaban atención al video y consumían cerveza. Luego de escuchar las canciones, le pregunté a Bobadilla: ¿Qué contaban los corridos?]

–Bueno sí, esas canciones hablan de un conflicto en la década de los 80, cuando Rodríguez Gacha trabajó con Gilberto Molina en la zona esmeraldera. Estas canciones generalmente son ciertas, son reales, pues cuentan leyendas que pasaron en esa época [...] Lo cierto es que, por lo que se dice aquí en Pacho, yo tengo entendido, Rodríguez Gacha trabajaba con Gilberto en la mina, luego se metió en las drogas y hubo algún descontento, porque Rodríguez Gacha se quería apoderar de las minas de Boyacá.

[Dice el corrido que por Pacho y por Villagómez no se podía pasar, ¿qué quería decir?]

–Depende, sí se podía pasar, lo que pasa es que si quien pasaba tenía enemigos o estaba con algún bando, pues era más una cuestión de venganzas, como dice la canción.

[¿Estas canciones dejan en los oyentes alguna “moraleja”?]

Ahorita la gente las escucha como un recuerdo, ahora la gente vive en paz. Tal vez no pasaba lo mismo cuando se escuchaba al calor de la guerra. Es que la música mexicana está por aquí desde antes que Rodríguez Gacha, y hoy se sigue escuchando. Por toda la violencia aquí, y en todo el país, ahora que estamos en un ambiente de paz, considero que es muy importante, recordar estos conflictos, para saber que pasaron.²⁵⁴

El registro describe las conductas del oyente con la música, además los elementos y personas que median en una cantina. Los corridos tienen la fuerza de seducir al oyente. Cuando le cuestioné los contenidos, observé que no sólo existe un conocimiento previo, sino que lo respalda con descargas afectivas y frases compuestas como: “recogen la realidad de los pueblos/ la gente las escucha como un recuerdo de lo que pasó hace años por estos lados”. Respecto a la influencia de los corridos en la región, reconoce un antes y un después de Rodríguez Gacha, en sus palabras, el narcotráfico no fue el único expectante que permitió el arribo de la trova popular mexicana, pero afirma su fuerza en procesos de aculturación. Además, agrega la dicotomía de los corridos en tiempos de guerra y en tiempos de paz, en la cual recaen dos intencionalidades al parecer distantes entre sí. Finalmente, retrocediendo a lo que dijo el administrador, a pesar de no haber una brecha generacional bien establecida, los adultos entre las edades de 40 y 60 años consumen corridos en espacios presenciales como las cantinas, los jóvenes también consumen corridos en los espacios digitales como se pudo observar en, o en las cantinas pero acompañados por los adultos.

Desde luego no fue por azar la selección de los dos corridos que escogí para escuchar. “Los dos compadres” y “La Venganza”, son dos composiciones inspiradas en la

²⁵⁴ Entrevista a Edgar Bobadilla [oyente] Pacho Cundinamarca, 4 de julio de 2015[trabajo de campo].

Segunda Guerra Esmeraldera, que implicó a la provincia objeto de estudio.²⁵⁵ Las representaciones que elaboran los músicos se enfrentan con el oyente, quien tiene la posibilidad de decidir entre lo que dice la canción o la experiencia vivida. Para comprobarlo, realicé ese mismo ejercicio empírico con cinco oyentes más en los Municipios de Pacho y Villagómez; todos ellos vivieron los conflictos, incluso trabajaron cercanos al narcotráfico o las esmeraldas. Previo a los registros de las audiencias, me parece importante destacar el discurso de los compositores e intérpretes frente a las dos composiciones.

–Humberto Díaz, compositor de “Los dos compadres”–, dice: Una vez me llegó la historia entre Gonzalo Rodríguez Gacha y Gilberto Molina. Decían los pobladores que se hicieron compadres de alguna forma. Entonces me nació la idea de componer el corrido. La letra dice que habían dos poderes económicos: uno de coca y otro de esmeraldas, detrás de eso se esconde la vida, por un lado de Gacha, quien inició siendo ayudante de bus y que vivía con una forma muy astuta, y ganó dinero gracias al tráfico. Y el otro señor, Gilberto Molina, que en su época vivía en Tudela y negociaba con ganado por aquí y por allá. Eran personas corrientes, pero que fueron creciendo mentalmente cada uno en su manera de ver la forma económica.²⁵⁶

–Marleny la Voz de Oro, intérprete de “La venganza”–, agrega: Esa es una canción del boyacense Ferney Rodríguez; él tenía un amigo y era el señor Rusinque del que se canta en la canción. Ferney es compositor y la canción es una historia real. La canción la mandó bastante regular, muy larga y sin rítmica para grabarla, por lo cual tocó hacerle arreglos y me llamó la atención porque nombraba el conflicto entre la zona de Boyacá y la región del Rionegro. Un conflicto bastante fuerte para las regiones y la historia de Colombia. Yo lo viví de niña, y como nombraba gente de aquí y de allá, entonces precisamente por eso grabé esa canción.²⁵⁷

Los corridos relatan la materia de los hechos –son restos de otro que lo vivió–, y pasan a ser organizados en una narración selectiva, lírica y rítmica, hay pues una “fabricación de lo real” por parte de los productores, tal como lo planteaba De Certeau.²⁵⁸ De aquí la advertencia de Howard Becker, para quien todas las personas trabajamos con representaciones pero nunca con la realidad misma, sino con la realidad traducida a los materiales y al lenguaje convencional de una determinada práctica.²⁵⁹

Ahora bien, al momento de la recepción, vamos al encuentro no sólo con el paisaje sonoro, sino también con una experiencia que coexiste como protagonista de lo que los

²⁵⁵ Aunque no pertenecen al sello de corridos prohibidos, los interpretes los reconocen como tal por la musicalización y el interés de las letras. Humberto Díaz –creador de Los dos compadres–, participó en varios repertorios del sello. Ver letras en el tercer capítulo, página 110.

²⁵⁶ Entrevista a Humberto Díaz [intérprete y compositor], Zipaquirá Cundinamarca, 6 de julio de 2015 [trabajo de campo].

²⁵⁷ Conversación con Marleny Martínez “La voz de oro” [intérprete], Bogotá, Sibate, Villagómez, 8, 9 de julio de 2015.

²⁵⁸ CERTAU, “Historia, ciencia”, pp. 7.

²⁵⁹ BECKER, *Para hablar*, pp.40.

productores narran y que luego los usuarios resignifican, para ser parte en el mosaico del pasado y el presente. Los diálogos iniciaron en cantinas, pero los mismos usuarios escogieron sitios más reservados, incluso me invitaron a su casa, porque asumen el compromiso con una historia que creen, les pertenece. A continuación adjunto apartes, y los analizo por tres unidades de acción: las relaciones sociales, la memoria y la frontera.

En el centro de Pacho conocí a Jimmy Álvarez, me invitó a su negocio de mantenimiento y antenas de Direc TV. Escuchamos los corridos y contestó: Yo pienso que esos dos temas [*La Venganza y Los dos compadres*], surgieron a raíz del conflicto que hubo entre la zona esmeraldifera y la región del Rionegro [...] El pachuno sólo podía ir hasta cierta parte de Boyacá, como tampoco los de allá podían acercarse por los lados de Pacho, fue un conflicto muy sangriento que afectó a la región indudablemente. [¿Entonces existía como especie de frontera?] Sí, eso existía. El pachuno en realidad sólo podía ir hasta Tudela, ir más allá era asumir el riesgo. Igual, los de Boyacá al tener cierto parentesco en las minas podían estar amenazado aquí. Afortunadamente, eso se superó con el comité que hicieron de paz, en donde participó la iglesia y comunidades de parte y parte.²⁶⁰

Al momento de significar los corridos, el usuario aclara lo incomprensible de las canciones. Le da sentido a la memoria de las guerras esmeralderas, desde lo que vivían los pobladores de la provincia del Rionegro. Si bien los corridos mencionan que el conflicto era entre patronos, el usuario hace alusión a un conflicto que se explica entre regiones, “la zona esmeraldifera” y la región del Rionegro. A partir de ahí, acepta la referencia de frontera que aborda el corrido de “La Venganza”, y la demarca primero hasta ciertos municipios de Boyacá, luego la localiza específicamente en la inspección de Tudela, del municipio de Paimé. Por otro lado, aunque en el contenido de los corridos no se aborda información sobre el proceso de paz, lo cita como hecho determinante que permitiría superar el conflicto. En contexto, con la caída de Gilberto Molina y otros líderes regionales, las regiones iniciarían acercamientos para el desescalamiento del conflicto, con el Comité Permanente de Normalización, Verificación, Pacificación y Desarrollo del occidente de Boyacá, con varios encuentros en pueblos del Rionegro y en Boyacá, asistidos por presencia de la iglesia en cabeza del arzobispo Álvaro Raúl de Chiquinquirá, voceros del gobierno departamental y presentaciones de la agrupación Los Rangers del Norte, que fueron contratados para amenizar los encuentros.

Estaba en una cantina de Pacho Cundinamarca, por Edgar Bobadilla –a quien había entrevistado previamente–, me presentó dos hombres que por deseo propio me pidieron reservar sus nombres. Luego de escuchar los corridos de Los Rangers y Marleny Martínez, acompañados de cervezas me comparten sus impresiones [U1] Como dice la canción el patrón [Rodríguez Gacha] era compadre

²⁶⁰ Entrevista a Jimmy Álvarez [comerciante, y ex locutor radio Futurama], Pacho Cundinamarca, 4 de julio de 2015 [trabajo de campo].

con Gilberto Molina. [U2] –Sí, sí, ¡eso era cierto! [U1] Y ¿por qué hubo la guerra? Porque el patrón le dijo que echaran la socia: la mina de esmeralda con el tráfico de él, y no se aguantaron, ¿por qué se mandaron matar? Por eso. [U2] Por pura mafia, ¡jueputa! Por la plata. [U1] Yo estuve en Muzo cuando hubo la guerra, que los de Cundinamarca; eso fue en lo que hoy es el puente Guaquimay. Si usted era de Cundinamarca y pasaba pal' otro lado y sabían los de Boyacá que era de Cundinamarca, los pelaban y los botaban en el río. A mí una vez casi me pelan [matan] con mi hermano Moiso, ese que me ayuda por ahí; todo por cruzar la línea, porque íbamos de gaaqueros [mineros] pa' Muzo.²⁶¹

Los usuarios extraen la reseña del conflicto en los corridos, afirman la veracidad de los mismos, y agregan sus propios recuerdos, con los que se esfuerzan para soportar su fidelidad. Agregan el Rio Guaquimay del municipio de Muzo Boyacá, como punto fronterizo donde las cuerdas de esmeralderos asesinaban a pobladores del Rionegro, que cruzaban para dedicarse a la minería. Otro elemento a considerar es el compadrazgo de Gilberto Molina y Rodríguez Gacha, que podría ser entendido como un contrato espiritual, filial y/o simbólico, donde priman principios de solidaridad y respeto, pero que se ve alterado por las aspiraciones de Rodríguez Gacha de mezclar el comercio de esmeraldas con el tráfico de cocaína. En un relato elaborado por Pedro Claver Téllez, presenta que Molina había conocido a Rodríguez Gacha en Pacho, en 1970. Le pareció un muchacho despierto y emprendedor y se lo llevó consigo a la zona minera. Lo vinculó a su cuerda como gaaquero y con el tiempo se convirtió en uno de sus hombres de confianza, y pasarían a ser compadres.²⁶²

En Villagómez me encontré con Jorge Sierra en una cantina donde escuchamos las canciones, después me invitó a su casa para tener mayor privacidad y contarme sus impresiones. Inicé preguntando: ¿Qué recuerdos le trae, qué sintió al escuchar? Y así me contestó: Pues recuerdo que tanto Molina como Gacha fueron amigos, y como dice la canción: uno salió de su pueblo natal La Palma aunque en realidad era de Tudela. Mientras el otro desde Pacho salió a las minas muy joven. Gacha fue subalterno de Molina, fue guardaespaldas. Después Gacha se alejó de Molina a otras actividades que todo el mundo lo sabe. Surgió enormemente, y llegó a ser más poderoso que Molina. A raíz de estas disputas, digo así porque antes se sentaban en la misma mesa a tomar. Pero nuevamente surge el querer poseer ya no bienes económicos, sino rutas. Porque tanto la región esmeraldera y la región del Rionegro, constituía un territorio muy estratégico para pasar cantidad de gemas, mercancía., así aparece Gacha, un tipo muy visionario aunque sin estudio su visión era de estadista. Mientras la de Molina era muy regionalista. Allí empezaron los impases. Boyacá no concebía que un señor como Gacha asumiera el poder, y ahí vino la muerte entre patronos. Todo realmente aconteció con la pérdida de bastantes vidas y la descomposición social por querer uno de los dos ser amo y señor [Las canciones plantean una especie de frontera, ¿cómo era eso?] Es cierto, ese límite lo demarcaron imaginariamente en el rio Guaquimay. Porque ahí termina Paima que es el último pueblo del Rionegro, a partir de allí comienza el occidente de Boyacá. Los del Rionegro, mucho menos los de Pacho podían pasar, porque encontrábamos la muerte. Lo mismo con la gente del occidente de Boyacá, la muerte los perseguía estando dentro.

²⁶¹ Conversaciones oyentes en Pacho Cundinamarca [Cantina el Rinconcito], 4 de julio de 2015 [trabajo de campo].

²⁶² CLAVER, *La Guerra Verde*, pp.93.

Jorge Sierra, antes de trabajar para Rodríguez Gacha fue minero en Boyacá. En su testimonio, discute los corridos con inteligibilidad, y asume una postura crítica con las consecuencias en términos sociales y políticos del conflicto. Contradice el origen de nacimiento de Gilberto Molina que declara el corrido. Su relato no es neutro, parece inclinarse afectivamente por Rodríguez Gacha, a quien destaca por su capacidad de desenvolverse en los negocios. El usuario utiliza el concepto de patrones para entender las relaciones de poder, figura importante en las regiones porque cubrió responsabilidades del Estado, pero también desplegó contra las mayorías temor y violencia. Los patrones apoyaron candidatos a las elecciones de alcaldes y representantes a la cámara, crearon ejércitos privados y financiaron obras sociales.

En la 33, una cantina del municipio de Villagómez, reservamos un espacio con Rafico González. Al fondo sonaban corridos de Los Rayos de México, le pedí al administrador del establecimiento los dos corridos [*La Venganza y Los dos compadres*]. Mientras escuchaba, Rafico toma tragos de cerveza y hace señas como reafirmando lo que cuentan los corridos, y contesta: Las historias que se cantan son ciertas, pero siempre se escapan relatos escondidos. Una tarde yo me fui para la mina con fines de montar un negocio, y saqué una piccita. Entonces, cuando estaba el conflicto, pues yo me equivoqué porque el que golía a pachuno lo botaban al río [¿Cuál río?]-Pues al minero. Llegaban los pajarracos [autodefensas] y preguntaban cédulas, y el que tuviera la cédula que goliera a pachuno, pa' río jueputa "chao mateo"[lo mataban]. Yo le dije a un amigo que quería montar un negocio, y él me dijo 'qué negocito ni que nada, luego usted no es pachuno', pues me tocó abrirme pa' Muzo[...] El que goliera a Boyaco, también le aplicaban la misma cosa, de aquí, en El Pino y de pacho para arriba quedó mucha gente muerta, mucha, mucha gente muerta. El que se viniera equivocado "chao mateo" [pasa saliva, sumerge su mirada intensa y señala con su mano el cuello como degollándose, sentenciando una señal de muerte].²⁶³

Rafico fue un reconocido esmeraldero en la década de 1970, acumuló un gran capital con las esmeraldas con lo que compraba tierras, carros y apartamentos en Bogotá, y apostaba en juegos de azar como las cartas y cerca pared. No niega la veracidad en los corridos, pero considera que conservan vacíos, e intenta llenarlos con su memoria personal. Utiliza palabras con sentidos locales, "goler" metáfora con la cual explica que es muy fácil "olfatear" identificar a los desconocidos. Compone el "chao mateo" y sustituye con eso la palabra asesinar. Desdibuja otros puntos fronterizos, ubica el río minero como ese límite de Boyacá, y El Pino en Villagómez o la vía Pacho-Zipacquirá como el límite de Cundinamarca. Los límites separan y agrupan, "los de aquí con los de allá". Al respecto

²⁶³ Entrevista a Rafico González [oyente] Villagómez Cundinamarca, 12 de julio de 2015[trabajo de campo].

decía el investigador Pedro Claver Téllez, la zona minera quedó dividida por una especie de Muro de Berlín.²⁶⁴ Finalmente, los corridos afloran valoraciones como lo justo e injusto, desempeñan en el oyente una función muy concreta: transmitir los recuerdos de las fronteras y conflictos.

De esa manera, los oyentes demuestran que en la población del Rionegro –a razón del impacto social, económico y cultural– convive con gran eco el recuerdo de la Segunda Guerra entre 1984-1990 y, específicamente, la fase del conflicto militar y social entre el narcotraficante Gonzalo Rodríguez Gacha y el zar esmeraldero Gilberto Molina. Este campo de fuerzas, manifestó alianzas por familias y el ascenso de comerciantes representantes de municipios, con corredores de repliegue paramilitar. Las Guerras Esmeralderas se anteponen con otros niveles del conflicto y cobraron la desesperada cifra de 5.000 muertos, según datos oficiales.

Los oyentes encuentran existencia en los corridos cuando aprenden los contenidos, como si fuera la sensación de otra memoria que se bifurca en lo propio, al nombrar los pueblos, sus valientes y sus hechos. En tanto crónica situada, el corrido es palabra llena, por eso en las respuestas convalidan o refuerzan con frases cerradas como: “pa’ decir la pura verdad/las historias que se cantan son ciertas”. La representación de los hechos en los corridos, más allá de ser colectivos o individuales, es un fenómeno híbrido, no se trata de los recuerdos históricos, sino el pasado compartido del grupo. Becker explica, que los hechos sólo son hechos si el grupo de personas que los consideran relevantes, los aceptan como tales.²⁶⁵ Por eso los corridos conservan una lógica, sirven para discutir y legitimar lo que se viven en el ambiente social y son las audiencias quienes aceptan o rechazan esas representaciones.

En suma, y sin descuidar las tesis de Becker, es momento de decir que las representaciones de la música sólo cobrarán existencia plena, cuando los usuarios escuchan, interpretan y discuten, completando así el proceso comunicacional, lo que supone que ese otro determine la realidad a partir de lo que el productor le ofrece.²⁶⁶ Ante esa objeción, la etnografía se convierte en un método necesario para interpretar los significados del corrido, y con ello rastrear los usos públicos y las funciones sociales de la historia.

²⁶⁴ CLAVER, *La guerra verde*, pp.76.

²⁶⁵ BECKER, *Para hablar*, pp. 30.

²⁶⁶ BECKER, *Para hablar*, pp. 43-44.

2.3. ¡Ya está dicho!

Con el quehacer etnográfico, analicé algunas de las actividades de los productores y las audiencias de corridos prohibidos, no puedo suponer que funcione así con todos los músicos del sello discográfico, y que la manifestación de los corridos tenga la misma recepción en otras regiones de Colombia. Los productores en las actividades diarias comparten sus ideologías, mientras que las audiencias también demuestran distintos niveles compromiso en la escucha. Empero, no buscaría juzgar la música por sus afinidades políticas, que evidentemente responden a un tipo de público, más bien quisiera advertir que pese a la entrega, el contacto y la cercanía sería ingenuo pensar que llegué a ser “uno más” y es que en realidad sólo buscaba “estar ahí”, lo cual implicó la inmersión de cuerpo y mente en lugares que conocía, otros por conocer; en sonoridades y relatos inquietantes. Ese ejercicio me permitió vivir y representar la práctica social de la producción, la promoción y el consumo de la música.

De igual modo, la subjetividad como investigador fue inevitable: estuvo adjunta con una cascada de actantes y reacciones emotivas indivisibles del pensamiento. Al contrario de los absolutos racionalistas, nuestra influencia sobre el objeto no puede abstraerse al momento de interpretar la música, desemboca en un espiral reflexivo y se va reinventando en los intersticios, encuentros o desviaciones con el pasar de la vivencia significativa al texto significado. Por eso, lo más ideal al momento del análisis fue buscar la “objetivación participante” que por concepto de Bourdieu es la objetivación de la relación subjetiva del investigador con su objeto.²⁶⁷ En esa discontinuidad, el observador “no traduce, transpone”, tal como lo dice Augé.²⁶⁸

Según el enfoque utilizado, de corte contextual y descriptivo, el repertorio de corridos prohibidos se transforma con el tiempo para representar socialmente el presente y el pasado de la violencia en sus diversas formas: política, bélica, rural, simbólica, subjetiva, etc. Desde luego, cabe decir, que la música se construye históricamente, se mantiene socialmente y se crea y experimenta individualmente.²⁶⁹ Estas contradicciones se promueven a diario. Y cabe decir, gracias a la constancia y fluidez de los corridos en los

²⁶⁷ BOURDIEU, *El sentido*, pp.46.

²⁶⁸ AUGÉ, *El oficio*, pp. 52.

²⁶⁹ HORMIGOS; CABELLO; “la construcción de la identidad”, pp. 260.

pueblos, y las múltiples dinámicas en la que participa el público activamente en las cantinas, en los carros que transitan, en los palenques, en la plaza de mercado, en la radio. Los corridos prohibidos no suenan solos, circulan en compañía de corridos rancheros, corridos norteros y otros géneros musicales; acumulan y refuerzan memorias, ideas y discursos determinantes en la población, y sólo toman forma cuando pasamos de las representaciones “académicas” a los saberes comunes que habitan en el mundo de la música.

Ir a esos bordes de los pueblos, convivir con las audiencias y oír corridos: los versos, las estrofas, el tono de voz de los usuarios y sus gestos: las deconstrucciones verbales de la guerra, se convierte en una práctica de aprendizaje extramuros. Así, como decía Josep Martí “la música es algo más que sonidos” y, en este caso, vemos que la música es también una enseñanza.²⁷⁰ Las plataformas virtuales en YouTube y las bases de datos en las rockolas, son lugares de memoria y almacenamiento donde se pueden encontrar catalogados los corridos prohibidos, lo cual facilita encontrar las funciones y representaciones históricas de la música. En la radio y sobretodo en las cantinas, confluyen complejos procesos de transmisión de memorias y expectativas, en las que se cuentan y reconstruyen los rumbos del pasado, asociados al contexto regional donde emanan. En efecto, las cantinas bajo el manto “de lo ordinario”, son ese salón del lado, donde la historia se funde en la oralidad.

Pese a la importancia en el clima social, los repertorios de corridos prohibidos en Colombia y los narcocorridos en México, son etiquetados con sesgos moralistas por sus campos ideológicos, comparados con el crimen organizado y el narcotráfico. Es cierto, muchas de las composiciones llevan mensajes políticos, como también es cierto que la historiografía y el relato escolar son en esencia una traducción del pasado, que intenta “hacer creer”, y como modalidades de representación se inclinan por un bando u otro, con ello también crean sus propios héroes y villanos. Por fortuna, como sugiere Becker, el lector [o el oyente] sabe de parte de quien ponerse.²⁷¹

Quisiera llamar la atención en las opiniones de los músicos, sobre los usos públicos y las funciones específicas del corrido dentro y fuera de los entornos escolarizados. En

²⁷⁰ MARTÍ, *Más allá*, pp. 31.

²⁷¹ BECKER, *Para hablar*, pp. 160.

conversaciones con los músicos Marleny Martínez y Humberto Díaz, frente a un escenario de postconflicto en Colombia, consideran que se podría emplear el repertorio de los corridos prohibidos en la sociedad, con el fin de interpretar los orígenes y consecuencias de la violencia. En su orden:

Si existiera una tarima o una cátedra para cantarle a la paz, yo pienso que los corridos prohibidos servirían mucho para contarle a la gente cómo empezó la guerra, porqué empezaron los conflictos. Obviamente siempre ha sido por poder, la droga, las esmeraldas, los paramilitares, la guerrilla, la delincuencia común, los gobiernos corruptos, todo es por poder, por tierras y dinero.²⁷²

Los corridos son un punto de apoyo y divulgación de la historia, tienen un concepto que el oído digiere fácil, son el eslabón que une el espíritu con la materia, con el cuerpo [...] No descarto comprender la historia a través del texto, ¡es maravilloso! Incluso a través de la prensa, a través de las películas. Pero con el corrido las historias son muy precisas, se tiene la posibilidad de escucharse hoy, mañana y pasado mañana. El texto toca leerlo diez veces para recordarlo. Usted hace historia en cinco estrofas, sintetiza la historia en un principio, un concepto, un fin y un mensaje.²⁷³

Los corridos, valiéndome de Castorina, cumplen la función de teorías históricas, porque permiten describir, clasificar y hasta explicar por qué suceden los acontecimientos sociales.²⁷⁴ Como plantea Becker, las narrativas acusadas por su ficción contienen valiosas enseñanzas acerca del modo en que las sociedades se construyen.²⁷⁵ Los productores, reiteran que hacer corridos es un modo de hacer historia, y como representación de acontecimientos sirven “para algo” en determinados marcos sociales. Aunque son los productores quienes hacen la mayor parte del trabajo en la creación de representaciones, el público –que es heterogéneo–, es quien decide qué hacer con ellas, y en la mayoría de los casos, se convierte en información adicional que les permiten reaccionar con experiencias de la violencia, y compartir sus experiencias sobre los hechos. Por eso, lo más urgente de cara entender la música es lo que plasma ella misma con el “mundo real”.

²⁷² Conversación con Marleny Martínez “La voz de oro”[interprete], Bogotá, Sibaté, Villagómez, 8, 9 de julio de 2015 [trabajo de campo].

²⁷³ Entrevista a Humberto Díaz [intérprete y compositor], Zipaquirá Cundinamarca, 6 de julio de 2015 [trabajo de campo].

²⁷⁴ CASTORINA, “dos versiones”, pp. 221.

²⁷⁵ BECKER, *Para hablar*, pp. 20.

