

La cultura en Clemencia y María La Baja: una aproximación desde sus acustemologías

Federico Ochoa Escobar, Músico,
Magister en Antropología y candidato
a doctor en artes en la Universidad de Antioquia

Resumen

El presente artículo busca, a partir del acercamiento a las acustemologías de los municipios de Clemencia y María la Baja en el departamento de Bolívar, ver la relación entre música y cotidianidad teniendo como telón de fondo la forma diferencial en que el conflicto armado del país ha hecho presencia en dichos territorios. Para analizar y comprender sus acustemologías, se brinda una información inicial que consta de una contextualización de ambos municipios, que incluye una breve caracterización histórica, socioeconómica, psicosocial, y la presencia o no del conflicto armado; luego se exponen los paisajes sonoros de ambas localidades, para observar de qué forma las músicas se ven directamente influenciadas por el paisaje sonoro en el que se crean; seguidamente se presentan las cartografías sonoras de ambos municipios, lo que nos muestra la presencia de la música y de lo sonoro como ámbito de construcción de la cotidianidad. Con estos insumos, a partir de entrevistas a los cantautores de los municipios intervenidos y la recopilación de un grupo de canciones de su autoría, se analiza la relación entre cotidianidad y música, para ver tanto cómo la cotidianidad se ve reflejada en la música (teoría homológica) como la forma en que la música contribuye o no a construir la realidad, y cómo se diferencia esta relación en ambos municipios a partir de sus diferentes características.

Palabras Clave:

Acustemología, etnomusicología, paisaje sonoro, cartografía sonora.

Abstract:

The present article seeks, from the approach to the accustemologies of the municipalities of Clemencia and María la Baja in the department of Bolívar, to see the relationship between music and everyday life against the backdrop of the differential way in which the armed conflict of the country has presence in those territories. To analyze and understand their accustemologies, initial information is provided that consists of a contextualization of both municipalities, which includes a brief historical, socioeconomic, psychosocial characterization, and the presence or not of the armed conflict; then the sound landscapes of both locations are exposed, to observe how the music is directly influenced by the soundscape in which they are created; Next, the sonorous cartographies of both municipalities are presented, which shows us the presence of music and sound as a construction sphere of daily life. With these inputs, from interviews with the singer-songwriters of the intervened municipalities and the compilation of a group of songs of their authorship, the relationship between everydayness and music is analyzed, to see how everyday life is reflected in music (homology theory) as the way in which music contributes or not to construct reality, and how this relationship is different in both municipalities from its different characteristics.

Keywords:

Acustemology, ethnomusicology, sound landscape, sound mapping.

Nota preliminar

El presente artículo se desarrolló como parte de la investigación que se adelantó en el marco del proyecto Laboratorios Vivos de Innovación y Cultura, proyecto realizado por el Instituto de Cultura y Turismo del departamento de Bolívar (Icultur), e implementado por la Fundación Universidad Jorge Tadeo Lozano, seccional Caribe. Este proyecto se desarrolló desde julio de 2015 y octubre de 2017. Su objetivo central fue "Implementar una estrategia para la apropiación y uso de la cultura como productora de conocimiento y generadora de procesos de innovación social en los municipios de

Clemencia y María la Baja en el Departamento de Bolívar." Ambos municipios son los que se abordan en el presente artículo, debido a que son los espacios socioterritoriales en los que se desarrolló este proyecto.

Introducción

Son infinitas las formas de acercarse y producir conocimiento sobre una comunidad. La música es una de ellas. O mejor, las músicas. La variedad de lenguajes sonoros del mundo, y el reconocimiento de su diversidad, exige hablar en plural. Este artículo no se centrará en la descripción de las músicas de ambos municipios, sino que propone conocer a través de la acustemología y la acustemología de la violencia, la relación entre la materialidad de la música y la cotidianidad en ambas localidades; se mira por tanto cómo la música que produce un grupo de compositores de Clemencia y María la Baja se relaciona con sus contextos, sus historias, sus condiciones socioeconómicas y psicosociales, para ver no solo qué refleja la música de estos compositores sobre estas variables, sino cómo, a través de la música, del sonido, de lo que se calla, de lo que se dice, de lo que se cuenta, de cómo se cuenta, de los paisajes sonoros y la apropiación del espacio público desde lo sonoro (cartografía sonora), se construyen realidades. Son centrales por tanto los conceptos de acustemología (Feld, 2003), acustemología de la violencia (Ochoa, 2006), y paisaje sonoro (Murray, 1977).

Antes de brindar una información básica sobre los municipios en los cuales se realizó esta investigación, se brinda el marco teórico en el cual se expone los conceptos de acustemología, acustemología de la violencia y nuestro uso del término cantautores. Ubicamos primero el marco teórico debido a que este no solo nos brinda los lentes a través de los cuales leer la información relativa a la caracterización socioeconómica de los municipios, sino que el artículo se construye a partir de lo que los conceptos de acustemología y acustemología de la violencia proponen. Es decir, en este caso la teoría no nos sirve exclusivamente como herramienta de análisis de la información, sino que fue el punto de partida para la estructuración de la investigación y la construcción de la metodología.

Luego se expone la metodología central del artículo, y las distintas herramientas y procedimientos requeridos para cada una de sus secciones y construcción de resultados. Continuamos con la presentación de resultados que

inicia con una contextualización de los municipios en los cuales se desarrolló la investigación, seguida del paisaje sonoro. Se incluye la caracterización de los municipios como parte de los resultados debido a que esta fue construida no solo a partir de fuentes secundarias sino contrastando dicha información con la experiencia en campo. Además, se considera que, para el caso de este artículo, esta información de contexto es inseparable del paisaje sonoro que seguidamente se expone y el cual se complementa con una cartografía sonora de ambos municipios. Se culmina esta sección de resultados con la presentación de los cantautores de ambos municipios y de su obra.

Finalmente, se toman todos estos insumos (contexto de los municipios, paisaje sonoro, cartografía sonora, los cantautores y su obra) como elementos con los cuales, a partir de su análisis y entrecruzamiento, ofrecer reflexiones y conclusiones que problematizan el papel de la música en contextos altamente complejos, y, como proponemos desde el mismo título del artículo, nos brindan una mirada de la cultura de ambos municipios a través de la acustemología evidenciada en sus cantautores.

Marco teórico

En el presente artículo se usaron y se combinaron diversos conceptos para trabajar no solo sobre la música, sino en general sobre el hecho sonoro. Musicología, etnomusicología o antropología de la música han sido términos y miradas que han abordado dicha relación (Merriam, 1964).

En 1982, el antropólogo Steven Feld propuso un nuevo concepto denominado antropología del sonido, el cual luego cambió por acustemología. Feld discrepó de los términos "etnomusicología" y "antropología de la música" inicialmente porque explícitamente abordan tan solo una parte de los sonidos, los sonidos a los que llamamos "música", una categoría básicamente construida desde occidente. En busca de ampliar esta mirada propuso hablar de antropología del sonido, como una forma de estudiar no solo las músicas sino en general los fenómenos sonoros en la cultura, retomando el concepto de paisaje sonoro. Un paisaje sonoro es una imagen auditiva y no visual del entorno. Es percibir el contexto a través de los oídos; por tanto, el paisaje sonoro no se reduce a los sonidos musicales, sino a todos los que conforman una ecología acústica.

El proyecto que más ha trabajado en relación con este concepto es el World Soundscape Project¹, que lo define así: "paisaje sonoro es la suma de todos los sonidos dentro de un área definida. Es un reflejo íntimo de lo social, lo tecnológico y las condiciones naturales de un área."² R. Murray Schafer (1977) fue quien por primera vez propuso el concepto de paisaje sonoro (más conocido por su nombre original en inglés "soundscape"). La idea básica de Murray es que la materialidad de la música tiene una relación directa con el paisaje sonoro en el que se crea. Al respecto es interesante la observación que hace Feld del término: "Los paisajes sonoros revisten importancia para aquellos cuyos cuerpos y vidas resuenan en el tiempo y en el espacio social. Al igual que los paisajes visuales, se trata de fenómenos tanto psíquicos como físicos, de construcciones culturales y materiales" (Feld, 2013).

Pero Feld no estaba satisfecho con el concepto de antropología del sonido. A partir de su trabajo de campo con el pueblo Bosavi en Papua, Nueva Guinea, reflexionó que hay una relación directa entre música, lenguaje, sonidos del ambiente, y escucha. Así describe Feld sus inquietudes:

Comencé a pensar que una antropología del sonido podría cuestionar las relaciones entre música, lenguaje y sonido ambiente. Una antropología del sonido podría hacer preguntas sobre todo, la importancia del sonido en la vida de un grupo de personas. No era la música, canto o sonido instrumental a lo que me estaba refiriendo, sino a la manera como las personas escuchan. Si usted estudia algo como la música, tiene que hacer una etnografía de la percepción, del escuchar, del percibir el mundo acústico. También existe una relación entre escuchar y hacer sonidos; escuchar no es solo algo biológico o físico, sino fisiológico. Escuchar es también algo cultural, y en lo que la gente decide enfocar o no la escucha tiene una dimensión cultural (Feld, 2015).

De esta reflexión, surgió la inquietud de Feld por conocer la relación entre epistemología y sonido, lo que lo lleva a crear el término "acustemología", que definió de la siguiente manera:

Acustemología junta la palabra acústica –hacer sonido, percibir sonido– con epistemología –conocimiento–. [...] pensar el sonido como un modo de conocer, sonido como un método de conocimiento del mundo, sonido como habitus. Escuchar como habitus –en el sentido usado por Bourdieu–, escuchar como práctica cotidiana y social de estar en el mundo y hallar un lugar en él (Feld, 2015).

