

Emociones, sentidos y potencialidades en *Tocó cantar. Travesía contra el olvido*: análisis crítico del discurso de la música sobre el conflicto colombiano

Emotions, Senses and Potentialities in Tocó cantar. Travesía contra el Olvido: Critical Discourse Analysis of the Music About the Colombian Conflict

Tania Rivera-Perea

Universidad Nacional de Colombia, Bogotá D.C., Colombia

tvriverap@unal.edu.co

<https://orcid.org/0000-0003-0711-4361>

ARTÍCULO DE REFLEXIÓN

Fecha de recepción: 10 de diciembre de 2020 · **Fecha de aprobación:** 14 de junio de 2021.

DOI: <https://doi.org/10.15446/cp.v16n31.97633>

Cómo citar este artículo:

APA: Rivera-Perea, T. (2021). Emociones, sentidos y potencialidades en *Tocó cantar. Travesía contra el olvido*: análisis crítico del discurso de la música sobre el conflicto colombiano. *Ciencia Política*, 16(31), 201-231.

MLA: Rivera-Perea, T. "Emociones, sentidos y potencialidades en *Tocó cantar. Travesía contra el olvido*: análisis crítico del discurso de la música sobre el conflicto colombiano". *Ciencia Política*, 16.31 (2021): 201-231.



Este artículo está publicado en acceso abierto bajo los términos de la licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 2.5 Colombia.

Resumen

En este artículo se analizan los discursos testimoniales contenidos en la compilación musical *Tocó cantar. Travesía contra el olvido*, a través del análisis crítico del discurso. Se señalan los sentidos y emocionalidades que se movilizan por medio del lenguaje musical en dicha compilación tales como *denuncia, resistencia, duelo, sanación, cohesión social y construcción de memoria*, los cuales hacen parte del horizonte temático del concepto de testimonio. Por un lado, se contextualizan cada una de las piezas musicales como expresiones de relaciones de poder y de violencias propias del conflicto colombiano. Por otro lado, se sostiene que los discursos testimoniales, contenidos en el lenguaje musical subalterno, pueden llegar a ser transformadores y adquieren potencial político para insertarse en el ámbito público, y resistir contra los discursos hegemónicos y de dominación.

Palabras clave: discurso; dominación; emocionalidad; lenguaje; memoria; música; poder; resistencia; testimonio.

Abstract

This paper analyzes the testimonial discourses contained in the musical compilation *Tocó cantar. Travesía contra el olvido* through critical discourse analysis. The senses and emotionalities, that are mobilized by means of the musical language on such compilation, are pointed out, such as denunciation, resistance, mourning, healing, social cohesion, and memory construction. These are part of the thematic horizon of the concept of testimony. Each of the musical pieces are also contextualized as expressions of power relations and violence typical of the Colombian conflict. On the other hand, it is argued that the testimonial discourses, contained in the subaltern musical language can become transformative, and acquire political potential to insert themselves in the public sphere, and resist against hegemonic and domination discourses.

Keywords: Discourse; Domination; Emotionality; Language; Memory; Music; Power; Resistance; Testimony.

Introducción

El período de la construcción del acuerdo y la posterior firma de la paz con las Farc estuvo marcado por la movilización de diferentes discursos de grupos que defendían o rechazaban el proceso. Sin embargo, varias de estas movilizaciones no estuvieron contenidas exclusivamente por la palabra: en ellas se alojaron registros del lenguaje, diversos comprendidos a través del arte, el símbolo y el cuerpo. Estos registros fueron producidos principalmente por las víctimas y los colectivos que respaldaban la negociación. Ejemplo de ello son los diferentes materiales audiovisuales, las obras artísticas, los poemas, las trovas e incluso los tejidos que incorporaban peticiones y testimonios que buscaban contribuir a la construcción de paz. Por supuesto, las manifestaciones musicales no fueron la excepción, ya que, tal como se ha evidenciado a través de la historia del conflicto, la música fue un vehículo importante para posicionar testimonios y constituir narrativas alternativas de la violencia en Colombia.

La música se ha convertido en uno de los principales instrumentos alternativos del lenguaje para comunicar sentido en medio de la guerra. Algunos trabajos como el de Castro (2018) y Luján (2016) evidencian la relación entre distintas piezas musicales y la historia del conflicto, donde las canciones se convierten en narrativas de las violencias sufridas. Gran recordación genera canciones como *El campesino embejucao* de Óscar Humberto Gómez, que da cuenta de las tensiones políticas y armadas en la ruralidad; o las letras de *El Platanal* de la banda 1280 Almas, que habla sobre la situación de conflicto de la región del Urabá. Así como los distintos joropos, cumbias, vallenatos o música de los llanos, como *La toma de Páez* de Arnulfo Briceño, entre otros géneros musicales, representativos del folclor colombiano que narran las crudas escenas de violencia. Entre letras, tonos y géneros se han concretado a través de la música distintos sentidos, emocionalidades y posturas que se entrelazan con el contexto y se establecen como formas de resistencia y denuncia.

No obstante, la música producida durante el acuerdo con las Farc parece concretar otro tipo de sentidos, emociones y significados, que no solo implican retratar la música bajo el propósito de resistencia y confrontación, sino que –a la par de movilizar testimonios– también comprenden la necesidad de construir memoria y hacer duelo. Además, se revisten de sentidos con propósitos de sanación y exploran el lenguaje musical en el ámbito de la emocionalidad encarnada en el conflicto colombiano. Asimismo, como mecanismo para respaldar la paz bajo el propósito de reconstruir el tejido social.

Este artículo pretende abordar la música como transmisor de sentidos de denuncia, resistencia, construcción de memoria, duelo, sanación y cohesión social, los cuales se componen de emocionalidades específicas. Además, busca comprender la música como un lenguaje situado y propone destacar la potencialidad de las emociones en las construcciones de discursos testimoniales de las víctimas, como maneras de visibilizar los diferentes hechos violentos, como una forma de construir memoria y en contra de los discursos negacionistas. Este trabajo tiene, por un lado, el propósito de indicar los otros sentidos y emocionalidades que se movilizan por medio del lenguaje en el marco del acuerdo y la firma de la paz con las Farc. Por otro lado, muestra que los esfuerzos de discursos testimoniales contenidos en el lenguaje musical subalterno, reproducidos en *Tocó cantar*, pueden llegar a ser transformadores y adquieren potencial político. En vista de que en las letras de cada canción se contienen y se reproducen discursos, esta exploración se realiza a partir de la aplicación del análisis crítico del discurso en las 45 piezas musicales de *Tocó cantar. Travesía contra el olvido*. Esta compilación fue realizada en el 2015 por el Centro Nacional de la Memoria Histórica de Colombia y contiene canciones de diversos géneros compuestas por testimonios de diferentes lugares del país.

Asimismo, teniendo en cuenta la importancia que destaca Gramsci (1980) de comprender las coyunturas por medio del abordaje estructural, es decir, lo histórico, se busca ubicar las memorias del conflicto a partir de las problemáticas y violencias que denuncian las narrativas contenidas en cada canción. Esto con el fin de explorar la materialidad de la compilación, las relaciones de poder inmersas o referenciadas en cada pieza, y hallar la significancia política de *Tocó cantar. Travesía contra el olvido*, lo cual facilita el análisis crítico del discurso. Con ello, se espera poder inferir sobre el potencial político que contiene el lenguaje musical en tanto se proyecta desde discursos testimoniales y, por testimoniales y subalternos.

El texto se desarrolla de la siguiente manera: (1) acotaciones conceptuales y teórico-metodológicas. Primero, se hace una exploración de la música como alternativa del lenguaje político; posteriormente, se aborda la relación entre emociones y los discursos; luego, se propone el testimonio y el discurso testimonial como concepto que articula el análisis de las piezas; y por último, se expone el análisis crítico del discurso como marco teórico-metodológico. (2) Se exponen brevemente los resultados del análisis a través de la presentación de los sentidos de denuncia y resistencia; duelo y sanación; cohesión social y construcción de

memoria. Después, se cierra este apartado con una presentación de lo reflejado por el álbum sobre otras dimensiones y se registran algunas consideraciones a modo de conclusiones sobre la potencialidad del discurso testimonial contenido en el lenguaje musical.

1. Acotaciones conceptuales y teórico-metodológicas

El lenguaje musical como lenguaje político

La música como lenguaje político ha sido abordada desde una amplia gama de perspectivas que incluyen análisis que van desde lo técnico hasta lo filosófico. Bajo esa búsqueda de interpretación del lenguaje musical predomina la pregunta por su dimensión política que, si bien aún sigue siendo materia de debate, de reflexión e investigación, en este texto se retomará a partir de algunos acercamientos de la conexión entre música y política. Dietrich (2003) aproxima dicha relación a partir de los efectos de la música en la esfera social. Para el autor, la música está más allá de ser una expresión de la sensibilidad individual, porque adquiere significado político en el momento en el que la sociedad la ritualiza y la practica de modo sistemático; hasta el punto de convertirla en un elemento de cohesión identitaria social, así como un dispositivo para el ejercicio de poder.