CAPÍTULO TRES. DEL CORRIDO AL PIZARRÓN: REPRESENTACIONES Y SENTIDO

En nuestra última clase, Tanjia, Jair y Bermeo regresaron al salón. La mayoría de sus compañeros había salido del colegio con prisa, unos por subir a los carros o rutas escolares, y los otros por ir a comer, o por jugar fútbol. –¡Quihubo muchachos! ¿Qué pasó?, ¿olvidaron algo? –pregunté. Tanjia casi titubeando con su voz, sacó del morral pequeñas hojas envueltas y me dijo: ¡Profe! hicimos unas cartas para usted, pero con la condición de que las lea cuando llegue a su casa.

– **Carta 1.** “Profe, parcero [amigo]: usted sabe que me gusta mucho la música, desde pequeñito aprendí a tocar el saxo, y ahora ando con la guitarra[...] La práctica se refirió más a las vivencias que a un gusto musical[...] Al resucitar la historia podemos entrar en ella y volver a mirarla por medio de la música, un arte hecho para soñar, pensar y sentir...” –escribió Jair dejando puntos suspensivos.

Las categorías de “representación” y “sentido” son recíprocas. Stuar Hall define la representación como esa parte esencial mediante la cual se produce el sentido y se intercambia entre los miembros de una cultura.²⁷⁶ Para Becker, las representaciones no tienen sentidos fijos, y pueden tener significados bastante diversos, conforme los usos que distintas personas le den en contextos diferentes.²⁷⁷ Por su parte, Barbier –como lo explicaba previamente en el marco teórico–, considera que las representaciones desde la práctica educativa se localizan, y ayudan a crear nuevas representaciones, por lo cual, es necesario “hacer descubrir” sentido al aprendiz.²⁷⁸ El mismo Barbier, apoyado en Yves Rochex, ordena las actividades en torno a la construcción de sentido, desde las fases operativas, afectivas y representacionales.²⁷⁹

²⁷⁶ HALL, “el trabajo de la representación”, pp. 2.

²⁷⁷ BECKER, *Para hablar*, pp. 233.

²⁷⁸ BARBIER, “Sens construire, signification”, pp. 73-75.

²⁷⁹ BARBIER, “Sens construit, signification”, pp. 72.

En el presente capítulo, describo la construcción de sentido –en este caso, hablaré del sentido histórico–, como una de las funciones sociales de los corridos en la práctica de la enseñanza. Para evidenciar ese argumento, divido el texto en tres apartados. En el primero, abordo las bases operativas con la cual realicé la intervención didáctica en la Institución Educativa Departamental Misael Gómez. En el segundo, narro por un lado, las nociones de los corridos asociados a los entornos cotidianos de los estudiantes; por el otro, recupero en doble registro la práctica etnografía de la música con la práctica de la enseñanza, y la someto a la doble reflexividad, desde las afectividades, los actores, los conceptos y las vivencias en campo. Finalmente, abarco las representaciones sociales de violencias regionales en la música popular, como la reconstrucción de una historia con memoria, en cooperación con otras fuentes, además del corrido.

Nunca será fácil apostar la investigación y enseñanza de temas tan sensibles como el narcotráfico, la violencia o manifestaciones de la cultura popular, porque se enfrentan a juicios morales y clasistas desde la misma cultura académica.²⁸⁰ En Colombia, por ejemplo, cuestiona María González que los contenidos relacionados con la violencia y los actores del conflicto en la enseñanza de la historia son marginados con el propósito de formar democracia y ciudadanía.²⁸¹ Por otro lado, es bien conocido: la cultura escolar, segrega y margina a la cultura popular y, en específico, producciones como la música.²⁸² Ante esas dimensiones de negación, y con la necesidad colectiva de abrir escenarios de ciudadanía crítica, con voluntades eficaces de paz, es importante redefinir los límites de la educación. Henry Giroux habla de una “pedagogía de la frontera” –cuando el *currículum* oficial no es flexible–, e implica a los docentes asumir un posicionamiento político, desde la resistencia y la alteridad, para desafiar y redefinir los límites existentes.²⁸³

²⁸⁰ Más allá de jerarquizar las culturas, desde el supuesto de que la tarea de la cultura hegemónica es dominar y la de la cultura subalterna resistir. Es necesario decir, en lógica de Michael De Certeau que no sólo hay una reproducción-alienación, también hay unas resistencias y apropiaciones, que se oponen a la cultura dominante como producto del conflicto y la desigualdad. CERTAU, *La invención de lo cotidiano*, pp.84.

²⁸¹ GONZÁLEZ MORENO, María, *La violencia y la enseñanza*, pp. 21.

²⁸² SANTOS MARCOS, “participación”, pp. 884, TORRES JURJO, “¿de qué hablamos en las aulas?”, pp. 67.

²⁸³ GONZÁLEZ, Luis, “La pedagogía crítica de Henry”, pp. 83-87.

3. El lugar de la práctica

Explico aquí los procedimientos de la práctica de la enseñanza, desde los bloques, sesiones, herramientas y los tiempos, realizada en el Municipio de Villagómez, Cundinamarca.²⁸⁴ Con cuatro meses de anticipación hice un diagnóstico entre el rector y los docentes de la Institución Educativa Departamental Misael Gómez.²⁸⁵ La sede principal tiene diez docentes y 220 estudiantes, la mayor parte procedentes de zonas rurales; en términos físicos, cuenta con dos plantas de primero y segundo piso, salas tecnológicas, biblioteca y parque. Según su posicionamiento filosófico y pedagógico, la institución es de corte constructivista. En el artículo primero del pacto de convivencia y paz, se compromete con crear sujetos con dignidad humana y compromiso social, “sujetos en capacidad de asumir la responsabilidad con el devenir histórico individual y colectivo”.²⁸⁶

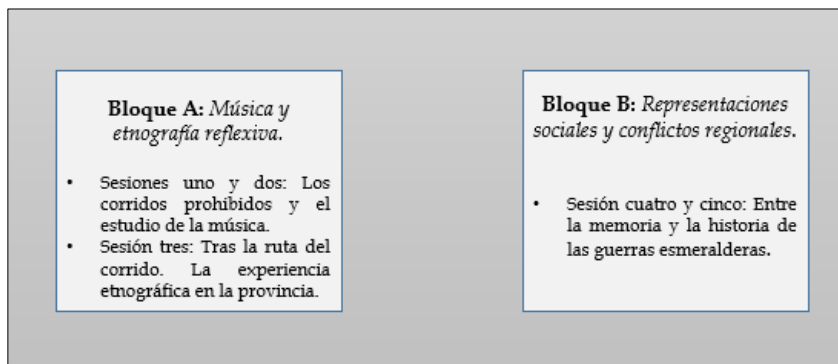
A partir de esos decretos, justifiqué la práctica y logré gestionar un taller básico en el grado undécimo, integrado con las asignaturas de ciencias económicas y ciencias políticas, integradas al campo de las ciencias sociales, y con los núcleos independientes de cátedra de la paz y danzas. El taller, lo realicé en el mes de febrero del 2016, con 22 jóvenes de grado undécimo, entre las edades de 15 y 17 años. Se desarrolló en diez horas

²⁸⁴ Se encuentra ubicado en las estribaciones de la cordillera oriental, en la provincia del Ríonegro. El territorio de 6.300 hectáreas se fue consolidando desde los años veinte del siglo pasado, como asentamiento de conservadores desplazados por la violencia temprana, quienes ocuparon las haciendas de Potosí y Méncipa, que pertenecían a Paime y Pacho. Desde 1926, por interés del fundador, Monseñor Misael Gómez fundador y José Aldana, co-fundador, empezaron los primeros intentos de hacer un caserío. Pero fue hasta el 18 de octubre de 1965 cuando fue erigido municipio. Por esa misma década, alcanzó a tener más de 5.000 habitantes, y era un municipio reconocido en la región por su potencial cafetero, agrícola y ganadero. Décadas posteriores la población disminuyó, desplazada por conflictos como las Guerras Esmeralderas, el narcotráfico, violencia paramilitar y guerrillera, así como también emplazados porque no habían oportunidades laborales, y nula presencia del Estado. Actualmente, cuenta con menos de 2.000 habitantes, y desde hace diez años tiene un avance considerable en términos de políticas públicas[...] Geográficamente, tiene una altura promedio que oscila entre 1100 MSNM y 2900 MSNM; en su punto más alto. Tiene una temperatura media entre 10°C y 20° C, y dista de Bogotá 110 Kms, por la vía Bogotá- Zipaquirá- Pacho- Paime, y aproximadamente tres horas en bus le distancian de Quípama, pueblo vecino del occidente de Boyacá. De acuerdo con el DANE, el municipio está conformado por la cabecera municipal, una inspección municipal de policía denominada “Cerro Azul” y doce veredas. La base económica se basa en la explotación de ganado doble propósito, dominando las razas Normando, cultivos de caña panelera, café, yuca, lulo, plátano y cítricos. Parte de esta información se encuentra en el EOT: Esquema de ordenamiento territorial del municipio de Villagómez.

²⁸⁵ Se fundó el 17 de noviembre de 1969, con cursos correspondientes a básica primaria secundaria y educación media. El nombre, en honor al párroco Misael Gómez –fundador del municipio de Villagómez. Desde el año 2013, aprobó el área técnica, con especialidad en gestión empresarial, articulada con el Servicio Nacional de Aprendizaje SENA.

²⁸⁶ Tomado de: Pacto de convivencia y paz, adoptado según acuerdo del Consejo Directivo N°003 del 26 de enero de 2016.

presenciales divididas en dos bloques temáticos, ordenados de la siguiente forma: a) Música y etnografía reflexiva; b) Representaciones sociales y conflictos regionales. Desde luego el orden pudo ser otro, pero aquí también entra nuestro sentido para hacer saber lo que queremos construir con la práctica. En efecto, el interés era ensayar un enfoque sociocultural, y con ello reconocer a los estudiantes como usuarios y productores de representaciones históricas. La apuesta, permitió resignificar los saberes populares de la práctica etnográfica, desde las opiniones de los estudiantes como una doble hermenéutica.



Esquema 3 Bloques temáticos del taller
Diseño propio

De acuerdo con el esquema, el primer bloque lo resolví en tres sesiones de dos horas cada una. En las sesiones uno y dos, me interesé por identificar las representaciones de los estudiantes sobre los corridos prohibidos, de modo complementario, ofrecí breves resultados de mi práctica de investigación y asigné una lectura de análisis social de la música, con el fin de complejizar las nociones previas, y así dar paso a la tercera sesión, en la cual inicié con una auto-etnografía; expliqué el conjunto de motivos e identidades que afectaron el objeto de estudio, y reflexionamos de manera colaborativa con los estudiantes el trabajo de campo, las personas que participaron, y los ambientes del trabajo de campo. En el segundo bloque, dediqué dos sesiones para abordar las representaciones de las guerras esmeralderas en la Provincia del Rionegro y el occidente de Boyacá, que se prevén en los corridos, con información recabada por los estudiantes en compañía de los padres de familia. Luego, presenté históricamente el pasado y presente del conflicto, y técnicas básicas para crear material documental. En cada sesión organicé bitácoras especificando objetivos, los tiempos e itinerario: material socializado y aprobado por el rector y el

profesor Andrés Ortiz de Ciencias Sociales—, quien participó y acompañó parte de las sesiones (ver anexos).

El rector, José Cifuentes tiene un doctorado en Educación y Sociedad por la Universidad La Salle, trabaja en sus líneas la etnografía educativa, lo cual facilitó los objetivos del taller intitulado “Etnografía y representaciones de la violencia en la música popular”. Coincidimos con el actor académico, en realizar el taller con estudiantes del nivel básica media, porque imparten cátedra de la paz, y una especialidad técnica en gestión empresarial, enfocados en herramientas de investigación cuantitativa, pero había el interés de conocer nociones de la investigación cualitativa, y con ello resaltar su importancia en la comprensión de la historia regional y la cultura popular.

Como recursos pedagógicos, aproveché materia las entrevistas y conversaciones con los músicos y audiencias, editados con el programa Movie maker. Me apoyé, por otro lado, en fragmentos de series de televisión, y tráiler de películas que abordan la región objeto de estudio. Aproveché discografía en CD, o disponibles en plataformas web; imágenes, prensa, y fuentes de segunda mano con los cuales contextualicé la práctica de investigación. Finalmente, dediqué un tiempo considerable al uso técnico de celular, cámaras y programas de edición, con el fin de incentivar en los estudiantes co-producción de un documental de corto-metraje, con base en los temas vistos en el taller. Finalmente, todas las sesiones de la práctica fueron grabadas en audio.

Comparto con Barbier, que los planes de estudio o proyectos establecidos previamente se reconstruyen en la ejecución.²⁸⁷ Hay, por decirlo así, una transformación de la investigación-enseñanza desde las siguientes fases: lo vivido en campo traducido a la práctica experta; lo idealizado en la planificación de la práctica de la enseñanza; lo real vivido en el aula; y, finalmente, lo desentrañado literalmente en el análisis de la(s) misma(s). Lo más importante en los análisis de la práctica de la enseñanza, señala Ana Zavala, es narrar su acción, aquello que hacemos, sentimos y pensamos tanto docentes y estudiantes.²⁸⁸ Se busca con ello hacer “descripción densa”.²⁸⁹

²⁸⁷ BARBIER, *Élaboration de projets*, pp. 35-84.

²⁸⁸ ZAVALA, *Mi clase*, pp. 97-99.

²⁸⁹ Es muy conocido el término descripción densa, incorporado en la década de 1940 por Gilbert Ryle, y adecuado en la etnología fenomenológica del estadounidense Clifford Geertz. La densidad pone al investigador a la tarea de describir (en tanto que interpreta) las estructuras significativas de la experiencia, que se hallan en “racimos” de una determinada sociedad.²⁸⁹ Con otras palabras, describir densamente es

Lo anterior me lleva a una pregunta fundamental en la sociología: ¿cómo podemos incorporar las voces de los otros, de los que no son el antropólogo, en el informe antropológico? –Becker se contesta– un estilo polifónico podría revelar y reconocer el carácter cooperativo del trabajo etnográfico y dejar oír las múltiples voces de las personas.²⁹⁰ El vacío en los trabajos de enfoque pedagógico-educativo, es que se anulan la palabra del estudiante, y el discurso del maestro observador termina por inventar al otro. Cabe decir, que por deseo del rector de la Institución Educativa, en tutela de un argumento ético, me pidió cambiar los nombres originales de los estudiantes.



Imagen 8 Prohibidos, historias para contar en el aula
Propiedad del autor

3.1. Significados y doble reflexividad

– **Carta 2.** “La metodología de enseñar me gustó mucho porque no fue un monologo, sino que fue una interacción entre todos, con los músicos, con los oyentes, con los familiares, un verdadero conocimiento de la música que está entre nosotros. A propósito, pues ¡Que viva la música! Como dijo Andrés Caicedo” –escribió Bermeo.

Inicio con ese fragmento de carta, escrito a puño y letra por uno de los estudiantes con el que realicé la práctica de la enseñanza, porque permite valorar la relevancia de la estrategia didáctica implementada. De cara al análisis, concentro la descripción de las tres primeras sesiones. Identifico por un lado los significados previos de los estudiantes sobre los corridos prohibidos, continuo con los sentidos adquiridos con la incorporación de las

desentrañar las estructuras de significación y determinar su campo social y acción. GEERTZ, *La interpretación*, pp. 302.

²⁹⁰ BECKER, *Para hablar*, pp. 124.

representaciones sociales halladas en la práctica de investigación, y cierro con la reflexividad de la práctica etnografía.

Toda práctica de la enseñanza nace de un lugar propio, y de una serie de cuestionamientos personales; Cifali y André, al momento de transcribir una experiencia comienzan por la consigna “Yo me reveo”. Con ello, hace la invitación al recuerdo involuntario, de contar lo que se hizo en la experiencia educativa, y poner al público los universos íntimos. Con sus palabras: se trata de permitir ver y sentir estos instantes como escenas cortas, con la luz, los personajes, las actitudes, los pensamientos.²⁹¹ Estas iniciativas fueron determinantes en la interpretación de la práctica, porque permiten dimensionar la apuesta como docente, y las intersubjetividades en la acción educativa.

3.1.1. Sesión uno

Al momento de ingreso, tenía instalado en el salón el proyector con dos bocinas. Rápidamente, los estudiantes acomodaron sus pupitres y subí un volumen moderado, pero fue inevitable que el sonido invadiera otros cursos, por la acústica del colegio. Amplié la pantalla de YouTube con el corrido “El cartel o la Ley” de Los Rangers del Norte. Lo escogí como introductorio al taller, porque es un corrido histórico, y permite abrir el debate sobre los contenidos del repertorio y sus funciones. Mientras reproducía la pista, un grupo de estudiantes parecían perderse en el foco del proyector, otros miraban por el filo de la ventana pero sus oídos guardaban dirección con la onda sonora.

De periódicos pasados, notas hemos recogido. / De los pioneros de Durango, la música de un corrido; / guerra entre buenos y malos, según el texto leído. / Año del 84, 30 de abril ahí decía, / desde una moto mataron, al doctor Lara Bonilla, / y esa tarde se encendieron, en La Procuraduría. / Se declararon los jefes, la más cruda y guerra fría. / El general Maza Márquez, por televisión decía: / que en contra de traficantes / emprendía la cacería. / Por el Medio magdalena, Pacho, Cali y Medellín. / Y en toditas las fronteras, muchos hombres han caído. / Por la vida o la moneda, también muchos se han torcido. / A Pizarro y Jaramillo, también a Pardo Leal, / dirigentes de un partido, mandaron asesinar / también cayó el gran caudillo, doctor Luis Carlos Galán. / Al presidente Gaviria, Pereira lo vio nacer/ con el general Padilla, y el grupo MAS también, / unieron todas sus fuerzas, para hacer cumplir la ley. / Hay muchos que ya murieron, / otros que siguen la lucha. / Tan sólo sé que en mi pueblo, la gente sigue confusa: / ¿quién es el bueno o el malo?, todos los días se preguntan. / No tan sólo son culpables, los cárteles en todo esto, / porque a muchos gobernantes / también los han descubierto: / son ley para enmascararse, y están más sucios que el resto.

Les pregunté si habían escuchado la canción. –¡Sí! ¡Claro! ¡Por su pollo! –Exclamó Loncho, para decir ¡Por supuesto! Ante esta respuesta, quise saber si previamente habían

²⁹¹ CIFALI, M; ANDRE, A: “Écrire l’expérience”, pp.98.

escuchado el corrido o si, en todo caso, les resultaba familiar el ritmo. Al principio, como toda práctica, siempre hay un silencio omnipresente. –Mi papá escuchaba esa agrupación, pero no sé, no estoy seguro, creo que los estoy confundiendo con Los Hermanos Ariza –contestó Bermeo. Por lo cual supuse que identificaba agrupaciones norteñas de Colombia, y las escuchaba como un gusto inducido por su papá. Decidí lanzar dos preguntas a Loncho, quien desde el principio se había mostrado entusiasta. –¿Le gustó el corrido? ¿De qué trataba, Loncho?– dije. Él respondió: esa música me gusta desde pequeño, la escucho en la tienda de mi abuela[...] el corrido hablaba de información en periódicos y de la música norteña proveniente de Durango. Instantes después, Tanjia alzó la mano y replicó con un –¡Yo, profe!, la canción hablaba del narcotráfico en Cali, Pacho, Medellín, en el Magdalena medio y todas las fronteras. Regresé la pregunta a una de las estudiantes de nombre Ema. –Pues la canción cuenta que mataron a unos señores que se llamaban Pizarro, Jaime Pardo y Jaramillo –respondió. –Ellos eran de la Unión Patriótica–corroboró Neymar, y agregó: la canción trataba sobre la guerra declarada por el gobierno a los narcotraficantes–, y que terminó creando el grupo de Los Extraditables. Sorprendido con la participación del estudiante, volví a preguntarle de dónde conocía esa información. –Pues profe, en documentales, y pues Gerardo me explica porque conoce muy bien de esos temas. El defiende mucho a Escobar, dice que si viviera hubiera pagado la deuda externa y el país no sería de los gringos como es ahora, con esa manada [grupo] de gobiernos vendidos, –puntualizó Neymar. Les agradecí a los jóvenes y continué con el diálogo, siendo el turno de otro estudiante. –Isaac: esa canción nombraba al vecino pueblo de Pacho, ¿por qué? –Eso cualquiera lo sabe, por Gacha, cuando era narcotraficante de Pacho y perteneció al cartel de Medellín, ya luego fue cuando se independizó–opinó. Era momento de conocer si habían percibido un marco temporal en el corrido. –Sí, decía que el año 1984. Los ochentas y noventas– precisó Jair. En ese momento sonó un celular, y todos abuchearon a Shary.

Mientras reproducía el corrido, me fijé mucho en las expresiones corporales de los jóvenes, estaban concentrados –con sus rostros serios–, prestaban voluntad a la escucha; parecían sorprenderse y sonreían cuando el corrido nombraba personas o lugares, como Luis Carlos Galán y Pacho Cundinamarca, porque les resultaba familiar y cercano. Al tiempo, me preguntaba qué habría pasado si hubiese puesto *La quinta sinfonía* de

Beethoven en lugar de música norteña, esto último se los hice saber y las respuestas no se hicieron esperar. –Pues todos se duermen –dijo Shary mientras sonreía. Quise continuar la dinámica y pregunté qué expresarían con una pista de metal. –Pues se levantan de los puestos y hacen un pogo [baile, movimiento] –aseguró el profesor Andrés, a quien le agrado que nombrara su género preferido. La música rebasa la letra y los sonidos, crea emociones y sentimientos, por eso, interrogué si ellos consideraban que la música influye en la reacción de nuestros cuerpos. –Sí, por el relato, pero también por el ritmo –respondió Shary con su voz aguda. Desde luego compartía las opiniones. Habría sido distinto con una canción de Doctor Krapula o con un reguetón de J Balvín, como ese que dice “si necesitas reguetón, dale”. Sorprendidos los chicos, aclamaron con una frase corta: “¡Uy!, se la sabe, profe!”.

–Ninguna música resulta inofensiva, siempre suena y provoca algo, porque todo sonido es materia, y la materia crea energía. Comencé con esta explicación, pero no me quise poner “tan pesado” como dicen ellos y después de unas breves palabras, volví a lanzar otra pregunta, esta vez quería conocer qué música les gustaba escuchar a ellos. Y, como si hubiesen permanecido por mucho tiempo sin voz, todos comenzaron a hablar, unos con tonos altos, otros en murmullos; unos decían que vallenato, otros salsa, otros rock, reguetón, y cinco estudiantes originarios de veredas, indicaron abiertamente que les gustaban las rancheras y norteñas. –¡Muy bien! –dije con entusiasmo–, y les pregunté: ¿Por qué les gustan las norteñas? –Me gustan mucho las de Uriel Henao porque canta cosas de los paracos [paramilitares] y los narcos, pero también tiene románticas, de amor –contestó Shary. Isaac, por su parte contestó – Pues profe, a mí en realidad me gustan las rancheras de Antonio Aguilar, en especial los corridos de caballos porque jodo con eso [práctica chalanería], pero la norteña también me gusta por el ritmo, por los sonidos. Y uno que otro corrido de éstos [prohibidos] porque cuenta los enfrentamientos entre la guerrilla y el ejército–. Fue el momento indicado de retomar el discurso: cuando digo la palabra corrido, ¿qué imaginan? Le pedí a Tanjia que escribiera en el tablero las opiniones y así comenzaron a correr las respuestas. –Corrido, profe, pues que está loco, como todos los profesores –murmuró Loncho, soltó la carcajada y corroboro en voz alta: ¡mentiras profe!, el corrido es un género musical proveniente de México, y canta cosas que están pasando.

En ese momento, la voz de Bermeo interrumpió para sentenciar. –¡Profe!, corrido significa narración, que tiene una secuencia.

Al constatar las preguntas con los significados de los estudiantes, me permite hacer análisis en varios niveles. La elección del corrido no fue por azar ni mucho menos las preguntas, al contrario, están intrínsecamente relacionadas con la práctica de la enseñanza y buscan las representaciones previas en torno a la música. Los estudiantes en sus respuestas prestaron interés por el ritmo y por los contenidos del corrido, demuestran que es un género musical influenciado por sus familiares, muy popular en las veredas y en las cantinas del pueblo, que acompaña actividades de ocio como beber cerveza y montar caballos. Los estudiantes de la zona urbana, aceptaron el gusto por otras expresiones musicales pero no desconocían los corridos. En términos representacionales, distinguen a los actores del conflicto (paramilitares, la guerrilla, el ejército), ubican expresiones políticas como la Unión Patriótica y el narcotráfico de finales de 1980 y 1990, conocimiento adquirido por otros arquetipos de representación como los documentales y por sus familiares.

Las elaboradas respuestas de los estudiantes, me invitaron a complejizar el ejercicio, y comencé a parafrasear a Américo Paredes, quien entendía los corridos como narraciones épicas que se cantan de manera sencilla, rápidamente, sin detenerse y que de ahí deriva la expresión.²⁹² Les expliqué que el género musical canta eventos tanto reales y ficticios, –precisamente, uno de los aspectos más interesantes era cuestionar esos límites con ellos– Mi pregunta fue: ¿qué dicen los oyentes cuando los escuchan?, es decir, si para ellos realidades o mitos. –Pues mi papá dice que sí, que las historias que se cantan, o bueno, que se cuentan, sí pasaron –reconoció Shary, cuando interrumpió Isaac para decir – pues cuando uno “los escucha”, parece que son reales, porque nombra gente que se sabe vivieron o viven aún–. Postulado que me invitaba a pensar que no sólo escuchaban de manera pasiva en el ambiente familiar, cuestionan los contenidos, los dialogan.

