

*Adiós al Huila: memoria, violencia y
bambuco en Colombia
(1951, 1957, 1969)*

Introducción

La narrativa hegemónica de un país contempla un cúmulo de referentes que tienen el objetivo de consolidar la percepción que se tiene de la nación y conservar sus relaciones de poder (Jimenez & Guerra, 2009). Sin embargo, de manera paralela a esta narrativa hegemónica se construyen narrativas, como leyendas, celebraciones, canciones, entre otros, que constituyen y, a su vez, surgen de la memoria de una comunidad. Es decir, se trata de memorias que no son jerárquicas, que son negociadas entre iguales en las que en un primer instante todos tienen el mismo derecho de participar. No obstante, las memorias de una comunidad pueden estar conformadas por imaginarios hegemónicos, no hegemónicos, contrahegemónicos o de resistencia. La letra de la música, especialmente de la música tradicional, es un medio en el cual se revelan estos tipos de imaginarios, pues en ella se presentan, y también se omiten, experiencias cotidianas, experiencias individuales y colectivas, representaciones de relaciones de poder que hacen parte de, y construyen, la memoria de una comunidad. Cabe aclarar que, en esta investigación, por música tradicional se entiende aquella música que ha sido transmitida desde el pasado y, por lo tanto, su papel en el presente trasciende al de ser recordada, pues hace parte de la cotidianidad (Kaufman Shelemay, 1998).

Por lo anterior, la presente investigación busca identificar los imaginarios hegemónicos y no hegemónicos inscritos en la memoria del Huila en el marco de la violencia vivida en esta región entre 1950 y 1970. Con el objetivo de identificar lo planteado, realizaré un Análisis Crítico de Discurso (ACD) de tres canciones pertenecientes al repertorio de la música tradicional colombiana. Analizaré los bambucos *Adiós al Huila*, *El retorno de José Dolores* y *El barcino* – composiciones de Jorge Villamil Cordovéz – compuestos en 1951, 1957 y 1969 respectivamente.

El bambuco entre la cotidianidad y lo simbólico

Escogí el bambuco porque durante el siglo XIX y la primera mitad del siglo XX fue un lenguaje compartido en Colombia, principalmente entre los habitantes de la región Andina colombiana. En este periodo, este género se concentró en zonas rurales, con los campesinos, alejado de los estándares que manejaba la música europea de entonces. Sin embargo, debido a su difusión en el país, y, con el objetivo de que fuera apreciado en otras esferas sociales, se empezaron a realizar transformaciones en su sonoridad que coincidían con los cánones europeos. Así, el bambuco se posicionó como la expresión musical más importante y representativa de los colombianos en el territorio nacional e internacional (Cruz, 2002). Es decir, al ser reconocido como símbolo colombiano propuso a la nación como referente identitario y como representante de su época; en otras palabras, en el bambuco se concentraron las características que ayudaron a construir a la nación y sus ciudadanos. En consecuencia, debido a que el bambuco es una expresión musical que hace parte de la memoria sonora, y a que sus letras hacen referencias a experiencias e imaginarios compartidos que posicionan al autor, los intérpretes y la audiencia frente a dichos imaginarios, puede convertirse en lugar de memoria, pues agrupó la memoria colectiva de tal manera que la sociedad pudo reconocerse en él.

Aunque el bambuco hace parte de la cotidianidad y hasta cierto punto reproduce en sus letras las experiencias e imaginarios colectivos, también abre el espacio para perspectivas que no coinciden con la experiencia cotidiana y así logran cuestionar ciertas certezas. Algunas de las letras que acompañan este tipo de música tienen una profunda carga sentimental y permitían que el autor/intérprete (generalmente hombre) manifestara emociones que, de otra forma, no serían aceptadas socialmente, pues lo afectivo estaba principalmente relacionado con el género femenino (Ochoa, 1997). Entonces, el bambuco puede llegar a expresar conflictos entre los roles de género, pues debido a sus características interpretativas y, en ocasiones, a sus letras reproduce dichos roles. Sin embargo, al ser un medio en el que los hombres podían expresar emociones con más libertad que en otros, transgredía los roles normativos del género masculino.