En ese sentido, el lenguaje musical se convierte en una proyección del acto performativo del “yo” hacia los demás (Rodríguez-Sánchez y Cabedo, 2017, p. 274), esto implica la movilización de sentidos que involucran las letras, lo corporal y lo sonoro, con la potencialidad de ser captados e interpretados por la sociedad. Además, dicho potencial –que involucra necesariamente relaciones de poder– en un contexto de conflicto puede ser empleado para la reconstrucción social, como también para fortalecer la disputa y profundizar la violencia (Rodríguez-Sánchez y Cabedo, 2017, pp. 258-259). Es decir, la música puede llegar a mediar en el escalamiento o desescalamiento del conflicto (Luján, 2016, p. 175), dependiendo de los sentidos que se comuniquen, de los actores y los medios utilizados para movilizarla.

Tovar-Muñoz (2012), a partir del estudio que realizó sobre la interconexión e importancia de la memoria, el bullerengue y la violencia contra las mujeres en el conflicto colombiano, expone que por medio del lenguaje –que no implica únicamente la lengua– se pueden establecer formas de reparación de tipo cultural y simbólico en un contexto de violencia (Tovar-Muñoz, 2012, p. 11). Asimismo, rescata la significancia de la

música como medio para transmitir sentidos que son difíciles de verbalizar y que otorga la posibilidad de que las víctimas descubran su potencial político (Tovar-Muñoz, 2012, p. 62). Por lo que, en el marco de un contexto conflictivo, las víctimas hallan posibilidades de acción política a partir del lenguaje musical, con el objeto de transmitir sus vivencias y reconstruir sus vidas. Esto en la medida en que la música amplía la oportunidad de expresión y comunicación emocional, y lleva a otro nivel el acto de testimoniar. Como expresan Rodríguez-Sánchez y Cabedo (2017):

Permite acercarse desde los elementos simbólicos a los recuerdos traumáticos, para ajustar la intensidad de la angustia y tender un puente hacia el mundo de los demás. De este modo, el espacio artístico es medio de expresión, curación y posibilidad de conexión con los otros. (Rodríguez-Sánchez y Cabedo, 2017, p. 261)

Además, se convierte en un escenario para denunciar malestares con la posibilidad de movilizar grupos sociales (Rodríguez-Sánchez y Cabedo, 2017, p. 264). Desde ese tipo de potencialidades y capacidades políticas – de denuncia, resistencia, duelo, sanación, cohesión social y construcción de memoria–, enunciadas en la figura de las víctimas a través de sus discursos testimoniales, se explora el lenguaje musical como lenguaje político.

Con el fin de introducir el significado de música popular, se toman las consideraciones que realiza Alabarces (2008) desde una perspectiva gramsciana: el significado de música popular, que atraviesa un complejo debate en su significado, parte del concepto *popular* que manifiesta una dimensión de subalternidad en la economía simbólica. Por lo que, *música popular* articula necesariamente una posición de clase e implica espacios simbólicos de resistencia político-cultural (Alabarces, 2008, pp. 2-3). La música popular desde los cantos de las víctimas se constituye como una narrativa de relatos alternos y de voces marginadas de las esferas públicas en virtud de su raza, clase, género, etc. (Rodríguez-Sánchez y Cabedo, 2017, p. 96). Desde este significado de lenguaje situado se propone entrelazar los géneros aquí expuestos con los sentidos y las enunciacines impresas por las víctimas en *Tocó cantar*.

Emociones y discursos

El estudio de las emociones ha jugado un rol importante en los trabajos sobre el lenguaje y el poder. Se ha concebido que las emociones producen efectos a través del discurso y tienen la capacidad de producir cambios y transformaciones de manera intencional. Los análisis críticos

del discurso político en su mayoría han estado orientados a descifrar los sentidos que imprimen figuras de poder sobre la opinión pública, en los que las emociones son interpretadas como instrumentos para el dominio sobre los otros. González (2014) expone que los constructos argumentativos en los discursos políticos suelen apelar a emociones con el fin de motivar la aceptación de un mensaje. Asimismo, fija la relación discurso-poder en la manifestación de una ideología de la dominación, donde las emociones tienen un rol crucial puesto que son producidas intencionalmente para captar la atención e influir en una audiencia determinada: “el sujeto hablante convence al sujeto intérprete de su visión de mundo frente a acontecimientos específicos que no podrían ser de otra manera” (González, 2014, p. 24).

Según Charaudeau (2011) las emociones son de orden intencional y se inscriben en el marco de la racionalidad, además, están ligadas a los saberes de creencia y hacen parte de las representaciones sociales. Las emociones están sujetas a normas y estructuras sociales, por lo cual se hayan íntimamente relacionadas con el poder. Siguiendo esta idea, para Dagatti (2017) la emocionalidad es una herramienta de la política en el discurso, pues forma parte de los mecanismos de persuasión política que buscan conformar emociones colectivas y es, además, constitutiva de definiciones identitarias. La política no solo es una práctica que recurre a elementos netamente racionales, sino que también se reviste de los afectivos en cuanto estos los dirigen hacia un horizonte comunitario.

Parece entonces que la expresión de las emociones en los discursos de carácter político tiene un trasfondo de dominación, a medida que se busca controlar al receptor a través de su uso. Sin embargo, la propuesta de leer las emociones bajo el carácter de control está ceñida a una idea limitada de lo político, puesto que fija el discurso del dominador y por ende las emociones que moviliza, como exclusivos en los discursos políticos. Es posible que las emociones puedan desprenderse de discursos subalternos y que, en lugar de persuadir y mantener un *statu quo*, busquen irrumpir en la escena política y movilizar otros sentidos y propósitos de la emocionalidad. Esta posibilidad tiene lugar gracias a discursos como el testimonial, desde donde se movilizan voces que comúnmente son marginadas e invisibilizadas por los discursos dominantes.

Tal como lo exponen Peltier-Bonneau y Szwarcberg (2019) en su estudio sobre el lugar de las emociones en el posacuerdo de paz colombiano, la expresión de las emociones, en lugar de ser un instrumento de control, han servido para tramitar los hechos victimizantes del conflicto.

La acción de testimoniar, que comprende ejercicios subjetivos que están cruzados de manera apremiante por la emocionalidad de las víctimas, se convierte en un modo de resiliencia frente a los traumas, bajo la capacidad de construir una memoria de reconciliación. Peltier-Bonneau y Szwarcberg (2019) muestran que:

Si bien la violencia sociopolítica intenta destruir la palabra de la víctima, el lenguaje y la expresión de las Espere acompaña la construcción de narrativas inclusivas que promuevan la reconciliación. Esta resiliencia colectiva incluye, por parte de las víctimas, el reconocimiento de su situación y el entendimiento de que su discurso tiene un poder transformador en sus condiciones reales de vida. (Peltier-Bonneau y Szwarcberg, 2019, p. 215)

En ese sentido, es posible entender la expresión de las emociones en los discursos de las víctimas desde diferentes acepciones y no solo en la exclusividad de su importancia en la persuasión y el control. Por lo tanto, las emociones están encarnadas y son constructos socioculturales. Además, se encuentran situadas y afectan y se dejan afectar por otras emocionalidades (Cornejo, 2016). Así pues, las emociones hacen parte de un espacio-tiempo determinado y son fenómenos que parten de la experiencia bajo el continuo razón-emoción, sujetas a procesos sociales. En ese orden de ideas, las emociones no son meramente individuales e intencionales. Siguiendo a Belli, et al. (2010), las emociones son experiencias corporales que no pueden ser separadas de sus contextos socioculturales y deben ser interpretadas en el contexto social en que se producen, pues cambian a través del tiempo. Esta conceptualización permite situar en los discursos producidos en *Tocó cantar. Travesía contra el olvido* las emociones en los cuerpos de quienes las expresan y, a través de ello, comprender sus intenciones y potencialidades.

Testimonio y el discurso testimonial

El testimonio enmarcado en contextos de conflicto o en pasados violentos ha tomado un lugar importante en el hacer público y político de las víctimas, y en la producción académica de estudios sobre conflicto y paz. Blair (2008) en su texto *Los testimonios o las narrativas de la (s) memoria (s)* realiza un recorrido documental sobre el testimonio para poder preguntarse acerca de su potencial político. Al ser una forma de contar la historia alternativa al discurso de la historiografía del poder, el potencial político del testimonio se da a medida que este último es

más plural y respeta otras identidades. Así, el testimonio se convierte en el espacio de construcción de historias alternativas de quienes han sido silenciados y excluidos en la historia oficial y en el ámbito de lo público. Además, concreta la búsqueda del reconocimiento a través del “registro de la voz del otro” (Blair, 2008, p. 89); es en este sentido que el testimonio se puede considerar como fuerza política.