Me adentré con ellos más al tema de los corridos prohibidos, primero enfocándonos en el adjetivo “prohibidos”. Lala dijo, con sencillez y claridad: significan canciones que no se pueden escuchar. Quise conocer otras opiniones y le pregunté a Neymar. –Pues que cuentan cosas que en esa época, o también en esta, eran prohibidas para el gobierno–, acertó. Alexandra se adueñó de la palabra y exclamó “¡censurados!” –por cantar la verdad

²⁹² PAREDES, *Whit his pistol*, pp. 15

de la guerra y de lo manchado que está el gobierno con el narcotráfico, como decía el corrido que escuchamos hace un rato—. ¡Excelente! Pero ¿cuál es el interés de prohibir los corridos? quise saber las ideas de los estudiantes. —Porque al escuchar los corridos podrían influir en escoger el camino fácil de la droga— respondió Elianis. Neymar con su fluidez dijo —¡Ni tan fácil!, la mayoría de los que entran al baile del narcotráfico terminan murraquiados [muertos]. Esa respuesta me invitó a dirigirme de nuevo con Neymar, y le pedí que me justificara su opinión, —¡profe! uno sabe que el narcotráfico es un cuartico de hora en la mafia, luego vienen enemigos, guerras y muertes—.

La sesión siguió e hice un intento de recapitulación, aclaré que cada persona tiene nociones asociadas a la música, las cuales son representaciones muy válidas, socialmente compartidas, aprendidas por sus padres, por sus abuelos, o por los medios masivos de información. Con la duda, indagué en su opinión, si en realidad los corridos eran “prohibidos”, y pregunté dónde llegaban a escucharlos. —En el chuzo [negocio] de mi abuela siempre ponen mucho de esos corridos, por eso no creo que nadie esté diciendo que son prohibidos—apuntó Loncho. En la discusión, otras voces se hicieron escuchar. —Pero también en las emisoras, en mi casa escuchan Radio Futurama y ahí ponen esos corridos —aclaró Bermeo. No quería perder la secuencia a la que estaban llegando, pregunté qué otras emisoras escuchaban. —Pues Jazmar Stereo, la emisora de Yacopí, ahí también ponen hartos corridos en las tardes —dijo Shary. Las voces se fueron volviendo confesiones hasta llegar al ámbito privado. —En la casa de uno. Básicamente yo lo digo, porque a mi papá le gusta mucho esa música. Entonces, a veces yo escucho—, agregó Elianis. Curioseé entonces por qué creía Paula que su papá escuchaba corridos. —Pues a mi papá le gusta, tal vez porque vivió en la época cuando pasó todo eso. Pero digamos, él escucha cuando está sólo, o cuando está con mis hermanos porque tenemos un tío que vive con nosotros, pero a él le gusta escuchar música techno, entonces siempre hay choques [diferencias] por los gustos. Mi papá le dice que escuche de su música, que es la que canta las cosas de nosotros, que esos otros ruidos de otros países para qué. ¡Ah!, él tiene CD's que compra en la tienda de don Romero, piratas porque no hay plata para originales —puntualizó Elianis. Los estudiantes comparten el uso de dispositivos como el celular, los MP3 y el computador,

para reproducir su música personal, pero condicionan los corridos con sus espacios familiares y sociales, como las emisoras de la región.

La narración de la práctica permite, por un lado, entender el corrido como fuente histórica y simbólica, que al momento de ser cuestionado por su capacidad musical y narrativa, moviliza representaciones del sentido común sobre el narcotráfico, la política y el conflicto interno, pero también modificadas en el proceso de interacción entre estudiante-estudiante/ estudiantes-docente, al agregar testimonios de los padres de familia, de académicos y usuarios con los que trabajé en campo. Las representaciones son espontáneas, aprehendidas del contexto familiar, rural o urbano, pero no son las mismas para todos, cada uno selecciona a su gusto el tema del cual quiere sacar provecho, y como sugiere Becker, los espectadores –en este caso, los estudiantes–, pueden interpretarlas de distintas maneras, según los detalles a los que confieran mayor relevancia y el sentido que les atribuya.²⁹³ Es así como, un archivo sonoro y narrativo, con las preguntas adecuadas, implica o admite distintas nociones históricas en el aula.

3.1.2. Sesión dos

Sobró tiempo de la primera sesión, y lo ajusté con una exposición en PowerPoint basado en datos del primer capítulo de la tesis. Fue algo breve, expliqué el concepto de corrido y sus funciones sociales, así como también la difusión en México, de la mano con los flujos migratorios a Colombia: la Provincia del Rionegro y el occidente de Boyacá. El proyector que tenía disponible en el salón lo ocupó un profesor, entonces me vi en la necesidad de trasladar el grupo a la sala Galileo Galilei, con un espacio más amplio, más visibilidad, y tenía el recurso de proyectar en una pantalla de televisor. Les hablé sobre los flujos de música mexicana en las décadas de 1930 del siglo pasado, a través de la radio, luego con el cine de oro; el papel que cumplieron en el movimiento liberal de la Palma y Yacopí en la provincia del Rionegro, durante el bipartidismo y la influencia de corridos de José Alfredo Jiménez y Cornelio Reyna Cisneros, aquí guardaron asombro por la tradición de la música popular mexicana, algunos incluso tomaron notas en sus cuadernos. Dos de ellos alzaron la mano, y agregaron: –¡Ay! Esa música está desde hace muchos años por acá, pues con razón a mi abuelo le gustan mucho las canciones de José Alfredo–, agregó Jair. –Es decir que la

²⁹³ BECKER, *Para hablar*, pp. 57

música no solo se escucha por escucharse, es como si le sirviera a la gente para enviar mensajes políticos— puntualizó Tanjia. En la presentación, tenía hipervínculos de YouTube. Los estudiantes conocían corridos como “Camelia la texana”, “La banda del carro rojo” de Los Tigres de Norte, unos los cantaban, otros sólo escuchaban pero marcaban el compás con los pies, o con las manos sobre los pupitres. Les cuestioné sobre los contenidos y agregaron distintas opiniones: –Las canciones hablan del contrabando de droga entre México y los Estados Unidos— agregó Bermeo, quien más había prestado interés en responder. Luego se animó Loncho, –entonces son corridos bien clásicos, yo siempre creí que eran más recientes, porque se escuchan mucho en la calle, son como los [corridos] más conocidos de Los Tigres—. En ese instante fui al computador, y entre mis archivos musicales busqué la versión del dueto colombiano Las Hermanas Calle, y sonó:

Dicen que venían de Cali/ en un carro colorado/ traían cien kilos de coca/ pa' New York y Chicago/
así lo dijo el soplón/ qué los había denunciado... / Muy avanzada la noche/ iban cerca de Cartago/
pero llegando a Cerritos/ los estaban esperando/ la policía de Pereira/ ya los tenía chequeados. / Una
sirena lloraba/ un policía gritaba: / qué detuvieran el carro/ para que lo requisaran, /y que no se
resistieran/ porque o sino los mataban[...]²⁹⁴

Los estudiantes me confirmaron que conocieron sobre Las Hermanas Calle, a través de la serie que transmitió Caracol Televisión, entre septiembre del 2015 y enero del 2016 inspirada en aspectos biográficos de las intérpretes antioqueñas. Mi objetivo era contrastar las dos versiones y saber qué elementos identificaban en ese sentido. –Pues es que la versión de las hermanitas Calle suena casi como una carranga, es distinta a la de Los Tigres— contestó Tanjia. –Neymar, quien siempre se prestó atento a los temas relacionados con el narcotráfico, tomó voz y señaló lo siguiente: esa canción puede ser como inspirada en cartel de los Rodríguez Orejuela que eran de Cali. Lo bacano [agradable] es que se diferencia de la versión de Los Tigres porque nombra departamentos y ciudades de aquí[Colombia]. Y Alexandra remató, –yo no me perdí ni un solo capítulo de las hermanitas, estuvo mucho buena, la vi con mi abuela. Mostraron una vez cuando le cantaron a un narco, y les obligaba a cantar en la finca. Pero mi abuela me contó que también fueron con los esmeralderos de Quipama y Muzo, y que sonaban mucho por aquí en ese entonces—. Esta dinámica me llevó a explicarles que los corridos, como cualquier música, se ubican en un contexto social, político, y económico. Por lo cual, presenté los

²⁹⁴ Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=8RINezzA11w>

antecedentes de los corridos sobre traficantes en México, las adaptaciones de los mismos en Colombia, y la relación histórica de la música mexicana con procesos de conflicto en Colombia.

Acto seguido, les puse a leer un registro de campo que elaboré sobre un concierto de Los Tigres del Norte en Morelia, Michoacán, a partir del cual hicimos un contraste con un video en YouTube de un concierto de la misma agrupación en la ciudad de Bogotá. Con el ejercicio los estudiantes analizaron los siguientes tópicos: a) “pues parece que en México si bailan esa música, en Bogotá el público es todo frío y sólo canta”, “pero en los pueblos a veces la gente baila, cuando están prendidos [ebrios]”; b) las formas de vestir: las reacciones del público: “parece distinto, en Bogotá no llevan sombreros texanas, aunque en las ferias de la región [Rionegro] sí se ven”; c) mención de territorios: “Los Tigres [en Bogotá] envían saludos a la gente de Tunja, de Duitama [Boyacá], de Santander”. Y complementé la actividad, presentando la colección *Strachwitz Frontera* –una plataforma web con más de 100.000 archivos sonoros, información sobre canciones, artistas, discografías e imágenes– de grabaciones mexicanas y mexicanas-americanas, con la cual los estudiantes interactuaron durante diez minutos. Sonó el timbre que anunciaba el cambio de clase, ordenaron el salón y así terminó nuestro primer encuentro.

Al día siguiente, llegue al colegio antes de las siete de la mañana. Las rutas escolares provenientes de las veredas, llegan a las seis y media. Los conductores traen alto el volumen de los radios, uno de ellos estacionó el carro frente al colegio, y abrió las compuertas para que bajaran los estudiantes, en las bocinas sonaba “Dos pasajes” de la agrupación norteña Lupe y Polo. Los carros son Toyota y Nissan modelos 80 y 90, arribaron a la región por los esmeralderos y narcotraficantes de la región, pero los conservan poblanos, porque son los únicos que soportan altas pendientes y trochas. Había acordado con los estudiantes y el profesor Andrés que el resto de sesiones las desarrollaríamos en la sala Galileo. Cuando estaban ubicados en las respectivas mesas, tocó a la puerta la directora de grado noveno, me solicitó si era posible integrar a sus estudiantes una hora en la actividad, porque ese día no estaba el profesor responsable de ciencias sociales, en sus palabras: “el rector me contó que hablaría de norteña, y yo tengo varios estudiantes que les gusta esa música”. Pensé que la decisión podía afectar la dinámica de participación con el grupo establecido, no puse impedimento y los dejé unirse.

Era un grupo grande, de 28 estudiantes aproximadamente, y la directora los ubicó en sillas aparte. No hubo necesidad de presentar los objetivos, el grupo de estudiantes invitados ya sabían cuál era el repertorio del que hablaría.

–Bueno muchachos, hoy nos acompañan por una hora sus compañeros de noveno–, no todas las jóvenes tomaron con buena actitud la inclusión del nuevo grupo, lo expresaban con guiños como picarse el ojo, fruncir las cejas o los labios. Tenía mucha curiosidad de conocer cuál era la música que escuchaban en las rutas escolares, y se los hice saber, –recién, cuando estaban ingresando al colegio, llegó una ruta con música norteña ¿es frecuente escucharla por ahí? Soltaron la risa y dos estudiantes golpearon en el hombro a Isaac. –¿Qué tiene para contar Isaac?–, pregunté y se animó a contestar: pues es que mi tío maneja la ruta y le gusta un montón [mucho] la norteña, aunque es más romántica, porque como lo dejó la mujer [risas] tiene una USB repleta de corridos–. ¿En las otras rutas escolares pasa lo mismo? –Volví a preguntar–. Pues en la mía, don Juan también escucha pero es más ranchera de chente [Vicente Fernández], a veces escucha salsa y vallenatos del Binomio de oro o Diomedez Díaz, nos ponemos a cantar en las mañanas, –dijo Marlos–, “uno se divierte” –interrumpió Elianis–. Así, los vehículos escolares son otro medio por el cual circulan corridos, y en donde los jóvenes identifican la capacidad de la música como crear sentimientos o memorias

En el día de hoy hablaremos sobre el repertorio prohibido–, les dije. –¡Ajúa! –gritó Loncho. Interrogué a los estudiantes de grado noveno que si ellos conocían a la intérprete Marleny La Voz de Oro, la hija de don Gregorio Martínez. Intimidados, sonreían y ninguno contestó. Rápidamente, Alexandra de grado undécimo afirmó con un “¡La Chaparra!” [apodo con el cual distinguen a Gregorio Martínez, padre de Marleny]. Comencé hablándoles de la vida de la cantante, nacida en la vereda Campamento y quien interpreta música ranchera, de despecho y norteña desde hace 17 años. Además, compartí con ellos declaraciones que la cantante me había hecho anteriormente sobre cómo el gusto por esa música fue gracias a la influencia de su padre y sus abuelos, quienes además de interpretar, componían. Presenté un fragmento de audio de una conversación que había tenido meses atrás en Bogotá con ella:

[...] La verdad es que todos los corridos prohibidos nacen de la violencia[...] la vida en Colombia es un corrido, sus letras y ritmo dejan entender el conflicto que siempre ha existido[...] La guerra es el

motor del corrido. [...] Los corridos prohibidos sirven para encontrarle significado a la guerra, se cantan desde que inició.²⁹⁵

Terminó la grabación y volví a los interrogantes: ¿Qué podemos reflexionar del testimonio? Jair, alzó la mano y contestó: considerando que es una artista, podría dar una opinión más centrada en lo musical, sobre el estilo o los instrumentos que se utilizan, pero se dedicó a explicar la relación de la música con la violencia en Colombia. Tanjia, por su parte opinó: “a mí me gustó mucho la entrevista, porque explica muy bien que la guerra y el narcotráfico se convierte en el tema central de los corridos, como veíamos en el caso mexicano”. En la sesión había preparado tres diapositivas con imágenes de los repertorios de corridos prohibidos, y les dije los significados de ellos era muy comunes en el discurso de los músicos, y así fue desembocando mi explicación: “los corridos prohibidos son una expresión musical vigente; una firma comercial que floreció en Colombia fruto de la migración de la música mexicana, desde el siglo pasado. Con su fundación en el año de 1997, fueron asociados con el norteño y específicamente con el narcocorrido, tanto por el ritmo, los instrumentos y las letras” [...] Pasé después al tema de los usos y funciones de los corridos en tanto que son narrativas musicales: “Una de sus funciones es la de representar conflictos y a sus actores. Los corridos son resultado de acontecimientos recientes en la realidad colombiana, y los repertorios cambian junto a los fenómenos sociales. Según el modelo interpretativo de Hayden White, toda narrativa que intenta representar el acontecer histórico necesita de cinco elementos: 1) una secuencia cronológica; 2) la composición de inicio, medio y fin; con tres tipos de explicaciones; 3) por trama, 4) por argumentación, 5) por ideología.²⁹⁶ Conforme continuaba el hablar, no perdía de vista las expresiones de los estudiantes, no erar mirar por vigilar, era observar y encontrar en los gestos la producción de sentido. El grupo de noveno estaba atento, sus rostros reflejaban curiosidad, mientras tres estudiantes de grado once parecían chatear por sus celulares, omití eso y continué: “el repertorio prohibido cuenta hazañas de narcotraficantes, biografías de guerrilleros o paramilitares; relata secuestros, desplazamientos, masacres o combates. La trama es trágica en mayor medida, pero también

²⁹⁵ Conversación con Marleny Martínez “La voz de oro”[interprete], Bogotá, Sibaté, Villagómez, 8, 9 de julio de 2015 [trabajo de campo].

²⁹⁶ WHITE, *El texto histórico*, pp. 13.

acude a sátiras y comedias; comunica y sube decibeles a noticias sobre presidentes, militares o alcaldes; recrea valores de criminales, campesinos, coccaleros o habitantes de barrio, por eso retratan medios rurales y suburbanos. Bajo el discurso ordinario, explican con adjetivos la radiografía política del país –y fuera del mismo–, con efectos sonoros de balaceras, discursos y voces enmascaran la realidad, con cierto conservadurismo ideológico, aunque también son cercanos a la izquierda y la extrema derecha. En efecto, no hay consenso en la definición, y existen más bien nociones asociadas al género”.

–¿Qué opinan los amigos de noveno?, ¿Les gusta escuchar corridos?–, mi deseo de incluirlos en la actividad, sonreían entre ellos, señalando a uno de los estudiantes de apellido Roldán para que se animara a contestar–, la directora tomó vocería y le advirtió: “a ver joven, tú que siempre que paso en la tarde escuchas esa música en la tienda de tú papá, cuéntale al profe”. Con su voz temblorosa y sonrojado, dijo –pues es que en la 33 [discoteca-bar] la gente pide mucho esa música, y yo le ayudo a mi papá con el sonido, entonces me terminó gustando. Es que nosotros llegamos el año pasado al pueblo–, –¡Muy interesante! ¿Qué música le gustaba antes, y ahora cuáles intérpretes escucha? Le repliqué–, y respondió: me gustaba, bueno, en realidad me sigue gustando el rap. Ya cuando llegamos aquí de Bogotá, me empezaron a gustar corridos de Los Tigres y de Uriel Henao. –Qué relación puede tener el rap de una agrupación como La Etnia y los corridos de Los Tigres–, volví a preguntar, y con más confianza replicó: son muy diferentes, el rap es algo más improvisado y utiliza mezclas. Aunque se parecen porque narran, y cantan lo que pasa en barrios populares y en los pueblos–. De cara a generar un puente de comunicación entre los grupos, le pregunté a Tanjia ¿qué pensaba al respecto? –No respondió al instante, pensó y soltó su voz: ¡Profe! pues es lo que veíamos en la clase de ayer, los corridos han servido para contar aquello que se siente en zonas de conflicto y populares–. Esa opinión me permitía suponer que los estudiantes incorporan a través de la práctica, categorías analíticas desde campos de estudio como la etnomusicología, y les permite elaborar nuevas representaciones sobre la música.

Con la mirada en la pantalla, indiqué las carátulas discográficas y las canciones más representativas de cada repertorios, pasé a discutir las transformaciones temáticas, en los casi veinte años de producción: “existen seis ejes en la transición: a) Volumen [Vol.] 1-2

(1997-1998) incluye temas relacionados con el narcotráfico de finales de 1980 y comienzos de 1990”. Dejé sonar “La cruz de marihuana”, y los dos grupos comenzaron a cantarla, levantaban los brazos, simulaban que disparaban o le golpeaban a las mesas como si fueran redoblantes. Loncho se levantó de la mesa y fue a una esquina, tomó una escoba, simulando que tocaba el bajo eléctrico, todos soltaron la carcajada y el mismo creó el show. Al terminar la canción, le pregunté a Loncho: ¿qué significado tiene para usted esa canción? –Profe, esa canción suena muy chimbita [muy bien] lo alegra a uno, lo pone como enérgico. –¿Es decir, le gusta por la apuesta musical? – Pregunté una vez más–, y contestó: si, por eso. Aunque la letra también, eso que dice y volvió a cantar: “cuando me muera levanten, una cruz de marihuana”. Giré la mirada al resto de estudiantes y les pregunté qué elementos del narcotráfico tenía la canción, así identificaron los siguientes: “marihuana, alcohol, el polvo [coca], amapola, joyas, mujeres, tumbas, pistolas”. Entonces, les compartí una nota periodística que aclaraba cómo ese corrido se había convertido en himno de los raspachines en el sur de Colombia en la década de 1990.

Seguí con los ejes restantes: “*b*) en Vol. 3 (1999), en donde el repertorio adoptó lo más discutido en la prensa: secuestros y corrupción política; *c*) con Vol. 5 (2000) los corridos son nota roja cantada, llevan en sus letras a la guerrilla, los paramilitares, los prisioneros y el desplazamiento forzado; *d*) Vol. 12 (2007) agrupa temas de la narcocultura, crónicas de los actores armados, e incursiona en problemas geopolíticos como los atentados del 11 de septiembre en New York, o el proceso jurídico contra Augusto Pinochet; *e*) Vol. 14 contiene letras a personajes locales entre Rodríguez Gacha, Escobar, pero también le cantan a personajes más recientes y de otros países”. Con fines de ejemplificar el repertorio, les pregunté si habían escuchado hablar de Joaquín Guzmán Loera. Su afirmación consistió en un “El Chapo” por parte de Neymar. –¿Qué sabe del Chapo, y de dónde?–pregunté. Pues es el capo de capos, el más poderoso de México, eso uno lo sabe por lo que dicen las noticias. De esta forma, les argumenté como los corridos prohibidos también funcionaban como fuente noticiera de eventos locales y transnacionales.

La directora de grado noveno, que permaneció atenta durante la sesión recibió una llamada, al instante le ordenó al grupo de noveno que se dirigieran al salón a realizar otra actividad. Los jóvenes hacían resistencia, queriendo quedarse. La llamé a un lado, y le pregunté sobre las actividades, y me expresó –para ser sincera yo siempre asociaba esa

música con cantinas y borrachos, como verá a muchos de los estudiantes les gusta. Pero con la exposición entendí la relevancia social e histórica no sólo aquí, también en México—. En efecto, la práctica de la enseñanza permite concientizar a los docentes sobre las expresiones de la cultura popular, y los usos pedagógicos. Dentro de las actividades grupales, los estudiantes leyeron la introducción al libro *Más allá del arte, la música como generadora de realidades sociales*, de Josep Martí.²⁹⁷ Pero dado que leer sobre música sin música resultaría contradictorio, les pregunté qué querían escuchar para acompañar su lectura. Los jóvenes sonrieron y Jair contestó –“¡Severo! [Excelente], así deberían ser todas las clases, uno aprendería mejor—. Conforme fueron terminando de leer, les pregunté por el texto. –Pues al principio un poco confuso, profe. Pero luego ¡todo bien!, se entendía–, contestó Bermeo. Marlos compartió la opinión de Bermeo: “complejo al principio porque son muchas disciplinas las que han estudiado la música, y porque la música se puede analizar de muchas formas”. En efecto, reconocía la complejidad del texto, sin embargo, lo escogí entre otras opciones, porque permitía cuestionar la relevancia social de la música.

Di un breve espacio, para demostrar que no hay una forma ideal de leer el texto ni un manual para escuchar canciones, más bien, cada quien toma algo, lo que les interesa y es con esas representaciones que creamos y pensamos. Volví a la lectura y les pregunté abiertamente, según Martí, qué era la música: un medio para fortalecer sentimientos, pensamientos, respondió Alexandra, –pero también puede llevar discursos políticos, memorias y refleja la realidad–, agregó Grecia. Tanjia por su lado, aseguró que la música es “arte” y “algo estético”, –es un arte que ordena las sociedades, no se puede entender la cultura sin ella –marcó Neymar. Cuando les cuestioné sobre la importancia de estudiar la música, respondieron que con ella se podían “conocer las ideas de los pueblos”, otro grupo contestó que para “identificarla social e históricamente” y otro más para “cuestionar sus funciones”. Luego, aseguraron que son los musicólogos, sociólogos y antropólogos quienes más se interesan por el estudio de la música, y con ello cerramos la segunda sesión.

Hasta esta etapa, las representaciones primarias de la música, con las nuevas, son asimiladas y confirmadas en el grupo estudiantil, cuando se someten a su explicación crítica. Eso me lleva a pensar, que una práctica de la enseñanza, preocupada por la representación del pasado y el presente, no puede negar los significados de los estudiantes y

²⁹⁷ MARTÍ, *Más allá*, pp. 9-20.

aceptar que cada uno usa las representaciones en distintas formas, por lo cual deben problematizarse, cuestiona lo que antes parecía familiar e incomprensible desde el aula, un conjunto de interpretaciones significativas para el desenmarañamiento de la realidad inmediata.

3.1.3. Sesión tres

Pasaron dos días desde la segunda sesión, eran las doce de la tarde y esperaba el cambio de clase en los pasillos del colegio. El celador se acercó, estrechó su mano derecha, saludó y me ofreció un café. –Me contaron que le está enseñando a los estudiantes sobre los corridos y la relación con la historia, eso es muy novedoso, ojalá los profesores aquí se preocuparan por hacer lo mismo–, me dijo sin preguntarle. Le agradecí, y me pidió permiso para dirigirse a tocar el timbre. El sonido replicó dos veces, y por parejas o por grupos de tres empezaron a llegar los estudiantes a la sala. Se notaban cansados, unos bostezaban y decidí dejarles diez minutos libres, abrí el YouTube para que eligieran la música que quisieran. Jair tomó el computador y puso una pista de *The Doors*, fue sin duda la mejor elección.

Lo primero que hice fue contar las experiencias comunes como oyente en Villagómez, y la complejidad adquirida en espacios académicos, con el contacto de tres fuentes: la tradición, los expertos en congresos y la lectura de investigaciones sobre el tema. Tome en la mano una hoja con notas, y recité el ejercicio de catarsis, lo había escrito con el corazón y no sólo desde la cabeza, como recomienda Andrew Sparkes, para hacer una auto-etnografía, con el fin de evocar distintas formas de conocimientos particulares.²⁹⁸ Finalicé, deje unos minutos para comentar, y así respondieron: Muy bacano [muy bueno], me gustó porque lo cuenta como un poema, y le hace entender a uno que lo llevó a escoger ese tema de investigación, declaró Tanjia, –es una manera de contarnos, por qué es necesario no sólo escuchar, o aprender a tocar la música, y porque con el estudio se puede comprender la historia–, sentenció Jair. Les agradecí las opiniones, y pase a sintetizar la actividad: “la elección de un tema de investigación responde a un conjunto de sentimientos, identidades, pensamientos, espacios. Los temas que uno elige como objeto de investigación no nacen del vacío, intentan representar algo, importante para uno –pero también para otros–”. La sensibilidad por un tema, al ser compartida con los estudiantes, es un posicionamiento ético

²⁹⁸ FREIXA, “El enfoque”, pp.39.

y político, permite dar paso a la apertura y la confianza, determinantes en el dialogo y la cooperación de la práctica.