El término lo describe Feld también de manera más simple como "una manera de conocer el mundo a través del sonido" (2015). Y describe también, en la introducción a la tercera edición de su clásico libro *Sound and Sentiment*, su tránsito conceptual:

Four additional periods of Bosavi field research in the 1990s moved my research framework from anthropology of sound to acoustemology. I coined this new term to join acoustics and epistemology, to argue for sound as a capacity to know and as a habit of knowing. I needed a way to talk about sound that was neither a matter of critiquing the anthropology of music or language nor of extending their scope to include environmental ambiances and human-animal sound interactions. I wanted to have a new all-species way to talk about the emplaced copresence and corelations of multiple sounds and sources. I wanted to have a new way to talk about how, within a few seconds, and often in the absence of coordinated visual cues, Bosavi people know quite precisely so many features of the rain forest world, like the time of day, the season, the weather history. I wanted to link this kind of tacit knowledge, as well as active ecoacoustic knowing, to expressive practices, to the way Bosavi listening habits and histories figure in the shaping of poetic, vocal, and instrumental practices (Feld, 2012, pág. xxvii).³

¹Proyecto originado en Canadá a fines de la década de 1960, a partir de la preocupación por los rápidos cambios en el paisaje sonoro y la creciente contaminación auditiva.

²Definición del World Soundscape Project, consultada en: www.thecanadianencyclopedia.com. Traducción personal.

³Cuatro periodos adicionales de trabajo de campo con los Bosavi en la década de 1990 movieron el marco teórico de mi investigación de la antropología del sonido a la acustemología. Acuñé este nuevo término al juntar acústica y epistemología, para exponer la capacidad de conocer a través del sonido, y el sonido como un hábito de conocimiento. Necesitaba una forma de hablar acerca del sonido que no fuera ni una manera de criticar la antropología de la música o el lenguaje, ni de extender su mirada al incluir el medio ambiente e interacciones de sonidos humano-animal. Quería tener toda una nueva forma de hablar acerca de la situada copresencia y correlación de múltiples sonidos y fuentes. Quería tener una nueva forma de hablar acerca de cómo, en unos pocos segundos, y frecuentemente en ausencia de pistas de coordenadas visuales, los Bosavi conocen con gran precisión muchas de las características del mundo de la selva tropical, como la hora del día, la estación, la historia climática. Quería vincular este tipo de conocimiento tácito, así como conocimiento activo ecoacústico, con las prácticas expresivas, con la forma en que los hábitos de escucha y las historias de los Bosavi y figuran en las formas poéticas, vocales, y prácticas instrumentales" (traducción propia).

En 2005, retomando las ideas de Feld, la etnomusicóloga Ana María Ochoa propuso el concepto de “acustemología de la violencia”, el cual define de la siguiente manera: “por una acustemología de la violencia quiero decir los tipos de conocimientos musicales y sónicos (y por tanto de redefinición de las prácticas de dar voz, sonar, escuchar, o silenciar) que surgen en contextos de violencia” (Ochoa, 2006).

De esta forma, Ana María Ochoa sugiere que hay una diferencia explícita importante entre estudiar la acustemología en contextos violentos y no violentos. Sugiere que al ser central en el concepto de acustemología no solo lo acústico y epistemológico sino también lo que se calla y las formas de escucha, una situación de violencia afecta directamente estas formas de expresarse, de tener voz, de escuchar y de percibir la cotidianidad.

Utilizando estos tres conceptos (paisaje sonoro, acustemología, y acustemología de la violencia), pretendemos hacer en este texto algo similar a lo que Steven Feld buscó, en su ya clásico texto, para el pueblo Bosavi (Nueva Guinea) en la década de 1970 (Feld 1982): estudiar la relación entre el paisaje sonoro, las formas de conocer y habitar el mundo, y la música de los pueblos de Clemencia y María la Baja en el departamento de Bolívar. Para abordar la relación entre sonidos, música y formas de conocer y habitar el mundo, en este artículo abordamos fundamentalmente la relación entre música y formas de estar en el mundo y percibirlo, a través del quehacer de los cantautores de ambos municipios y de su repertorio.

La música es central en el campo de lo sonoro. Como ya dijimos, son diversas las músicas que se escuchan y practican en Clemencia y María la Baja. A continuación,

expondremos por qué escogimos como objeto de estudio la música que producen e interpretan los cantautores de ambos municipios y no utilizamos para el análisis otros géneros presentes en ellos como el bullerengue, la champeta, o la música de bandas.

Todas las músicas que se practican en estos municipios están dentro de la categoría de músicas populares. Por músicas populares nos referimos, en consonancia con Ana María Ochoa (2003), a músicas de tradición oral en las que sus procesos de aprendizaje no están mediados por lo escrito. La siguiente lista incluye todos los géneros musicales que hemos encontrado por lo menos en uno de los dos municipios intervenidos: bullerengue, champeta, porro, vallenato (o músicas de acordeón), hip hop, rap, ranchera, balada y balada pop. Todos estos géneros se aprenden y practican en las comunidades sin la mediación de lo escrito, y por tanto los consideramos géneros de música popular. Además, estas músicas se pueden entender no solo como populares sino como tradicionales, en la medida en que tienen una presencia histórica en las localidades.

Son diversas las formas en las que quienes ejercen estos géneros se vinculan a su práctica. Según el Ministerio de Cultura, las formas de iniciación y posible mediación del conocimiento en músicas tradicionales son: conducto familiar, lúdica colectiva, cercanía a músicos y espacios de circulación musical, maestro de música, producción discográfica y medios de comunicación, academias de música folclórica, y experiencias institucionales (Ministerio de Cultura, 2003, pág. 14). Todos los artistas o grupos que practican alguno de los géneros musicales descritos en los municipios se han vinculado a su práctica explícitamente por alguna de las formas descritas por el Ministerio de Cultura.

Además, todas estas músicas tienen una funcionalidad dentro de las comunidades: sirven para bailar, para festejar fechas especiales, para distribuirse en los picós⁴, o para alabar a Dios. Veamos por ejemplo la funcionalidad de las dos músicas que, según la experiencia de los Laboratorios Vivos de Innovación y Cultura, más se practican en ambos municipios: la champeta y las músicas que acompañan ritos religiosos. En ambos casos son músicas funcionales: en el caso de la champeta el fin primordial es circular a través de los picós y servir de estímulo para el baile; en el caso de las músicas de las diferentes iglesias, servir al culto religioso.

En síntesis, las músicas que se interpretan en ambos municipios en general cumplen con dos condiciones: 1. Sus cultores se vinculan a ellas no tanto como una opción estética sino por condiciones sociales y de contexto, es decir, a través de una institución educativa, por linaje familiar, por cercanía con un maestro en el género, y en general todas las opciones que lista el Ministerio de Cultura previamente mencionadas (2013, pág. 14); 2. Son músicas que tienen alguna funcionalidad dentro de la comunidad, y por tanto músicas que tienen alguna forma de circulación y puesta en práctica.

Sin embargo, en ambos municipios existe un grupo de personas que componen canciones sin una clara vinculación directa con algún grupo, institución, linaje familiar, etc. Son personas que componen aparentemente porque les gusta, porque les nace, porque lo sienten como una necesidad; personas que usualmente no cuentan con espacios de circulación ni de presentación de sus prácticas musicales dentro de sus comunidades. Por tanto, por su carencia de ataduras a redes de circulación o aprendizaje, son personas que

escogen libremente el género musical, el tema sobre el que componen y la forma de hacerlo. Aunque cantan y componen canciones de géneros que circulan ampliamente en la región como la champeta, el vallenato y la cumbia, lo hacen por gusto, sin la vinculación directa con redes de producción y circulación. Son personas que desarrollan su musicalidad de forma similar a la que Lucy Green en su importante texto *"How Popular Musicians Learn"* expone para las músicas populares:

Incluyen encontrarse con experiencias de aprendizaje no buscadas a través de la enculturación en el ámbito musical, el aprendizaje a través de la interacción con otros, como compañeros, miembros de la familia u otros músicos que no actúen como maestros en las capacidades formales, y el desarrollo de métodos de aprendizaje autónomo a través de técnicas de autoaprendizaje [sic] (Green, 2002, en Yepes, 2015, pág. 57).

Por tanto, por su carencia de ataduras a grupos, instituciones o ámbitos de producción y consumo, el proceso de creación es de alguna forma más libre, al no estar mediado por presupuestos de producción y circulación. A estos músicos los llamo en este artículo "los cantautores" de Clemencia y María la Baja, y a través de su obra miraremos la relación entre música y cotidianidad como *habitus*⁵, como forma de comprender las acustemologías de los territorios, es decir, la relación entre música y formas de estar en y percibir el mundo, a través del quehacer de los cantautores de ambos municipios y de su repertorio.

⁴Del inglés *pick up*: sistemas de amplificación de sonido de grandes proporciones que funcionan como discotecas ambulantes y constituyen una importante manifestación cultural en el Caribe Colombiano.

⁵El *habitus* se define como un sistema de disposiciones durables y transferibles -estructuras estructuradas predispuestas a funcionar como estructuras estructurantes- que integran todas las experiencias pasadas y funciona en cada momento como matriz estructurante de las percepciones, las apreciaciones y las acciones de los agentes de cara a una coyuntura o acontecimiento y que él contribuye a producir" (Bourdieu, 1972, p. 17), citado en Bourdieu, 1979, p.54). La definición más común del término es "estructuras estructurantes estructuradas", que traduce el autor en otros términos como: "disposiciones adquiridas, permanentes y generadoras" (Bourdieu, 1979, p. 93).

Metodología

Para alcanzar el objetivo del presente artículo, se requirió fundamentalmente de información cualitativa.

Para la contextualización de los municipios en los que se llevó a cabo la investigación, se ha basado fundamentalmente en fuentes secundarias, información alimentada y contrastada con la experiencia en campo.