Por otra parte, aunque el bambuco es un género musical que se interpreta en la mayor parte de la región Andina colombiana, se destaca en el Huila. Es en este departamento en donde se creó y se realiza el Festival y Reinado Nacional del Bambuco, fiesta insignia de este género en el territorio nacional. Este festival, y por ende el bambuco, se caracteriza, entre otras cosas, por su contribución al fortalecimiento de la cultura del Huila (Silva, 2006).

Sin embargo, a pesar de la trascendencia de esta forma de expresión, la violencia debilitó celebraciones regionales en las que el bambuco también era protagonista, como las fiestas de San Pedro, San Juan y San Pablo. Durante las décadas de 1950 y 1960, el departamento del Huila se vio afectado por la violencia y una de las formas en las que se manifestó fueron las olas de desplazamiento forzado. La mayoría de grupos de desplazados se establecieron en Neiva. No obstante, los efectos de la violencia en el Huila traspasaron las fronteras del departamento y afectaron otras regiones, pues, como lo explica Tovar (2005), la Amazonía colombiana se convirtió en un sector receptor de quienes dejaron el Huila por los motivos ya mencionados. Vicente Silva (2006) habla sobre la manera en la que la violencia afectó las fiestas mencionadas y cita a Marta Cecilia Cedeño y Fernando Torres para describirlo. Los autores mencionan que hacia la década de 1940 hechos relacionados con la violencia del departamento impidieron que las fiestas se celebraran de la manera acostumbrada hasta ese entonces. En consecuencia, desaparecieron las fiestas rurales de San Juan, y la realización de las otras dos celebraciones se suspendió hasta 1959 (pag.87). Entonces, la violencia interrumpió las celebraciones regionales que fortalecían la cultura del departamento y, al mismo tiempo, la modificó. Por lo tanto, aunque hubo transformaciones en las celebraciones que tenían al bambuco como eje musical, pueden encontrarse canciones de este género en las que están impresas memorias de los acontecimientos de la violencia.

Justificación

La música en general es una manera de encontrarse con la realidad y tomar distancia de la misma. Lo que hace particularmente interesante al bambuco es su alcance, pues es un símbolo

nacional y por este motivo las canciones pertenecientes a este género tenían una amplia posibilidad de aceptación y difusión. Igualmente, al ser cotidiano, es decir, al ser una práctica habitual en una comunidad se hace evidente la manera en la que dicha comunidad percibe la realidad. Eso también se evidencia en el hecho de que sus compositores adquirieron reconocimiento. Por ejemplo, *Adiós al Huila* y *El retorno de José Dolores* fueron las canciones con las que Villamil se dio a conocer y tiempo después se convertiría en uno de los compositores más importantes en la historia del país (Silva, 2006). Con las canciones seleccionadas para esta investigación, se puede afirmar que tuvieron un gran alcance debido a sus intérpretes. Los bambucos son interpretados por *Emeterio y Felipe, Los Tolimenses*, agrupación que para el momento en el que difundieron las canciones contaban con reconocimiento y aceptación entre el público (Silva, 2006). En este sentido, la unión entre el bambuco, Villamil y *Los Tolimenses* incrementaba la posibilidad de que las canciones fueran escuchadas y tuvieran más aceptación que otras. En otras palabras, esta unión posibilitó la transmisión y recepción de los imaginarios hegemónicos y no hegemónicos del marco temporal seleccionado (1950-1970).

Las canciones como medio de memoria

En esta investigación utilizaré las canciones como un medio para la reconstrucción de los hechos del pasado; en otras palabras, como un medio de la memoria (Erlil, 2012). En este sentido, las entiendo como una exteriorización de la memoria, debido a que, al ser una manifestación cultural, se hace evidente en ellas la manera en la que es percibida e interpretada una realidad, y en este caso una realidad pasada, ya que las canciones hacen referencia explícita a la memoria.