Pasé al ciclo de reflexionar la práctica etnográfica con los estudiantes, la idea era identificar con ellos el proceso, los espacios y las personas que participaron como sujetos históricos. –¿Saben que significa la palabra etnografía?–, pregunté. Con ancho silencio los estudiantes respondieron por lo que agregué otra interrogante, –¿qué imaginan con las palabras observación participante?– entrar en contacto con algo, contestó Tanjia. Su respuesta, que podría escucharse en primera instancia muy simple, estaba llena de sentido, pues ese “algo” puede ser un pueblo, una comunidad. La etnografía es entonces un método que permite “entrar en contacto”, es un estilo de investigación cualitativa, pensado desde las experiencias cotidianas de la gente.²⁹⁹ Hay quienes la llaman el arte de la descripción porque relata a un grupo humano por las instituciones sociales, por las producciones culturales y creencias.³⁰⁰ El etnógrafo analiza los contextos, dialoga con la gente: escucha lo que dicen; analiza los fenómenos sociales que ocurren al interior de las comunidades, a través de distintas técnicas como la entrevista, la observación, las notas, el diario de campo, que posteriormente se organizarán en informes para analizar con fuentes secundarias como libros, artículos científicos, entre otros.

Ahora bien, en la práctica todo el mundo es un observador participante, que adquiere conocimientos acerca del mundo social en tanto que participa en él.³⁰¹ –Pues, profe, entonces en Villagómez hay muchos observadores participantes porque viven del chisme, preguntando por el resto de gente –dijo Alexandra, mientras sus compañeros se contagiaron de risa. Conforme la ola de risas se fue disipando, le pregunté a Alexandra cómo actuaba un chismoso. –Pues cuando se interesa por saber algo, empiezan a buscar hablar con la gente, preguntan que cómo fue, quién dijo, incluso a veces van a comprobar –aseguró. Aquí se consideran distintos niveles de compromiso con la observación y la participación, hay quienes distinguen los siguientes roles: el investigador totalmente participante, como alguien que se incluye en la comunidad para observar, otro que sólo se limita a observar, y el observador como participante, que participa para observar la

²⁹⁹ HAMMERSLEY; ATKISON, *Etnografía*, pp. 15.

³⁰⁰ AMEIGEIRAS, “El abordaje”, pp. 135

³⁰¹ HAMMERSLEY; ATKISON, *Etnografía*, pp. 142.

realidad,³⁰² ¿cuál será entonces la necesidad de hacer etnografía? –Buscar conocer una realidad, ir a esa realidad y hablar con la gente–, contestó Jair. Confirmé con la cabeza y sólo puntualicé que en campo no trabajamos con la realidad en sí, sino con representaciones sociales como veríamos más adelante.

Descritos los alcances del método cualitativo, di paso al itinerario de la etnografía: las conversaciones y entrevistas con los músicos y las audiencias; el apoyo en registros para describir los lugares y los distintos ambientes de la provincia del Rionegro, en las emisoras que escuchaban, en cantinas o plazas públicas que algunos de ellos conocían en sus visitas a Pacho o Yacopí Cundinamarca. Cuando les conté de las observaciones en las cantinas o en fiestas de la veredas de Villagómez, y las conversaciones con pobladores como Jorge Sierra, Rafico González, entre otros, apreciaron el reconocimiento a los lugares y las personas, –quién iba a creer que el Rafico iba terminar haciendo parte de su historia, y que conoce lo que realmente pasó–, contestó Loncho. Esos lugares por los que uno pasa siempre, y nunca se pregunta todo lo que hace y cuenta la gente, puntualizó Alexandra.

En la práctica de la enseñanza, aproveche diarios y conversaciones que no utilicé en la práctica de la investigación. Uno de ellos, lo realicé en una cantina de Villagómez, en el momento que lo recitaba dos estudiantes se levantaron de sus puestos, emotivas porque su padre, Enrique Buitrago “Chajaro”, aparecía en el registro.

La fiesta se compone todos los domingos en “La Cabaña”: una cantina que queda ubicada cerca de la plaza de mercado, en el extremo sur del casco urbano. Al medio día, los campesinos salen de misa, almuerzan y disponen de actividades relacionadas con el ocio, como los juegos de azar o consumir cerveza. La cuestión era escuchar algo vivo, y había llegado al lugar indicado, natural y ruin a la ciencia. La cantina, propiedad de doña Hortensia, es pequeña y sencilla, allí me encontré con “El Paisa”, “Chajaro” y “Pedro pistolas” –campesinos de la vereda Mitacas. Luego de un par de “amargas” –como llaman a la cerveza–, decidieron sacar los caballos para exhibirlos por las principales calles del pueblo. El Paisa peinaba la crin de su yegua; acompañado por corridos de Antonio Aguilar sentenció el animal trovando: “sí quieres que otro te monte, pídele a dios que me muera”. Chajaro por su parte, fue a la rockola, sacó una moneda de doscientos pesos y marcó el código en la carpeta intitulada “guaqueros y coqueros”. Me dijo que esta vez escucharíamos un corrido para recordar “el patrón de los pobres”, pidió cinco líneas de volumen y así sonaron las bocinas: “Chispiro era un hombre con temple y acero [...] Era un hombre joven y poco expresivo/ muy inteligente su gran cualidad/ le servía a su pueblo con mucho cariño [...] él decía que el mundo es para gozarlo, / antes de que un día no se despierte más[...] Aquí somos todos “aves pasajeras”/ que cuando emigramos jamás volverán...”–era un corrido prohibido de Los Rangers del Norte, alusivo a la muerte de Chispiro, a quienes muchos leían como el sucesor de Rodríguez Gacha. Tal vez por las metáforas del corrido, en el intervalo a otra canción, Chajaro replicó emocionado: “¡La vida es un ratico!” –al instante pidió un litro de aguardiente néctar. Pedro pistolas detuvo su silencio: “con su permiso meto la cucharada” y contó: “Chispiro dejó varias caletas de dólares en las haciendas de Cuernavaca y Mazatlán ubicadas en Pacho, ese hombre era aficionado por los carros deportivos y por las avionetas. De todos los que quedaron con la plata de Rodríguez Gacha, sólo ese se salvaba, era bueno con la gente. Aunque parecía un capricho de la imaginación”. Nadie añadió una palabra más, no había porqué hacerlo. En el momento que la atmósfera del sonido se detuvo, Chajaro señaló: “La historia inicia aquí cuando termina el corrido”.

³⁰² HAMMERSLEY; ATKISON, *Etnografía*, pp. 121.

Basado en el registro promoví el debate: ¿Qué sintieron al escuchar a su papá? Les pregunté a dos estudiantes, y una de ellas, Mariana, se animó a contestar –él nos había contado que usted lo había entrevistado hace un tiempo, pero no le pusimos cuidado. Y ahorita que escuchamos lo que dijo, pues vemos que tiene mucho conocimiento–. Con la mirada al grupo, pase a preguntarles ¿Qué elementos consideran importantes del registro? –que esa música es importante en la gente del pueblo, porque les permite recuperar sus historias, tenerlas frescas; me llama la atención como todo se va entrelazando, como esa música está desde hace mucho tiempo y sigue cumpliendo funciones; la gente si utiliza los corridos para tomar y divertirse, pero también reflexionan de la vida y lo que ha pasado por aquí; eso último que dijo el señor Enrique, que el corrido comienza cuando termina la canción, y es cuando se empieza a hablar de la historia–, así respondieron.

Para cerrar la etnográfica, presenté a los estudiantes un cortometraje de ocho minutos, editado con material audiovisual del trabajo de campo, con escenas de los actores y las actividades referidas, donde participé y realicé observación. Finalmente, evaluamos los contenidos y suscitó las siguientes valoraciones: es una forma de meterse en la historia de la música, y conocer a las personas que cantan, saber por qué la cantan, pero también saber que quienes escuchan son personas que han vivido esa historia; me gustaron los contenidos porque logró transmitir las emociones y conocimientos de la música. Interesante porque nos hacía parte de sus clases, y con ello aprendimos a escuchar, a saber quiénes están detrás de la música; aprendí tanto en lo teórico como práctico. Me gustó la reflexión de la investigación, como crea un tema, como lo produce con herramientas de la etnografía, también cuando utilizó los videos, porque nos permitió ver como los cantantes y la gente del común se vuelven protagonistas.

Según Rockwell, a partir de las prácticas los estudiantes se apropian de diversos conocimientos, valores, formas de vivir y de sobrevivir. La experiencia en la escuela es formativa también para los maestros.³⁰³ En términos generales, la descripción de la práctica permite evidenciar que los estudiantes tienen representaciones asociadas de los corridos, porque hacen parte de sus paisajes sonoros –los escuchan en la casa, en el barrio, en la vereda–, la mayoría no sólo los conoce, también los consume. Por lo tanto, la práctica

³⁰³ ROCKWELL, “De huellas, bardas”, pp. 14

lejos de ser un acto arbitrario, fue un compartimiento de ideas y la confrontación de experiencias, con las conceptualizaciones provisorias y los hallazgos en el trabajo de campo, que se reconstruyen a la par. Empero, ese ejercicio según las ideas de Becker, el lector o estudiante para éste caso, terminan por imaginarlos a partir de una descripción verbal,³⁰⁴ aunque uno recurra a fuentes audiovisuales para complementar la experiencia.

Como se pudo observar, el propósito metodológico partió de un proceso personal y desembocó en la doble reflexividad, tránsito que permite explicar la propia práctica como investigador y, al momento de explicarla, la práctica de la enseñanza cambia, es resignificada con las preguntas –que son distintas y no hay un guion preestablecido–, las repuestas, la risa, el silencio, todas esas subjetividades que pasan en el aula, en muchos de los casos imposible de sistematizar con signos y sistemas, por lo cual su narración permite encontrar cadenas de significados. Una de las bondades de esta metodología fue hacer saber cómo se hizo, qué experimenté en campo, para luego construir de manera colaborativa aquello que los estudiantes viven afuera de la institución escolar –pero desde dentro–. Por todo lo anterior, la reflexividad de la etnografía en el aula es una solución a contar la experiencia, pues como arguye Becker, uno de los mayores problemas de las ciencias sociales de nuestros días es que se automutilaron al imponer límites estrictos a las formas en que los investigadores tienen permitido contar lo hecho, y lo descubierto en su quehacer.³⁰⁵

Comparto de Spradley, que etnografía significa aprender de la gente.³⁰⁶ La etnografía es reflexiva como lo propone la antropología tradicional, y es también “doblemente reflexiva”. Entre las décadas 1950-1960, la antropología social habló de reflexividad etnográfica en trabajos como los de Levi-Strauss, Clifford Geertz, posteriormente, Pierre Bourdieu, que se volvieron acumulados de referencias que influyeron en autores con paradigmas y perspectivas más auto-reflexivas en las últimas décadas.³⁰⁷ Ameigeiras, entiende la reflexividad como el soporte y, a la vez, la dinámica básica del planteo etnográfico, sustentada en la relación que se establece entre dos sujetos

³⁰⁴ BECKER, *Para hablar*, pp. 125.

³⁰⁵ BECKER, *Para hablar*, pp. 320.

³⁰⁶ HAMMERSLEY; ATKISON, *Etnografía*, pp. 118.

³⁰⁷ GHASARIAN, “Por los caminos”, pp. 14; GUBER, *La etnografía*, pp. 17.

interactuando y participando.³⁰⁸ Es tomar conciencia del papel como investigador y reconocer las representaciones o el sentido común de los informantes como sistemas de pensamiento vivos, y localizados en un contexto. Al parafrasear, la reflexividad es un aspecto importante dentro de la investigación, porque permite justificar la intervención, y resignificar el papel de los informantes en la investigación.³⁰⁹ Michael Herzfeld define la reflexividad etnográfica como “la realización social del yo”.³¹⁰

3.2. Historia con memoria, el fuego verde

Carta tres. “Desde la primera charla me interesé mucho por la música, por los corridos, pues sentí que era algo propio, que tenían algo que me pertenece[...] Fue de gran ayuda los medios documentales, las canciones, los conceptos que aprendí, que me sirven para mi vida, mi historia viva, la historia de mi pueblo, los acontecimientos que pasaron, los lados ocultos que no quedan en el pasado. A través de las clases aprendí historia, una historia propia, muy mía”, lo leí de Tanjia.

Tanjia Lo escribió con tinta rosa, y es una forma de entretejer los significados y sentidos de la práctica. En el siguiente apartado analizo el segundo bloque del taller, referido a las representaciones, los conflictos regionales y las narrativas audiovisuales. Primeramente, delimité el concepto de representaciones sociales de violencia, que comprometen a la región del Rionegro y el occidente de Boyacá; acto seguido, organicé con los estudiantes entrevistas que hicieron con los padres de familia, y abordé históricamente el pasado y presente de las guerras esmeralderas y su relación con la música. Evalué los resultados de la metodología, expliqué las técnicas y delimité los parámetros para desarrollar un documental.

Jackeline Babativa, nativa del Municipio de Villagómez y docente desde hace 16 años en el colegio Misael Gómez, responsable de las asignaturas educación física y danzas y folclore, esta última incluida en el currículo tanto en educación secundaria y media.³¹¹

Argumenta lo siguiente:

Es urgente recuperar la historia de conflictos regionales, y muchos de ellos se cuentan en los corridos. Importante aclarar que los corridos se piensan la historia, y analizar esa música desde el aula es valorar la cultura regional y la historia local, porque nuestro municipio se vio afectado por distintos conflictos., fue el sitio que quedó en medio de dos situaciones de guerra, entre esmeralderos

³⁰⁸ AMEIGEIRAS, “El abordaje”, pp. 116.

³⁰⁹ HAMMERSLEY; ATKISON, *Etnografía*, pp. 37.

³¹⁰ STREET, “representación”, pp.73.

³¹¹ Para los cursos focaliza cinco regiones en Colombia, y analiza las representaciones literarias, coreográficas, musicales y orales. En la unidad musical, abarca letras e instrumentos, de géneros como cumbias, porros, bambucos, entre otros.

y del narco. Yo recuerdo cuando era niña, aparecían por la carretera cuerpos sin cabeza, muertos que enterraban sin nombre porque nadie los reclamaba.³¹²

La docente de educación media, considera una función socializadora del corrido con la cultura popular, y la historia regional y local de las guerras esmeralderas. Es importante iniciar por aclarar los conceptos y las tensiones. Así, la historia y la memoria –por separado–, tienen tantas referencias como pensadores. Son dos cualidades universales, preocupadas por la permanencia, para darle razón al pasado y el devenir, al discurso y al mito. En este trabajo, entiendo la historia y la memoria como dos representaciones sociales del pasado que se construyen desde el presente de forma narrativa [al respecto, podrían valorarse las ideas de Hayden White].³¹³ Mientras Michel De Certeau entiende la historia como una práctica, determinada por un método y unas herramientas que nacen en el seno de las instituciones académicas, con la voluntad de ser objetiva y escriturada,³¹⁴ la memoria, por su parte, es entendida como una construcción del pensamiento común y subjetivo, es verosímil.³¹⁵

3.2.1. Sesión cuatro

Eran las nueve de la mañana, hacía frío en la sala, y sólo los corridos podían calentar el ambiente. Fue así como inició la clase: “en el 2006, el investigador extranjero Carlos Valbuena, y quien quizá más se acercó al estudio del corrido prohibido en Colombia, dijo en una entrevista para El Tiempo: no he abierto un libro de historia de Colombia, pero aprendí del país a partir de los corridos. Toda historia tiene un corrido, y todo corrido tiene una historia. La música cumple la función de representar”. – ¿En qué piensan cuando digo representación social? –les pregunté a los estudiantes luego de citar a Valbuena. –Es como una idea de algo –respondió Tanjia. Neymar, por su parte, afirmó que representación social “es una imagen”. –Es un concepto que alguien hace de una cosa –contestó Bermeo finalizando con las participaciones. Sin haber tenido en sus manos un texto académico,

³¹² Entrevista a María Jackeline Babativa [Docente, Misael Gómez] Villagómez Cundinamarca, 8 de febrero de 2016.

³¹³ WHITE, *El contenido de la forma*, pp. 230.

³¹⁴ CERTAU, *La escritura de la historia*, pp.82.

³¹⁵ CANDAU, *Antropología de la memoria*, pp. 56.

habían descifrado el entramado del concepto, únicamente recogí las ideas y agregué una contextualización.

En el desarrollo el taller, guiaría la discusión sobre las representaciones sociales de la violencia regional –en específico, de las guerras esmeralderas–. Luego de abordar los conceptos y antecedentes bélicos en la Provincia del Rionegro y el occidente de Boyacá, pase a cuestionarles si conocían sobre los conflictos esmeralderos, a lo que respondieron: Fue una guerra entre familias en pueblos de Boyacá, contestó Tanjia. ¿De dónde sabe esa información? Le pregunté, y ciñó una risa para contestar –pues supongo, por unos capítulos que he visto de la novela Esmeraldas en Caracol. Por lo tanto, las representaciones sociales de los conflictos, no sólo están implícitas en la música, los mismos estudiantes me confirman su circulación en otras fuentes.

Para explicarlo de forma mucho más didáctica, edité un video con tráiler de películas inspiradas en la región y de series como “El Mexicano” y “Esmeraldas”. Después de verlo en grupo, decidí preguntarles qué habían sentido al ver el material audiovisual. Sus respuestas giraron en torno a un mismo eje del sentimiento, entre las palabras: “miedo”, “rabia”, “impotencia”, “nostalgia” y “tristeza” se creó un ambiente de entendimiento que probablemente sólo aquellos inmersos en ese espacio pudimos entender. Y agregué otra pregunta, esta vez quería saber si creían que la historia servía para algo. –Tal vez para no olvidar que eso pasó en la región, y que mataron a mucha gente inocente por la ambición de otros–, contestó Jair.

“Un nivel importante en la música consiste en los eventos que recrea”, bajo esa idea les propuse escuchar dos corridos que había abordado en la etnografía, me refiero a “Los dos compadres” de Los Rangers del Norte y “La Venganza”, interpretado por Marleny Martínez:

Voy a cantarles un cuento que´s algo sensacional. /Lo que les voy a decir/es la pura realidad/ de dos compadres ya muertos con fama internacional. Érase una vez dos hombres que nacieron por ahí. / Empezaron a crecer/ como cualquier ser normal. / No voy a decir sus nombres, pero todos los sabrán. / El uno nació en la Palma y para Quípama partió. Su juventud la pasó/ como cualquier pobretón:/ lo pasó arriando ganado, pero un día todo cambió./ El otro, que era pachuno, en su pueblo se quedó./ Fue ayudante de chofer,/ fue un simple trabajador,/ pero un día su buena suerte le dio un nuevo amanecer./ En cuestiones de negocios cada quien buscó un color:/con el blanco se quedó/ el pachuno soñador;/con el verde –dijo el otro–, viviré mucho mejor./ Por cuestiones de dinero miren lo que sucedió:/para bien o para mal/ un día se unieron los dos./ Por cosas de la cabeza la cuestión no funcionó./ Tal vez fue una coincidencia o quizás tenía que ser./ Un ejército mató/ al primero en forma cruel./ Después, como al año y medio, en cambio al otro también./ Hoy , desechos en sus

tumbas, los dos descansan en paz./ Su recuerdo durará/ por muchos años, quizás./ Para muchos fueron buenos, para otros quién lo dirá

Corrían los años ochenta/ por el poder de la mina. / El señor Rodríguez Gacha/ y don Gilberto Molina/ se declararon la guerra, / querían llegar a la cima/ por Pacho y por Villagómez/ nadie podía pasar/ sin permiso del patrón/ se tenían que regresar/ por Ubate y Buenavista.../a Muzo podían llegar. / Un diecinueve de agosto/ salieron pa' Bogotá, / traían bastante dinero y gemas en especial/ nadie sabía que ese día/ los iban a interceptar [*bis*]/ [hablado] “aquí es la ley del silencio, aquí nadie sabe nada, y el que se tuerza mi amigo, pues con la vida lo paga”. Se formó la balacera [suenan efectos de balas] / murieron de lado y lado. / Dijo el jefe de la banda.../ nos vamos para otro lado. / Han pasado varios años, / y yo los sigo buscando, la muerto lo anda rondando/ se lo puedo asegurar./ y es que la muerte del viejo.../ yo se la voy a cobrar./ *bis*

Luego de escucharlos, problematicé con los estudiantes los versos. Comencé cuestionándoles qué preguntas se le podrían hacer a las canciones. Y después, qué preguntas podrían formular a los oyentes si los tuvieran en frente y si fueran ellos etnógrafos o historiadores. Jair replicó que podría preguntarles sobre las rutas de comercio esmeraldero y los pueblos en conflicto. –Pero primero preguntaría por el nombre de la persona, el gusto de la música, como hizo el profe en la etnografía–, añadió Sebastián. De la mano de las reflexiones de los estudiantes y de forma colaborativa, organizamos un modelo de entrevista con tres preguntas desde los siguientes ejes de interés: el gusto de la música norteña, los contenidos de los corridos seleccionados para el estudio y anécdotas con los eventos que narran las canciones. Finalmente, compartimos las canciones a través de WhatsApp, y en la entrevista describirían el ambiente donde se hizo la entrevista y, si los informantes autorizaban, grabarían con el celular.

3.2.2. Sesión cinco

Al día siguiente, comenzamos con la realización de la entrevista. Le pregunté primero a Elianis. –Yo escuché las canciones con mi mamá y mi papá, en el comedor, a la hora del almuerzo. Ellos me contaron que vivían en Buenavista, me decían que allá y en Veraguitas: en El Pino y en El Paso del Rejo, mataban a la gente y los botaban. Todos los días encontraban uno, dos, tres muertos, pero los dejaban a media noche, y que en Quípama [Boyacá] sólo podía entrar la flota Gaviota, porque el Rionegro no podía entrar –compartió Paula con el resto de la clase. Me dispuse a involucrar a los demás en el testimonio, para saber qué pensaban. –Interesante porque sus papás expresaban lo que veían, lo que escuchaban y lo que vivieron –contestó Jair. El relato de Elianis abrió la seguridad a más participaciones y Neymar alzó la mano para pedir la palabra. –Mi tío Luis me contó que él

ayudaba con los levantamientos de muchos muertos que los dejaban en El Pino, y que los encontraban sin documentos, descuartizados, entonces los enterraban así porque nadie los reclamaba. Gerardo también me contó que con la guerra esmeraldera, Gacha creó la base de lo que después sería el paramilitarismo en Colombia— contó.

Por lo dicho, pregunté a la clase cómo podríamos considerar los testimonios que sus compañeros acababan de contar. Alexandra agregó que por el sentimiento y dolor de la gente al recordar eso que le contaron o que vivió en carne propia. Era momento de avanzar y les mencioné el nombre de “El Pino”, un lugar de memoria que está sobre la vía Villagómez-Pacho, entonces lancé una pregunta directa a Bermeo, sabía de antemano que vivía cerca. —Pues la gente le guarda respeto, no pasan a ciertas horas de la noche porque a unas personas se les han aparecido espíritus colgados en los palos de eucalipto. A mí no me consta, pero cuando uno pasa solo, sí se siente una energía rara, como un vacío en el pecho—, respondió Bermeo. Ante ese caso, ¿por qué resulta importante escuchar a la gente? cuestioné. Loncho me miró y contestó —pues porque la guerra no ha parado, mi papá como trabaja en la mina, me contó que allá se siguen dando plomo, y más por la muerte del viejo Víctor Carranza, ahora todas las familias que siempre han sido dueñas, se están disputando los mejores terrenos, también me dijo que los campesinos se están pasando de la guaquería a los cultivos de coca. Y como sabe profe, esa guerra también se siente acá, recuerda que el año pasado mataron a un esmeraldero en Veraguitas—. Ese sentir, que asume un rol activo y crítico del estudiante, hace necesario intervenir en el aula con una postura crítica frente a la historia, para crear sentido y conciencia, es allí donde se habla de una pedagogía de la posibilidad como plantea Giroux, implicada en la construcción de lo social, porque si el mundo de uno mismo y de los demás ha sido construido socialmente, de la misma manera puede ser desmantelado, anulado y rehecho críticamente.³¹⁶

Pase a exponer y situar históricamente las guerras esmeralderas, recuperé información del primer capítulo para explicar las vidas de Rodríguez Gacha y Gilberto Molina y su íntima relación con los corridos. De igual manera, acudí a los testimonios de las audiencias estimados en el segundo capítulo para rastrear los duelos de la memoria con la música. Por lo anterior, vale considerar las ideas de Catherine Héau y Gilberto Giménez, quienes para el caso mexicano, consideran que las representaciones sociales de la violencia

³¹⁶ McLAREN, Peter, “prefacio”, pp. 14.

en los corridos no aparecen nunca en una forma aislada y autónoma en el imaginario popular, sino asociada a otras representaciones.³¹⁷

Al terminar la exposición sobre las fases de las guerras esmeralderas, vinculé el relato con las siguientes ideas: esas historias las conocen sus familiares, porque nada se esconde en lo más profundo de las regiones. Los corridos hacen eco, advierten lo que pasó y está pasando. Les pregunté a los estudiantes si recordaban una presentación del corridista Uriel Henao en las ferias de Villagómez del año 2013. La mayoría afirmó que estaban entre el público, y les compartí que en esa ocasión yo estaba muy cerca de la tarima. En un ejercicio de memoria, les conté que veía como Henao sonreía y coqueteaba con las mujeres, mientras ex paramilitares de la región solicitaban “La historia de un guerrillero y un paraco”. Entrada la noche, replicó las emociones de cantar en la Provincia del Rionegro, “tierra de gente ¡berrarra![valiente], replicó alguien entre el público: “¡como don Gonzalo Rodríguez Gacha!”; “¡donde nacen muchos y se crían pocos!”; aunque el artista seguramente no lo escuchó, él interpeló un vez más: “Es muy bonito cantar en Villagómez, tierra de vivencias, motivo de inspiración que hoy cantamos, y que, gracias a ustedes no dejan de sonar”. Este vaivén contra el ruido y por la palabra, lleva las huellas de la historia. Se trata de esa provincia declarada en tiempos remotos “zona roja”; allí donde la ley del monte ha llevado el cauce de su destino.