En adición a ello, el testimonio comprende dimensiones políticas puesto que surge en un marco de condiciones irregulares que la víctima (o testigo) desea comunicar. En ese sentido, se puede entender como estrategia de resistencia ante los discursos hegemónicos y ante aquellos que buscan limitarlo, en la medida que pone en el espacio de reconocimiento público los discursos de resistencia y la capacidad del habla de los sectores subalternos (Ruíz, 2014, p. 124) Este tipo de subalternidad construye, entonces, un discurso para destruir la dominación padecida, produce un relato crítico sobre la historiografía hegemónica y se sitúa desde la experiencia de la víctima mientras toma aspectos de la esfera sensible (Zó, 2016). Así, el testimonio entra en el ámbito de lo discursivo, en cuanto busca presentar una verdad desde la subjetividad y desde un horizonte de sentido permeado por un contexto social y cognitivo, con el fin de insertarse en el espacio público.

El testimonio, también conocido desde otras perspectivas como narrativa de memoria, usa distintas estrategias de enunciación y de expresión de la subjetividad donde habitan los sentimientos y la emocionalidad. De acuerdo con Blair (2008), el testimonio se expresa como la exposición del dolor y de los padecimientos de las víctimas y es determinante en la construcción de memoria. Así pues, las voces de las víctimas revisten un carácter de autoridad moral para incidir en la comunidad política y en el espacio de transición de paz, debido a que sobre ellas se han encarnado las violencias con ocasión del conflicto y sobre su memoria subsisten hechos de los cuales buscan ser reparadas y esperan que no se repitan.

Si bien la narración de los hechos contados es realizada por un testigo (que puede ser la misma víctima) o un testimoniante, quien relata no es la única figura en el acto de testimoniar. Los testimonios y el acto de testimoniar se encuentran mediados por la persona que entrevista o quien indaga por ellos (y por los espacios donde se produce la entrevista). Por ende, estos no son únicamente el reflejo de la experiencia personal. Además, también participa en su configuración el contexto desde donde se enuncian y se publicitan las memorias (Blair, 2008, p. 112). También, es aquí donde se hace presente el rol del investigador o investigadora, quien

reconstruye el testimonio y posibilita su reconocimiento, y potencia de esta manera su fuerza política. La academia actúa como mediadora para “hacer visible aquello invisibilizado por el poder” (Ruíz, 2014, p. 125).

De acuerdo con Ruíz (2014), la producción testimonial es indispensable en la construcción de la realidad histórica ya que comprende los significados que tuvieron para las personas y las formas en que son recordados. No obstante, esta debe ir acompañada de la práctica intelectual crítica para comprender los componentes estructurales, que median tanto en los hechos como en la experiencia (Ruíz, 2014, p. 135).

La escucha es un ejercicio de categórica importancia, ya que dependiendo de su nivel de calidad se puede receptar la subjetividad y el componente emocional contenidos en el testimonio del otro. Además, con la ejecución del testimonio, la escucha y el diálogo que surge de esa interacción, empieza el proceso de construcción de memoria. Asimismo, se despliega la urgencia de otras medidas para resarcir el daño de las víctimas (Blair, 2008).

Siguiendo la caracterización del testimonio presentada más arriba, es posible sostener que los discursos contenidos en el lenguaje musical de *Tocó cantar* son discursos testimoniales que, bajo esta figura, adquieren potencialidades por sí mismos, tal como el reconocimiento de las experiencias y la subjetividad del otro. Además, las emociones se revisten de un potencial político en los discursos testimoniales, distinto a como se presentan en los discursos oficiales y hegemónicos, esto es, como recurso de dominación.

Asimismo, desde la academia se puede no solo visibilizar los discursos para situarlos en ámbito público, sino también es necesario analizarlos para entender las diferentes configuraciones que median en las experiencias vividas y relatadas sobre el conflicto. En este sentido, se comprimen los esfuerzos de este trabajo, tanto por evidenciar los sentidos y las emocionalidades comprendidas en la compilación musical, como por resaltar su potencial político. Además, abordar el concepto de testimonio permite traer a colación varias temáticas que lo componen, como la *denuncia*, *resistencia*, *sanación*, *duelo*, *cohesión social* y *construcción de memoria*, aquí retomadas y que hacen parte del espacio de significados que trabaja y moviliza el testimonio. Por esta razón el concepto de testimonio permite tener un horizonte de sentidos desde donde se pueden estudiar las piezas de *Tocó cantar*. Al ser discurso, puede ser investigado por la metodología que le toma como objeto de estudio: el análisis crítico del discurso.

Análisis crítico del discurso como marco teórico-metodológico

El discurso público orienta la acción social para priorizar intereses colectivamente elaborados y posicionados, ya que en los discursos se producen y reproducen saberes sociales que representan acciones y aspectos de la vida social. Lo anterior sirve al proceso de orientar la acción humana porque posibilita la evaluación y legitimación de aspectos relevantes de esta. Existe una alta correspondencia entre discurso, sociedad y cognición, siguiendo los planteamientos de Van Dijk (Pardo, 2012, p. 44). Desde los estudios críticos del discurso se han elaborado propuestas teóricas y metodológicas que evidencian el vínculo entre lenguaje y poder, con el fin de dar cuenta de los abusos y la desigualdad social, así como de reconocer las estrategias de resistencia de los grupos oprimidos. Desde este enfoque los investigadores e investigadoras se proponen identificar las relaciones de poder representadas en los discursos.

El análisis crítico del discurso, como intermediación teórico-metodológica, busca ampliar el esquema de justicia y de igualdad social con el reconocimiento de la reproducción del poder y la resistencia, a través del entendimiento de las relaciones entre discurso y sociedad. El análisis crítico del discurso busca estudiar la manera como el discurso reproduce el poder social, por lo que pretende evidenciar la relación entre el nivel micro (donde se sitúa el discurso) y macro (donde se localizan las instituciones y el poder social). Este nexo es la cognición personal y social que lleva a los sujetos desde determinada posición a relacionarse por medio de discursos. Conocer a los actores, sus acciones, discursos, mentalidades y contextos, permite entender esa articulación y la manera como ejercen y desafían el poder social de grupos e instituciones (Van Dijk, 1999, pp. 25-26).

Si bien el análisis crítico del discurso se centra en el discurso que reproduce lógicas de dominación y control, para intervenir en las creencias y acciones siguiendo los intereses de los grupos dominantes (Van Dijk, 1999, p. 26), su capacidad analítica deja abierta la posibilidad de estudiar los discursos que también ejercen resistencia al poder social. Tal como lo expresa Van Dijk (1999):

El análisis crítico del discurso es un tipo de investigación analítica sobre el discurso que estudia principalmente el modo en que el abuso del poder social, el dominio y la desigualdad son practicados, reproducidos, y ocasionalmente combatidos, por los textos y el habla en el contexto social y político. El análisis crítico del discurso, con tan peculiar investigación,

toma explícitamente partido, y espera contribuir de manera efectiva a la resistencia contra la desigualdad social. (Van Dijk, 1999, p. 23)

Asimismo, el autor indica que con el propósito de entender la manera como la disidencia y la oposición actúan es necesario saber la forma como resisten el control del discurso. En esa medida, la inserción de discursos de resistencia puede llegar a elevar un contrapoder para disminuir la influencia de los grupos dominantes (Van Dijk, 1999, p. 23). Por lo tanto, este marco teórico-metodológico permite evidenciar el potencial contrahegemónico de *Tocó cantar*, que se proyecta desde sujetos subalternos bajo discursos que se oponen a las estructuras de poder existentes.

Siguiendo la propuesta de análisis, a través de niveles y de las técnicas expuestas por Sayago (2007, 2014), el análisis crítico del discurso ejecutado en este trabajo se desarrolló a partir de tres niveles de análisis: (a) el textual, (b) el discursivo y (c) el de estructura social (en el cual se evidencian las relaciones de poder y se destaca el contexto). A continuación, se hace una breve explicación de cada uno de los niveles y de la manera como fueron puestos en práctica:

- a. En el nivel de análisis textual se analiza el contenido de las letras de cada una de las canciones. Se pretende encontrar y descifrar los recursos retóricos y estilísticos utilizados, como las metáforas, las hipérbolos, los eufemismos, los símiles, entre otros, con el fin de determinar los significados ocultos dentro de las piezas de *Tocó cantar*. Aunque estos no influyen directamente el significado, lo hacen resaltar o lo difuminan (Van Dijk, 1999, p. 32).