En las letras de las canciones surgen ciertas referencias a imaginarios compartidos (paisaje, vida de campo), conflictos (roles de género), condiciones individuales de vida (propiedad, pertenencias); es decir, a condiciones de vida que por la Violencia desaparecieron o cambiaron de la manera que ya solo viven en los recuerdos. Al mismo tiempo, los temas que se están tocando en las canciones hacen parte de experiencias generalizadas en este momento

histórico preciso. El compositor toma una postura frente a estas experiencias generalizadas reproduciendo las versiones y los imaginarios hegemónicos o delimitándose de los mismos. Entonces, el autor propone temas y palabras generadores (Freire, 2004), palabras y temas referidos a la cotidianidad con las que él y su audiencia pueden reflexionar sobre sus propias experiencias y que son de cierta manera los hilos conductores de las narrativas que se están desarrollando en las canciones. Así, pueden comprenderse coyunturas de una época y región específicas que permiten conocer los imaginarios hegemónicos y no hegemónicos. Para el caso de esta tesis, imaginarios relacionados con una cotidianidad que es caracterizada por comprensiones sociales tradicionales y que se ve afectada por cambios generados por el paso del tiempo, en general, y por la situación de violencia política, en particular; específicamente el paisaje, la vida campesina y sus labores, y los roles tradicionales de género y sus efectos en una comunidad y momentos específicos. De esta manera, estos imaginarios se vuelven pertinentes debido a que las condiciones de vida cambiaron significativamente, razón por la cual no podrían entenderse sin el contexto y la experiencia compartida de la violencia.

Igualmente, entiendo las canciones como una exteriorización de la construcción de los seres humanos, las configuraciones de poder y de cómo los imaginarios participan en la estructuración de relaciones de poder en la sociedad tradicional. Del mismo modo, tomo en cuenta el supuesto de la relacionalidad, en el que se plantea que la identidad, importancia y efecto de una práctica o evento está definida por las relaciones que lo rodean y lo configuran (Grossberg, 2009). Es decir, considero que las memorias registradas en las canciones están definidas por una red de relaciones que configuraron los sucesos inscritos en las memorias; por lo tanto, no pueden entenderse como situaciones aisladas.

Asimismo, los procesos de la producción de la realidad, de contextos y del poder están permitidos por la articulación de los procesos de la producción de contextos y del poder. Estas articulaciones tienen más fuerza en unos contextos que en otros (Grossberg, 2009); por eso, al hablar del contexto en las canciones, me enfocaré solo en los procesos de producción de la realidad, en los contextos y en los poderes que, considero, tuvieron más influencia en los aspectos que menciona cada bambuco.

Con base en las reflexiones anteriores, las preguntas centrales de esta investigación están orientadas a tres temas específicos: i) el paisaje y la vida campesina, pues aparece en las canciones seleccionadas como un elemento idealizado, ya que tiene características románticas en las que se exaltan las cualidades pero se omiten las dificultades que puedan estar vinculadas con este. El paisaje es utilizado en las canciones para destacar la belleza de un territorio que ha sido violentado pero que puede volver a ser el lugar poético que era antes de La Violencia. Así, el paisaje parece estar desempeñando el papel de un medio que facilita la materialización del imaginario de nación. Igualmente, con respecto a la vida campesina se mencionan labores que se vieron interrumpidas por la violencia como la pesca y la ganadería. Del mismo modo, se mencionan tradiciones idealizadas que, al igual que con el paisaje, hacen énfasis en las cualidades y dejan a un lado las contrariedades que puede haber en la vida campesina. ii) Los roles de género, debido a que con ellos se configura el modo de actuar de hombres y mujeres. En este punto me enfoco en cómo se ven retadas las percepciones tradicionales de los hombres y cómo se ven afectados los roles tradicionales de las mujeres. iii) Los procesos que determinan las alusiones al pasado, ya que las narrativas de las canciones está construidas desde un presente en el que se hace alusión al pasado y uno de sus objetivos es pensar el futuro. Asimismo, me intereso por las maneras de nombrar personas y eventos pasados.

Marco teórico

Memoria

La memoria es una construcción discursiva, conformada por elementos cargados de sentido, que se origina como resultado de los procesos culturales (Erl, 2012). De acuerdo con Halbwachs, es un proceso de auto estructuración (Rincón, 2010) que, a su vez, permite la estructuración de comportamientos vinculados con las significaciones de los grupos a los que pertenecen los individuos (Jimenez & Guerra, 2009). Es decir, la memoria media en la construcción de la identidad individual y colectiva, por lo que la memoria individual y la

memoria social no pueden estar separadas (Rincón, 2010). Por lo tanto, en los procesos de memoria tienen lugar encuentros, coincidencias y discrepancias (Sánchez, 2006).