Al momento de cerrar el segundo bloque temático, los estudiantes llegaron a varias conclusiones, y evaluaron tanto los contenidos, la metodología y las herramientas. Las opiniones evidencian que lo que se aprendió en las sesiones les sirve –dentro y fuera del colegio, porque permite conocer procesos históricos de la región, pero también del municipio, en el marco de conflictos recientes que siguen vigentes–, de igual forma hubo los que resaltaron la importancia de valorar los “testimonios orales”, pero sin dejar de lado “la documentación, archivos, a la música, las fotografías, porque es otra forma de narrar la historia”, por último, otros estudiantes enfatizaron la cercanía del tema con su vida, diciendo que las sesiones les había permitido expresarse y “traer los recuerdos de nuestras familias y su lenguaje musical”. Estos resultados suponen retos en distintas direcciones. Lo más urgente es pactar las contradicciones entre historia y memoria, buscar nuevos espacios curriculares y formas de representación funcionales fuera de la institución para darle

³¹⁷ HÉAU; GIMÉNEZ, “la representación social de la violencia”, pp. 631.

sentido al pasado reciente, y con ello entender los cambios, las continuidades y las subjetividades de conflictos regionales, así como locales, que sirvan como argumento para movilizar conciencias contra la violencia, y en favor de la paz con justicia social.

–¿Qué podemos hacer?– era una pregunta clave al finalizar las sesiones. En la última clase, presenté las bases de las narrativas audiovisuales y me centré en el documental. De manera general expuse aspectos técnicos, de montaje y divulgación. Pedí que se organizaran en dos grupos para llevar a cabo el desarrollo de un cortometraje, en base a uno de los temas tratados en clase. Para esto, ellos tenían que dividir roles en términos de identificación de personajes y recolección de información como fotografías, prensa, redacción del guion, y la edición del mismo. En términos técnicos, abarqué nociones prácticas para capturar fotografías, para hacer vídeos desde el celular, y presenté las herramientas del programa Movie Maker. El documental buscaba la participación y el intercambio con la comunidad local para presentarse en un foro abierto. Acordamos que tendrían un máximo de veinte días para producirlo, en ese lapso yo prestaría asesorías virtuales, recurso al cual acudí porque debía regresar a México. Los grupos elaboraron las maquetas, uno de los grupos llamó a su proyecto “Entre armas y esmeralderos. Un relato vivo”; el otro “Corridos para la paz de la región”. Los estudiantes localizaron materiales, así como también líderes del municipio y personas conocedoras de los temas en las veredas, a quienes entrevistarían. No obstante, las fechas se cruzaron con otros eventos organizados con el Servicio Nacional de Aprendizaje, y no cumplieron los objetivos. Empero como señala Bill Nichols, el documental debe contemplarse como una herramienta que contribuye a la formación de memoria social, con planteamientos políticos y problemas históricos.³¹⁸ A modo de cierre, comparto de Le Goff que la memoria atañe la historia, la alimenta.³¹⁹ Mario Carretero, incluso habla de tres tipos de memorias: la historiográfica, la escolar y la cotidiana.³²⁰

³¹⁸ NICHOLS, *La representación de la realidad*, pp13.

³¹⁹ LE GOFF, *El orden de la memoria*, pp. 183.

³²⁰ El académico: que confirma su institución en tanto conocimiento disciplinario validado; el escolar: que crea los primeros lazos de identidad entre los individuos y la “comunidad imaginada”, formando las primeras ideas de “nosotros” y los “otros”; y, por último, el cotidiano o popular: en que los miembros de una sociedad se normalizan y hasta naturalizan, de modos conscientes e inconscientes, las narraciones recibidas sobre el pasado, incorporándolas al sentido común que orienta la comprensión y la experiencia de la realidad. CARRETERO MARIO, *Documentos de identidad. La construcción de la memoria*, pp. 275.

3.3. Para cerrar, la función y el sentido

Lo entendí mucho mejor cuando desarrollé la práctica de la enseñanza, el poder de la música es su capacidad de comunicar, de crear sentido y enseñar a escuchar –a maestros y estudiantes–. Los corridos son esencialmente funcionales, la discusión y sus significados desde el aula, permite resignificar saberes populares de una región. Los corridos son sonidos comunes en los pueblos de Cundinamarca: ecos del pasado en el lecho del presente; ritmos y narrativas de la ocurrencia, al margen de las historias silenciadas en las aulas por el relato escolar, muchas veces abstracto y lejano con la superficie social de los estudiantes.

Si la enseñanza de la historia espera ser lo que pretende, debe buscar estrategias renovadoras para recabar, interpretar y poner en contacto el saber escolar con los recuerdos y las experiencias de pobladores en Provincias con antecedentes de conflicto que les posibilite pensarse históricamente. Por lo tanto, una posible ruta del maestro es salir de las entrañas de los archivos tradicionales y los libros de texto, a la praxis real, lo cual implica el rol de un maestro-investigador sensible a observar otros arquetipos narrativos; capaz de dialogar con múltiples áreas de gestión de las ciencias sociales como la etnografía, y con ello reconstruir con sus comunidades objeto de estudio el proceso de investigación, pero también poner el centro de sus intereses la memoria y la historia como representaciones del pasado cercanas. Lo dice Todorov:

La memoria tiene una potencia que la historia nunca alcanza, porque la primera se funda en una vivencia interior, mientras que la segunda busca objetivar en la medida de lo posible y no descansa en el relator del individuo sino en el acopio de datos históricos, que permiten probar que la situación era así, pero no dicen cómo la vivía la gente. Necesitamos las dos.³²¹

De acuerdo con las implementaciones metodológicas, la reflexividad de la investigación desde la práctica de la enseñanza, permite la creación de sentido como constructo dialéctico. Los estudiantes –a diferencia de los músicos y oyentes– conocieron los trayectos representacionales de producción y recepción, y respondieron con ello preguntas básicas, entre las cuales destaco: ¿por qué estudiar la música?, ¿qué contenidos abordan los corridos?, ¿qué narrativas existen fuera de la enseñanza de la historia escolar? Esos interrogantes encontraron respuesta en sus enunciados, que los reconoce como productores históricos, y no sólo como usuarios. Pese a que esa interacción se organiza

³²¹ GASCÓN, Daniel, “La memoria tiene una potencia”, pp. 18.

mediante “estructuras de participación” como llama Rockwell al dominio del tiempo y los significados del maestro en las aulas”,³²² es la filiación con el sentido que define su relevancia social, por encima de lo normativo. Y aunque no estaba vinculado como docente a la institución educativa, el hecho de ser nativo de la localidad, facilitó la confianza, no sólo en la fase de gestionar el taller, también en su ejecución.

El profesor Andrés Ortiz, historiador de la Universidad Nacional, cursa una Maestría en Educación por la Universidad Pedagógica. Se vinculó al colegio Misael Gómez hace cinco meses, y es responsable de las áreas de ciencias sociales y cátedra de la paz, con las cuales cubre 22 créditos semanales. Al momento de evaluar la práctica consideró lo siguiente:

Estoy muy de acuerdo con su apuesta, la enseñanza de la historia debe recuperar la memoria del conflicto y lo popular. Me pareció positivo estudiar los corridos prohibidos y enseñarlos, porque esa música es la que uno escucha siempre por aquí, y creo que fue una buena oportunidad para que los estudiantes se escuchen con los padres, y se reflexionen de problemáticas latentes, sin descuidar que es necesario responderlo históricamente. Me quedó claro que música en el aula tiene que ver con la sensibilidad y la identidad. Lástima los tiempos, hubiera sido interesante que los estudiantes salieran a las veredas o el pueblo, a hacer etnografía en compañía con los docentes.³²³

El docente reconoce que la historia escolar tiende a ser simplificadora y selectiva. Y la memoria como recurso en los corridos, en términos de Leonor Arfuch suele ser la manta del pasado que siempre está abierto como una herida.³²⁴ Conviene subrayar en este punto, las cinco distinciones de profesores en la enseñanza de la historia que organiza Sebastián Plá según el modelo de Ronal Evans: a) el contador de historias, b) el historiador científico, c) el reformador relativista, d) el filósofo cósmico, y e) el ecléctico, como aquel que piensa que la historia debe ser enseñada de múltiples formas como contar cuentos, ser críticos con el presente y basarse en conocimientos científicos para la formación de la identidad individual y colectiva.³²⁵ Por eso, el hecho de no ser historiador de profesión, en el quehacer docente me sentía atraído por la postura ecléctica. Desde mi propia práctica, considero que la enseñanza de la historia escolarizada necesita articularse con las ciencias sociales, y por lo tanto, lejos de crear historiadores, nuestra obligación será construir consciencia histórica.

³²² ROCKWELL, “De huellas, bardas”, pp. 23.

³²³ Entrevista a Andrés Ortiz [Docente, Misael Gómez] Villagómez Cundinamarca, 8 de febrero de 2016.

³²⁴ ARFUCH, *Memoria y autobiografía*, pp. 13.

³²⁵ PLÁ, “La enseñanza de la historia como objeto”, pp. 174.

Finalmente, la práctica de la enseñanza hace válida las presuposiciones conceptuales, representacionales y experimentales. La práctica de la enseñanza tuvo recepción porque fue una actividad situada, y desde luego no tendría el mismo impacto simbólico en una zona urbana. Como sugiere Becker, este tipo de representaciones localizadas están más atentas a los deseos de los usuarios;³²⁶ para unos estudiantes la explicación sobre los corridos pudo ser suficiente, para otros no; los conceptos pudieron ser legibles, para otros excedían en sentido. No obstante eso fue lo que hicimos en el aula, y son distintos los usos que pueden ofrecer los estudiantes en sus escenarios y propósitos, lo importante será entonces, cuestionar la realidad y crear consensos para asimilar nuevos significados, y desde luego generar más canales de discusión y encuentro entre la educación formal e informal, pese a que nuestras prácticas, por comodidad decidan seguir en las aulas, aun cuando sabemos que otras aulas en el sentido común han asumido y seguirán cumpliendo actividades correspondientes con el aprendizaje de la historia.

³²⁶ BECKER, *Para hablar*, pp. 46.

ANEXOS

Bloque: 1	Recursos: <ul style="list-style-type: none"> • Cortometraje documental de trabajo de campo. • Computador, televisor con entrada HDMI. Observaciones:
Sesión: 3	
Objetivo: Reflexionar la práctica etnográfica con los estudiantes de grado Undécimo.	
Guión	
<p>Desde luego me considero oyente de corridos. El haber nacido y tener familia en Villagómez, como ustedes, estimulan ese hereditario gusto que puede sentir cualquier habitante. Se trata de un ritmo prístino, antiguo: aparece desde antes de nacer y acompaña a muchos muertos hasta las puertas del panteón, para fundir el misterio de la vida en lo profundo. Este tránsito constante entre el cuerpo y lo sonoro, también se normaliza, a menudo con las presentaciones de grupos norteños en las ferias y festividades del pueblo. Verán que siempre hay una agrupación tanto para amenizar, concluir o rematar la parranda.</p>	
<p>En mi pasaje por el colegio Misael Gómez, conocí al profesor Santiago Méndez, un antropólogo de la Universidad Nacional, quien me había impartido historia y quien, quizá, fue la persona que más influyó en mí para elegir como profesión las ciencias sociales, pero no sólo eso, también los gustos por el rock y el ska. Después del colegió, ingresé a la Universidad de Cundinamarca, ahí, me interesé por la música nueva, o música protesta –pasaba horas y horas escuchando a Silvio Rodríguez, Víctor Jara, José de Molina, entre otros. No obstante, la atracción por el corrido nunca ha dejado de ser esa explicación del terruño, que me identifica con la región, con el municipio, porque hace parte del pasado reciente y lo continuo, lo presente. En el pregrado, asistí a un seminario internacional sobre músicas prohibidas que se celebró en la ciudad de Bogotá, en el año 2012, allí se abrió un panel sobre narcocorridos con la presencia de investigadores mexicanos como Juan Carlos Ramírez-Pimienta y José Manuel Valenzuela, así como también de los colombianos Carlos Páramo Bonilla, quien es profesor de la Universidad Nacional y Patricia Vergara –una brasilera, etnomusicóloga–, que ha trabajado los corridos prohibidos en Colombia. En esa ocasión, discutieron las relaciones de la violencia y los corridos. A partir de esos ejes, mi interpretación había quedado como un interrogante abierto, lo cual me despertó la curiosidad por acercarme a estudios de los narcocorridos en México, abocados por el estudio histórico y de las letras.</p>	
<p>La pertenencia con los corridos, por momentos familiar y por otros exterior, me llevó a proponer una monografía para aprobar el título de Licenciado en Ciencias Sociales (2013), en ese momento perseguía el paradigma más habitual de encarar la música como texto. Al inicio todo era confuso, yo quería realizar un estudio sobre los mitos de las lagunas de Potosí y Corinto, aquí, en Villagómez. Luego me entró ese deseo por estudiar los corridos. Cuando me decidí, en los seminarios de investigación donde tenía que</p>	

sustentar la propuesta, mis profesores me sugerían “mejor cambia de tema”; “la música no es relevante de estudiarla”, o “escoge una música más culta”. También era frecuente escuchar por parte de mis compañeros frases como “esa música es para tomar, no para estudiarla”.

Salí de la Universidad, trabajé como profesor en el colegio Fray José Ledo, de un pueblo que se llama Chaguaní –queda ubicado en la provincia del Magdalena Centro, cerca de Guaduas. En ese trabajo fue cuando más me convencí de ser maestro, pero también me acompañaba la idea apresurada de continuar con un postgrado en historia o antropología, quería estudiar en México; desde pequeño tenía idealizado ese país por la música y las películas, luego fue por una que otra novela literaria. Con esa intención, propuse comparar los corridos prohibidos en Colombia y los narcocorridos en México. Sabía que era complicado proponer un tema así porque los tiempos de una maestría son muy limitados. Intenté en dos universidades, y terminé ingresando a la Maestría de Enseñanza de la Historia en la Universidad Michoacana. Por sugerencias de mis asesores, elegí métodos propios de la etnomusicología y la historia, para indagar la música en sus contextos, desde sus actores: los músicos y oyentes. Pues la mayoría de estudios que se pueden encontrar, son especializados en las letras.

Aunque la etnografía es de los métodos más antiguos en la historia de las ideas, fue la antropología quien desarrolló, especialmente en el siglo XX, diversos procedimientos de análisis.³²⁷ La etnografía es la práctica de campo que permite conocer las historias de la gente, sus interacciones y continúa con la escritura, por lo cual es importante acudir a la reflexividad del movimiento real al realismo literario. Hice etnografía con el productor, algunos músicos, locutores y oyentes de corridos prohibidos, en distintos pueblos de la provincia del Rionegro, zona que escogí para analizar porque la conozco al ser nativo de Villagómez; también la seleccioné como punto de observación por la identidad corridística de la población desde hace décadas. En su orden, hice observación en los municipios de Pacho, El Peñón, La Palma, Yacopí, Villagómez, de igual modo aproveché algunas notas en Bogotá, así como en Zipaquirá, además de hacer etnografía virtual, perseguir a través de las redes sociales como Facebook, o en plataformas de YouTube, las cuentas de los músicos y las interacciones con las audiencias. Seleccionar distintos puntos de observación tiene ciertas implicaciones, pues es menor el tiempo que se puede dedicar para analizar cada uno de los lugares. Por lo cual sugieren trazar una raya entre la amplitud y la profundidad de la investigación.³²⁸

En la etnografía hay un itinerario de trabajo, que se puede modificar con las circunstancias. Las recomendaciones de mis asesores fueron: ve y haz el trabajo, convive lo que más puedas. Durante ocho días, participe en cadenas radiales y escenas musicales; diálogos y entrevistas informales sobre la producción y el consumo de la música. Desde luego existía una anticipación sobre la noción operatoria en la etnografía, sobre el género musical y sus contextos de difusión; tres bases determinadas por la revisión documental, y por vivencias propias como habitante de la región objeto de estudio.

³²⁷ MARTÍNEZ, *La investigación cualitativa*, pp.29.

³²⁸ HAMMERSLEY; ATKISON, *Etnografía*, pp.56.

La presencia directa del investigador, el “estar ahí” es una experiencia singular.³²⁹ En campo, la mirada sobre los corridos y sus agentes no me resultaba extraña, esto es importante porque marca la diferencia con varios investigadores, nacionales y extranjeros. Una fase importante en todo trabajo de interés etnográfico es revisar literatura sobre el tema, pero también sobre la historia del contexto destinado a observar, así como identificar las poblaciones. Por lo cual, desde el 2014 busqué comunicarme con Alirio Castillo, el creador de corridos prohibidos. Como me encontraba en México, me contacté con él a través de Facebook, con el cual nació un vínculo de confianza. Con dos meses de anticipación, concertamos con Castillo el itinerario en el noroccidente de Cundinamarca. Previamente, le insinué la posibilidad de documentar las actividades con video, de principio compartió la propuesta, y animó al intérprete y compositor Rey Fonseca para acompañarnos. Mientras viajábamos a las zonas de corrido, conviví con ellos durante tres días en la búsqueda de hospedaje, comiendo, en la dirección programas radiales o en la preparación de escenas musicales, tiempo suficiente para ser sujeto de confianza y compartir anécdotas, algunas de ellas reseñadas en prensa, en los estudios previos, y otras nuevas que salieron a flote al encarar en tiempo real las situaciones.

Citaré algunas situaciones en donde interpreto la producción, la ejecución, y la promoción. En el trayecto de Bogotá a Zipaquirá, Castillo me confirmó el interés de vincular al músico El Halcón de Durango en el proyecto número 15. Un álbum con el propósito de criticar el modelo político venezolano. Le cuestioné las razones para arremeter contra el país vecino, y con lo hablado, me permitió entender cómo sus juicios personales y las simpatías ideológicas impregnan el momento de la composición. En el municipio de Zipaquirá visitamos a la agrupación Los Rangers del Norte. Les propuse filmar apartes de su acervo musical en la entrada a las minas de sal: un lugar turístico que dista a diez minutos del centro municipal. Pensamos en ese espacio para adaptar el escenario con su repertorio de corridos a mineros de Boyacá. En el momento de la afinación y calentamiento de las voces, Fonseca se sumó para acompañar con el acordeón y, pese a que nunca habían tocado juntos, los intérpretes hicieron uso de sus estrategias comunes de improvisación. En Pacho, con Rey Fonseca y Alirio Castillo visité las cadenas radiales de Futurama y Pacho Stereo. También visitamos las emisoras de La Palma, El Peñón, y Yacopí. Músico y productor promocionan los discos, participan en programas radiales, interactúan con las audiencias y locutores.

Dice un fragmento del clásico *Pedro Páramo* de Juan Rulfo: “si yo escuchaba solamente el silencio, era porque aún no estaba acostumbrado al silencio; tal vez porque mi cabeza venía llena de ruidos y de voces”.³³⁰ En el recuento de la entrevista nos preguntamos por el quién, en qué momento, en qué lugar. En ese ejercicio de catarsis, muchas veces omitimos el silencio, aun cuando nos consta que es otra forma de decir. Con la entrevista, el interior del observador está fundido en ruidos lejanos, en codificadores que se enfrentan con las voces del otro. Reconocer este desafío sugiere organizar un discurso pertinente, con oraciones para vincular al otro en el acto locutivo. Por eso, al iniciar justificaba el carácter de la investigación con fines históricos y didácticos, a lo que los

³²⁹ HINE, *Etnografía*, pp. 32.

³³⁰ RULFO, *Pedro Páramo*, pp.10.

intérpretes deciden contar su experiencia para devolver al pueblo parte de su historia, y ser reflexionada en el aula.

La entrevista en la etnografía suele denominarse entrevista abierta o cualitativa, y está más cerca a las conversaciones que a las entrevistas para encuestas.³³¹ En un primer momento, realicé entrevistas con los intérpretes Humberto Díaz en Zipaquirá, con Marleny Martínez, en Bogotá y Villagómez; con locutores en Pacho y Yacopí, como Jimmy Álvarez, quien trabajó en radio Futurama, así como también con Jefferson Rodríguez, y en Yacopí, con Julián Rodríguez. Los locutores son importantes, porque cooperan en la difusión de los corridos prohibidos.

Elaboré un guión de preguntas, pero el formato de preguntas siempre estuvo abierto, lo modificaba de acuerdo con lo que iba aconteciendo. En esta fase tomé notas y grabé primero en audio, luego seleccioné apartados para documentar en video. Estos dos filtros me permitían encadenar un contenido cognitivo, relacionado con la trayectoria musical, y siempre acompañado por señales de admiración por otros artistas, canciones y distintos tipos de audiencias. Además de concretar dudas y convalidar respuestas vertiginosas de la primera fase de observación con los intérpretes, descansé la entrevista en dos criterios: aspectos biográficos desde la trayectoria artística, los juicios de valor de la música y; en el contexto verbal de los locutores donde siempre había tendencias espontáneas (gustos, aspiraciones).

El investigador mexicano José Manuel Valenzuela cree que los corridos son mucho más que autocontenidos, su interpretación requiere de una recreación desde los propios oyentes.³³² Bajo ese argumento realicé entrevistas informales con oyentes, en la vereda Mitacas del municipio de Villagómez, en una fiesta donde cantó Marleny Martínez. También asistí a una presentación de Rey Fonseca en Yacopí, y hablé con los asistentes. En esas actividades me vi en la necesidad de participar con las actividades de ocio y consumo.

La mayoría de los informantes, logran un reconocimiento como personas que vivieron o que saben lo que los corridos prohibidos cantan y abiertamente quieren contar para buscarse en la historia. En aras de hacer fluida la comunicación, disminuí el latrocinio ingenuo de las teorías y, en cambio, aposté por el uso del lenguaje ordinario, como nativo de la región. En realidad no intenté imitarlos o imaginar como ellos pues algo ya de por sí me hacía parte de ellos. Lo que yo creía de la profesión corridística y lo mostrado, no era del todo ajeno porque se movían en un territorio que en mayor parte conocía.

Conversé con Edgar Bobadilla en Pacho y con dos informantes que, por deseo propio, me pidieron reservar sus nombres. A ellos logré contactarlos apoyado en dos porteros, Wilson Martínez y Alirio Buitrago, quienes sirvieron como garantes de confianza con los oyentes. En Villagómez conversé con Jorge Sierra y Rafico González. Con estos usuarios escuchamos dos corridos inspirados en conflictos de la región, les pregunté

³³¹ HAMMERSLEY; ATKISON, *Etnografía*, pp.169.

³³² VALENZUELA, *Jefe de Jefes*, pp. 27.

sobre los contenidos y la relación de la música con la economía esmeraldera y el narcotráfico. Una dinámica importante con ellos fue aprender a leer y aplicar códigos del sentido del humor, pues de los chistes depende la confianza. Cuando les pedí que habláramos del contenido de las canciones, escogieron sitios más reservados en la cantina, incluso uno de ellos me invitó a la casa porque asume el compromiso con su versión de los hechos.

Bloque: 2	Recursos: <ul style="list-style-type: none"> • Cortometraje de producción de cine, seriados y novelas sobre las regiones. • Computador, televisor con entrada HDMI. Observaciones:
Sesión: 4-5	
Objetivo: Interpretar las representaciones sociales de las guerras esmeralderas, a partir de la simbiosis de una historia con memoria.	
Guión	
<p>La representación social es centralmente una representación de algo para alguien; nacen, se modifican, y cumplen la función de las teorías porque permiten describir, clasificar y hasta explicar por qué suceden los acontecimientos sociales.³³³ El término remonta a las escuelas de pensamiento francés, por el año de 1961 con Serge Moscovici –en su libro <i>El psicoanálisis su imagen y su público</i>. Siendo su teoría una de las más influyentes en las ciencias sociales. Les compartí que en mi análisis acudo a los postulados del investigador estadounidense Howard Becker, para quien existen productores y usuarios de representaciones; así, toda persona cuenta historias y las escucha, plantea el análisis. Las representaciones nacen en determinado contexto, son construcciones sociales que sirven para significar algo: son esas ideas que comparten los músicos en el escenario y consumen los oyentes, o discuten. Por ende, es un término que deriva de la comunicación, del diario vivir. De hecho, el mismo Becker concibe “la etnografía” como una forma clásica de representación social, en tanto el etnógrafo participa y describe detalladamente el modo de vida cotidiano de un grupo humano.³³⁴</p>	
<p>Evidentemente, frente al concepto de violencia resulta imposible ofrecer un consenso en la definición –o al menos así lo plantea el pensador mexicano Adolfo Vásquez Sánchez, quien dice que las reflexiones no son nuevas ni escasas, ya que una y otra vez afloran, a lo largo de la historia de las sociedades. Dentro de esas conceptualizaciones, se ha llegado a decir que la violencia siempre supone una acción sobre otro. Es, básicamente, la voluntad de imponer una carga física o psíquica, por eso, muchas veces aparece estereotipada con cargas negativas, agrupada con crímenes y barbaridades para arrancar la fuerza o autonomía del otro. Empero, la violencia también podemos verla desde la otredad y esto implicaría un acto en defensa por la soberanía o la supervivencia.³³⁵ Estos polos descarnan juicios facticos cuando no morales, y aquí depende desde donde se mire para poder definir la violencia como justa o injusta. Por lo anterior, no hay</p>	

³³³ CASTORINA, “Dos versiones del sentido”, pp. 217-221.

³³⁴ BECKER, *Para hablar de la sociedad*, pp. 27.

³³⁵ VÁSQUEZ SÁNCHEZ, *El mundo de la violencia*, pp. 9.

ideales para hablar en nombre de la violencia; lo que para uno es violento, para otro no. En la representación social de la violencia coexisten muchos géneros y métodos, pues engloba la fuerza prima de filósofos y músicos, de politólogos y de periodistas, de novelistas o psicólogos.