Asimismo, se localizan las categorías gramaticales como los actores en el discurso, a través de pronombres y conjugaciones, los cuales son tanto el que genera el discurso (o protagonista) como los otros actores que toman posturas contrarias a la posición que toma el hablante al interior del discurso. También, las acciones y estados ligados a cada uno de los actores, a través del seguimiento de verbos. Y, por último, se sitúa cada una de las canciones en un tiempo y espacio.

Con las categorías gramaticales definidas y el horizonte de sentidos proporcionado por el concepto de testimonio, se organizan cada una de las piezas a través de etiquetas: para el generador del discurso o protagonista se proponen etiquetas como *víctima*, *familiar víctima*, *testigo* o *mediador*; para la categoría de actor “antagónico”, etiquetas como *guerrillas*, *paramilitares*, *Estado* y *sociedad*; y

de acuerdo con los verbos o estados encontrados para los actores antagónicos se establecen las etiquetas de *explícito* e *implícito* para evidenciar el grado en el que son mencionados. En la categoría espacio-temporal se establecen etiquetas de acuerdo con el lugar y el tiempo de los hechos referenciados. Este ejercicio posibilita la localización de los sentidos y las emocionalidades que serán indagados en el nivel de análisis discursivo en cuanto decodifica las letras. Además, permite contrastar lo encontrado con los contextos en el nivel de análisis de estructura social. También facilita el contraste de los géneros musicales con los lugares de enunciación, lo que faculta la asimilación del lenguaje musical como lenguaje situado.

- b. En el análisis discursivo se rastrean en un primer momento las narraciones y descripciones de hechos violentos y los énfasis realizados; las referencias a las relaciones de poder y al contexto; los argumentos y las emociones para defender o exponer sus posturas, entre otros. Asimismo, se hallan las funciones de las categorías gramaticales en el discurso, como las menciones de determinados actores, del tiempo-espacio, etc. Con esto se busca el etiquetamiento y la deconstrucción de cada una de las letras para hallar la categoría a la cual hace énfasis. Se etiqueta cada una de las canciones de *Tocó cantar* de acuerdo con el universo temático que proporciona el concepto de testimonio donde se encuentran sentidos y emociones como *denuncia*, *resistencia*, *sanación*, *duelo*, *cohesión social* y *construcción de memoria*, entre otros. Se separan las piezas a través de estas categorías con el fin de encontrar los sentidos y emociones explícitos, y los subyacentes en cada una de las canciones.

La colocación de categorías, siguiendo los planteamientos de Sayago (2014), se realiza a través de búsquedas tanto transversales como horizontales: por un lado, la búsqueda horizontal implica hallar todas las categorías presentes en cada pieza musical y, por otro lado, de forma transversal, se busca una sola categoría en todas las piezas musicales. Con estos modos de búsqueda se construyen matrices de sentido que organizan y relacionan cada una de las 45 piezas de *Tocó cantar* con determinados sentidos y emociones. Asimismo, se encuentran diferencias y similitudes entre las piezas ubicadas en cada categoría para encontrar matices entre categorías. A esta técnica Sayago (2014) la llama etiquetamiento-desagregación-reagregación. Además de las categorías de análisis que proporciona el concepto de testimonio, el análisis discursivo se acompaña de las tesis presentadas

en los trabajos de Tovar-Muñoz (2012), Luján (2016), Rodríguez-Sánchez y Cabedo (2017) y Jimeno (2007) quienes exploran también los sentidos y las emocionalidades en contextos de guerra y en relación con el lenguaje musical.

- c. En el nivel de análisis de estructura social se identifican las relaciones de poder, se sitúan a quienes cantan y las violencias que expresan enmarcándolos en un contexto. El análisis de la estructura social permite interpretar el discurso reinsertado en las relaciones sociales en las que intervienen actores, grupos, etc., y permite localizar las relaciones de poder manifiestas (remite a la organización e interacción social, y, por ende, a las problemáticas estructurales y desigualdades sociales).

Estos tres niveles están fuertemente articulados, por lo que no deben entenderse como procesos aislados, sino como etapas que se están continuamente retroalimentando.

Con este marco conceptual y teórico-metodológico se posibilita, entre tanto, llevar a cabo los dos propósitos principales de este trabajo: (1) indicar los otros sentidos y emocionalidades que se movilizan por medio del lenguaje musical en el marco del acuerdo y la firma de la paz con las FARC; y (2) vislumbrar que los discursos testimoniales contenidos en el lenguaje musical subalterno, que transmiten diversos sentidos y emocionalidades, pueden llegar a ser transformadores y poseen potencial político.

A pesar de que en este trabajo se utiliza el análisis crítico del discurso para estudiar el álbum y de que aquí se analizan principalmente letras, es importante resaltar la imposibilidad de realizar un análisis meramente discursivo a costa de lo sonoro, ya que está comprometida mi sensibilidad a través de la escucha de *Tocó cantar*. Así, se espera despertar la curiosidad del lector o lectora para remitirse a las piezas musicales e interpretar este texto, siguiendo la propuesta de Villegas-Vélez (2012), por medio de la escucha política y a la luz de sus cuerpos sonoros. Además, resulta esencial para el análisis ligar el género musical con las piezas estudiadas en cuanto es evidencia de que la música es un lenguaje situado. El género seleccionado por cada autora o autor demuestra el lugar –cultural y social– desde donde canta. Las canciones que componen el disco en su mayoría se enmarcan en la música popular, así que no se esperan encontrar géneros musicales que no remitan a sus realidades inmediatas. La música se presenta como un lenguaje propio de cada territorio, grupo social y persona (Tovar-Muñoz, 2012, p. 61).

2. Presentación de los resultados del análisis

Denuncia y resistencia

El lenguaje musical puede ser empleado en ocasiones como un instrumento de *denuncia* en su capacidad de transmitir imaginarios y vivencias de sus autores. A la par que trasciende de estas experiencias hacia el reflejo de la sociedad, proyecta sus realidades históricas y culturales, así pueden expresar su inconformismo social (Robayo-Pedraza, 2015, p. 58-59). En varias de las composiciones de *Tocó cantar* las víctimas, además de testimoniar sus vivencias del conflicto en Colombia, por medio de cantos denuncian injusticias, visibilizan problemáticas, develan responsabilidades jurídicas y morales (Jimeno, 2007, p. 188), y reconocen actores y ejercicios de poder:

Sigue estando vigente cada incidente pasado
 Cambia de nombre y de tiempo pero da el mismo resultado.
 Desplazar poblaciones, dejar sueños mutilados,
 Interrumpir la vida y borrar el camino andado.
 Es latente el conflicto, los miles de afectados
 Que siguen sumando dolor por los crímenes de Estado.
 Decisión de pocos, acción de grupos armados
 Que aún imponen sufrimiento a pueblos que ha sido olvidados.
 Obligados en esta guerra a ser cómplices
 Apoyar o callar muertes mientras se elevan los índices
 Sigue aumentando el miedo de un país en emergencia
 Que oculta la cruda verdad entreteniéndolo audiencias
 Incrementando espectáculos para borrar evidencias
 De la histórica espiral y sus nefastas consecuencias,
 Así la indiferencia estimula la violencia
 Por eso pueden pasar siglos y aun así
 tendrá vigencia.

(Arboleda-Rivas, 2015)

En esta pieza se denuncian no solo las violencias físicas ejercidas durante el conflicto, sino también las violencias simbólicas como la indiferencia social y la tendencia al olvido del sufrimiento del otro. Además, se empiezan a ubicar actores potenciales del conflicto como los grupos armados y el Estado. Sin embargo, cabe resaltar que la denuncia viene acompañada con una demanda que gira en torno a la necesidad del recuerdo y de visibilizar la historia.

Las denuncias rastreadas en la discografía también centran problemáticas que se ubican tanto en el contexto del conflicto como en instituciones históricas de la sociedad, las cuales excluyen y victimizan a través de prácticas racistas, clasistas o sexistas, y provocan la profundización de las violencias:

Trato de cerrar los ojos para no ver tanta crueldad,
Cómo es posible que en el mundo haya tanta maldad,
No les importa pisotearnos, apartarnos, es difícil
luchar donde eres ignorado.
Como mujer exijo respeten nuestros derechos,
Porque nos han tomado como botín de guerra
Y la que se resiste la mandan a dormir a la tierra,
Ustedes qué pensaron, que somos juguetes sexuales.
Abusan y nos tratan como animales,
Nosotras tenemos derecho a opinar,
Que haya equidad e igualdad social,
Somos mujeres guerreras que luchamos diariamente,
Sobreviviendo de la injusticia que nos visita
Frecuentemente.
Yo Casandra, no más abuso, no más maltrato, a las mujeres.
[...] No acepto discriminación de color de piel,
Me niego absolutamente a ser parte de los que callan,
De los que temen, de los que lloran e imploran,
Porque me acepto totalmente como soy afrodescendiente,
Totalmente libre, completamente hermosa, como una diosa,
Y no acepto que vulneren mis derechos...
(Marcando Territorio y Grupo Impacto, 2015)

Uno de los temas de debate durante los acuerdos con las Farc fue el enfoque de género en temas de reparación y representación, impulsado por algunos grupos que evidenciaban la necesidad de reconocer las diferentes violencias que atraviesan los cuerpos de las mujeres en medio del conflicto armado, con crímenes como la violación o el aborto forzado (Huertas, et al., 2018). Tema que, a pesar de su importancia, fue controversial para los sectores más conservadores. Esta pieza musical es ejemplo de las denuncias reiteradas en temas de género de colectivos y movimientos de víctimas.