El paisaje sonoro y la cartografía sonora de ambos municipios se realizó fundamentalmente a partir de trabajo de campo en perspectiva etnográfica, entendida como el estar en el lugar, habitarlo, recorrerlo y tomar datos de forma empírica. Este trabajo de campo se desarrolló entre agosto de 2015 y noviembre de 2016 como parte del proyecto Laboratorios Vivos de Innovación y Cultura del cual se deriva esta investigación, y que requirió de múltiples visitas a ambas localidades, con motivos y objetivos diferentes. Se realizaron grabaciones del sonido ambiente en diferentes lugares, días y horas en cada municipio como muestra de sus paisajes sonoros.

Para la realización del trabajo de campo y en particular del paisaje sonoro, se contó con la compañía y ayuda de personas de la comunidad, tanto por facilidad de acceso al conocimiento de los lugares relevantes, como por cuestiones de seguridad.⁶

La identificación de los cantautores, no fue una tarea fácil. Al no estar vinculados a redes de producción y circulación, son muy poco reconocidos por la comunidad. Su identificación se realizó a partir de la constante indagación durante los meses de investigación: preguntamos por cantautores tanto a los diferentes músicos y artistas con los que se relaciona, como a los distintos habitantes con los que se tuvo algún contacto: el vendedor de mangos, la mesera del restaurante, el cura de la parroquia, el farmaceuta, etc.

Algunas de las canciones que se incluyen en el análisis del presente artículo fueron tomadas en diversos momentos de la investigación del proyecto Laboratorios Vivos de Innovación y Cultura, de la cual se deriva este artículo. Sin embargo, el grueso de las mismas (15 en el municipio de Clemencia y 8 en María la Baja) se obtuvo mediante la realización de dos reuniones con los

compositores, una en Clemencia y otra en María la Baja, realizadas el 1 y 2 de noviembre de 2016 respectivamente, en la sala de video de la Casa de Cultura de cada localidad.

Las letras de las canciones y los testimonios de las reuniones con los cantautores se transcribieron y se analizaron como elemento central de la acustemología, a través de un análisis textual de las mismas y del contexto y las motivaciones en las que se crearon, con énfasis en lo que se calla, lo que se dice, cómo se cuenta, y su relación con los paisajes sonoros, así como la apropiación del espacio público desde lo sonoro (cartografía sonora) y del ejercicio mismo de la composición, tomando el concepto de *habitus* como articulador de dichas representaciones simbólicas.

El análisis de estas obras se realizó fundamentalmente a partir de tres variables: 1. el contenido de las canciones, su temática, en relación al paisaje sonoro, el contexto de los cantautores, y al conflicto armado en Colombia; 2. las motivaciones para componer y el sentido de su oficio, y 3. los obstáculos en la práctica compositiva y su circulación como limitaciones de su libertad. En otras palabras, cómo esta producción musical se inscribe en el *habitus* de sus compositores, es decir, a partir de la acustemología de la violencia, comprender la relación entre obra, condiciones de creación y circulación, y formas de estar en y construir la cotidianidad.

Resultados

Los Municipios

A continuación, se hizo una breve contextualización de los municipios en los que se centra este estudio. Se buscó fundamentalmente ubicar al lector en los aspectos más relevantes del contexto socioeconómico y acústico en el que se desarrolla.

Colombia es un país latinoamericano, ubicado en el extremo norte de Suramérica, y considerado socioeconómicamente -independientemente de las polémicas que estos términos pueden generar- como subdesarrollado, en vías de desarrollo, o del tercer mundo. Tiene (2017) más de 45 millones de habitantes (proyecciones DANE, 2013), y cuenta con una extensión de más de un millón de kilómetros cuadrados de tierra (casi cuarenta

⁶En el municipio de Clemencia nos acompañó Néstor Mendoza, y en María la Baja Elkin Fuentes y Wilman León Orozco. Si bien en María la Baja es más difícil la movilidad debido a las condiciones de orden público y a una sensación constante de inseguridad, en Clemencia también esta sensación nos limitó el trabajo de campo durante las noches.

veces el tamaño de Bélgica, pero casi la octava parte de Brasil). Si bien cuenta con infinitas riquezas naturales, con un sistema democrático relativamente estable, y un nivel de crecimiento aceptable, se encuentra entre los 10 países más inequitativos del planeta (BBC Mundo, 2017). Fue así mismo sede del conflicto armado más largo del mundo, y uno de los más crueles, con más de 50 años de guerra y más de 200.000 muertos, conflicto que culminó en 2017 con el llamado acuerdo de paz entre el Estado y la guerrilla de las FARC. Su población se ha conformado básicamente a partir de la permanencia y mestizaje de diferentes etnias indígenas, comunidades afrodescendientes, y descendientes de españoles.

Clemencia es un municipio relativamente pequeño. Alrededor de 12 mil habitantes moran en sus 87 km², conformados por tres corregimientos, siete veredas y la cabecera municipal, en donde vive la gran mayoría de sus habitantes -alrededor de 10 mil- (Alcaldía de Clemencia – Bolívar, 2016). Por el contrario, María la Baja es un municipio relativamente grande. Alrededor de 50 mil habitantes moran en sus 517 km², conformados por once corregimientos, diez veredas, once caseríos y la cabecera municipal, en donde vive menos de la mitad de las personas -alrededor de 20 mil- (Alcaldía de María la Baja – Bolívar, 2012).

La cabecera de ambos municipios cuenta con pocos servicios públicos, y no cuentan con una red de acueducto que cobije a la mayoría de las viviendas. Ambos municipios se abastecen principalmente de embalses y de aguas subterráneas, las cuales abundan, fundamentalmente en María la Baja.

La agricultura constituye el principal motor de la economía. Ambas localidades son consideradas despensas agrícolas de la región al comerciar y distribuir sus productos principalmente con las ciudades de Cartagena y Barranquilla. La producción agrícola ha cambiado radicalmente en los últimos años en ambas localidades. En María la Baja, debido al monocultivo de palma africana que ha afectado la seguridad alimentaria de la población, se ha concentrado la tenencia de tierras, situación que en general se entiende como una derivación del conflicto armado (Victorino, 2011). En Clemencia, se ha visto afectada la producción agrícola debido fundamentalmente a la sequía de los años 2014 y 2015 que afectó los cultivos.

Tanto el nivel educativo como el poder adquisitivo son precarios. Los habitantes de estas poblaciones, en su mayoría, son personas de clases sociales bajas, con pocos recursos y bajo nivel educativo. Tanto por su principal actividad económica (la agricultura) como por la poca infraestructura, acceso a bienes y servicios, y forma de configuración del territorio, son municipios fundamentalmente rurales, incluso en sus cabeceras municipales.

En cuanto a su conformación poblacional, el municipio de María la Baja tiene una clara historia ligada a la conformación de palenques en los Montes de María, por lo que en el penúltimo censo (2005) el 97% de sus habitantes se identificó como afrodescendiente (DANE, 2005), mientras que el municipio de Clemencia, tan solo con 22 años de historia como municipio (hasta 1995 era un corregimiento de Santa Catalina), y sin asociación directa con algún grupo poblacional específico, no manifiesta una identidad cultural clara (Molina, Mendoza, Ortega, Ochoa, et al. 2017).

Quizás lo que más diferencia a ambas localidades, aparte de su extensión, del número de habitantes, del porcentaje de personas que habita el casco urbano, y de sus sentidos identitarios, es la presencia del conflicto armado que ha afectado al país en las últimas décadas. Estos son algunos datos a nivel nacional que el Grupo de Memoria Histórica consolidó para el periodo 1985-2013, datos que evidencian la magnitud del conflicto ("Estadísticas del conflicto", 2013): 166.069 civiles asesinados (de 1985 a julio de 2013), 5.712.506 desplazados, 27.023 secuestrados, 11.751 víctimas de masacres, 25.007 desaparecidos, 1.754 víctimas de violencia sexual, 10.189 minas antipersona, entre otras cifras escalofriantes (Grupo de Memoria Histórica, 2013, pág. 33).

Sin embargo, en el municipio de Clemencia no tuvieron presencia notoria los diferentes actores armados ilegales bien sean grupos paramilitares o guerrilleros.⁷ No parece estar ubicado en una zona estratégica para la confrontación de dichos grupos. Esta realidad contrasta con la del municipio de María la Baja, el cual se encuentra ubicado en los Montes de María, una de las zonas más afectadas por el conflicto armado en el país. La violencia en el municipio se dio principalmente por la guerrilla de las Farc, y por una rama de las Autodefensas Unidas de Colombia, y el contubernio de este último

⁷ Aunque el municipio no se ha caracterizado por ser un escenario significativo del conflicto armado, no ha sido ajeno al mismo. A inicios de la década de 2000 se presentaron algunos hechos violentos en zonas alejadas de la cabecera municipal, en particular el desplazamiento forzado de población en la vereda Aquí Me Paro.



Fuente: Wikipedia. Adaptado por Luis Napoleón Barvalópez, diseñador gráfico del proyecto Laboratorios Vivos de Innovación y Cultura

con sectores del Estado, políticos y empresarios de la región. Uno de los datos más fuertes de la violencia en el territorio es el número de población que huyó o arribó por motivos de desplazamiento forzado, lo que afectó la conformación poblacional del municipio. Según Victorino, “la cifra acumulada a 2013 de personas desplazadas desde María la Baja a otros territorios es de 21.333, mientras que el número de personas recibidas por el municipio debido a este fenómeno es de 11.605”. Los Montes de María fue igualmente sede de 56 masacres.⁸

En María la Baja, en concreto, han sido dos los principales desplazamientos forzados masivos: uno tras el asesinato de líderes comunitarios y el amedrentamiento de la población en el corregimiento de Mampuján en 2000, y el otro tras amenazas a los habitantes del corregimiento San José de Playón en 1998. Si bien luego de la entrega de los grupos paramilitares en 2005, y la fuerte presencia del ejército en la región han mejorado considerablemente el orden público -lo que se evidencia en la considerable disminución de población desplazada en los últimos años, y la ausencia de acciones violentas como masacres y secuestros realizadas por grupos organizados-, la presencia de grupos de autodefensas y ex paramilitares en la zona continúa generando un ambiente de temor entre los habitantes.