La violencia en Colombia se ha prolongado en su devenir, por lo cual es un tema recurrente en las ciencias sociales; de continuas precisiones; para unos es resultado político, para otros, resultado social y cultural. Estos disensos los discute el reciente informe de la Comisión Histórica del Conflicto y sus Víctimas, para quienes la violencia responde a causas como la cuestión agraria, la debilidad institucional, la honda desigualdad de los ingresos, la tendencia al uso simultáneo de las armas y las urnas o la presencia precaria o, en algunas ocasiones, traumática del Estado en muchas regiones.³³⁶

A partir de la década de 1960, inician las Guerras Esmeralderas, una primera, que implicó dos fases entre 1965-1970 y 1971-1980, más localizadas en Boyacá; y otra entre 1984-1990, que convive más en el recuerdo de la población del Rionegro, porque implicó a varios municipios –incluido Villagómez–, a razón del conflicto entre Gonzalo Rodríguez Gacha y el zar esmeraldero Gilberto Molina. Estos acontecimientos que hacen parte de la historia reciente, se representan en novelas, en películas, en cuentos populares y en los corridos por supuesto, entonces cabe decir, son experiencias que reposan no sólo en artículos científicos, también hacen parte del saber popular.

La vecina región del occidente de Boyacá es un territorio en constante disputa por el control y la expropiación de esmeraldas. Desde el pasado prehispánico, las gemas conformaban un objeto simbólico importante en las estructuras religiosas de los Muzos, y con la invasión española, nació la avaricia por el oro verde; durante siglos, el imperio español explotó socavones que los indios habían cavado. Para finales del siglo XIX, bajo el amparo de la constitución de 1886 se legitimaba al Estado como propietario de los socavones. A mediados del XX, el Estado ofreció licencias al Banco de la República, acción que aumentó la minería clandestina por parte de g.uaqueros y campesinos. En el año de 1963, el gobierno nacional y departamental reitera su presencia con la fuerza pública para controlar el tráfico ilegal que dominaba a escala mundial. No en vano, para el año de 1965, el 95% de las esmeraldas llegaba por el mercado negro. A partir del año 1968, el Banco concede los principales cortes a firmas particulares, empresarios o mineros considerados “legales”.³³⁷

La Primera Guerra se limitó a territorios del occidente de Boyacá. Para el investigador Carlos Páramo, inició en 1965, y se extendió hasta el año de 1978. Las causas aparecen envueltas por la explotación ilegal de esmeraldas, en las administraciones del Banco de la República y posteriormente por parte de la empresa Ecominas.³³⁸ Otros motivos son la pérdida de la palabra empeñada –que funge para esa zona como la ley–, sumado con el ascenso de familias oligarcas en la región que reclamaban las parcelas y los cortes mineros al Estado, mientras campesinos buscan murallas o las sobras en los ríos de

³³⁶ CHCV, *Contribución al entendimiento del conflicto*, 2015, pp. 6.

³³⁷ PARRA BAUTISTA, “Familia, poder”, p. 26.

³³⁸ LÓPEZ, *Narcotráfico y conflicto*, pp.79; GUTIÉRREZ; BARÓN, “Órdenes subsidiarios”, pp. 109.

dominio de los patrones. Allí será protagonista Pablo Emilio Orjuela (el primer patrón de las minas), que por testimonio de Rafico González, era oriundo de Villagómez. En el año de 1962, Orjuela coordinaría la creación del grupo de autodefensas “La Pesada”, liderado por Efraín González, quien fue militar y, por lo tanto, pieza clave para prestar seguridad a los esmeralderos de ladrones, guaqueros independientes, etc.³³⁹ Esta organización de autodefensas, causó revuelo en el gobierno de Guillermo León Valencia por el blindaje del bandolero –hasta ese entonces, más buscado del país. Mientras González permanecía oculto en un barrio de Bogotá, Orjuela vendió su ubicación con la policía a cambio de garantías políticas. En traición a González, le cavó su propia tumba y clavó su propia cruz. Fue así, como en junio de 1965, se firmó el operativo y quedó abatido el bandolero: una asonada registrada en la prensa como corte cinematográfico, en donde 200 efectivos militares dispararon más de 70.000 balas contra un solo hombre que supo defenderse solo.³⁴⁰ A la muerte se sumó en ese mismo año al descubrimiento de las minas Peñas Blancas, lo cual intensificó la inseguridad en la zona.

Abatido González, los esmeralderos buscarían el relevo con Humberto “El Ganzo Ariza”, pistolero originario de Santander, quien asume el mando y rápidamente se va en contra de sus patrones, por lo cual el grupo de autodefensas termina aliado con el Estado para proteger sus intereses. Encarcelado Ariza en 1971, interviene el orden gubernamental, y se vuelve a posesionar –aunque no frontalmente– de los principales cortes mineros. Una ruptura en la dinámica misma del conflicto es para el año de 1975, cuando son asesinados los hermanos Vargas: dos líderes de los cortes de Muzo y Peñas Blancas. Los años siguientes, entre 1976-1977, son los más violentos de la primera guerra. De allí surge el primer pacto de paz, con un cese de hostilidades hasta 1984.³⁴¹ El panorama social en la región del Rionegro, por su parte estaba polarizado, con frentes de las FARC asentados en Yacopí, y Cundinamarca, y la organización autodefensas o paramilitares para prestar seguridad en los cultivos de coca.³⁴²

La Segunda Guerra por su parte, enfrentó familias extensas divididas en los grupos Coscuez y Borbur.³⁴³ De acuerdo con Carlos Páramo, “el conflicto ocurrió a raíz de una venganza ejecutada por Pablo Elías Delgadillo, patrón de Coscuez, contra Luis Murcia (patrón de Borbur) [...] La guerra nunca era explicada como un conflicto entre sociedades sino como un conflicto entre patrones”.³⁴⁴ Para Pedro Claver Téllez, la zona minera quedó dividida por una especie de Muro de Berlín, que separaba la quebrada La Míoca.³⁴⁵ Por sus amplias redes, implicó más pueblos, se agudizaron las acciones

³³⁹ GUTIÉRREZ; BARÓN, “Órdenes subsidiarios”, pp. 104.

³⁴⁰ SÁNCHEZ; MEERTENS, *Bandoleros, gamonales*, pp. 67.

³⁴¹ POLO, *Conflicto esmeraldífero*, pp. 66.

³⁴² VÁSQUEZ, Análisis del conflicto armado en Cundinamarca, pp. 6.

³⁴³ El primer grupo estuvo integrado por: las familias López Gualteros y Rodríguez de Peñas Blancas, las familias Suárez, Bustos, Espitia y Salinas de Otanche, empresarios de Muzo, y la cabeza del grupo liderada por Gilberto Molina de Quípama. El segundo grupo también intitulado “Los Culebreros” se integró por: Pacho Vargas, las familias Barrera García, Murcia Chaparro, y por los hermanos Luis Romero y Daniel Cañón de Maripí. Este bando tenía además influencia en municipios como Pauna, Briceño, Coper y Buenavista; alias “Colmillo” aparece como jefe militar, posteriormente la cabeza del grupo será de Gonzalo Rodríguez Gacha, en CLAVER TÉLLEZ, *La guerra verde*, pp. 100.

³⁴⁴ PÁRAMO BONILLA, “El corrido del minero”, pp.63.

³⁴⁵ CLAVER TÉLLEZ, *La guerra verde*, pp.76.

militares en los cercos regionales, con impacto en otros departamentos como Santander, y en barrios esmeralderos de la ciudad de Bogotá. Además, enfrentó a Gonzalo Rodríguez Gacha y Gilberto Molina. Este campo de fuerzas, manifestó alianzas por familias y el ascenso de comerciantes representantes de municipios, con corredores para el repliegue paramilitar.

Las regiones se dividen por la dominancia territorial de los grupos. Mientras La Guerra Fría acontecía a nivel internacional, el narcotráfico y las esmeraldas crearon sus propios cercos y muros simbólicos, cruzar el río Guaquimay y también El Pino era enfrentar la muerte. Así, las fronteras imaginadas que dividían regiones fueron temidas. Del noroccidente de Cundinamarca, los municipios de Paime, Villagómez, Pacho Topaipí y Yacopí, sufren el impacto de la guerra esmeralderas como territorios en disputa. La corporación SER, cataloga a los Municipios El Peñon, Paime y Villagómez, como localidades bastante violentas para la época. En el Rionegro, entre 1980 y 1993 se registraron más de 15 masacres, con un total de 108 víctimas, en su mayoría asesinadas mediante la utilización de arma de fuego,³⁴⁶ promovidas potencialmente por estructuras paramilitares creadas a mediados de la década de 1980, para prestar seguridad a narcotraficantes y esmeralderos, posibilitar el dominio de tierras en municipios como Yacopí y La Palma con fuerte presencia de frentes guerrilleros. Las Guerras Esmeralderas se anteponen con otros niveles del conflicto, y cobraron la desesperada cifra de 5.000 muertos, según datos oficiales.

Para los investigadores, esta cifra fue a raíz de un operativo del ejército en junio de 1987 en el municipio de Paime y en las inspecciones de Tudela y Guaquimay del noroccidente de Cundinamarca –vasta zona montañosa en la que Rodríguez Gacha aprovecharía las características geográficas para la preparación de base de coca. Las autoridades encontraron un cultivo de coca de más de 200 hectáreas, en la que inicialmente culparon a Gilberto Molina por la cercanía con la zona esmeraldera, lo que llevaría al descontento. Para otros, Rodríguez Gacha pretendía conectar como un cordón geoestratégico a Los Llanos Orientales con El Magdalena Medio, para facilitar el tráfico de drogas. Para esto era necesario incluir el occidente de Boyacá, procedimiento que no compartió su contendiente y esmeralderos como Víctor Carranza.³⁴⁷

Esta guerra sentenció su punto máximo con la masacre de “El Edén” el 27 de febrero de 1989, en Sasaima Cundinamarca. Apoyado en la prensa, Gilberto Molina celebraba su cumpleaños, en compañía de familiares, amigos y el dueto de música carrilera Las Hermanitas Calle, cuando entraron doce hombres con uniformes militares y panfletos alusivos al Frente 22 de las FARC. Mataron a Molina, cuatro de sus guardaespaldas y diez civiles. El atentado implicó inicialmente a alias *Colmillo* y alias *El Péquines* –dos sicarios a sueldo de la región. Pronto se supo que fue una acción patrocinada por Rodríguez Gacha que costó más de 200 millones de pesos.³⁴⁸ Un año después, quedaría abatido en un operativo Gonzalo Rodríguez Gacha.

³⁴⁶ LÓPEZ, *Narcotráfico y conflicto*, pp.172.

³⁴⁷ URIBE, 1992; POLO, y otros, 1996; PARRA, 2006; GUERRERO, 2008, GUTIÉRREZ y BARÓN 2008; PÁRAMO, 2011.

³⁴⁸ La guerra de “El Mexicano”, *Revista Semana*.

Abatido Gilberto Molina, y con la caída de cabezas regionales como Miguel Castellanos el 22 de octubre de 1987 y Carlos Murcia Chaparro el 14 de diciembre de 1988, los grupos iniciarían acercamientos para el desescalamiento del conflicto, con el Comité Permanente de Normalización, Verificación, Pacificación y Desarrollo del occidente de Boyacá que determinó un pacto de paz en 1990, con varios encuentros en pueblos del Rionegro y del occidente de Boyacá asistidos por presencia de la iglesia en cabeza del Arzobispo Álvaro Raúl de Chiquinquirá, voceros del gobierno departamental y presentaciones de la agrupación norteña Los Rangers del Norte, que fueron contratados para amenizar cada encuentro. En realidad, la pacificación social más allá de constituirse como un contrato, replica en la imposición de un orden hegemónico determinado por zares esmeralderos como Víctor Carranza, que controló durante décadas la producción de esmeraldas y el destino político de la región. El proceso de paz, se reconstruye minuciosamente en el corrido prohibido intitulado “La Paz en occidente”, en una de sus estrofas dice: “ya cansados de tanta violencia, se promueve el proceso de paz, en cabeza de Víctor Carranza, Horacio Triana, y la iglesia neutral. Pablo Elías Delgadillo, don Guillermo Porras y otros más”.³⁴⁹

Sin embargo, y como era de esperarse, la paz no fue duradera. Según Teófilo Vásquez, en la región del Rionegro, a principios de la década de 1990, avanzó el repliegue paramilitar, durante el periodo de 1995-2002, con combates entre el frente 22 y frente 43 de las FARC por el control territorial. En ese lapso de tiempo aumentó el desplazamiento en las ciudades, y se registraron 289 homicidios.³⁵⁰ – Como muchos de sus familiares, conocí el flagelo del paramilitarismo, cuando era común ver a estructuras de Las Águilas Negras en las tiendas del pueblo, cobrando vacunas a comerciantes por cada bulto de papa o, a campesinos de las veredas por cada cabeza de vaca; fue por toda la década del 2000 cuando aparecían en Villagómez hasta dos muertos por semana, bajo la sospecha de simpatizar con las FARC. Al margen los frentes guerrilleros quemaban buses, se enfrentaban con el ejército o arremetían contra la estación de policía ubicada en el corazón del pueblo, mientras las balas cruzaban por los techos de nuestras casas–.

Hoy por hoy, con la muerte de reconocidos esmeralderos como Víctor Carranza en el año 2013, de Luis Murcia alias “Pequinés” en el 2014, se suman las recientes justas huelgas de gUAQUEROS y campesinos sin tierras en Muzo, reclamando una porción de terreno en el corte de Puerto Arturo que conserva las esmeraldas gota de aceite, reprimidos por las fuerzas estatales del Escuadro Móvil Antidisturbios y el Ejército Nacional para cuidar los intereses privados. Además, *Revista Semana* publicó que desde el año 2000, se han reafirmado coaliciones para volcar el apoderamiento de los principales cortes esmeralderos, y patrocinar el poder en las regiones con campañas políticas por cuenta de familias vinculadas históricamente con la extracción y el comercio de gemas; paramilitares con el monopolio de la violencia, y transnacionales

³⁴⁹ La paz en occidente, disponible en YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=sZaaLU8rgbw>.

³⁵⁰ VÁSQUEZ, Teófilo, Análisis del conflicto armado en Cundinamarca y Bogotá 1995-2001. Resumen ejecutivo, CINEP, 2002, pp.8-12.

como Mineras Texas que modifican las redes sociales de la guaquería tradicional y constituyen una élite propietaria en ascenso que merma en un capitalismo criminal.³⁵¹

La inquietud de si estamos ante la silenciosa prolongación de un tercer ciclo de guerra verde se ha vuelto conspicua en la población, mientras en la prensa especulan el retorno de la guerra, pero ahora en Bogotá donde registran múltiples atentados contra empresarios esmeralderos. Los sustratos de los conflictos en el siglo XX reaparecen en nuestro siglo por la codicia de las esmeraldas, que en el occidente de Boyacá se almacena el 60% de la producción del país. La zona minera termina por ser concebida como “Estados de Guerra”, que son en definición de Teresa Uribe, espacios en los que el poder institucional no es soberano y en los que amplios sectores sociales contradicen el orden estatal, resistiéndose a su control.³⁵² Ante esa ausencia, las vías de transporte son pésimas, la mayoría de familias vive con 200 mil pesos al mes, y sufre por la escasez de servicios públicos básicos. Sin más oportunidad que la limitada guaquería, los campesinos pasaron de las esmeraldas a la siembra de coca.³⁵³

³⁵¹ “Invaden la mina”, *Revista Semana*.

³⁵² TREJOS, “aproximaciones teórico-conceptuales”, pp. 109.

³⁵³ [Ver:] Documental El imperio de las esmeraldas, disponible en YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=vmV59RYXVdc>.

CONCLUSIONES

A bordo de un carro blanco con placas de Bogotá, el lunes 16 de julio de 2015, a las 5:30 de la mañana salimos del Municipio de Yacopí con Rey Fonseca y Alirio Castillo. A esa hora, la neblina imperaba en las copas de los árboles; mientras subíamos por la carretera empinada, estudiantes de bachillerato bajaban para llegar temprano al colegio. Dos jóvenes con uniformes deportivos y sus maletas terciadas iban montados en un burro, más adelante, otros tres estudiantes se pasaban un balón, y con sus caras rojas y acaloradas, cargaban los zapatos del uniforme de diario en los hombros, y llevaban puesto en sus pies botas de caucho con tierra y arcilla. Más allá de los pastales, sobre las laderas y los filos de las montañas el sol mañanero nacía, y como mirando el futuro le dije a Fonseca y Castillo, –estoy convencido de que esos jóvenes, en unos años y cuando se firme la paz entre las FARC y el gobierno de Juan Manuel Santos, al terminar el bachillerato tendrán una opción distinta a cargar un fusil y “morir por la patria” en el servicio militar–, escépticos del proceso de paz, ninguno de los dijo nada. Acto seguido le pregunté a Castillo –¿qué sería de sus corridos en el postconflicto?–, y sin pasar saliva me contestó: “cuando el conflicto termine, los corridos prohibidos serán parte de esa historia”.

Opté por el estudio de los corridos prohibidos en Colombia, al ser originario de la Provincia del Rionegro, un circuito donde los corridos con su estilo rancharo y norteño, arribaron provenientes de México, se mezclaron en la cultura y, a la fecha, se comparten como un complejo magma sonoro: con líricas, performances y atributos disimiles, que acompañan conflictos, alegrías y desdichas en el devenir de los pueblos sin historias escritas y en donde la palabra sigue siendo la forma básica de comunicación.³⁵⁴ Es así como terminé por comprender que lo local, lo regional, lo nacional y transnacional se entremezclan en la música, y abren procesos de aculturación e hibridación. Esos movimientos, me llevaron a sospechar sobre el sentido de habitar los corridos –y no sólo los intitulados “prohibidos”– en las calles, en las veredas y en el aula de clases, en resumidas cuentas: desde espacios de aprendizaje. Ese ejercicio permite palpar un conjunto de memorias vivas, trágicas y heroicas con el acto más básico del pensamiento: la escucha.

Desde la sociología, Howard Becker denunció que a sus colegas los sociólogos y al gremio de las ciencias sociales en general, les gusta hablar como si el conocimiento producido por ellos acerca de la sociedad, fuese el único “real” en la materia. Además de sostener la banal idea, de que sus modos de hablar acerca de la sociedad son los mejores, o los únicos para hacerlo con propiedad.³⁵⁵ No es ajeno ese problema a la historiografía y la historia escolar, dos movimientos atrincherados en las instituciones educativas que hablan

³⁵⁴ VEGA, “Las Fuentes orales”, pp. 19.

³⁵⁵ BECKER, *Para hablar*, pp. 23.

como si tuviesen el monopolio del pasado. Es común ver a maestros e historiadores desgarrar sus métodos en congresos sobre didáctica, en los muros de la escuela y con los libros de texto. Por su parte, los resultados de este trabajo de investigación, permiten evidenciar que otros espacios, tiempos y narrativas como los corridos, trascienden con usos públicos y funciones sociales para representar los vestigios del pasado o cuestionar problemas coyunturales con la lúdica innata de la música.

Lo afirma César Burgos desde el caso mexicano, la letra de los narcocorridos no es suficiente para explorar aspectos relacionados con las representaciones y las formas de ser o pensar de los grupos sociales.³⁵⁶ En este trabajo, consideré los corridos desde las funcionalidades, tan múltiples y complejas en sus procesos de producción, promoción y apropiación. Con ese derrotero, propuse un método interdisciplinar dividido en un ciclo de investigación práctica, y otro ciclo en la práctica de la enseñanza. En el primero ubiqué históricamente los canales migratorios de los corridos, y conversé con el productor, los músicos, los promotores y las audiencias, lo que me permitió identificar distintas facultades educativas relacionadas con la historia, las ordeno así:

La manifestación corridística atraviesa buena parte de la historia de México, y acontecimientos recientes en Colombia. Su función principal es representar historias –en plural–, diferentes al único relato del Estado-nación. Aunque los corridos se juzguen desde su condición mítica, el mito termina por adoptarse como la teoría popular que explica con lógica los acontecimientos; los rituales de consumo, por su parte, se convierten en las formas de reproducir y naturalizar las representaciones. Como el relato escolar, el sentido común cuenta con sus propios héroes, embalsamados y criticados en boca de sus seguidores y verdugos. El repertorio de corridos prohibidos es cambiante junto con la sociedad, y se moldea a los intereses de sus tiempos. Los productores recuperan, transportan y proyectan la violencia, el narcotráfico y la esfera geopolítica contemporánea. Los repertorios, al recoger las memorias del conflicto adoptaron la forma de representaciones sociales, y es así como se discuten en distintos sentidos, por lo cual no hay una definición concreta del género, y existen más bien nociones asociadas a la marca discográfica. Las composiciones hacen de crónicas, musicalizadas y breves, que las audiencias discuten y aprenden de manera colectiva. La trama como toda narrativa no es neutral, así se inclinan a una

³⁵⁶ BURGOS, “Mediación musical”, pp. 206.

ideología, enaltecen a los personajes y dejan moralejas. Los corridos prohibidos llevan mensajes irreverentes, que intentan hablar por ese “nosotros” no implícito en la nación imaginada. La discusión de los repertorios con los músicos y sus públicos dejan ver cómo son, y qué piensan de sus prácticas y realidades.

Las canciones son archivadas en las emisoras comunitarias, en las rockolas de los pueblos y en espacios virtuales, así funcionan como lugares de memoria. Los corridos tienen poder de convencimiento en las audiencias, y la naturaleza de su narración desmarca la ficción de la realidad. Los intérpretes provienen de zonas rurales, pueblos o barrios marginales, por lo cual utilizan adjetivos del lenguaje popular, por eso influyen en el gusto de las audiencias. Pero también promueven estéticas con la vestimenta y patrones axiológicos que incitan a la participación. Las audiencias en la Provincia del Rionegro se comprometen con la escucha, aprehenden el corrido y llenan vacíos desde sus propias experiencias con fenómenos del conflicto regional y local.

En la práctica de la enseñanza, conviví con estudiantes de educación media y hablé con docentes e investigadores interesados en la implementación didáctica de los narcocorridos. Los jóvenes escuchan el género musical, en la mayoría de los casos, inducidos por adultos –identifican artistas, agrupaciones, y por las temáticas sobre el narcotráfico las conectan con otras producciones como documentales, novelas o series de televisión–, pero también con memorias que le cuentan sus propios familiares. A partir de esos conocimientos previos: de su propia experiencia representacional con la música y lo que cuentan, abrí un puente de comunicación con los productores, los promotores, las audiencias de corridos, los padres de familia, recabados en trabajo de campo y en el aula, lo que permitió reconocerlos como sujetos históricos. Por lo cual, con la práctica de la enseñanza no se buscó formar históricamente, sino crear sentido crítico para que los estudiantes se reconocieran en el ambiente histórico y cultural de su comunidad. Pero el alcance de esos aprendizajes solo puede evaluarse con un seguimiento al grupo, y con otra intervención educativa que les permita crear sus propias producciones narrativas para compartir con la comunidad educativa y local, con el fin de crear conciencia crítica para la resolución de conflictos sociales.

Por otro lado, las prácticas de la enseñanza de la historia tienen mucho por reflexionar de otras prácticas socioculturales de aprendizaje, desde ejes particulares como la

producción y difusión. El maestro como el músico, tiene la tarea de buscar las historias en su afuera, componer relatos y cautivar a su público; proponer una rítmica, un manejo de escenario y permitir canales de interacción entre el mensaje y el medio. Los corridos siempre dejan oberturas en la narración, y su público es heterogéneo, activo y selectivo al escoger sus representaciones, es allí donde se funda su capacidad educativa. El *curriculum* es, sin duda, uno de los conceptos más comunes en la pedagogía, significa el deber ser de la práctica, muchas veces impuesto por la autoridad saber-institución. Desde la sociología de la música, se apela al concepto de repertorio como un acervo más horizontal, y puede rehacerse entre músicos y oyentes según la situación. Bien podría el referido concepto educativo invertir su sentido por el de repertorio, que demande un ejercicio de mayor empirismo, democracia y participación entre agentes culturales, las comunidades locales, los estudiantes y docentes. Otro punto es la composición de un corrido y la escritura de la historia, dos prosas que pese a la honestidad, acuden a la imaginación y explican detalles de lo cotidiano, aunque la ficción por sí misma no es suficiente porque la realidad es compleja y se modifica socialmente. Por último, los corridos prohibidos aprovechan las redes digitales para reproducirse en sus audiencias; recientemente, la historia digital y la antropología de la *mass media* ha propuesto enfoques renovadores para que el relato histórico tenga usos públicos de mayor alcance a la historia tradicional, esas pueden ser salidas concretas al hermetismo del relato escolar. En ese ir y venir del trabajo de campo al aula/ del aula al escritorio, Rockwell considera que la experiencia debe cambiar la conciencia del investigador y modificar su manera de mirar los procesos educativos y sociales.³⁵⁷ Con estas reflexiones, quiero decir que nos hemos dedicado por debatir la enseñanza de la historia en las escuelas, pero no en su exterior. El reto no sólo está en ponerlas en cuestión, es generar nexos en vías de crear prácticas situadas y significativas.

En el análisis de esa información empírica, terminé inclinándome por la teoría y metodología de las representaciones sociales, por lo cual además de oír esas voces: aquello que me cantaban o me contaban de manera sencilla las personas o los jóvenes en el aula, era necesario dar cuenta de ellas, y encontrarle su significado desde la reflexividad. Por eso, los aportes más importantes a considerar en este trabajo de investigación, los organizaría de la siguiente forma: el aprendizaje de la historia no se limita a las instituciones, ni a una

³⁵⁷ ROCKWELL, La experiencia etnográfica, pp. 9

etapa de la vida, y el corrido está implícito en la historia, en fin de socializar la historia misma. Por otro lado, la acción “enseñar historia” cambió desde mi experiencia, por “sentir” y “compartir” representaciones en los contextos naturales, que al momento de discutirlos en la intervención educativa se convertían en archivos visuales y audibles.

Desde las prácticas, el francés Gilles Ferry arguye que el ejercicio de la formación siempre es doble: exige un saber científico, literario y artístico al que se suele llamar académico, y un saber profesional, el cual no sólo se reduce al pedagógico, por lo cual abarca otras áreas de gestión, orientación y concertación.³⁵⁸ En trabajo de campo, adopté herramientas de las ciencias sociales, pero la identidad como profesor es innegable. Cabe decir, el profesor es de mayor aceptación en pueblos y zonas rurales, y se mira con menos recelo que la figura del antropólogo y el sociólogo, inventado por las comunidades como un extraño. El hecho de presentarme en los grupos e instituciones como maestro en formación, como nativo de la región, y especificar los fines históricos y educativos del proyecto, facilitó la entrada en campo, la confianza con los informantes, y la gestión de la práctica en la institución educativa.