Del mismo modo, la memoria está estrechamente vinculada con la representación (Rincón, 2010). En otras palabras, al ser la memoria un proceso que se encuentra entre lo individual y lo colectivo está en constante transformación y los sentidos que se le otorgan presentan cambios con el paso del tiempo. En consecuencia, la relación individual y colectiva con lo recordado no es estática.

En los estudios de memoria hay varios tipos de memoria, pero quiero hacer énfasis en tres, debido a que están vinculados con el tema de la investigación: lugar de memoria, memoria comunicativa y memoria cultural. Los lugares de memoria son entendidos como todos los eventos culturales que le dan significado al pasado en el presente, pues hacen parte de la construcción identitaria individual y colectiva (Nora, citado por Erll, 2012). Del mismo modo, Rincón (2010) se refiere a los lugares de memoria como “abreviaturas narrativas” en las que se agrupa la memoria colectiva de tal manera que una comunidad puede reconocerse (pág. 48). Por ejemplo, los monumentos son lugares de memoria. Igualmente, Pierre Nora (2008) afirma que los lugares de memoria no son solo de orden material, también pueden ser de orden simbólico y funcional; y explica que lo simbólico, lo material y lo funcional coexisten en un lugar de memoria (pág. 33). Entonces, el bambuco puede ser un lugar de memoria, ya que es de orden material en la medida en que se necesitan personas e instrumentos para materializar el sonido; es de orden funcional, debido a que exterioriza interpretaciones de la realidad y las transmite, y es de orden simbólico, pues representaba a la nación.

Por su parte, la memoria comunicativa, de acuerdo con Jann Assmann (2006), describe el aspecto social de la memoria individual, ya que para la construcción de este tipo de memoria debe haber comunicación con un grupo de personas que tengan una imagen común del pasado. Es decir, la memoria comunicativa está basada en la comunicación cotidiana (Assmann & Czaplicka, 1995). Igualmente, afirma que, debido a que la memoria

comunicativa es una transmisión informal del pasado, puede ser transmitida por cualquier persona (Erll, 2012). Así, la memoria comunicativa es considerada en esta investigación, debido a que el bambuco, al contemplar opiniones personales, plasmar recuerdos comunes, y ser una forma informal de hablar del pasado coincide con las características de este tipo de memoria.

La memoria cultural se entiende como el conocimiento sobre el cual un grupo se basa para crear consciencia de las características que lo definen. Es decir, a partir de la memoria cultural un grupo puede construir una imagen de sí mismo o establecer una identidad común (Erll, 2012). Este tipo de memoria pretende identificar en el pasado los elementos en los que se basa un grupo para estabilizar su identidad (Rincón, 2010). Del mismo modo, se enfoca en profundizar cómo el pasado se presenta en el presente y lo construye a través de la intercomunicación (Asmann, 2006). Al igual que los lugares de memoria, la memoria cultural puede encontrarse de diferentes formas como las imágenes, los textos o los símbolos (Rincón, 2010). Entonces, incluyo la memoria cultural, debido a que en la letra de las canciones hay imaginarios hegemónicos que buscaban construir una identidad común entre los habitantes de una región a partir de la concientización de las características que debían definir a esos habitantes.

Además, cabe resaltar que no todas las memorias son iguales, pues están constituidas desde diferentes posiciones en las relaciones de poder. Algunas son hegemónicas, es decir, parten desde la clase dominante (Mouffe, 1991), son producidas y promovidas en ámbitos institucionales con el objetivo de mantener las relaciones de poder, y omiten o someten narrativas que representan ideologías diferentes a la dominante (Grupo de investigación Cyberia, s.f.). Otras, como las memorias no hegemónicas, contrahegemónicas y de resistencia, están construidas desde clases no dominantes y, algunas, buscan deslegitimar las memorias hegemónicas (Grupo de investigación Cyberia, s.f.). Entonces, en la música tradicional, como el bambuco — su sonido y letras —, pueden estar representadas memorias de índoles como todas las mencionadas anteriormente.