Paisajes sonoros

Si bien Clemencia y María la Baja son municipios cercanos a la ciudad de Cartagena (capital del departamento) y las cabeceras municipales de ambos quedan a orillas de una carretera principal (para Clemencia, la antigua vía hacia Barranquilla o Carretera de la Cordialidad; para María la Baja, la troncal del Caribe), y aunque oficialmente figuran como zona urbana, sus realidades los hacen más cercanos a definirse como zonas rurales, algo que se hace evidente desde el paisaje sonoro. A continuación, describiremos brevemente el paisaje sonoro y la cartografía sonora de cada municipio.

Clemencia

El municipio de Clemencia se encuentra atravesado por la carretera de la Cordialidad. Esta carretera, junto a la calle que pasa al frente de la iglesia y bordea el parque (llamada Calle larga), eran hasta mediados de 2016 las

únicas calles pavimentadas del municipio. Por tanto, los sonidos de automóviles o motos hacen parte de estas vías. Sin embargo, a escasos 100 metros de estas carreteras, el paisaje sonoro es básicamente rural.⁹ En el recorrido por la cabecera municipal del pueblo a diferentes horas, es fácil encontrarse con diversidad de animales que conviven con el hombre por voluntad de este y hacen sonidos que conforman el paisaje sonoro: canarios, perros, burros, marranos, gatos, e incluso guacamayas. Caminar por el barrio Caracolí es como andar por un pueblo campesino: las calles están sin pavimentar, algunas personas moran en el antejardín de las casas mirando hacia afuera, saludando a los transeúntes, al vaivén de una silla mecedora. Los demás barrios ofrecen paisajes sonoros similares; alejados de La Cordialidad, no es frecuente escuchar sonidos amplificadas electrónicamente, o producidos por motores.

En general Clemencia es un pueblo silencioso durante la semana. Sus días de “alboroto” y fiesta son los sábados, domingos y festivos (contrario a otras regiones del país, los viernes no hacen parte del calendario festivo). Es a partir de la ida del sol que las discotecas, cantinas y tabernas abren sus puertas y encienden los equipos de sonido. El parque es el espacio público más frecuentado y con más presencia de la música, fundamentalmente en horas de la noche y los fines de semana. Este espacio presenta los sábados y domingos en las noches una actividad febril; el municipio allí “cobra vida”, sin perder su aire de calma, quizás en parte debido a que en un costado del parque se encuentra ubicada la sede de la policía.

Si bien gran parte de la concentración de personas y músicas que suenan en el municipio lo hacen alrededor del parque, cada barrio tiene su propio lugar de amplificación de sonido durante las noches de los fines de semana. Las discotecas suelen utilizar altos volúmenes, lo que hace que se escuchen a distancia. En días de semana, cuando estos espacios están cerrados, prevalecen el sonido incansable de los vehículos de gran tamaño que atraviesan la carretera La Cordialidad, y el picó del billar que se encuentra ubicado al borde de dicha carretera.

⁸ Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación– Grupo de Memoria Histórica. *La tierra en disputa. Memorias del destierro y resistencias campesinas en la Costa Caribe 1960-2010* (2010). Bogotá: Taurus, Págs. 99-101.

⁹ En salida de campo, realizamos grabaciones de audio que ilustran esto: el paisaje sonoro de la calle 10 con carrera 15, barrio El Bolsillo, un sábado y domingo a las 9 am, lo conforman un perro ladrando, sonidos de insectos y pájaros, un gallo, la voz de un niño, un equipo de sonido reproduciendo a lo lejos un vallenato, y muy en el fondo se aprecian sonidos de vehículos transitando por la Carretera de la Cordialidad.



Cartografía sonora del municipio de Clemencia

Fuente: Construcción del autor, con la colaboración de Luis Napoleón Barvalópez -diseñador gráfico del proyecto Laboratorios Vivos de Innovación y Cultura-, a partir de un mapa suministrado por la Secretaría de Planeación del municipio de Clemencia.

En las noches, en zonas alejadas de las discotecas y de la carretera, los sonidos de animales se apoderan del paisaje sonoro.¹⁰

María la Baja

La conformación del casco urbano de María la Baja se ve claramente relacionada con la vía principal llamada Calle Santander. Esta calle es la que conduce de la Troncal del Caribe hacia la cabecera municipal, en cuyo centro queda el parque central y la iglesia (católica), un colegio y la Casa de la Cultura. Esta vía es permanentemente transitada por vehículos automotores, tanto carros como motos, constituyendo estos el centro de su paisaje sonoro.

Vemos la cartografía sonora del municipio, la presencia de la música en el momento de mayor proliferación de emisiones sonoras (sábado en la noche).

Paralela a esta calle se encuentra, también pavimentada, la Calle del Tamarindo. Esta calle, que va desde la esquina inferior de El Tanque¹¹ hasta la Casa de la Cultura, si bien también la transitan carros, es fundamentalmente de uso peatonal. Contrasta el paisaje sonoro de ambas calles: mientras en la calle Santander el sonido de voces es opacado por el de motores y algún equipo de sonido, una cuadra abajo, en la Calle del Tamarindo, en horas de calor el silencio reina, y el sonido de voces y personas

¹⁰ En salida de campo grabamos un concierto de infinitas ranas, que cantaban en un patio de unos 5 metros de ancho entre dos casas.

¹¹ Nombre que recibe la esquina en la cual se encuentra ubicado un tanque grande y elevado, a partir del cual se le suministra el agua a la población.

En ambos municipios, la presencia de la música se da fundamentalmente en dos escenarios: discotecas o picós (*pick up*), y músicas litúrgicas. En Clemencia se da principalmente el primero de estos escenarios: los picós o equipos de sonido potentes, son una de las manifestaciones culturales más importantes, y su presencia es recurrente en el municipio, constituyendo una de las principales formas de diversión y uso del tiempo libre de las juventudes (ver al respecto Paulhiac, Ortega, Alfaro, Mendoza, et al 2016; y Gómez, 2017). La música de champeta, el vallenato y la salsa son los principales géneros musicales que se difunden a través de estos artefactos. La música litúrgica hace presencia en algunas de las congregaciones religiosas.

En el municipio de María la Baja, si bien también los picós constituyen una de las principales formas de uso del tiempo libre y de diversión, y son varios los picós del municipio, su presencia en la cabecera municipal es muy limitada. Incluso durante esta investigación (2016) la alcaldía prácticamente prohibió su instalación supeditándola a un permiso que pocas veces conceden. Sin embargo, la música litúrgica sí tiene presencia regular en cuatro congregaciones religiosas diferentes: en las comunidades de El Faro, Iglesia Adventista, Iglesia CEJES e iglesia católica.

En ambas comunidades, las músicas populares interpretadas por sus habitantes se suelen practicar en espacios privados como patios, salas, piezas, aulas de colegios. La apropiación del espacio público para su práctica es mínima: los grupos de bullerengue, las bandas de porros, la banda de paz, todos practican en espacios cerrados, sin generar en su ejercicio un vínculo significativo con la comunidad.

Observamos entonces varias cosas: vemos que el paisaje sonoro de estos municipios, si bien tiene elementos urbanos, se acerca mucho más a un contexto rural; que la apropiación del espacio público con la música es mínima, siendo más visible este aspecto en el municipio de Clemencia con la frecuente presencia de picós; y vemos que en ninguno de los dos municipios se reconoce ni se evidencia, a pesar de su existencia, la presencia de cantantes, cantautores, guitarristas, tamboreros, compositores que ejerzan el arte de componer y cantar como forma de expresión y comunicación. ¿Qué

podemos entender de la acustemología (o acustemología de la violencia) de ambos municipios a partir del reconocimiento de los cantautores y de su obra? ¿Cómo se relaciona su obra con la cotidianidad, contribuyendo a visibilizarla y construirla?¹²

Los cantautores en Clemencia

Son tres los cantautores -según la definición que brindamos en el marco conceptual- que encontramos en el municipio de Clemencia, es decir, personas que componen y cantan canciones a partir de técnicas de autoaprendizaje, y sin la vinculación directa a ninguna red de producción y circulación. Ellos son: Javier Villamil, Román Carriazo e Inocencio Orozco.

Inocencio Orozco tiene 41 años.¹³ Empezó a componer desde pequeño en Codazzi, Cesar, en donde nació porque su madre migró a raíz de la bonanza algodonera. Llegó a Clemencia a realizar el bachillerato, se volvió a ir, y retornó definitivamente en 1999 huyendo de la violencia de Codazzi y refugiándose en la comparativamente pacífica Clemencia. Fue el gestor del primer festival de la canción vallenata del municipio, del que se realizaron tan solo dos ediciones. Ha ganado como compositor en algunos festivales de vallenato de la región, género del que dice tener más de 100 composiciones. Trabaja como vigilante en las noches.

Javier Villamil tiene 56 años.¹⁴ Dice que aprendió a componer a los 35 años, animado por Inocencio Orozco. Toda la vida ha sido agricultor, y continúa sembrando, por lo que se autodefine como campesino; sin embargo, una sequía le destruyó hace poco su cosecha por lo que actualmente (a principios de 2017) vive de comprar yuca en el municipio y venderla en Bayunca (corregimiento de Cartagena), en espera de recoger frutos de su propio huerto. Aunque escribe y lee con dificultad, se considera analfabeta. Ha participado en decenas de festivales, ganado en algunos, e incluso fungido como jurado en otros. Dice tener más de 35 canciones propias de diversos estilos en los que prima el vallenato.