Con el giro cultural en la década de 1980, las ciencias sociales se examinaron desde sus propias prácticas para diferenciar los campos de trabajo. La investigación y la enseñanza se aceptaban como dos prácticas distintas, pues mientras los investigadores se presentan como la autoridad por manipular los “saberes teóricos”, los profesores o protagonistas del “saber acción” se resisten al peregrinaje de la investigación. Dichas fuerzas, según Barbier, son establecidas en una jerarquía donde las teorías son lo abstracto, lo aplicable: “las tierras altas”. A la inversa, la práctica aparece en lo local, es lo efímero: “las tierras bajas”.³⁵⁹ No obstante, para Bruno Latour “la teoría es un producto [...] siempre habrá una práctica, una acción”,³⁶⁰ lo cual me hace pensar en lo expresado por el Paulo Freire de la etapa más adulta, para quien “no hay enseñanza sin investigación ni investigación sin enseñanza”.³⁶¹

El 23 de junio de 2016, escribía el tercer capítulo del trabajo y en La Habana Cuba la delegación de las FARC con su comandante en jefe –Rodrigo Londoño– conocido con

³⁵⁸ FERRY, “El trayecto de la formación”, pp. 7

³⁵⁹ BARBIER, “Savoirs théoriques”, pp. 4.

³⁶⁰ LATOUR, “Sur la pratique”, pp. 2.

³⁶¹ FREIRE, *Pedagogía*, pp.30.

el seudónimo de “Timochenco”, y el gobierno colombiano –en cabeza de Juan Manuel Santos–, silenciaron los fusiles de esa guerra, que duró aproximadamente 52 años. Desde el seno popular, estudiantil, campesino, indígena, ciudadano y académico se han sumado importantes sociabilidades para construir escenarios de participación política, paz y reconciliación, con por lo menos cuatro ejes importantes: la memoria, las víctimas, los territorios rurales y el problema de drogas, este último, vertebral (pero no el único en la descomposición social) porque según un informe reciente de la Organización de las Naciones Unidas (ONU), Colombia se ratificó como el primer cultivador y comercializador de cocaína del mundo, que pasó de 48 mil hectáreas a 96 mil en el 2015.³⁶² En ese panorama, dos de los desafíos más urgentes, será abordar por un lado, “la narcocultura”, y por el otro, “la cultura de la violencia” enfoque con el cual Michel Wiervoka, llama la atención sobre los sistemas de significación, y las redes de reproducción de representaciones sobre la violencia.³⁶³

Por lo anterior, la paz más allá de ser un proceso de implementación homogéneo, ha de discutirse desde las regiones, y aquí géneros musicales como el corrido llanero en el oriente colombiano, el bullerengue y desde luego el vallenato en la zona norte; el género carranguero en la región central, o el rap y el rock en las zonas urbanas, durante años han recogido la experiencia del conflicto, el desplazamiento forzado, las desapariciones sistemáticas, la problemática agraria, la violación de derechos humanos, las drogas y los excesos del narcotráfico. Pero como se abordó en este trabajo, es necesario discutir la música desde una investigación práctica situada, sin descuidar su capacidad para constituirse en prácticas de la enseñanza, con reflexiones de lo que ahora han llamado “catedra de la paz” o “pedagogía para la paz”. Precisamente, una de las vetas que quisiera proponer en una futura investigación es el análisis de la tradición corridística en movimientos guerrilleros de América Latina, con el caso específico de las FARC, y que desde una Investigación Acción Participante pueda contribuir a sanar y fortalecer el tejido de las memorias del conflicto, que permitan afirmar voluntades de paz, en la transición de los insurgentes a la vida civil.

³⁶² El país, “Colombia, el principal productor de coca”.

³⁶³ ARTEGA, “El espacio de la violencia”, pp. 131.

Finalmente, este trabajo pudo ser de mayor impacto y compromiso con la comunidad. Quería ampliar el alcance de investigación al occidente de Boyacá, pero los tiempos del postgrado, los recursos y la demanda presencial en México impidieron ese objetivo. Al día de hoy el occidente de Boyacá es una de las zonas más amenazadas por la ilegalidad, las violencias privadas y la desigualdad en Colombia. Algunos de los historiadores, antropólogos periodistas e intérpretes de corridos superaron las sombras del terror y el miedo, para cantar o contar lo que la realidad les permite.

FUENTES

BIBLIOGRAFIA

ALBERTÍN, Pilar y IÑIGUEZ, Lupicinio, “Un estudio etnográfico de usuarios de heroína: el uso de práctica reflexiva”, *Empiria: Revista de Metodología de las Ciencias Sociales*, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 20, julio-diciembre, 2010, Madrid, España, pp. 39-60.

AMEIGEIRAS, Aldo, “El abordaje etnográfico en la investigación social”, Irene Gialdino (Coordinadora), *Estrategias de investigación cualitativa*, Barcelona, Gedisa, 2006, pp. 107-152.

ANGROSINO, Michael, *Etnografía y observación participante en Investigación Cualitativa*, Madrid, Ediciones Morata, 2012.

ARIAS, Ricardo, *Historia de Colombia contemporánea (1920-2010)*, Bogotá, Universidad de los Andes, 2011.

ASSMAN, Aleida, “communicative and cultural memory”, Astrid Erll y Ansgar Nunning (Editores), *A companion to cultural memory studies*, Alemania, De Gruyter, 2010, pp. 109-118.

ARTEGA, Nelson, “El espacio de la violencia: un modelo de interpretación social”, *Revista Sociológica*, México, año 18, número 52, mayo-agosto de 2003, pp. 119-145.

ASTORGA, Luis, *El siglo de las drogas*, México, Espasa, 1996.

ASTORGA, Luis, “Los corridos de traficantes de drogas en México y Colombia”, *Revista Mexicana de Sociología*, Instituto de Investigaciones Sociales – UNAM, LIX: 4, 1997, México, pp. 245–261.

ATHEHORTÚA, Adolfo y ROJAS, Diana, “El narcotráfico en Colombia. Pioneros y capos”, *Revista Historia y espacio*, Universidad del Valle, 31, 2008, Colombia, pp. 1-27.

ARFUCH, Leonor, *Memoria y autobiografía. Exploraciones en los límites*, Buenos Aires, Fondo de Cultural Económica, 2013.

ATTALI, Jacques, *Ruidos, Ensayo sobre la economía política de la música*, México, Siglo XXI, 1995.

AUGÉ, Marc, *El oficio del antropólogo. Sentido y libertad*, México, Gedisa, 2007.

AVITIA, Antonio, *Corrido histórico mexicano. Voy a cantarles la historia (1810-1910)*, México, Porrúa, 1997, tomo I.

BARBIER, Jean-Marie, “Élaboration de projets d’action et planification”, Paris, PUF, 1991, pp.35-84.

_____, “Sens construit, signification donnée”, Jean-Marie Barbier y Olga Galatanu (Editores), *Signification, sens, formation*, Paris, PUF, 2000, pp. 61-86.

_____, “Savoirs théoriques et savoirs d’action”, Paris, PUF, 1996, pp. 1-17

BECKER, Howard, *Para hablar de la sociedad la sociología no basta*, México, Siglo XXI, 2015.

_____, y FAULKNER, Robert, *El jazz en acción. La dinámica de los músicos sobre el escenario*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2011.

BERMÚDEZ, Egberto, “Del tequila al aguardiente”, *Horas. Tiempo Cultural*, Universidad Nacional de Colombia, III, febrero de 2004, Bogotá, pp. 28-42.

_____, “La música colombiana: pasado y presente”, Albert Recasens y Christian Spencer (coordinadores) *A tres Bandas. Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro Iberoamericano*. 2010, Madrid, Seacex, pp. 247-254.

_____, “Un siglo de música en Colombia: ¿entre nacionalismo y universalismo?” *Revista Credencial Historia*, Banco de la Republica, 120, 1990, Colombia, pp. 9-18.

BETANCOURT, Darío, “Los cinco focos de la mafia colombiana (1968-1988). Elementos para una historia”, *Revista Folios*, Universidad Pedagógica Nacional, 2, 1991, Bogotá, Colombia

BOURDIEU, Pierre, *El sentido práctico*, Argentina, Siglo XXI, 2007.

BURGOS, César, “El quehacer etnográfico: experiencias y técnicas de investigación en el estudio del narcocorrido”, Ambrocio, Mojardín, Carlos, Zavala, y Beatriz, Arita. (Coordinadores), *Nuevas rutas de investigación e intervención psicológicas*, tomo II, Universidad Autónoma de Sinaloa, Hablalma, 2014, pp. 211- 236.

_____, “Narcocorridos: Antecedentes de la tradición corridística y del narcotráfico en México”, *Studies in Latin American Popular Culture*, Universidad de Texas, 31, 2013, Texas, pp. 157-183.

_____, “Narcocorrido, una expresión musical en Sinaloa”, *Ensayos sobre cultura y violencia en Sinaloa*. Culiacán, Universidad Autónoma de Sinaloa, pp. 1-18.

_____, “Reflexión crítica de estudios recientes sobre el narcocorrido”, *Revista Psico-Logos*, Universidad Autónoma de Sinaloa, 13, enero-junio, 2013, pp. 67-79.

_____, y SILVA, Carlos, “Tiempo mínimo-conocimiento suficiente: La cuasi-etnografía sociotécnica en psicología social”, *Psicoperspectivas*, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, X: 2, Viña del Mar, Chile, 2011, pp. 87-108.

CASTORINA, José, BARREIRO, Alicia y TOSCANO Ana, “Dos versiones del sentido común: las teorías implícitas y las representaciones sociales” José Castorina (coordinador), *Construcción conceptual y representaciones sociales. El conocimiento de la sociedad*, Argentina, Miño y Dávila Editores, 2007, pp. 205-254.

CALDERÓN, Pablo, “Contribuciones al cancionero infame de Colombia”, *A contratiempo, revista de música en la cultura*, 10, Bogotá- Colombia, 1996, pp. 23-35.

CANDAU, Joël, *Antropología de la memoria*, Buenos Aires – Argentina, Ediciones Nueva Visión, 2006.

CARRETERO, Mario, *Documentos de identidad. La construcción de la memoria histórica en un mundo global*, Buenos Aires, Paidós, 2007.

CASTELLS, Manuel, *Comunicación y poder*, Madrid, Alianza Editorial, 2009.

CASTILLO, Alirio, “Memorias de don Alirio”, Carlos Valbuena (coordinador), *El cartel de los corridos prohibidos*, Colombia, Printer 2006, pp. 313-382.

CASTILLO, Fabio, *Los jinetes de la cocaína*, Bogotá-Colombia, Editorial Documentos Periodísticos, 1987.

CASTRO, Rafael, *Colombia y México más Cerca que Distantes*, Bogotá-Colombia, Claro de Luna, 2000.

CIFALI, M; ANDRE, A. *Écrire l’expérience. Vers la reconnaissance des pratiques professionnelles*, Paris, PUF, 2007.

CLAVER TÉLLEZ, Pedro. *La Guerra Verde: treinta años de conflictos entre los esmeralderos*. Bogotá-Colombia, Intermedio Editores. Bogotá, 1993.

CERTAU, Michel de, *La escritura de la historia*, México, Universidad Iberoamericana, 1993.

_____, *La invención de lo cotidiano II. Habitar, cocinar*, México, Universidad Iberoamericana, 2000.

_____, *Historia y Psicoanálisis. Entre ciencia y ficción*. México, Universidad Iberoamericana, 1998.

CUESTA, Raimundo, *La venganza de la memoria y las paradojas de la historia*, Salamanca, Lulu.com, 2015.

_____, “Genealogía y cambio conceptual. Educación, historia y memoria”, *Archivos Analíticos de Políticas Educativas*, Universidad Estatal de Arizona, XXII: 23, Estados Unidos, 2014, pp. 1-27.

_____, “Historia con memoria y didáctica crítica” *Con-ciencia social: anuario de didáctica de la geografía, la historia y las ciencias sociales*, Federación Icaria de Grupos de Innovación Didáctica de Geografía, Historia y otras Ciencias Sociales, FEDICARIA, 15, España, 2011, pp. 15-30

DELEUZE, Gilles, *Crítica y clínica*, traducido por Thomas Kauf, Barcelona, editorial, Anagrama, 1996.

DIETZ, Gunther, “Hacia una etnografía doblemente reflexiva: una propuesta desde la antropología de la interculturalidad”, *Revista de Antropología Iberoamericana*, Asociación de Antropólogos Iberoamericanos en Red (AIBR) VI: 1, España, pp. 3-26.

ELLIOT, Jhon, *La investigación-acción en educación*, España, ediciones Morata, 2000.

FINNEGAN, Ruth, “Música y participación”, *Revista transcultural de música*, Sociedad de Etnomusicología, 7, Barcelona – España, 2003.

FINNEGAN, Ruth, “¿Por qué estudiar la música? Reflexiones de una antropóloga desde el campo”, *Revista Transcultural de Música*, Sociedad de Etnomusicología, 6, Barcelona – España, 2002, pp. 1–18.

FLORESCANO, Enrique, *Imágenes de la patria a través de los siglos*, México, Taurus-Secretaría de Cultura del Gobierno de Michoacán, 2005.

_____, *La función social de la historia*, México, Fondo de Cultura Económica, 2012.

FRITH, Simón, “Hacia una estética de la música popular”, Francisco Cruces y otros (editores), *Las culturas musicales. Lecturas en etnomusicología*, Madrid- España, Trota, 2001, pp. 413-435.

FREIRE, Paulo, *Pedagogía de la autonomía. Saberes necesarios para la práctica educativa*, Argentina, Siglo XXI, 2002.

FREIXA, Jordi, “El enfoque etnográfico en educación musical”, Andrea Maravillas Díaz y Andrea Giráldez (coordinadoras) *Investigación cualitativa en educación musical*, Barcelona-España, Editorial Graó - Biblioteca de Eufonía, 2013, pp. 39-56.

GARCÍA, Francisco y MERCHÁN; Javier, “Ciudadanía, políticas de la cultura y usos públicos de la escuela”, *Revista con-ciencia*, Federación Icaria de Grupos de Innovación Didáctica de Geografía, Historia y otras Ciencias Sociales, FEDICARIA, 12, España, 2008, pp. 15-20.

GARCÍA, Liliana, *Judith Reyes. Una mujer de canto revolucionario 1924 – 1988*, México, Ediciones Clandestino, 2008.

GARZA, María Luisa de, *Ni aquí ni allá. El emigrante en los corridos y en otras canciones populares*, México, Laberinto ediciones, 2008.

GASCÓN, Daniel, “La memoria tiene una potencia que la historia nunca alcanza. Entrevista con Tzvetan Todorov”, *Revista Dossier*, 198, junio de 2015, pp. 16-20.

GEERTZ, Clifford, *La interpretación de las Culturas*, México, Gedisa, 1987.

GIALDINO, Irene, *Estrategias de investigación cualitativa*, Barcelona, Gedisa, 2006.

GIROLA, Lidia, “Representaciones e imaginarios sociales. Tendencias recientes en la investigación”, Enrique de la Garza Toledo y Gustavo Leyva (editores.), *Tratado de metodología de las ciencias sociales: perspectivas actuales*, México, Universidad Autónoma Metropolitana - Fondo de Cultura Económica, 2012, pp. 441-168.

GHASARIAN, Christian, “Por los caminos de la etnografía reflexiva”, Christian Ghasarian y otros (editores), *De la etnografía a la antropología reflexiva. Nuevos campos, nuevas prácticas, nuevas apuestas*, Buenos Aires, Ediciones del Sol, 2010, pp. 9-42.

GIROUX, Henry, *La escuela y la lucha por la ciudadanía*, México, Siglo XXI, 1998.

GONZÁLEZ, Igael, “¿Qué es la música norteña mexicana?”, Luis Omar Montoya (coordinador), *¡Arriba el Norte...! Música de acordeón y bajo sexto, Tomo I*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia INAH, 2013, pp.49-58.

GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Luis, “La Pedagogía Crítica de Henry A. Giroux”, *Revista Electrónica Sinéctica*, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, 29, Jalisco, agosto-enero, 2006, pp. 83-87.

GONZÁLEZ, Luis, *Pueblo en vilo. Microhistoria de San José de Gracia*, México, El Colegio de Michoacán, 1995.

GONZÁLEZ, María, “La violencia y la enseñanza de la Historia Nacional en el escenario institucional colombiano (1948-2006)”, *Revista páginas de Educación*, Uruguay, Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Católica del Uruguay, VIII: 1, Uruguay, 2015.

GRIMSON, Alejandro, *Los límites de la cultura. Crítica de las teorías de la identidad*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2012.

GRUPO DE MEMORIA HISTÓRICA, *¡Basta ya! Colombia: Memorias de guerra y dignidad*, Bogotá, imprenta nacional, 2013.

GUERRERO, Javier. “Región, ilegalidad y violencia en el caso de las guerras de las esmeraldas”, Javier Guerrero Barón y Olga Acuña Rodríguez (editores), *Boyacá: región y conflicto*, Medellín-Colombia, La Carreta, 2008, pp. 111-135.

GUBER, Rosana, *La etnografía: Método, campo y reflexividad*, Bogotá- Colombia, Editorial Norma, 2001.

GUTIÉRREZ, Francisco y BARÓN, Mauricio, “Órdenes subsidiarios. Coca, esmeraldas: la guerra y la paz”, *Revista Colombia Internacional*, Universidad de los Andes, 67, 2008, Bogotá – Colombia, pp. 102-129.

HAMMERSLEY, Martyn y ATKINSON, Paul, *Etnografía. Métodos de Investigación*, Barcelona, Paidós, 1994.

HÉAU, Catherine, “Migración y narcocorridos. Los marcos sociales de su popularidad”, Fernando Hajar (coordinador), *Música sin fronteras. Ensayos sobre migración, música e identidad*, México, Conaculta, 2006, pp. 77-127.

_____, “Poder y corrido: una reseña histórica”, *Revista Versión. Estudios de Comunicación y política*, Universidad Autónoma Metropolitana, 16, diciembre de 2005, México, pp. 17 – 41.

_____, y GIMÉNEZ, Gilberto, “La representación social de la violencia en la trova popular mexicana”, *Revista Mexicana de Sociología*, Instituto de Investigaciones Sociales – UNAM, LXVI: 4, octubre-diciembre de 2004, México, pp. 627-659.

HERRERA, Roberto, *La perspectiva teórica en el estudio de las migraciones*, México, Siglo XXI, 2006.

HINE, Chistine, *Etnografía virtual*, Barcelona, Editorial UOC, 2004.

HUICI, Vicente, *Espacio, tiempo y sociedad. Variaciones sobre Durkheim, Halbwachs, Gurvitch, Foucault y Bourdieu*, Madrid, Ediciones Akal, 2007.

HOBBSBAWN, Eric, *Bandidos*, España, Editorial Crítica, 2011.

HORMIGOS, Jaime, *Música y sociedad. Análisis de la cultura musical de la posmodernidad*, Madrid, Fundación Autor, 2008.

HORMIGOS, Jaime; CABELLO, Antonio, “la construcción de la identidad juvenil a través de la música” *Revista Española de Sociología*, Federación Española de Sociología, 4, 2004, España, pp. 259-270.

KNIGHT, Alan, “Interpretaciones recientes de la Revolución mexicana”, *Secuencia Revista de Historia y Ciencias Sociales*, Instituto Mora, 13, 1989, México, pp. 23-43.

LATOUR, Bruno, “Sur la pratique des théoriciens”, Jean Marie Barbier (editora), *Savoirs théoriques et savoirs d’action*, Paris, PUF, 1996, pp. 131-146.

LE GOFF, Jacques, *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*, España, Paidós, 1991.

LOTGERINK, Dirk, “La música norteña mexicana en Holanda”, Luis Omar Montoya (coordinador), *¡Arriba el Norte...! Música de acordeón y bajo sexto, Tomo I*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia INAH, 2013, pp. 62 – 87.

HALL, Stuart, “El trabajo de la representación”, Stuart Hall (editor) *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, Traducido por Elías Sevilla Casas, London, Sage Publications, 1997, pp. 13-74.

MADRID, Alejandro de la, *Transnational Encounters. Music and Performance at the U.S.-México Border*. Nueva York, Oxford University Press, 2011

MARTIN HERRERO, José, *Manual de antropología de la música*, España, Amaru Ediciones, 1997.

MARZANO, Michela, *La muerte como espectáculo. La difusión de la violencia en Internet y sus implicaciones éticas*, México, Ediciones Tusquets, 2010.

MARTÍ, Josep, *Más allá del arte, la música como generadora de realidades sociales*, España, Deriva Editorial, 2000.

_____, “Transculturación, globalización y músicas de hoy”, *Revista Transcultural de Música*, Sociedad de Etnomusicología, 8, Barcelona – España, 2004, pp. 1-15.

MARTÍNEZ, Miguel, *La investigación cualitativa etnográfica en educación. Manual teórico-práctico*, México, Editorial Trillas, 2000.

MATTOZI, Ivo, “La transposición del texto historiográfico: un problema crucial de la didáctica de la historia”, *Teoría y Didáctica de las Ciencias Sociales*, Universidad de los Andes, 4, Bogotá – Colombia, 1999, pp. 27-56.

MCLAREN, Peter, “Prefacio”, en Henry Giroux, *Los profesores como intelectuales, hacia una pedagogía crítica del aprendizaje*, España: Ediciones Paidós, 1997, pp. 11-24.

MCDOWELL, John, “The ballad of Narcomexico”, *Journal of Folklore Research*, Indiana University, 49, 3, septiembre-diciembre, 2012, pp. 249- 274.

MEDINA, Carlos, “Mafia y narcotráfico en Colombia: elementos para un estudio comparado” Alejo Vargas (coordinador) *El prisma de las seguridades en América Latina. Escenarios regionales y locales*, Argentina, CLACSO, 2012, pp. 139-170.

MENDOZA, Iván, “Cine y literatura en la música norteña mexicana”, Luis Omar Montoya (coordinador), *¡Arriba el Norte...! Música de acordeón y bajo sexto, Tomo II*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia INAH, 2013, pp. 12-31.

MENDOZA, Ontiveros, “El compadrazgo desde la perspectiva antropológica”, *Revista Alteridades*, Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa, XX: 40, México, 2010, pp. 141- 147.

MONSIVÁIS, Carlos, *Los mil y un velorios*. México, Asociación nacional del libro, 2009.

MONTOYA, Luis, “Corridos prohibidos colombianos”, Luis Omar Montoya (coordinador), *¡Arriba el Norte...! Música de acordeón y bajo sexto, Tomo II*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia INAH, 2013, pp. 88-132.

_____, “Pioneros de la música norteña mexicana en Colombia” Luis Omar Montoya (coordinador), *¡Arriba el Norte...! Música de acordeón y bajo sexto, Tomo II*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia INAH, 2013, pp.159-181.

NICHOLS, Bill, *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre la realidad*, España, Ediciones Paidós, 1997.

OLVERA, José, “La radio en la construcción social de la música norteña mexicana Luis Omar Montoya (coordinador), *¡Arriba el Norte...! Música de acordeón y bajo sexto, Tomo II*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia INAH, 2013, pp.32-59.

OLMOS, Miguel, *Antropología de las fronteras, Alteridad, historia e identidad más allá de la línea*, México, Ediciones Miguel Ángel Porrúa - El Colegio de la Frontera Norte, 2007.

ORTIZ, Armando, *Vida y muerte en la frontera. Cancionero del corrido norestense*, México Universidad Autónoma de Nuevo León, 2010.

PALACIOS, Marco, *De populistas, mandarines y violencias luchas por el poder*, Bogotá-Coolombia, Editorial Planeta, 2001.

PLÁ, Sebastián, *Aprender a pensar históricamente. La escritura de la historia en el bachillerato*, México, editorial Plaza y Valdés, 2005.

_____, “El presente como tiempo de la didáctica de la historia”, memorias del X Congreso Nacional de Investigación Educativa, Veracruz, Veracruz, 21 al 25 de septiembre de 2009, pp. 1-10.

_____, “La enseñanza de la historia como objeto de investigación, *Revista Secuencia*, Instituto Mora, 84, México, septiembre-diciembre 2012, pp. 163-184

_____, y RODRÍGUEZ, Xavier, “Tuiteros históricos: entre la vieja historia escolar y los nuevos usos públicos de la historia”, *Revista Opsi*, Universidad de Federal de Goiás, 1, Brasil, 2013, pp. 137-157.

PARRA, Johanna “Familia, poder y esmeraldas. Relaciones de género y estructura económica minera en el occidente de Boyacá, Colombia”, *Revista colombiana de Antropología*, Instituto Colombiano de Antropología e Historia (ICANH), XLII, Bogotá – Colombia, 2006, pp. 15-53.

PÁRAMO, Carlos, “El corrido del minero: hombres y guacas en el Occidente de Boyacá”. *Maguaré*, Departamento de Antropología de la Universidad Nacional, XXV: 1, Bogotá-Colombia, 2011, pp. 25-109.

PAREDES, Américo, “Whit his pistol in hand”. *A border ballad and its hero*. Universidad de Texas, Texas, 1986.

PÉREZ, Edmundo, *Que me entierren con narcocorridos*, México, Grijalbo, 2012.

RAMÍREZ-PIMIENTA, Juan, *Cantar a los narcos. Voces y versos del narcocorrido*, México, Editorial Planeta Mexicana, 2011.

_____, “En torno al primer narcocorrido: arqueología del cancionero de las drogas”. *A Contracorriente: revista de historia social y literatura de América Latina*, Universidad Estatal de Carolina del Norte, VII: 3, Estados Unidos, 2010, pp. 82–99.

_____, “De torturaciones, balas y explosiones: Narcocultura, Movimiento Alterado e hiperrealismo en el sexenio de Felipe Calderón”, *A Contracorriente: revista de historia social y literatura de América Latina*, Universidad Estatal de Carolina del Norte, X: 3, Estados Unidos, 2013, pp. 302-344.