Otra de las potencialidades políticas reconocidas en la música es la situación de resistencia que comprende el hacer musical en medio de una

confrontación político-social. El lenguaje musical, además de denunciar situaciones de desigualdad o injusticia social, puede localizar los sentidos que transmite desde una posición de resistencia y contrahegemonía. Este hace alusión a actitudes de rebeldía, desobediencia o rechazo a diferentes órdenes. Este tipo de sentido musical tiene la capacidad de incentivar la movilización social. Las letras se convierten en registros de reconocimiento de luchas sociales. En medio de la guerra, tal como percibe Tovar-Muñoz (2012, p. 99), este sentido incluso puede, a través de festivales musicales, convertirse en un espacio de resistencia civil ante la guerra, mediado por la esperanza de la convivencia pacífica para la comunidad que participa.

Que escuchen los arbitrarios, traidores y asesinos
 Los que ocultan y engañan con sus montajes mezquinos,
 Porque hoy en la plaza despejamos el camino
 Para que ingresen dignos el indígena y el campesino
 Vienen en nombre del árbol que no quiere ser talado,
 Ballenas y delfines que aún no hemos encallado,
 De la tierra, de los prados, de los ríos olvidados,
 Vienen en nombre y en defensa del animal maltratado
 Somos fuerza, razón y amor, somos esperanza
 Aprendemos de una historia que hace nudo en la garganta

Que escuchen los abusivos, los tiranos y asesinos
 Los que ocultan y engañan con sus montajes mezquinos
 Porque hoy en la plaza despejamos el camino
 Para que ingresen dignos el indígena y el campesino
 Somos fuerza, razón y amor, somos esperanza
 Aprendemos una historia que hace un nudo en la garganta
 Ella, ellos y nosotros estaremos en la plaza
 Porque ya no somos un pueblo que calla y aguanta.
 Ellas, ellos y nosotros estaremos en la plaza
 Porque ya no somos un pueblo que calla y aguanta.

(La Raya, 2015)

En adición, en el contexto del conflicto colombiano una de las principales formas de resistencia social está contenida en la resistencia al olvido. A raíz de la impunidad y la intimidación a quienes han sufrido los vejámenes de la guerra se les obliga a olvidar; pese a esto hacen la denuncia y se resisten a olvidar.

Como potente rayo
Que vence la oscuridad
La memoria rasga el tiempo iluminando la verdad.
Soy de un pueblo que aunque sufre
No renuncia a hacer la paz
Y su historia será escrita
Con versos de libertad.

No será en vano el triste relato
De quien al partir todo perdió,
Ni en vano la sangre derramada
Si al olvido vence una canción.

(Juyó, 2015)

Duelo y sanación

Una de las emociones presentes durante la guerra es el dolor: el sufrimiento que se hace presente al perder a un ser querido, al salir forzosamente de su tierra, al sufrir un atentado, al ser víctima del despojo, etc. Debido al sentimiento de dolor se hace necesaria la presencia del lenguaje. Para Jimeno (2007, p. 187) comunicar las experiencias vividas en medio de la violencia ayuda a desprender los miedos, la angustia y la vergüenza. Es decir, el lenguaje se convierte en un mecanismo para hacer duelo. El trabajo de Tovar-Muñoz (2012) resalta que, a través del lenguaje musical en el contexto del conflicto, se narran las vidas, se testimonia sobre el conflicto y se “saca la voz como una herramienta terapéutica musical y política contra el desarraigo” (Tovar-Muñoz, 2012, p. 76). El quehacer musical se convierte en un elemento de liberación del valor comunicable, a pesar de las estrategias de silenciamiento constantes por parte de grupos armados como los paramilitares, quienes incluso han imposibilitado el duelo como el acto de llorar por sus muertos, etc. Esta liberación contiene en sí misma la posibilidad de reparación (Tovar-Muñoz, 2012, p. 154).

Cuatro hijos parí,
Cuatro hijos enterré,
Y entre tumbas y tumbas
Yo sin vida quedé (bis)
Venid piadoso señor
A ve' este pueblo de dolor
Que en medio de la guerra estaba
Con miedo y desolación
Las calles están solitarias,

Y es de tanto dolor,
De saber que nuestro pueblo
Está dividido en dos (bis).
Venid piadoso señor
A ve' este pueblo de dolor
Que en medio de la guerra estaba
Con miedo y desolación
No lloren más mis hijos,
Ay que yo ya me voy,
Yo me voy de este mundo
Ya pa' nunca volver (bis).

(Corporación Jóvenes Creadores del Chocó, 2015)

Las víctimas de Bojayá tuvieron una relevancia sustancial durante el proceso de paz. Hablando desde el sufrimiento han ido transmitiendo a los sectores más empáticos la necesidad de tramitar el dolor de la guerra. Como muestra la pieza anterior, hacer duelo es esencial para un proceso de reparación, compuesto por la recordación y desahogo de penas reprimidas. La música contribuye, como lenguaje, a la posibilidad de este proceso.

Intrínsecamente conectada al duelo se encuentra la sanación. Siguiendo a Jimeno (2007), la comunicación de experiencias de sufrimientos entre ellas las violencias, alienta a la recuperación y se convierte en un vehículo de recomposición cultural y política. Esta última es entendida como la recuperación de la persona como ciudadana y partícipe de la comunidad política, ya que la violencia ha minado la confianza y afectado los lazos sociales (Jimeno, 2007, p. 170).

Si aspiro el aire de mi comarca
En los surcos de la montaña
Durante horas arrullo el agua
Mientras hitos me hablan del mañana

Sueños cambiando
Al pie de mi ventana
Remendando historias
Que a mi ayer se anclan.

Borran mi camino,
Nublan mis palabras
Siembran otros sueños
Inundados de nostalgia.

(Castañeda, 2015)

En ese orden, el canto actúa como actividad restauradora: ayuda a las víctimas a recuperar la confianza y, de acuerdo con Rodríguez-Sánchez y Cabedo (2017, p. 272), mejora incluso la condición física, en términos de respiración y relajación, por ejemplo.

Cohesión social

Uno de los sentidos que comunica el discurso testimonial, que se moviliza por medio de la música y que se pretende destacar con mayor lucidez en el contexto del proceso y firma del acuerdo de paz con las Farc, es el de la búsqueda de cohesión social. Luján (2016) indica que existe la imperiosa necesidad, para llevar a cabo la construcción de paz, de situar escenarios éticos de participación alternativa y la música se presenta como uno de esos escenarios (Luján, 2016, p. 174). Citando a Pellizzari, el lenguaje musical tiene la facultad de “construcción y transmisión cultural y portadora de identidad, y la posibilidad de dinamizar lo comunitario y la participación” (Pellizzari, 2012, p. 62). Además, reafirma identidades colectivas (Pellizzari, 2012, p. 153).

La música posee un potencial dinamizador para reconstruir el tejido social. Permite, entre otras cosas, la reconstrucción social a partir de la recuperación de la salud emocional desde un enfoque comunitario (Rodríguez-Sánchez y Cabedo, 2017, p. 268):

Considero relevantes las narrativas y los testimonios sobre experiencias de violencia –también su expresión ritual o ficcional–, porque son tanto claves de sentido como medios de creación de un campo intersubjetivo en el que se comparte, al menos parcialmente, el sufrimiento y se puede anclar la restitución de ciudadanía. El compartir nos acerca a la posibilidad de identificación con las víctimas, permite recomponer su membresía a la comunidad y restablecer o crear lazo para la acción ciudadana. (Jimeno, 2007, p. 174)

Esto sucede a través de la correlación de la resonancia corporal y la empatía, con la finalidad de preservar el vínculo social y la posibilidad de construir lazos (Rodríguez-Sánchez y Cabedo, 2017):

Despierta del sueño profundo y descubre la verdad,
Pacífico gran comarca,
Que son aún cosas muy grandes, las que tienes que lograr,
Pacífico gran comarca,
Una nación sin divisiones, practicando la

hermandad,
Pacífico gran comarca,
Pacífico del sur y norte, el Darién y Esmeraldas,
Pacífico gran comarca,
Ahí con nuestra unión nuestros ancestros podrán
descansar en paz,
Pacífico gran comarca,
Recordemos los que lucharon para darnos libertad,
Pacífico gran comarca.
(Rodríguez, 2015)