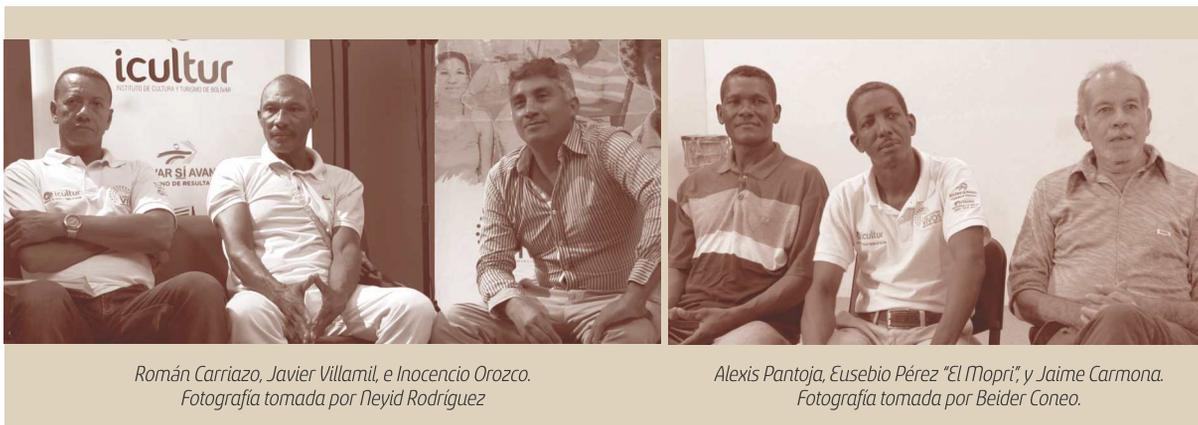
Román Carriazo tiene 51 años.¹⁵ Hace unos años hizo parte de un conjunto vallenato de la localidad con Wilfrido Olivares, del que se alejó una vez conformó su

¹² Así lo expresa Steven Feld: "Este es un mundo sonoro en el que no solo encontramos que la vida musical se cimienta social e históricamente, sino que, además, la propia vida social es experimentada y se vuelve significativa a través de la música" (Feld, 2013).

¹³ Nació el 13 de diciembre de 1975.

¹⁴ Nació el 10 de abril de 1960.

¹⁵ Nació el 16 de octubre de 1965.



*Román Carriazo, Javier Villamil, e Inocencio Orozco.
Fotografía tomada por Neyid Rodríguez*

*Alexis Pantoja, Eusebio Pérez "El Mopri", y Jaime Carmona.
Fotografía tomada por Beider Coneo.*

propia familia. Empezó a componer alrededor de los 35 años, aunque al no tener quién lo guiara, fue con la llegada de Inocencio que afirmó su convicción. Se inspira en reconocidos autores de música vallenata como Rafael Manjarrez. Dice que su estilo es más comercial, que no le gustan tanto las canciones costumbristas ni "festivaleras". Ha compuesto "unas treinta canciones". Trabaja en oficios varios como el campo y la albañilería.

Como se aprecia de esta breve presentación, estos tres cantautores son de estratos bajos y con poco nivel educativo. Su actividad artística la realizan básicamente por motivación personal, conformando ellos mismos su red de apoyo y circulación: entre ellos se cantan las canciones, se animan a viajar a festivales, se critican su obra. Componen fundamentalmente vallenatos, animados tanto por Inocencio Orozco –quien, al vivir gran parte de su vida en un municipio del Cesar, tuvo una enculturación importante con el género- como por los múltiples festivales de música vallenata que hay en la región, lo que les ha abierto una angosta puerta de divulgación y circulación a nivel regional, más no local.

Los cantautores en María la Baja

Son también tres los cantautores que encontramos en María la Baja: Alexis Pantoja, Eusebio Pérez "El Mopri", y Jaime Carmona.

Alexis Pantoja nació en María la Baja en el emblemático barrio Chumbún. Tiene 47 años.¹⁶ Se define como cantautor y como afrocolombiano. Dice que inició a componer desde muy pequeño: "como a los 11 años empecé a escribir, yo tenía un cuaderno lleno de muchas

canciones". Ha tenido la música –el bullerengue entre ellas- como una de sus principales actividades. Actualmente no labora y se encuentra fuertemente vinculado a la Iglesia Trinitaria Cristiana El Faro.

Eusebio Pérez "El Mopri", tiene 54 años.¹⁷ Nació en el corregimiento San José de Playón en donde fue víctima de desplazamiento forzado. Dice que tiene muchas canciones de diferentes géneros, pero tan solo ha registrado siete, que son las que suele cantar ante el miedo de que otras personas se apropien de su obra. Actualmente maneja un negocio propio de café internet.

Jaime Carmona nació en el municipio de Morales (sur de Bolívar), aunque se autodefine como marialabajense. Tiene 67 años.¹⁸ Canta y compone fundamentalmente boleros, música romántica y vallenatos. Es el único de los seis cantautores que ha realizado varios estudios de pregrado: Ciencias naturales, agronomía, y tecnología ambiental. Vive entre Bogotá y María la Baja, y ha sido funcionario público del municipio (director de la UMAT - Unidad Municipal de Asistencia Técnica Agropecuaria-).

Con excepción de Jaime Carmona, Alexis y "El Mopri" son cantautores inmersos en un habitus similar al de los clemencieros: son personas de bajo nivel socioeconómico y con poco nivel educativo. Adicionalmente, en las entrevistas y la etnografía realizada en el marco del proyecto, se evidencia también la fuerte relación de casi todos ellos con el campo. Recordemos igualmente que María la Baja es un municipio con una fuerte carga negativa relacionada con la importante presencia que tuvo en él el conflicto armado, y que Clemencia, aunque no ha sufrido significativamente por este conflicto,

¹⁶ Nació el 31 de diciembre de 1968.

¹⁷ Nació el 20 de julio de 1962.

¹⁸ Nació el 23 de enero de 1950.

sí comparte con María la Baja condiciones de vulnerabilidad de su población. Por tanto, partiendo del habitus de los cantautores, en el sentido de Bourdieu –estructuras estructuradas predispuestas a funcionar como estructuras estructurantes–, nos preguntamos, siguiendo los planteamientos de la acustemología de la violencia de Ana María Ochoa, “¿cómo se anclan estas historias de adversidades personales, sociales y políticas, en las prácticas musicales, en las maneras de imaginarnos lo musical y en la materialidad misma de la música?”(Ochoa, 2006).

La obra musical de los cantautores de Clemencia y María la Baja

Para dar respuesta a la pregunta de Ochoa, a continuación, presentamos las principales características musicales de la obra de los cantautores de ambos municipios. En total recogimos 23 canciones compuestas e interpretadas por los cantautores: 15 en el municipio de Clemencia y 8 en María la Baja.¹⁹ La mayoría son del género vallenato, aunque en algunas de ellas, por haber sido cantadas a capela, no es evidente el género musical al que se adscriben. Es llamativa la creatividad y originalidad en la construcción de la rima y métrica de las letras de sus composiciones: son muy pocas las que utilizan la clásica fórmula de la cuarteta octosilábica²⁰ –que imperó en los inicios de la producción fonográfica de la música de la región Caribe a mediados del siglo XX en la que compusieron la mayoría de obras autores como Lucho Bermúdez (porros y cumbias), Alejandro Durán (vallenatos o música de acordeón) y Toño Fernández (música de gaitas) – y emplean variadas formas. Veamos, a manera de ejemplo, la primera estrofa de la canción ¿Por qué no me dijo?, de Román Carriazo, del municipio de Clemencia.

*Yo la quería, yo la adoraba, y esperaba que un día
no muy tarde ella hiciera lo mismo conmigo /
porque no pudiste decirme por Dios, que ya ella no
podía sentir ese amor que yo estaba sintiendo
para contigo / porque ayer tan tarde lo vine a
saber, que ya aquella gaviota voló para nunca
volver a su nido / perdóname si algún día yo te di el
corazón, tomastes tan en serio mi error y tu
desamor eso están acabando conmigo.*

Esta forma de componer con variaciones en métrica y rima se ha popularizado en el vallenato fundamentalmente a partir de la obra de Diomedes Díaz. La fórmula de cuartetas octosilábicas usualmente se ha asociado con una facilidad nemotécnica: en contextos rurales y de culturas iletradas, esta forma de composición facilita la recordación y fácil apropiación de la obra (Tobón y Ochoa, et al, 2015); sin embargo, la obra de todos estos cantautores, sin excepción, muestra la preferencia por métricas y rítmicas variadas, letras considerablemente extensas, y creación de diversas secciones dentro de las obras (estrofas, coros, puentes, interludios, introducciones, etc.), cada una conformada por múltiples frases textuales. Esto implica una gran capacidad de memoria vinculada a un largo y esforzado ejercicio compositivo que evidencia la importancia que cada autor le da a su práctica.

La principal temática a la que le cantan es al amor de pareja (9 canciones), tema que suele dominar en general las músicas populares latinoamericanas tanto a lo largo de la historia de la industria fonográfica como en la actualidad. Cuatro canciones fueron dedicadas al campo, evidenciando desde las líricas el paisaje sonoro en el que viven, así como sus habitus, y recurrimos aquí al concepto porque las temáticas relativas al campo no son frecuentes en las músicas populares mediáticas actuales, más sí era un tema a tratar en el repertorio de las primeras décadas de la industria fonográfica en el Caribe (verbi gracia los compositores previamente citados Lucho Bermúdez, Alejo Durán y Toño Fernández). El hablarle al campo es una forma de estar en el mundo, de habitarlo, de hablar de su cotidianidad, de nombrarla y darle voz. Javier Villamil es el que más reivindica esta temática, a la par que se identifica él mismo como campesino, por lo que afirma que “lo cierto es que todos los compositores tienen la vocación de componer al campo. Lo primitivo es el campo, lo primordial”.