_____, “Del corrido de narcotráfico al narcocorrido: Orígenes y desarrollo del canto a los traficantes”. *Studies in Latin American Popular Culture*, *Studies in Latin American Popular Culture*, Universidad de Texas, 23, Texas, 2004, pp. 21–41.

REGUILLO, Rossana, “Navegaciones errantes. De músicas, jóvenes y redes: de Facebook a YouTube y viceversa”, *Revista Nueva época*, Universidad de Guadalajara, 18, Guadalajara, julio-diciembre de 2012, pp. 135-171.

RECASENS, Albert y SPENCER, Christian, *A tres Bandas. Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro Iberoamericano*. Madrid, Seacex Ediciones, 2010.

RICOEUR, Paul, “Mundo del texto y mundo del lector”, Perus Françoise (compiladora), *Historia y literatura*, México, Instituto Mora, 1994, pp. 222–261.

ROUQUETTE, Michael-Louis, “Representaciones, historia y discurso”, *Revista Internacional de Ciencias Sociales y Humanidades*, *SOCIOTAM*, Universidad Autónoma de Tamaulipas, X: 2, Tamaulipas, 2000, pp. 145-152.

ROCKWELL, Elsie, *La experiencia etnográfica. Historia y cultura en los procesos educativos*, Buenos Aires, Editorial Paidós, 2009.

_____, “De huellas, bardas y veredas: una historia cotidiana en la escuela, Elsie Rockwell (coordinadora) *Sección de Obras de Educación y Pedagogía, la escuela cotidiana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997, pp. 13-57.

RULFO, Juan, *Pedro Páramo*, México, Editorial RM y Fundación Juan Rulfo, 2010.

SÁNCHEZ, Gonzalo y MERTEENS, Dennis. *Bandoleros, gamonales y campesinos. El caso de la Violencia en Colombia*. Bogotá, El Áncora Editores, 1983.

SCOTT, James, *Los dominados y el arte de la resistencia*, México, Editorial Era, 2000.

SEQUEDA, Yezid, “Historias paralelas, sonidos diferentes”, en *Memorias: revista digital de historia y arqueología desde el caribe colombiano*, Universidad del Norte, 25, Colombia, 2011, pp. 259-279.

SERGE, Margarita, *El revés de la nación. Territorios salvajes, fronteras y tierras de nadie*, Bogotá, Ediciones Uniandes, 2011.

SHONE, Patricia, “Estérica de la música norteña mexicana en Colombia”, Luis Omar Montoya (coordinador), *¡Arriba el Norte...! Música de acordeón y bajo sexto, Tomo I*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia INAH, 2013, pp.49-58

SIMONETT, Helena, *En Sinaloa nació. Historia de la música de banda*, Mazatlán, Asociación de Gestores del Patrimonio Histórico y Cultural, 2004.

SIMONETT, Helena, “Quest for the Local: Building Musical Ties between Mexico and the United States”, Ignacio Corona (coordinador), *Postnational Musical Identities. Cultural Production, Distribution and Consumption in a Globalized Scenario*, Reino Unido, Lanham: Lexington Books, 2008. pp. 119-135.

SANTOS, Marcos, “Participación, democracia y educación: cultura escolar y cultura popular”, *Revista de Educación*, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte español, 339, España, 2006, pp.883-901.

SMALL, Christopher, “El musicar: Un ritual en el espacio social”, *Revista transcultural de música*, Sociedad de Etnomusicología, 4, Barcelona – España, 1999, pp. 1-16.

STREET, Susan, “Representación y reflexividad en la (auto) etnografía crítica: ¿voces o diálogos”, *Revista Nómadas*, Universidad Central-Colombia, 18, Bogotá, mayo de 2003, pp.72-79

STENHOUSE, Lawrence, *La investigación como base de la enseñanza*, traducido por Guillermo Solana, España, Ediciones Morata, 1998.

TATAY, Maria, “La historia con música entra: corridos y revolución”, *Memorias del XI Encuentro Nacional de Estudios en Lenguas*, Universidad Autónoma de Tlaxcala, México, 2010, pp. 440-452.

TREJOS, Luis, “Aproximaciones teórico-conceptuales en torno al conflicto armado en Colombia”, César Barreira, y otros (coordinadores), *Violencia política y conflictos sociales en América Latina*, Colombia, CLACSO - Universidad del Norte, 2013, pp.105-133.

TORREGO, Luis, “La educación a través de la canción de autor” en *Revista de Educación*, Secretaria General de Educación, Madrid, España, número 338, septiembre-diciembre de 2005, pp. 229-224.

TORRES, Jurjo, “¿De qué hablamos en las aulas?”, Esteban Rubio, y Laura Rayón (coordinadores) *Repensar la enseñanza desde la diversidad*, Morón-Sevilla, Cooperación Educativa, 1999, pp. 49-70.

URIBE, María, *Limpiar la tierra. Guerra y poder entre esmeralderos*. Bogotá, Cinep, 1992.

URREGO, Miguel, *La crisis del Estado Nacional en Colombia. Una perspectiva histórica*, Morelia, Instituto de Investigaciones Históricas de la Universidad Michoacana, 2004.

VALBUENA, Carlos, *El cartel de los corridos prohibidos*, Colombia, Printer colombiana, 2006.

VALDÉS, Guillermo, *Historia del narcotráfico en México*. México, Aguilar, 2013.

VALENZUELA, José, *Jefe de Jefes: Corridos y narcocultura en México*, México, Plaza y Janés, 2014.

_____, “Adiós paisanos queridos. La migración se cuenta cantando”, Fernando Hajar (coordinador), *Música sin fronteras. Ensayos sobre migración, música e identidad*, México, Conaculta, 2006, pp. 53-74.

_____, “Al otro lado de la línea. Representaciones socioculturales en las narrativas sobre la frontera México-Estados Unidos”, *Revista Mexicana de Sociología*, Instituto de Investigaciones Sociales – UNAM, LXII: 2, Abril-junio, 2000, México, pp. 125-149

VÁSQUEZ SÁNCHEZ, Adolfo, *El mundo de la violencia*, México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, Fondo de Cultura Económica, 1998.

VÁSQUEZ, Jorge, *Guerrilleros buenos días*. Bogotá- Colombia, Editorial Argra, 1954.

VEGA, Renán, “Las Fuentes orales y la enseñanza de la historia”, en Renán Vega y Ricardo Castaño (coordinadores), *Déjenos hablar, profesores y estudiantes tejen historias orales en el espacio escolar*, Bogotá, Universidad Pedagógica Nacional, 1999.

WAGNER, Wolfgang; HAYES, Nicky; FLORES, Fátima, *El discurso de lo cotidiano y el sentido común. La teoría de las representaciones sociales*, Universidad Nacional Autónoma de México, Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias, 2011, pp. 377.

WHITE, Hayden, *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*, España, Ediciones Paidós, 1992.

_____, *El texto histórico como artefacto literario y otros escritos*, España, Universidad Autónoma de Barcelona - Ediciones Paidós, 2003.

ZAVALA, Ana, “La investigación práctica de la práctica de la enseñanza” en Clío y Asociados, *La historia enseñada*, Universidad Nacional del Litoral y Universidad Nacional de la Plata, 12, Argentina, 2008, pp. 241-271.

_____, “La práctica de la enseñanza puede ser también una investigación”, Actas de las V Jornadas sobre la Formación del Profesorado: docentes, narrativas e investigación educativa, Universidad Nacional de Mar del Plata, mayo de 2009, Argentina, pp. 1-15.

_____, *Mi clase de historia bajo la lupa*, Montevideo, Trilce, 2014.

_____, *Otras aulas, otras historias. La didáctica de la historia en el salón de al lado*, Ana Zavala (coord.) cuadernos de historia 11, Uruguay, Biblioteca Nacional, 2014, pp. 280.

TESIS

ALMONACID, Julián, *Corridos Prohibidos y Guerras en el Noroccidente de Cundinamarca: El caso de Villagómez*, tesis de Licenciatura en Ciencias Sociales, Fusagasugá Universidad de Cundinamarca, 2013.

AXPE, María, *La investigación etnográfica en el campo de la educación. Una aproximación meta-analítica*, tesis de doctorado en Didáctica e Investigación Educativa y del Comportamiento, Universidad de La Laguna, España, FALTA AÑO.

ANZOLA, Carlos, *Colombia Siglo XX: Una historia a ritmo de ranchera*, tesis de licenciatura en comunicación social, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, 2009.

BAHAMÓN, Paloma, *Forma de vida colombiana en los corridos prohibidos*, tesis de Maestría en Semiótica, Facultad de Ciencias Humanas, Escuela de Idiomas-Universidad Industrial de Santander, Bucaramanga, 2009.

BURGOS, César, *Mediación musical: Aproximación etnográfica al narcocorrido*, tesis de doctorado en Psicología Social, Universidad Autónoma de Barcelona, España 2012.

GÁLVEZ, Angélica, *La luciérnaga tiene forma de weso. Programas de la luciérnaga y el weso, emisora W Radio México*, tesis de licenciatura en comunicación social, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, 2008.

JARAMILLO, José, *Violencias acústicas: Corridos Prohibidos, cultura y sociedad en Colombia*, tesis de licenciatura en Comunicación Social, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, 2010.

LÓPEZ, Camilo, *Narcotráfico y conflicto agrario en Colombia. La región de Rionegro, Cundinamarca. 1970-1990. Un estudio de caso*, tesis de Maestría en Ciencias Sociales, FLACSO, México, 1996.

MONDACA, Anajilda, *Narcocorridos, ciudad y vida cotidiana: espacios de expresión de la narcocultura en Culiacán, Sinaloa, México* Tesis Doctoral, Instituto Tecnológico y de Estudios científico-sociales de Occidente, Jalisco, 2012.

MONTOYA, Luis, *La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias*, tesis de doctorado en Historia, México, Ciesas-Peninsular, México, 2014.

PINZÓN, Carol, *Compañero, los corridos se escriben con sangre. Producción, circulación y subjetividades alrededor de corridos prohibidos*, tesis de maestría en Estudios Culturales, Universidad de los Andes, Bogotá, 2014.

POLO, Miguel, RESTREPO, Pedro y MAYORGA, Edgar, *Conflicto esmeraldífero en el occidente de Boyacá*, tesis de pregrado en Sociología, Universidad Javeriana, Bogotá, 1996.

VALBUENA, Carlos, *La vitalidad del romance: del medioevo español a los corridos prohibidos de Colombia*, tesis de doctorado en Filología, Facultad de Filología, Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura, Universidad Nacional de Educación a Distancia, España, 2012.

ARTÍCULOS EN LÍNEA

BENJAMÍN, Walter, *Para una crítica de la violencia*, ediciones elaleph.com, 1999. <https://www.scribd.com/doc/191678296/Benjamin-Walter-Para-Una-Critica-de-La-Violencia-PDF>, consultado en línea el 9 de junio de 2016.

COMISIÓN HISTÓRICA DEL CONFLICTO Y SU VÍCTIMAS, *Contribución al entendimiento del conflicto armado en Colombia*, https://www.mesadeconversaciones.com.co/sites/default/files/Informe%20Comisi_n%20Hist_rica%20del%20Conflicto%20y%20sus%20V_ctimas.%20La%20Habana,%20Febrero%20de%202015.pdf, consultado en línea el 30 de octubre de 2015.

CONTRERAS, Oscar, “La evolución del narcotráfico en México”, 2010, <http://lanic.utexas.edu/project/etext/llilas/ilassa/2010/velasco.pdf>, consultado en línea el 20 de febrero de 2015.

FUNDACIÓN PATRIMONIO FÍLMICO COLOMBIANO, *Historia del cine colombiano*, http://www.patrimoniofilmico.org.co/documentos/publicaciones/historia_del_cine_colombiano_fpcf.pdf, consultado en línea el 25 de agosto de 2015.

PÉREZ, Juliana “La música popular mexicana en Colombia: Los corridos prohibidos y el narcomundo”, https://www.academia.edu/11690676/La_m%C3%BAsica_popular_mexicana_en_Colombia_los_corridos_prohibidos_y_el_narcomundo, consultado en línea el 13 de octubre de 2014.

HEMEROGRAFÍA

ALMONACID, Julián “Tigres y sonidos”, *Revista Clesydra*, número 22, octubre de 2014.

Agencia de Noticias UN, “Corrido llanero: de forma poética culta a instrumento ideológico”, http://www.unperiodico.unal.edu.co/uploads/tx_flstaticfilecache/www.agencia_denoticias.unal.edu.co/var/www/web/agencia/nc/ndetalle/pag/1/article/corrido-llanero-de-

forma-poetica-culta-a-instrumento-ideologico.htmlcache.html, consultado en línea el 7 de julio de 2015.

ARRIAGA, Omar, “el narcocorrido también es cultura, justifica secun”, *Cambio Michoacán*, 8 de junio del 2016, <http://cambiodemichoacan.com.mx/nota-n5706>, Consultado en línea el 12 de junio de 2016.

BOTERO, Jorge, “Resistencia civil”, *Revista Semana*, Bogotá, 16 de mayo de 2016.

Costa Noticias, “Desde este viernes en los Corridos Prohibidos, las Farc son el argumento para 18 canciones”, <http://costanoticias.com/desde-este-viernes-en-los-corridos-prohibidos-las-farc-son-el-argumento-para-18-canciones/>, consultado en línea el primero de agosto de 2016.

El País, “Colombia, el principal productor de coca en el mundo: ONU”, <http://www.elpais.com.co/elpais/judicial/noticias/colombia-principal-productor-coca-latinoamerica-onu>, consultado en línea el 24 de agosto de 2016

El País, “El mapa del conflicto”, 5 de agosto de 2012, <http://www.elpais.com.co/elpais/colombia/graficos/mapa-del-conflicto-colombiano>, consultado en línea el 13 de mayo de 2015.

El Espacio, “¡Mataron a el mexicano!”, Bogotá, sábado 16 de diciembre de 1989.

El Espacio, “El mejicano era considerado como el dueño del pueblo”, Bogotá, 31 de agosto de 1989.

El Tiempo, “De peón agrícola a gran capo”, Bogotá, 16 de diciembre de 1989.

El Tiempo, “El Mexicano murió en su ley”, Bogotá 16 de diciembre de 1989.

ISAZA, Julián, “Corridos Prohibidos: Historia de la banda sonora del conflicto”, *Revista Carrusel*, Bogotá, 2011, p, 25.

ISAZA, Julián, “Historia Prohibida de un país de corrido”, *Revista Carrusel*, Bogotá, 28 de enero de 2011.

GARCÍA, Gustavo, “El cartel de los éxitos”, *El Espectador*, Bogotá ,14 de marzo de 1998

GARCÍA, Gustavo, “Carteles, cocaína y corridos prohibidos”, *Shock*, Bogotá, julio de 2008, pp. 72-75.

GUEVARA, Carlos “No quedó ni uno ¡Agotado El Espacio con el primer CD!”, *El Espacio*, Bogotá, 19 de noviembre de 2006.

LEÓN, Orlando, “El himno de los raspachines”, *El Tiempo*, Bogotá, 8 de junio de 1997.

LOMBANA, Juan, “Corridos Peligrosos”, *Cromos*, Bogotá, 23 de octubre de 2000.

MARTÍNEZ, Liliana, “La guerra a son de corrido”, *El Tiempo*, Bogotá, 24 de agosto de 2003.

MARTÍNEZ, Liliana, “Siguiendo la ruta de La Kenworth plateada”, *El Tiempo*, Bogotá, 19 de junio de 2005.

MARTÍNEZ, Liliana, “Viajando a las zonas de corridos”, *El Tiempo*, Bogotá, 8 de mayo de 2006.

MARTÍNEZ, Liliana, “Corridos prohibidos se legalizan”, *El Tiempo*, Bogotá, 6 de noviembre de 2007.

MARTÍNEZ, Liliana, “lo permitido y lo prohibido de los corridos hechos en Colombia”, *El Tiempo*, Bogotá, 31 de julio de 2014.

MOLANO, Alfredo, “La Valisa”, *El Espectador*, Bogotá, 29 de agosto de 2015.

Revista Semana, “Corridos Prohibidos: lo que solo se dice cantando”, Bogotá, 8 de julio de 2010.

Revista Semana, “El corrido de El Mexicano”, Bogotá, 3 de mayo de 1994.

Revista Semana, “Crónicas norteñas”, Bogotá, 2 de febrero de 2006, <http://www.semana.com/nacion/articulo/cronicas-nortenas/77144-3>, consultado en línea el 6 de junio de 2015.

Revista Semana, “Invaden la mina de esmeraldas más grandes de Colombia”, Bogotá, 21 de mayo de 2015, <http://www.semana.com/nacion/multimedia/invaden-la-mina-puerto-arturo-que-pertenecia-victor-carranza/428542-3>, consultado en línea el 23 de septiembre de 2015.

Revista Semana, “La guerra de El Mexicano”, Bogotá, 28 de agosto de 1989, <http://www.semana.com/nacion/articulo/la-guerra-de-el-mexicano/12165-3>, consultado en línea el 16 de octubre del 2015.

Revista Semana, “Los corridos de las Farc”, Bogotá, 9 de julio de 2016, http://www.semana.com/enfoque/articulo/alirio-castillo-lanza-disco-sobre-historia-de-farc/481314#cxrecs_s, consultado en línea el 12 de julio de 2016.

ROMERO, Simón, “Ballads Born of Conflict Still Thrive in Colombia”, *The New York Times*, 4 de septiembre de 2010.

SIERRA, Juan, “Santofinio ahora tiene canción. Corridos prohibidos, historias para contar”, *La Opinión*, Bogotá, 4 de agosto de 2006, p. 28.

TORRES, Edgar, El dossier de El Mexicano, *El Tiempo*, Bogotá, 30 de abril de 1990,

WEENINK, Mark, “Vrolijkheid, bloed y smaak. Verboden liederen in Colombia”, *La Chispa*, Holanda, 12 diciembre de 2006.

Villamizar, Sergio, “La historia Colombiana a ritmo de un corrido”, *El Colombiano*, Bogotá, 6 de agosto 2006.

ZAMBRANO, Andrés, “Los trovadores de la Kenworth plateada”, *El Tiempo*, Bogotá, 19 de abril de 1998.

Revista Cambio, “El gusto por lo prohibido”, Bogotá, 27 de agosto de 2007.

DISCOGRAFÍA

CASTILLO, Alirio [productor] Corridos Prohibidos, Volumen. 1, Bogotá, RAG-Jan Music, 1997.

CASTILLO, Alirio [productor] Corridos Prohibidos, Volumen. 2, Bogotá, RAG-Jan Music, 1998.

CASTILLO, Alirio [productor] Corridos Prohibidos, Volumen. 3, Bogotá, RAG-Jan Music, 1999.

CASTILLO, Alirio [productor] Corridos Prohibidos, Volumen. 4, Bogotá, Alma Records, 2000.

CASTILLO, Alirio [productor] Corridos Prohibidos, Volumen. 5, Bogotá, Alma Records, 2000.

CASTILLO, Alirio [productor] Corridos Prohibidos, Volumen. 9, Bogotá, Alma Records, 2004.

CASTILLO, Alirio [productor] Corridos Prohibidos, Volumen. 12, Bogotá, Alma Records, 2007.

CASTILLO, Alirio [productor] Corridos Prohibidos, Volumen. 13, Bogotá, Alma Records, 2010.

CASTILLO, Alirio [productor] Corridos Prohibidos, Volumen. 14, Bogotá, Alma Records-Vibra Music Entertainment, 2014.

CASTILLO, Alirio [productor] Corridos Prohibidos, Volumen. 15, Bogotá, Alma Records-Vibra Music Entertainment, 2015.

CASTILLO, Alirio [productor] Corridos Prohibidos, Volumen. 16, Bogotá, Alma Records-Vibra Music Entertainment, 2010.

CASTILLO, Alirio [productor] 110 Corridos más famosos del mundo, [5 CD, 1 DVD] Alma Records, 2011.

DÍAZ, Humberto [director] Los Rangers del Norte, Se buscan (2012); (1997^a) Bogotá Discos El Dorado.

DÍAZ, Humberto [director] Los dos compadres, Se buscan (vol. 1), 1997, Bogotá: Discos El Dorado.

LUVIANO, Jesús [Compositor] Los Rayos de México, sello Eco, disponible en The Strachwitz Frontera Collection of Mexican and Mexican American recordings, UCLA Library: Catalog Number: ECO-26159-1.

MARTÍNEZ, Marleny, “Álbum La Cachona”, canción *La Venganza*, Bogotá, 2008.

LOS TIGRES DEL NORTE, Contrabando y traición, Fonovisa, 1984.

LOS TIGRES DEL NORTE, *Los dos plebes*, Fonovisa, 1994.

LOS TIGRES DEL NORTE, *Corridos prohibidos*, Univisión, 2001.

ENTREVISTAS-CONVERSACIONES

Entrevista a Anajilda Mondaca Cota [investigadora y docente], a través de la red Facebook, 20 de abril de 2016.

Entrevista a Andrés Ortiz [docente, Misael Gómez] Villagómez Cundinamarca, 8 de febrero de 2016.

Entrevista a Edgar Bobadilla [oyente] Pacho Cundinamarca, 4 de julio de 2015 [trabajo de campo].

Entrevista a Gregorio Martínez [habitante y padre de Marleny “La Voz de Oro”], Villagómez Cundinamarca, 12 de julio de 2015 [trabajo de campo].

Entrevista a Humberto Díaz [intérprete y compositor], Zipaquirá Cundinamarca, 6 de julio de 2015 [trabajo de campo].

Entrevista a Jefferson Rodríguez [locutor radio Futurama], Pacho Cundinamarca, 4 de julio de 2015 [trabajo de campo].

Entrevista a Jimmy Álvarez [comerciante, y ex locutor radio Futurama], Pacho Cundinamarca, 4 de julio de 2015 [trabajo de campo].

Entrevista a Julián Rodríguez [locutor radio Yacopí Stereo], Yacopí Cundinamarca, 5 de julio de 2015 [trabajo de campo].

Entrevista a Jorge Sierra [oyente] Villagómez Cundinamarca, 12 de julio de 2015 [trabajo de campo].

Entrevista a María Jackeline Babativa [docente, Misael Gómez] Villagómez Cundinamarca, 8 de febrero de 2016.

Conversaciones oyentes en Pacho Cundinamarca [cantina el Rinconcito], 4 de julio de 2015[trabajo de campo].

Entrevista a Rafico González [oyente] Villagómez Cundinamarca, 12 de julio de 2015[trabajo de campo].

Conversaciones con Alirio Castillo [productor] provincia del Rionegro Cundinamarca, 3, 4, 5 de julio de 2015 [trabajo de campo].

Conversaciones con estudiantes de grado undécimo, Institución Educativa Departamental Misael Gómez, febrero de 2015 [práctica de la enseñanza]

Conversación con Juan Carlos Ramírez-Pimienta [investigador y docente] Morelia México, 30 de octubre de 2015.

Conversación con Gabriel Frade [músico] Morelia México, 28 de septiembre de 2014.

Conversación con Marleny Martínez “La voz de oro”[interprete], Bogotá, Sibaté, Villagómez, 8, 9 de julio de 2015.

Conversación con oyentes en Yacopí Cundinamarca[discoteca Rogers Club], 5 de julio de 2015.

Conversación con oyentes en Villagómez Cundinamarca[fiesta privada vereda Mitacas], 25 de julio de 2015 [trabajo de campo].

Conversación con Reinaldo “Rey” Fonseca [interprete y compositor] provincia del Rionegro Cundinamarca, 3, 4, 5 de julio de 2015 [trabajo de campo].

OTROS

Alabado, Alexander, *Esmeralda*, [película]2011.

Caracol Televisión, *Esmeraldas*, [serie de televisión] 2015.

Caracol Televisión, Séptimo día- corridos discutidos [especial periodístico], disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=RLkVL88uYUA>

Colección Strachwitz Frontera de grabaciones mexicanas y mexicanas-americanas, disponible en: <http://frontera.library.ucla.edu/es>

Cultura y música fariana. Disponible en: <http://resistencia-colombia.org/index.php/farc-ep/cultura-fariana/musica>

Esquema de Ordenamiento Territorial del municipio de Villagómez.

Fox Telecolombia, *Alias el Mexicano*, [serie de televisión] 2013.

Hayata, Eishy; Molina, Andrew, *Emerald Cowboy*, [película] 2003.

Martínez, Aida, *El Imperio de las Esmeraldas*, [documental] disponible en:
<https://www.youtube.com/watch?v=vmV59RYXVdc>

Ministerio de Cultura, “corridos libertarios-Memorias de la libertad”, 2015, disponible en:
https://www.youtube.com/watch?v=CE6nua4F_6o

Pacto de Convivencia y Paz, Institución Educativa Departamental Misael Gómez, adoptado según acuerdo del Consejo Directivo Número 003 del 26 de enero de 2016, pp. 86.

RCN Televisión, *Gonzalo Rodríguez Gacha, el documental*, [especial periodístico] 2013, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=7UgytEOI5jU>

RTI Producciones, *Fuego Verde*, [serie de televisión] 1996.

La paz en occidente [canción], disponible en YouTube:
<https://www.youtube.com/watch?v=sZaaLU8rgbw>

VÁSQUEZ, Teófilo, Análisis del conflicto armado en Cundinamarca y Bogotá 1995-2001. Resumen ejecutivo, CINEP, 2002. Disponible en: <http://pricc-co.wdfiles.com/local--files/grupo-analisis-de-dinamicaregional/>

Canales en YouTube:

Alirio Castillo: <https://www.youtube.com/c/aliriocastillocorridosprohibidos/about>
El cartelazo: <https://www.youtube.com/user/ELCARTELAZO/videos>
alejogd119: <https://www.youtube.com/user/alejogd119>

Facebook:

Alirio Castillo: <https://www.facebook.com/alirio.castillo1?fref=ts>
Grupo Corridos Prohibidos Colombia (Narcocorridos)
<https://www.facebook.com/CORRIDOS-PROHIBIDOS-COLOMBIA-NARCO-CORRIDOS-195146080534061/?fref=ts>