Es importante mencionar que en el marco de la construcción de paz la cohesión social implica necesariamente la reconciliación:

Podemos deducir que los procesos musicales humanos implican reconocer diversos agenciamientos entre grupos de cara a la resolución de conflictos. Aspectos como la cohesión social, la intermediación entre grupos políticos opuestos, entre diferentes dominios espirituales y situaciones de extremo prejuicio, entre otros factores, promueven la cooperación entre grupos diversos en diferentes niveles: musicales, identitarios, económicos, étnicos (interculturales), al encontrar sociedades en conflicto y construcciones de paz propósitos conjuntos cuya finalidad es realizar planteamientos para la resolución de diversas tensiones sociales. (Luján, 2016, pp. 174-175)

El fortalecimiento de la cohesión social y la construcción de paz por medio de la reconciliación se moviliza a partir del restablecimiento de espacios y experiencias comunes y del llamado a la convivencia pacífica, tal como se refleja en la siguiente canción:

En la perla del pacífico,
Habemos gente capaz (bis)
Que hemos hecho cosas buenas,
Para podernos superar (bis)
Cuando en Tumaco se canta,
Amigos nuestro folclor,
En cada sonido que hacen,
Están nuestros hijos hoy (bis)
Dejen las armas hijos,
Saquen banderas de paz (bis).
(Palacios, 2015)

Tocó cantar, que en un primer momento se pensó como una discografía para tejer memoria histórica, posee una finalidad implícita: la construcción de paz. Enmarcada en el proceso de paz, la discografía invitaba a la reconciliación por medio de letras.

Construcción de memoria

Antes de empezar a esbozar qué se entiende por construcción de memoria¹ y cómo se localiza en el lenguaje musical, es importante mencionar que este sentido, en el contexto del conflicto, es transversal a todos los otros ya mencionados, pues incorpora un fin principal de los discursos testimoniales y de la música sobre el conflicto colombiano.

Tovar-Muñoz (2012) destaca la importancia de la memoria para la reparación de las víctimas, aunque esto implique abrir heridas. La memoria sin justicia ni sanación resulta inviable. En ese sentido, hay dos escenarios en los que se mueve la interrelación entre memoria y reconciliación: el remordimiento y perdón (Tovar-Muñoz, 2012, p. 49). La autora halla que la memoria histórica no solo pertenece al habla, sino que está ligada al cuerpo y los sentidos. Es en esa conexión que la música encuentra asidero, ayuda a construir una memoria histórica, además de crear una conciencia colectiva y generar un sentido de territorio. Este lenguaje refuta la idea de una sola memoria, oficial y neutra, pues está compuesto de narrativas alternas capaces de enriquecer la lucha por la paz (Tovar-Muñoz, 2012).

Jimeno (2007) destaca que los trabajos de la memoria pueden ayudar a develar las lógicas jerárquicas y de poder inmersos en la violencia y “descubrir el sufrimiento subjetivo para poderlo compartir, al menos parcialmente con otros, lo que le permite al sujeto, como dijo Levi, ‘estar en paz consigo mismo’; lo que es el cimiento de una paz compartida” (Jimeno, 2007, p. 188).

Así, el lenguaje en función de la memoria consiste en “Retratar para no olvidar y evitar la impunidad” (Jimeno, 2007, p. 185). La práctica memoriosa, además, potencia las experiencias de resistencia y “posibilita labores de reparación cotidianas que se llevan a cabo a través del acto testimonial, de narraciones cantadas que resignifican la experiencia del sufrimiento” (Tovar-Muñoz, 2012, p. 152).

1 Algunas canciones apelan explícitamente a la necesidad de construir memoria como propósito esencial de sus expresiones. Entre ellas se encuentran *Desde la trinchera*; *De la guerra a la paz*; *¿Por qué recordar?*; y *La memoria*.

Algunas de las piezas musicales en *Tocó cantar* formulan testimonios sobre violencias expresadas en el marco del conflicto armado. Estas son temáticas estructurantes de sus letras, tales como el desplazamiento;² la desaparición forzada;³ falsos positivos;⁴ masacres;⁵ asesinato de líderes y lideresas sociales;⁶ secuestro;⁷ y violencias basadas en género.⁸ Estas son referenciadas como en la canción *Los falsos positivos*, un poema llanero de Zahira Noguera Cárdenas:

En tumbas y fosas comunes así fueron sepultados
 Por las manos homicidas dando así los resultados
 Que habían sido abatidos en combate por soldados
 Porque eran guerrilleros del actual conflicto armado.
 (Noguera, Z., 2015)

En adición a esta representación de violencias ejercidas en el marco de la lucha armada, se suman otras violencias, injusticias y estructuras de desigualdad,⁹ que son expresión de los conflictos sociales, políticos,

-
- 2 Siete piezas de *Tocó cantar* se centran en la exposición de la violencia del desplazamiento: *Casi todas las noches*, *Baldío*, *Quiero regresar*, *Exilios*, *Espérame*, *De mi tierra no me quiero ir* e *Historia de la Pachamama*.
 - 3 El desaparecimiento forzado es temática central en seis canciones: *¿Dónde estarán?*; *Sin olvido*; *12:30 am*; *Desaparecido*; *Lalinde* y *Diez años cada domingo*.
 - 4 Solo en una canción se expone de manera explícita los falsos positivos, titulada con el homónimo de este fenómeno de la violencia. No obstante, en otras canciones se mencionan los falsos positivos de manera parcial o se encuentran contenidos de forma implícita, por ejemplo, al referirse a crímenes de Estado.
 - 5 Las canciones que se enfocan en la exposición de las masacres son *Masacre en la Sonora*; *Sin olvido*; *Gimieron los días*; *Bojayá: masacre y olvido*; y *Aquí te espero*.
 - 6 Dos canciones se centran en el asesinato de líderes y lideresas sociales: *Un líder embera* y *Mu embera wera*. Distintivamente estas dos canciones son expresiones de integrantes de comunidades indígenas, las cuales han sido fuertemente golpeadas por este tipo de violencia, debido a sus liderazgos comunitarios en zonas de conflicto armado, social, económico y ambiental.
 - 7 En la canción *Salida* se denuncia este fenómeno de violencia.
 - 8 Sobre estas violencias se concentran las letras de *Los Derechos*; *Las mil y ningún mujeres*; y *Nuestra Mujer y el Conflicto*.
 - 9 Otras violencias, injusticias y estructuras de desigualdad que se enmarcan en los conflictos sociopolíticos, ambientales y económicos son presentadas en las siguientes

ambientales y económicos presentes en Colombia. Estas se encuentran imbricadas con las violencias de la guerra armada colombiana pues se presentan como problemáticas estructurales: pobreza, marginalización, racismo, machismo, persecución política, daño ambiental, acumulación de tierras, entre otras.

Teniendo en cuenta lo anterior, es posible evidenciar el cambio de discurso y de argumentación entre el discurso testimonial contenido en *Tocó cantar* y el discurso hegemónico en el país. Se destaca el reconocimiento del conflicto colombiano como un conflicto que obedece a diversas lógicas (económicas, sociales, políticas y ambientales) distintas a la exclusiva lucha armada. Asimismo, en contra del discurso negacionista que opera en algunos grupos de poder, se evidencia la distinción de violencias ejercidas por el Estado. Incluso se muestra la violencia de sistemas como el capitalista, a través de la mención de la acumulación por desposesión en canciones como *Tú quieres tierra*. Así, estas canciones reconstruyen, a través del discurso testimonial, las relaciones y dispositivos de poder inmersos en el contexto del conflicto armado, social, político, económico y ambiental de Colombia.

La mayoría de las canciones de *Tocó cantar* especifican los hechos violentos como hechos enmarcados en el conflicto colombiano, tanto los de naturaleza de la lucha armada como de los que pertenecen a otras dinámicas estructurales. Asimismo, se localizan espaciotemporalmente bajo la temática violenta y traen a colación escenarios específicos de cada una. No obstante, se encuentran canciones como *Ahí estás*, que apela a la memoria desde la figura de un sujeto en específico y no de la violencia en sí misma. Y ejecutando recursos propios de las imágenes subjetivas y la emocionalidad, llama la atención hacia el reconocimiento de personas con experiencias situadas y singulares más que a la presentación de números o de generalizaciones para representar a las víctimas.