En cuanto a la presencia de la violencia en la obra de estos compositores, esta se da de muchas formas, no solo explícitamente en el abordaje del conflicto armado que vive el país a través de sus letras, sino que son múltiples las formas de violencia que se encuentran en su obra a través del análisis de las letras; también está presente en la práctica misma de la composición, en el ejercicio de sus libertades, en las condiciones en las que

¹⁹ Las letras de todas estas canciones se publicarán en la página web <http://www.laboratoriosvivos.com> del proyecto “Laboratorios Vivos de Innovación y Cultura” en un archivo denominado “cancionero y coplerío” que reúne todas las canciones y coplas recogidas en ambos municipios durante la intervención del mismo.

²⁰ La cuarteta octosilábica es la construcción de versos de cuatro frases cada una de ocho sílabas, en las que usualmente riman la segunda con la cuarta.

pueden ejercer su subjetividad a través de la música como forma de representación simbólica de su cotidianidad, en la forma de ubicarse, visibilizarse y hallar un lugar en el mundo (habitus) y en definitiva en las distintas formas en que podemos entender la acustemología de la violencia a través de estos cantautores.

Conclusiones

Para una acustemología de la violencia: el caso de los cantautores de Clemencia y María la Baja.

“Sin duda estos dos elementos — el valor de lo existencial en lo poético y la ritualidad reencantadora de la intensidad emotiva plasmada en formas artísticas— son claves importantes para pensar el sentido de las artes en medio de las ciudadanías del miedo. La ética de lo estético retoma aquí una de sus significaciones más intensas.” (Ochoa, s.f., pág.8-9)

Es reconocido el papel de las artes, de lo estético, y en particular de la música como formas de representación y construcción/reconstrucción de la cotidianidad “entendida esta como la unidad espacio-temporal donde nuestras relaciones sociales logran concreción y, por tanto, se llenan de experiencia y sentido social” (Ortega, 2008, pág. 22), más aún en contextos de violencia. A partir de entrelazar el análisis temático de las canciones y su relación con el paisaje sonoro, las motivaciones detrás del ejercicio de la composición y su relación con el habitus de los compositores, y las limitaciones que encuentra lo sonoro en su apropiación del espacio público (cartografía sonora), daremos nuestra visión de cómo se encarna una acustemología de la violencia tanto para María la Baja como para Clemencia en el quehacer de estos cantautores.

Como vimos, las temáticas en relación con la violencia no primaron dentro de las canciones que recogimos en ninguno de los dos municipios. Tan solo dos canciones hablaban expresamente sobre esta problemática (la canción “Yo soy un agricultor”, de Javier Villamil, en Clemencia, y la canción “Vivamos en paz”, de Jaime

Carmona, en María la Baja). Sin embargo, vale la pena relatar cómo llegamos a que las ejecutaran. Durante la reunión con los cantautores en ambos municipios, les pedimos que nos contaran sobre sus vidas y alternaran con el canto de algunas de sus composiciones. Luego de una o dos horas de encuentro y de la interpretación de más de 10 canciones en cada ocasión, la violencia no aparecía en sus relatos de forma explícita. A lo sumo se podía inferir un poco su presencia precisamente por su ausencia en los relatos, o por la expresión de lo contrario: la exaltación de la supuesta convivencia en perfecta paz y armonía (en las canciones “Nostalgia Clemencia”, de Inocencio Orozco; “El campesino alegre”, de Javier Villamil; y “El saludo es mi amigo”, de Eusebio Pérez).²¹ Al ver que no aparecía esta temática, se les preguntó explícitamente si habían sido de alguna forma víctimas del conflicto armado, y si la violencia hacía parte de las temáticas que abordaban en sus canciones. Ante la pregunta, obtuvimos dos tipos de respuesta: por un lado, los cantautores de Clemencia, un municipio supuestamente poco afectado por el conflicto armado, empezaron a hablar con mayor vehemencia, era notorio que la pregunta los había interpelado. Se reconocieron todos directa o indirectamente afectados por el conflicto y dos de ellos relataron historias personales en los que habían sentido en peligro su integridad física por parte de actores armados. No obstante, ellos, al igual que Jaime Carmona, no se encuentran registrados en el RUV (Registro Único de Víctimas) como víctimas del conflicto armado por no haber sido profundamente afectados por el mismo. Estos cuatro cantautores coincidieron en que le han compuesto y cantado al conflicto y a la violencia vivida, pero no de una forma literal en la que narren sus experiencias, sino abordando el tema de una forma abstracta y no concreta de su situación real. Es clarificador al respecto el testimonio de Jaime Carmona:

Yo creo que le hago más apología a la paz y a la vivencia sana, sin embargo, en la canción en donde yo digo que vivamos en paz, yo la toco tangencialmente (la violencia) y diríamos que sutilmente, fíjate, yo digo:

“Cabe recordar que algún momento tuve que llorar, aquellas tierras tocó abandonar y mi alimento es amar y besar. Vivamos en paz, le pido a Dios ser

²¹ Un fragmento de la canción *Nostalgia Clemencia* dice: *hoy mi gente clemenciera ya no me queda duda que aquí hay alegría y paz. / Y por eso todo el que viene de fuera y admira nuestra cultura aquí se quiere quedar (bis) / aquí donde reina la igualdad, gente que sabe andar decentes y unidos / aquí sí sabemos cultivar una buena moral como campesinos (bis) / Aquí está la gente de buen corazón, alegre, sencilla, con mucha inteligencia, por eso pienso que en nuestra nación no hay otra maravilla igual que mi Clemencia.*

mejor cada día, nuestras víctimas hay que respaldar, con mucho amor los Montes de María / Y reflexionar, hay que querer y también perdonar, mestizos, negros, indios y raizal, y hermanos blancos en un mismo lugar”.

Entonces yo pues como que “hamaqueo” la situación, pero termino buscándole la parte positiva, la apología a la paz.

Coincide esta postura con la de Javier Villamil e Inocencio Orozco en Clemencia, quienes afirman que si abordan este tema lo hacen de forma velada: “Si lo dices directo, te dan balín”,²² fue la expresión de Inocencio.

En contraste, Román Carriazo dice que no aborda el tema, que solo quiere cantar de cosas bonitas, lo que se puede leer como una forma de negación del problema, negación que Eusebio Pérez “El Mopri” en María la Baja escoge de manera consciente. Así lo expresó:

Tú sabes que la letra de una canción hecha por un compositor, [te ayuda] o te daña, te transforma a cosas buenas o malas. Entonces... no sé si han escuchado mis canciones, que siempre dejan, tienen un mensaje (...) constructivo, de todo lo que es soñar cosas agradables, cosas que te pueden enseñar para alegrarte la vida, para sonreírle a la vida, porque cuando tu corazón está alegre todo tu cuerpo lo está; entonces lo importante es que si tú tienes la capacidad de componer una canción que pueda alegrarte la vida, ahí estás haciéndole... estás colaborando con un bonito mensaje hacia la violencia... Yo pienso que no es como recordar todas esas cosas que han pasado que a muchos nos duele, sino es tratar de construir con palabras bonitas, palabras agradables que te saquen de esa forma de pensar, porque uno queda traumatizado; entonces, si tú sales de una clase en donde tienes un escape, coges una guitarra, tú estás estresado, tú piensas: ‘voy a coger esta guitarra porque esta guitarra me va a nutrir la mente de todo esto que he vivido hoy’, que de pronto tú vas a decir: ‘mi cabeza ha sido un desastre, porque me siento saturado y yo quiero sentirme libre, me quiero sentir reposado; [entonces] cojo mi guitarra, entono una canción, me relajo; esa es la idea... Yo casi no me dedico a componer una canción de lo que se vivió porque es como remover un dolor, entonces yo más que todo hago canciones en donde tú puedas mirar el lado bueno.

A pesar de que cuando pusimos sobre el tapete el tema de la violencia todos los cantautores se mostraron vivamente interpelados (la conversación aceleró su ritmo y la polifonía de voces aumentó), vemos que Román Carriazo no aborda temas ni de violencia ni de paz, sino temáticas más “comerciales” en donde prima el amor de pareja; que Eusebio Pérez “El Mopri”, habla de cosas bonitas como un mensaje consciente de exaltación de valores de convivencia; e Inocencio Orozco y Javier Villamil prefieren, en caso de tocar el tema, hacerlo de forma velada. Aunque tanto el sentido común como la etnomusicóloga Ana María Ochoa a partir de su investigación para su libro-ensayo sobre las políticas culturales en Colombia en la década durante el cambio de siglo, sugieren o afirman que “frecuentemente el tema principal de las obras de arte en los espacios del miedo es el de las vivencias personales o locales de la violencia” (Ochoa, 2003 b, pág. 167), no acontece así con los cantautores y su obra. ¿No es esto una expresión más de un contexto de acallamiento cotidiano? ¿Cómo construir formas de estar y habitar el mundo en escenarios de miedo y limitación de las libertades?

Vemos aquí dos tipos de acallamiento: de un lado el personal y subjetivo que en medio de las ciudadanías del miedo se enfrenta con estrategias diferentes (la gambeta al tema, su negación, o su mención de forma indirecta), pero de otro está el acallamiento ante la inexistencia de espacios de visibilización o performatividad de sus canciones: no se graban, no se cantan, no circulan, no cuentan con espacios de presentación en las comunidades.

En cuanto al primer tipo de acallamiento, dice Ana María Ochoa que “uno de los rasgos más perversos del conflicto colombiano [...] es el de la ley del silencio. En el contexto del conflicto armado la idea de silencio se utiliza para referirse a diferentes formas de acallamiento forzoso o de negación de la gravedad del conflicto” (Ochoa, 2003 b, pág. 127); y de forma similar el acallamiento del espacio público lo explica así:

Así, la música se constituye en eje fundamental de lo paradójico de las políticas de prohibición que señalan un problema por medio de su negación, como si el silenciamiento de dichas músicas silenciara las historias de exclusión, reordenamiento estético y social, y demanda socio-política a los cuales dan voz. Aquí el discurso de prohibición no es sólo un asunto de censura musical (Cloonan, 2003)

²² Dar balín, o dar bala, es una expresión coloquial que significa disparar con arma de fuego, por lo que se usa como sinónimo de asesinar.

sino que hace parte de una política de negación de la existencia de realidades sociales tales como las dimensiones estéticas, sociales, económicas y políticas del narcotráfico, el incremento de la pobreza y las diferentes formas de exclusión social (Ochoa, 2006).