Al dirigir la mirada hacia los géneros que componen *Tocó cantar* se evidencian profundas relaciones con lo cantado y lo sonoro: las experiencias de campesinos desplazados a través de bambucos, cumbias y joropos representan una tradición que, durante los últimos sesenta años, constituye una realidad menguada entre lo cultural y el conflicto. Así como los cánticos del *alabao* de las mujeres de Bojayá; el rap que

tes canciones: *Casi todas las noches*; *Los Derechos*; *Hierro*; *12:30 am*; *Mu embera wera*; *De mi tierra no me quiero ir*; *Historia de la Pachamama*; *Resistencia Pacífica*; *El desplazamiento de los animales*; *Tú quieres tierra*; y *Lucha Campesina*.

contiene las vivencias de zonas de conflicto urbano; las carrangas indígenas en lenguas ancestrales que fijan la interculturalidad en el país y las violencias que les son ejercidas sobre sus comunidades; o la música protesta que intenta representar de forma performativa a la juventud rebelde, todos los géneros tejen la memoria musical e histórica del conflicto y sitúan las violencias en cuerpos concretos.

Tocó cantar, actores y otras apreciaciones

Uno de los resultados obtenidos a través de los niveles textual y discursivo del análisis realizado es poder situar al álbum *Tocó cantar*. Por ejemplo, siguiendo las categorías gramaticales propuestas, el compendio de canciones manifiesta que los generadores de discurso o protagonistas se encuentran sujetos a:

- a. La categoría de víctima en algunas de las letras de las canciones, por ejemplo, en canciones como *Espérame* o *Ayer*, en donde quien canta testifica sus experiencias sufridas. La composición argumental en estas piezas musicales está atravesada por la subjetividad y la emocionalidad encarnadas en primera persona.
- b. En la categoría de víctima directa, sobre la cual se ejerce la violencia, se desprende la categoría del familiar de la víctima, quien, dependiendo el tipo de violencia, también es considerado víctima. Hacen parte especial de esta categoría las canciones que narran testimonios sobre desaparición forzada como *Desaparecido* o *Lalinde*. Son los familiares, compañeros sentimentales y amigos de las personas desaparecidas quienes padecen y denuncian este tipo de violencia. En estas canciones quien habla en primera persona narra los acontecimientos que le sucedieron a una persona con quien conserva algún tipo de parentesco, por lo cual se siguen personificando las emocionalidades en la voz de la persona que canta.
- c. Testigo de los sucesos, “testimoniante” o mediador de violencias que no fueron ejercidas sobre sí mismo o sobre alguien con quien guarda parentesco. Generalmente esta figura despliega su discurso en tercera persona y no refleja su propia emocionalidad, sino que narra otras posibles subjetividades afectadas o se concentra en la exposición de los hechos. *Sin olvido* y *Nuestra mujer y el conflicto* son ejemplos de esta categoría. De acuerdo con Molina (2019), no fue requisito de selección para la compilación de *Tocó cantar* el hecho de que quienes participaran fueran reconocidos como víctimas. Si bien varias de las voces o de la ejecución musical son expresiones

de víctimas, en la construcción del álbum hicieron parte personas que no han sufrido afectaciones de manera directa por el conflicto armado. No obstante, también movilizan discursos testimoniales no hegemónicos,¹⁰ algunos ficcionales y otros retratados desde hechos reales. Asimismo, la compilación como proyecto llevado a cabo por el CNMH y la discografía Llorona Records opera como mediador de sentidos en el testimonio de manera contrahegemónica. Este abre la posibilidad de situar discursos en el ámbito público de sujetos históricamente marginalizados e invisibilizados, no solo bajo la figura de víctima, sino también en cuanto a su situación de género, clase, raza, entre otros. Aunque este tipo de contexto puede afectar el discurso generado, la posición real como víctimas o como testigos en ocasiones puede no coincidir con las personificaciones que son tomadas en las canciones.

Bajo la categoría gramatical del actor antagónico, desde *Tocó cantar* se presentan las siguientes etiquetas: (1) el Estado, que es mencionado de manera explícita e implícita como un actor perpetrador de violencias en siete canciones: de manera explícita es aludido en canciones como *Los falsos positivos* y *12:30 am*; y de manera implícita en *Tú quieres tierra*. Esto muestra la ruptura con el discurso oficial que encubre los crímenes de Estado y centra la discusión sobre la violencia en grupos armados ilegales. (2) Guerrillas,¹¹ de manera implícita en canciones como *Salida* y *Nuestra mujer y el conflicto*; y explícita en *¿Por qué recordar?* (3) Paramilitares, de manera explícita en *¿Por qué recordar?* e implícita en canciones como *Quiero regresar* y *Nuestra mujer y el conflicto*. (4) Sociedad, que encierra la responsabilidad en las dinámicas de desigualdad e injusticia social de diferentes grupos como los grandes sectores económicos o la sociedad en general. Se encuentra de forma explícita en canciones como *Lucha Campesina*; *Las mil y ningún mujeres* y *Hierro*; e implícita en *De mi tierra no me quiero ir* y *Casi todas las noches*.

10 Varias de las personas que participaron se encuentran organizadas y llevan a cabo proyectos sociales a partir de la música, por lo que el lenguaje musical es determinante en sus formas de lucha y acción social (CNMH, 2015).

11 Se señalan a las guerrillas en plural porque, a pesar de que algunos de los hechos violentos que se narran en las canciones ocurrieron en espacios de influencia de grupos guerrilleros en específico, no se menciona ninguna guerrilla con nombre propio.

Consideraciones finales

*Voy a cantar este joropo, a mi pueblo colombiano,
Para contarles la historia del gran conflicto armado
Que desde hace cincuenta años, nos tiene aterrorizados,
Por culpa de la inconsciencia Colombia se ha
Desangrado.*
(Noguera, S., 2015)

Los diferentes sentidos que concreta *Toco cantar. Una travesía contra el olvido* evidencian el potencial político que contiene el lenguaje musical, en cuanto lenguaje situado inmerso en las relaciones sociales y transmitido a través de lo discursivo y lo sonoro. El análisis realizado demuestra que la música producida en el contexto del acuerdo y la posterior firma de paz con las Farc comprende sentidos distintos a los históricamente establecidos. Por ejemplo, la tramitación del dolor y la búsqueda de la sanación están presentes en sus letras. Asimismo, en un sentido más social, se encuentra la necesidad de remendar la cohesión social y construir memoria con el fin de que se lleve a cabo la reparación y la no repetición.

La figura del testimonio como tipo de discurso representativo de las víctimas se moviliza a través del lenguaje musical, este contiene dentro de sí emociones y sentidos específicos que concentran representaciones sociales y contexto. Si bien no es un tipo de discurso y lenguaje predominante, logra insertarse en la esfera política dependiendo del momento político y de las mediaciones que le hagan posible. Si bien *Tocó cantar* logró ser compilada y reproducida en un contexto en el que la institucionalidad dio cabida de forma parcial a los discursos alternativos de las víctimas, es importante mencionar que el lenguaje musical abre las posibilidades de elevar discursos y reproducirlos de manera no-hegemónica, por lo que el lenguaje musical por sí mismo abre un espacio de posibilidades a los discursos de resistencia.

El testimonio en el lenguaje musical se concreta bajo la posibilidad de construir visiones alternas y movilizar sentidos fuera de los ámbitos en los que comúnmente se despliega, como el judicial, en los mecanismos de construcción de paz, en las ONG de derechos humanos, etc. Por lo tanto, el discurso testimonial movilizado en el lenguaje musical concreta un potencial político a manera de discurso, ya que es entendido como estructurador de la vida social y es fuente de acción social; y a

manera de música, porque posibilita su inserción en otros espacios y afecta otras formas de percepción, como la corporal. Además, la música amplía la oportunidad de expresión y comunicación emocional llevando a otro nivel el acto de testimoniar. Asimismo, las emociones, que suelen ser reconocidas como recursos del discurso de poder, operan en esta compilación como mediadoras de sentidos en el discurso testimonial como contrapoder.

La construcción de discursos subalternos en torno a sentires como los encontrados en *Tocó cantar*, pueden ser comprendidos desde la potencialidad de visibilizar las violencias encarnadas en el marco del conflicto. Estos discursos hacen frente a los discursos negacionistas que abundan en el país y que eliminan la importancia de reparar a las víctimas, además de construir la paz. Este artículo busca reconocer el papel de las emociones en los discursos no-hegemónicos y subjetivos que construyen las víctimas por medio de la acción de testimoniar, no solo como una manera de tramitar los hechos victimizantes a los que se han visto sometidas, sino también para componer sentidos propositivos en la búsqueda de la transición a la paz y la reconstrucción del tejido social.

Lo que queda por preguntarse es: ¿de qué manera la academia y la sociedad están captando estos sonidos, discursos y letras subalternas? ¿La escucha social está siendo capaz de receptar la subjetividad y el componente emocional contenidos en el testimonio del otro? ¿Las voces de las víctimas y la movilización de sus discursos en el contexto colombiano han ido generando un tipo de contrapoder capaz de hacerle frente a los discursos negacionistas? ¿Cómo operan desde lo simbólico esas acciones para la transformación de las creencias, los valores y las subjetividades en la población colombiana? Fijando la mirada en los fenómenos de violaciones a los derechos humanos, sociales y políticos en el país, aún después de la firma de los acuerdos de paz con las Farc, ¿son descartables estos esfuerzos ante los fracasos de la implementación del acuerdo? El panorama para las víctimas en Colombia sigue siendo gris, sin embargo, estas expresiones no pueden desaparecer del ámbito público. Esto significaría eliminar las voces, los testimonios y las narrativas de memoria que resurgen de quienes han sido históricamente invisibilizados y silenciados.