En este sentido, como evidencia la descripción de la cartografía sonora, no hay "escena musical" en Clemencia y María la Baja, es decir, no hay "[...] estrategias de re-escritura de los espacios urbanos por medio de las prácticas musicales, del mismo modo que determinadas escenas se apoderan de espacios públicos para transformarlos esporádicamente en sus territorios de performance" (Mendivil y Spencer, 2014, pág. 10-11). En María la Baja hay algunos grupos musicales constituidos: dos o tres de bullerengue, una banda de paz (anteriormente llamadas bandas de guerra), una banda de porros, un conjunto vallenato. Ninguno de estos grupos ensaya o practica en espacios públicos, ni siquiera la banda de paz, género que usualmente usa las calles como espacio performativo. Los bullerengüeros se juntan en alguna casa, los vallenateros en algún portón, la plaza no es un lugar de reunión de sus compositores, la música transcurre en espacios privados sin involucrarse con la cotidianidad del municipio. Esto se puede leer también como una forma de acallamiento, la no apropiación ni uso del espacio público desde las diferentes agrupaciones musicales como resultado de un marco de violencia e intimidación. Es en este contexto que lo sonoro funciona incluso como amenaza: María la Baja en particular es un municipio sumamente silencioso en horas no laborales, y la presencia de voces, principalmente jóvenes y masculinas, invita más a asumir un estado de alerta y prevención -a percibirse como una posible amenaza- que a la tranquilidad que genera la compañía. Sin embargo, en Clemencia ocurre algo que se puede leer como aún más violento, como un acallamiento mayor: no solo no hay apropiación del espacio público con la música, no solo no hay "escenas musicales" en el municipio, sino que no hay agrupaciones musicales constituidas de ningún tipo. De alguna forma la fuerte presencia del conflicto armado en María la Baja ha traído como procesos de resiliencia la conformación de agrupaciones de música y danza, con un fortalecimiento relativo de la Casa de la Cultura, mientras en Clemencia, debido al no reconocimiento del conflicto armado en el territorio, la cultura no ha sido invocada como un mecanismo importante regenerador del tejido social.

Pero las formas de acallamiento son aún mayores. No es solo el subjetivo (lo que cada cantautor escoge callar) ni el del espacio público (la inexistencia de espacios de

presentación), sino que se niega la posibilidad misma de ser a través de la música. Pensar en temáticas para la creación de rimas o coplas, armar estrofas, coros, construir canciones y cantarlas no se les reconoce como una actividad acorde con su habitus, sino ajena a lo que el habitus les impone: evidencia una disonancia entre lo que las posibilidades lógicas de su habitus sugieren y sus elecciones emotivas de ser. Así suponía Bourdieu que funcionaba esta relación entre condiciones objetivas y elecciones subjetivas:

Si se observa regularmente una correlación muy estrecha entre las probabilidades objetivas científicamente construidas (por ejemplo, las oportunidades de acceso a tal o cual bien) y las esperanzas subjetivas (las "motivaciones" y las "necesidades"), no es porque los agentes ajusten conscientemente sus aspiraciones a una evaluación exacta de sus probabilidades de éxito, a la manera de un jugador que regulara su juego en función de una información perfecta de sus probabilidades de victoria. En realidad, dado que las disposiciones duraderamente inculcadas por las posibilidades e imposibilidades, libertades y necesidades, facilidades y prohibiciones que están inscritas en las condiciones objetivas (y que la ciencia aprehende a través de regularidades estadísticas como probabilidades objetivamente ligadas a un grupo o clase) engendran disposiciones objetivamente compatibles con esas condiciones y, en cierto modo, preadaptadas a sus exigencias; las prácticas más improbables se encuentran excluidas sin examen alguno, a título de lo impensable, por esa especie de sumisión inmediata al orden que inclina a hacer de la necesidad virtud, es decir, a rehusar lo rehusado y querer lo inevitable (Bourdieu, 1979, pág. 93).

Este determinismo lo enfatiza aún más para lo que él llama "las clases populares":

La proposición fundamental que define el habitus como necesidad hecha virtud nunca se deja experimentar con tanta evidencia como en el caso de las clases populares, puesto que la necesidad abarca perfectamente, por lo que a ellas se refiere, todo lo que de ordinario da a entender esta palabra, esto es, la ineluctable privación de los bienes necesarios. La necesidad impone un gusto de necesidad que implica una forma de adaptación a la necesidad y, con ello, de aceptación de lo necesario, de resignación a lo inevitable [...].

La clase social no se define solo por una posición en las relaciones de producción, sino también por el habitus de clase que "normalmente" (es decir, con una fuerte probabilidad estadística) se encuentra asociado a esta posición (Bourdieu, 1979, pág. 379).

La sumisión a la necesidad que, como se ha visto, inclina a las clases populares hacia una "estética" pragmática y funcionalista, rechazando la gratuidad y la futilidad de los ejercicios formales y de cualquier especie de arte por el arte, se encuentra también en la base de todas las elecciones de la existencia cotidiana y de un arte de vivir que impone la exclusión de las intenciones propiamente estéticas como si de "locuras" se tratase.²³ (Bourdieu, 1979, pág. 385).

Esto es lo que encarnan estos cantautores: salidos de sus *habitus* –personajes de extracción campesina, sin historias familiares relacionadas con el quehacer musical, sin apoyo institucional y sin la participación de una red de estímulo y enculturación en el quehacer compositivo- son tildados de "locos". Así lo expresó explícitamente Javier Villamil: "yo desde *pelao*"²⁴ cuando estaba en el monte, los papás míos pensaban que yo era loco [por componer, rimar, filosofar].²⁵

María Elisa Pinto dice que "Art is considered a tool that allows people to find each other's humanity, release and share emotions, heal personal and/or collective trauma, communicate their version of the truth, appreciate the narrative of the other, deal with identity issues, and, in general, transform relationships and bring people together" (Pinto 2014, pág. 30).²⁶ Con la negación de la circulación de sus músicas, su invisibilización, la no

apropiación del espacio público desde lo sonoro, las virtudes conciliadoras y reconciliadoras que se le atribuyen a la cultura como representación simbólica, y en particular a la música, terminan siendo un supuesto. Es la negación de la posibilidad de la construcción deseada de su cotidianidad a través de la limitación de sus libertades. Ana María Ochoa señala que es a partir de esta atención a la materialidad de lo musical que desmontamos mitologías sobre una asumida capacidad de la música para cohesionar sociedades y sujetos. "[...] [Sin embargo], es precisamente desde esta materialidad que la música se puede utilizar tanto para fracturar nuestro sentido de sujetos y seres sociales, como para constituirlo" (Ochoa, 2006). La invisibilidad de la música es en realidad una más de las diferentes formas de negación del espacio público, de discriminación. Estos cantautores encarnan el habla sin voz, la capacidad de decir, pero no de ser escuchados, la imposibilidad de ser, de habitar, de construir la cotidianidad en una espiral de negaciones. Más que una forma diferente de ser, la composición y el canto constituyen una forma de estar allí donde no se puede ser (Ochoa, 2003 b, pág. 172). En definitiva, en palabras de Ana María Ochoa, "lo acallado es la posibilidad misma de espacio público" (Ochoa, s.f., pág. 8).

En definitiva, a estos cantautores la composición les sirve para aumentar su capacidad de reflexividad, e intentar constituirse como ser, pero no constituye una herramienta de construcción de memoria (Pinto, 2014), de elaboración de "un relato nacional en donde el 'momento negativo' encuentre naturalmente su lugar" (Birembaum, 2006, citando a Daniel Pecaut 2001: 247), de catarsis en ambientes violentos, o de reconstrucción significativa de tejido social, independientemente de las distintas historias de presencia del conflicto armado. Y ellos lo tienen muy claro. Veamos al respecto la letra de la canción "La vida del artista", autoría de Javier Villamil:

²³ El subrayado es nuestro.

²⁴ Pelao: niño o adolescente.

²⁵ En otro aparte de la entrevista dijo: "[yo] cantaba versos, los versos que recuerdo... Yo para subir al cielo / no necesito escalera / me subo con Susana / y me bajo con Rafaela. [...] y entonces empataba un versito de esos con otro, y - "¿me canta un versito?" Y eran veinte centavos, y me llegué a ganar hasta un peso en aquel tiempo. Y mi mamá: ¿Ese pelao está loco?

²⁶ "Las artes son consideradas herramientas que permiten a las personas encontrarse con la humanidad de los demás, liberar y compartir emociones, sanar traumas personales y/o colectivos, comunicar su propia versión de la verdad, apreciar la narrativa del otro, enfrentar problemas identitarios, y, en general, transformar relaciones y juntar a las personas". Traducción nuestra.

Me lo ha repetido mi vieja, que no ande de noche en la calle de un loco cantando / le causa mucho desagrado al ver que muchas veces el artista es maltratado / ¡ay! yo sé que tienes mil razones, y aunque componer una canción es digno de admirarlo / yo he visto dejar los amores al ver en un compositor su futuro truncado.

Yo comprendo vieja que tú tengas razón / al saber qué triste es la vida del artista / pero si me ves cantar en un corredor / es porque una canción cicatriza mi herida / no importa que nadie valore lo que soy / solo rimo versos la guitarra es mi amiga / yo vine al mundo a enriquecer el folclor / Y lo voy a hacer hasta el día de mi partida.

Y aunque vivir de la música es una locura / yo saco versos del alma y hago una canción / el que nació para cura, nació para cura / pero yo nací para ser un compositor.

CORO:

Y aunque a veces no tenga ni una moneda / yo amanezco complaciendo a mis amigos / creo que antes de haberme parido mi vieja / ya lo sabía Dios que este era mi destino.

Yo sé que cuando se quiere se puede / algún día seré grande en el folclor / y hasta Diomedes para ser Diomedes / por las verdes y las maduras pasó.

CORO: Y aunque a veces...

En mi primera serenata yo supe que aquel buen artista debe ser valiente / y al rocío de la madrugada me erizó la piel y sentí que tal era mi suerte / ¡ay!, compréndeme vieja del alma, qué orgulloso estoy de mi vida y lo grito mil veces / que aquel que persevera alcanza, y en cada suspiro de mi alma un acordeón se siente.

En cada parranda yo entrego el corazón / yo lo entrego todo y me voy de amanecida / y aunque a mí me quiten la vivencia en el folclor / yo muero abrazado a mi guitarra sentida. / Aunque a mí me tilde de loco a donde voy / esa fue mi estrella y es la ley de la vida / y es la misma vida anterior yo la doy / para que valoren en Colombia al artista.

Muchas veces he llorado a lágrima viva / cuando quedo sin pasaje en algún festival / el que nació para médico que mi Dios lo bendiga / pero yo con un aplauso siento ganar más.

CORO: Y aunque a veces...

Yo sé que cuando se quiere se puede / algún día seré grande en el folclor / y hasta Diomedes para ser Diomedes / por las verdes y las maduras pasó.

CORO: Y aunque a veces...

Son muchas las preguntas que surgen de este acercamiento a la acustemología de ambos territorios a partir de la obra de estos cantautores. Solo por mencionar algunas, nos preguntamos ¿Qué sucederá con ellos en el escenario del posconflicto? ¿por qué no encontramos mujeres cantautoras? Esperamos que el

presente artículo no solo contribuya a visibilizar, comprender y valorar a estos personajes, sino también a repensar la importancia y el lugar que la música tiene en escenarios de conflicto, y a motivar el uso de la acustemología como perspectiva para el análisis cultural y la construcción de sociedad.

Bibliografía

Alcaldía de Clemencia - Bolívar. (2016). Nuestro municipio. Geografía. Recuperado de http://www.clemencia-bolivar.gov.co/informacion_general.shtml

Alcaldía de María la Baja – Bolívar. (2012). Nuestro municipio. Información general. Recuperado de http://www.marialabaja-bolivar.gov.co/informacion_general.shtml

Barbero, Jesús Martín, y Ochoa, Ana María (s.f.) Políticas de multiculturalidad y desubicaciones de lo popular. En “Estudios Latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización”.

BBC Mundo. (2017). ¿Cuáles son los 6 países más desiguales de América Latina? - BBC Mundo. [online] tomado de: http://www.bbc.com/mundo/noticias/2016/03/160308_america_latina_economia_desigualdad_ab. Consultado el 25 enero de 2017.

Bourdieu, Pierre (1979). “La Distinción. Criterios y bases del buen gusto”. Traducción al español 1988. Editorial Taurus. (1980).

“El sentido práctico”, traducción al español 1993, Editorial Taurus, Madrid. Consultado en http://educarteoax.com/pedagogizando/descargas/otros/el_sentido_practico.pdf

Cepeda, Margarita María (2012). “En torno a una ética de la escucha”. Tesis para optar al título de Doctor en Filosofía. Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.

DANE. (2005a). Boletín censo general 2005. Perfil María La Baja-Bolívar. Recuperado de http://www.dane.gov.co/files/censo2005/perfiles/bolivar/maria_la_baja.pdf

(2013). Estimación y proyección de población nacional, departamental y municipal por sexo, grupos quinquenales de edad y edades simples de 0 a 26 años 1985-2020. Recuperado de https://www.dane.gov.co/files/investigaciones/poblacion/proyepobla06_20/Edades_Simples_1985-2020.xls

Das, Venna y Kleinman, Arthur. 1997. “Introduction” a *Violence and Subjectivity*, Veena Das, Arthur Kleinman, Mamphela Ramphele and Pamela Reynolds, Eds., 1-18. Berkeley, Los Ángeles, London: University of California Press.

Feld, Steven (2012). “Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression”, Tercera edición. Duke University Press.

_____ (2013). Una acustemología de la Selva Tropical. En *Revista Colombiana de Antropología*, vol. 29 No. 1. Junio de 2013, Bogotá. Instituto Colombiano de Antropología.

_____ (2015). Sonidos y sentidos: entrevista con Steven Feld. Entrevista realizada por Rita de Cácia Oenning da Silva. Traducción: Federico Ochoa Escobar. *Revista A contratiempo* No. 26, julio-diciembre de 2015, Ministerio de Cultura, Bogotá, Colombia. Recuperado de: <http://www.musigrafia.org/acontratiempo/?ediciones/revista-26/articulos/sonidos-y-sentidos-entrevista-con-steven-feld.html>

Gobernación de Bolívar, (2017). Geografía. [online] Bolivar.gov.co. Tomado de: <http://www.bolivar.gov.co/index.php/gobierno-transparente/informacion-institucional/geografia> [encontrado 27 Enero, 2017]

Gómez, Nathaly (2016). "La etnografía: el arte de capturar, sentir y describir." Contenido digital No. 11. Laboratorios Vivos. Disponible en <http://laboratoriosvivos.com/wp-content/uploads/2016/11/Contenido-Digital-11-ilovepdf-compressed.pdf>

Grupo de Memoria Histórica (2013). ¡Basta ya! Colombia: memorias de Guerra y dignidad. Informe general Grupo de Memoria Histórica. Centro Nacional de Memoria Histórica. Consultado en <http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/descargas/informes2013/bastaYa/basta-ya-colombia-memorias-de-guerra-y-dignidad-2016.pdf>

Mendívil, Julio; Spencer, Christian (2016). Introducción al libro "Made in Latin America: Studies in popular music", editado por los autores. Routledge. Nueva York, Londres.

Molina, G., Mendoza, L., Ortega, A., Ochoa, F., Barraza, M., Gómez, N., Osorio, D., Marín, K., García, M., Castillo, J., Prieto, C., Betancourth, M. (2017). Tecnologías simbólicas y culturas creativas. La experiencia regional de los Laboratorios Vivos de Innovación y Cultura. Cartagena: Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano UJTL.

Merriam, Alan (1964). "The anthropology of music". Northwestern University Press

Middelton, Richard (1990). Studying popular music. Open University Press. Milton Keynes, Philadelphia. pág. 140-142.

Ministerio de Cultura (2003). "Escuelas de Música Tradicional." Plan Nacional de Música para la Convivencia. Bogotá, Colombia. Recuperado de: <http://www.territoriosonoro.org/CDM/tradicionales/files/parametros.pdf>

Murray, R. (1977) "The soundscape. Our Sonic Environment and The tuning of the world". Destiny Books, Rochester, Vermont.

Ochoa Gautier, Ana María [s.f.]. Artes, cultura, violencia: las políticas de supervivencia. En línea. Recuperado de <http://lanic.utexas.edu/project/etext/llilas/cpa/spring03/culturaypaz/ochoa.pdf>

(2003a). "Músicas locales en tiempos de globalización". Enciclopedia latinoamericana de Sociocultura y comunicación. Grupo Editorial Norma. Bogotá, 2003.

(2003b). Entre los deseos y los derechos. Un ensayo crítico sobre políticas culturales. Colección Ensayo Crítico. Instituto Colombiano de Antropología e Historia, ICAANH

(2006) A Manera de Introducción: La materialidad de lo musical y su relación con la violencia. En "Trans: revista transcultural de música": volumen 10. Recuperado de: <http://www.sibetrans.com/trans/article/142/a-manera-de-introduccion-la-materialidad-de-lo-musical-y-su-relacion-con-la-violencia>

Ortega, Francisco (2008). Rehabilitar la cotidianidad. En "Veena Das: Sujetos del dolor, agentes de dignidad. Francisco A. Ortega, editor. Universidad Nacional de Colombia. Bogotá.

Paulhiac, J. C., Ortega, A., Alfaro, A., Mendoza, L., Barraza, M., Ochoa, F. Marín, K. (2016). Caracterización de las manifestaciones culturales en Clemencia y María la Baja (Bolívar) Segunda edición. Cartagena: Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano UJTL. Disponible en: <http://laboratoriosvivos.com/investigacion/publicaciones/informe-de-caracterizacion/>

Pinto G., María Elisa (2014). Music and reconciliation in Colombia: Opportunities and limitations of songs composed by victims. En "Music and arts in action, volumen 4, tomo 2, pág. 24-51. Program for Social Communication and Piece, Universidad Santo Tomás, Bogotá.

Spencer, Christian (2011). En "Música popular y juicios de valor: una reflexión desde América Latina". Coordinadores: Juan Francisco Sans y Rubén López Cano. Fundación Celarg, Colección de Musicología Latinoamericana Francisco Curt Lange. Caracas, Venezuela. pág. 25-64.

Tobón, Alejandro; Ochoa, Federico, et al (2015). "El río que baja cantando. Análisis etnomusicológico de romances de tradición oral del Atrato Medio". Libro-disco. Editorial Universidad de Antioquia.

Victorino Cubillos, Raquel (2011). "Transformaciones territoriales a partir del abandono y despojo de tierra asociado a la acción de grupos armados caso María la Baja Departamento de Bolívar". Trabajo de grado para acceder al título de Magister en Desarrollo Rural. Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá.

Yepes F., Edward (2015). "Las lógicas de apropiación en las músicas de Banda Pelayera". Tesis para optar al título de Magister en Música. Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá, D.C.