Reconocimientos

Este trabajo fue formulado en el marco de la clase *Discursos y lenguajes para el análisis político* de la Universidad Nacional de Colombia. Agradezco a la profesora Laura Venegas por introducirme en los análisis políticos de lenguajes distintos a la palabra. Agradezco a las personas que evaluaron este artículo y que con sus comentarios alimentaron su contenido. También agradezco a quienes crearon y ejecutaron *Tocó cantar* con sus letras y sonidos inspiraron estas reflexiones. Por último, a las tres mujeres de mi hogar, en especial a mi madre y abuela, sin su apoyo y sus cuidados este artículo no hubiese sido posible.



Tania Verónica Rivera Perea

Politóloga de la Universidad Nacional de Colombia. Asociada a otras investigaciones y trabajos alrededor de temáticas como conflicto, paz y género.

Referencias

- Alabarces, P. (2008). Posludio: Música popular, identidad, resistencia y tanto ruido (para tan poca furia). *Trans*, (12). Recuperado de <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/92/posludio-musica-popular-identidad-resistencia-y-tanto-ruido-para-tan-poca-furia>
- Arboleda-Rivas, J. (Autor) (2015). *¿Por qué recordar?* [Archivo Discográfico]. Llorona Records, Bogotá D.C.
- Belli, S., Harré, R. y Íñiguez, L. (2010). Emociones y Discurso: una mirada a la narrativa científica de la construcción social del amor, *Prismasocial*, (4), 1-25. Recuperado de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=353744577010>
- Blair, E. (2008). Los testimonios o las narrativas de la(s) memoria(s). *Estudios Políticos*, (32), 85-115. Recuperado de <https://revistas.udea.edu.co/index.php/estudiospoliticos/article/view/1249>
- Castañeda, T. (2015). *Esta casa tuvo una alegría* [Archivo Discográfico]. Llorona Records, Bogotá D.C.
- Castro, D. (2018). Música en el tiempo y el silencio: narración del conflicto armado a través de la música popular. *Amerika*, (18). Doi: <https://doi.org/10.4000/amerika.9051>
- CNMH, Centro Nacional de Memoria Histórica de Colombia (Compilador) (2015). *Tocó cantar. Travesía contra el olvido* [Archivo Discográfico]. Llorona Records, Bogotá D.C. Recuperado de <https://centrodehistoriahistorica.gov.co/podcasts/toco-cantar/>

- Charaudeau, P. (2011). Las emociones como efectos de discurso. *Revista Versión*, (26), 97-118. Recuperado de <http://www.patrick-charaudeau.com/Las-emociones-como-efectos-de.html>
- Cornejo, A. (2016). Una relectura feminista de algunas propuestas teóricas del estudio social de las emociones. *Inter Disciplina*, 4(8), 89-103.
- Corporación Jóvenes Creadores del Chocó (2015). *Bojayá: masacre y olvido* [Archivo Discográfico]. Llorona Records, Bogotá D.C.
- Dagatti, M. (2017). Las emociones políticas. Un modelo discursivo de estudio. *RÉTOR*, 7(1), 40-72.
- Dietrich, W. (2003). La marimba: lenguaje musical y secreto de la violencia política en Guatemala. *América Latina Hoy*, (35), 147-166. Recuperado de <http://revistas.usal.es/index.php/1130-2887/article/view/7379/7401>
- Durango, B. (2017). *Bojayá: una tragedia contada y cantada* [archivo de audio]. Disponible en: <https://soundcloud.com/user-27334833/bojaya-una-tragedia-contada-y>
- González, C. (2014). *La emotividad como recurso estratégico del discurso político en columnas de opinión* [Tesis de licenciatura]. Facultad de Filosofía y Educación, Instituto de Filosofía y Ciencias del Lenguaje, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Valparaíso. Recuperado de http://opac.pucv.cl/pucv_txt/txt-6000/UCE6322_01.pdf
- Gramsci, A. (1980). Análisis de situaciones. Relaciones de fuerzas. *Nueva Antropología*, 4(16), 7-18. Recuperado de <https://www.redalyc.org/pdf/159/15901602.pdf>
- Huertas, O., Ruíz, A. y Botía, N. (2018). De mujer combatiente a mujer constructora de paz. Inclusión de la voz femenina en el escenario del posacuerdo. *Ratio Juris UNAULA*, 12(25), 43-67. Doi: <https://doi.org/10.24142/raju.v12n25a3>
- Jimeno, M. (2007). Lenguaje, subjetividad y experiencias de violencia. *Antípoda*, (5), 169-190.
- Juyó, J. (2015). *Patria en marcha* [Archivo Discográfico]. Llorona Records, Bogotá D.C.
- La Raya (Autor) (2015). *Patria en marcha* [Archivo Discográfico]. Llorona Records, Bogotá D.C.
- Luján, J. (2016). Escenarios de no-guerra: el papel de la música en la transformación de sociedades en conflicto. *Revista CS*, (19), 167-199.
- Marcando Territorio y Grupo Impacto (Autor) (2015). *Los Derechos* [Archivo Discográfico]. Llorona Records, Bogotá D.C.
- Molina, L. (2019). Música y conflicto armado: representaciones de identidad, memoria y resistencia en el compilado musical Tocó cantar: una travesía contra el olvido. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 14(2), 125-145. Doi: <https://doi.org/10.11144/javeriana.mavae14-2.myc>
- Noguera, Z. (2015). *Los falsos positivos* [Archivo Discográfico]. Llorona Records, Bogotá D.C.
- Noguera, S. (2015). *De la guerra a la paz* [Archivo Discográfico]. Llorona Records, Bogotá D.C.
- Palacios, C. (2015). *Saquen banderas de paz* [Archivo Discográfico]. Llorona Records, Bogotá D.C.

- Pardo, N. (2012). Análisis crítico del discurso: Conceptualización y desarrollo. *Cuadernos de lingüística hispánica*, (19), 41-62.
- Peltier-Bonneau, L. y Swzarcberg, M. (2019). Transformación de las emociones en las víctimas del conflicto armado para la reconciliación en Colombia. *Desafíos*, 31(2), 197-229. Doi: <http://dx.doi.org/10.12804/revistas.urosario.edu.co/desafios/a.7283>
- Robayo-Pedraza, M. (2015). La canción social como expresión de inconformismo social y político en el siglo XX. *Calle14*, 10(16), 54-66.
- Rodríguez, V. (2015). *Enamorado de ti (Pacífico Gran Comarca)* [Archivo Discográfico]. Llorona Records, Bogotá D.C.
- Rodríguez-Sánchez, A., y Cabedo, A. (2017). Preservación del tejido social: espacios musicales colectivos durante y después del conflicto armado como lugares de preservación del tejido social. *Revista Co-herencia*, 14(26), 257-291.
- Ruiz, M. (2014). Los silencios y las palabras: el testimonio como posibilidad. *Atenea (Concepción)*, (509), 123-137. Doi: <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-04622014000100007>
- Sayago, S. (2007). *La metodología de los estudios críticos del discurso. Problemas, posibilidades y desafíos*. Recuperado de <https://giadpatagonia.files.wordpress.com/2014/04/sayago-la-metodologc3ada-de-los-estudios-crc3adticos-del-discurso1.pdf>
- Sayago, S. (2014). El análisis del discurso como técnica de investigación cualitativa y cuantitativa en las ciencias sociales. *Cinta moebio*, (49), 1-10. Recuperado de: www.moebio.uchile.cl/49/sayago.html
- Tovar-Muñoz, D. (2012). *Memoria, Cuerpos y Música. La voz de las víctimas, nuevas miradas al Derecho y los Cantos de Bullerengue como una narrativa de la memoria y la reparación en Colombia* [Tesis de maestría]. Facultad de Derecho, Ciencias Políticas y Sociales, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá. Recuperado de <https://repositorio.unal.edu.co/bitstream/handle/unal/48535/6699353.2014.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Van Dijk, T. (1999). *El análisis crítico del discurso*. Barcelona: Anthropos.
- Villegas-Vélez, D. (2012). La política de la escucha. Formalismo y cuerpos sonoros. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 7(1), 147-171. Recuperado de <http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cma/article/view/2357>
- Zó, R. (2016). El discurso testimonial y el pasado latinoamericano. *Boletín GEC*, (20), 52-64. Recuperado de <https://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/boletingec/article/view/1054>