En síntesis, el objetivo de la memoria no es solamente conocer el pasado con el fin de preservarlo. El propósito de los lugares de memoria radica en que un grupo pueda reconocerse al entrar en contacto con aspectos que hablan de su pasado y habitan su presente. Igualmente, la memoria comunicativa se basa en las experiencias personales construidas a partir de las interacciones cotidianas con la comunidad, lo que permite establecer referentes del pasado y otorgarles sentido en el presente. Asimismo, la memoria cultural crea conciencia en un grupo sobre las características que lo definen; y, de igual manera, la memoria puede partir desde las clases dominantes o no dominantes con propósitos como reproducir o modificar las relaciones de poder. Por consiguiente, el bambuco es uno de los medios en los que se manifiestan estos tipos de memoria, pues contribuye al reconocimiento y la construcción de la identidad de un grupo y del individuo, y puede ser un medio para exteriorizar e impartir imaginarios con los que pueden fortalecerse o modificarse relaciones de poder.

Representación

Para hablar de representación en la música tradicional debe tenerse en cuenta que, en la letra de las canciones, la representación va más allá de la descripción. En la representación se otorga sentido de manera conjunta, pues debe haber un lenguaje común que trasciende al verbal para que pueda ser emitido, comprendido y compartido (Hall, 1997). Entonces, los sentidos generados en la representación, después de cierto tiempo, se naturalizan, y regulan y organizan la conducta y las prácticas (Hall, 1997). Es decir, producen, reproducen, o debilitan imaginarios de los que parten la conducta y las prácticas.

Igualmente, podría afirmarse que las representaciones no pueden ser consideradas inmutables y universales, ya que al construirse en comunidad están sujetas a un contexto específico y también dependen de la experiencia del individuo. En otras palabras, a pesar de que las representaciones son compartidas, no son homogéneas. Así, la representación de los imaginarios que se encuentran en la letra de una canción puede estar sujeta a acuerdos comunes naturalizados por el paso del tiempo, pero que varían en relación con la experiencia

del autor, con su memoria. Del mismo modo, el sentido no depende solamente del autor. Debe tenerse en consideración que quien percibe la canción tiene un papel activo en la representación, pues, al igual que el autor, también tiene la capacidad de otorgar sentido a partir de su experiencia.

Para explicar el proceso de la representación, Hall (1997) cita a Saussure y menciona que la producción del sentido depende del sistema de signos conocido como lenguaje. Igualmente, explica que un signo está conformado por un significante (forma: palabra, imagen, otros) y un significado (concepto relacionado con la forma) (pág. 15). Así, de acuerdo con Barthes (1971) existen dos sistemas que parten del signo: el sistema connotado y el sistema denotado. El sistema denotado puede considerarse general o global y sitúa al lenguaje en un nivel descriptivo. Por su parte, el sistema connotado no es global, pues está relacionado con la cultura y en él se encuentran los contenidos o significados culturales; es decir, no hay una interpretación que pueda considerarse evidente, pues está sujeta a aspectos situados en un contexto específico (págs. 91,93). Entonces, las letras de las canciones cuentan con un sistema denotado y connotado, pues la mayoría de las palabras que utiliza tienen una interpretación global, pero al mismo tiempo, la red de palabras que conforma cada canción adquiere sentido al estar relacionado con un contexto específico. Por ejemplo, El barcino cuenta la historia de un novillo. En el sistema global se entiende que el novillo es un animal, pero en el sistema connotado el novillo adquiere un sentido particular para quienes participan en el mundo de la ganadería.

Hegemónico y no hegemónico

En cuanto a lo hegemónico, Mouffe (Mouffe, 1991) cita a Gramsci para explicar que la hegemonía es una fusión de los objetivos económicos, políticos, intelectuales y sociales que se propagan en la sociedad con el fin de conformar unidad política, económica, intelectual y moral. Es decir, en la hegemonía la mayoría de la población se identifica con los mismos parámetros; estos parámetros tienen su origen en una clase, que por ser la que los dicta, es llamada clase hegemónica.

Igualmente, la hegemonía está vinculada con la autoridad del discurso y, por lo tanto, con su producción. Esta producción está controlada, seleccionada y distribuida -por la clase hegemónica- con el objetivo de evitar otros poderes y eventos alternos a los desarrollados en contextos hegemónicos que puedan poner en peligro la estructura de las relaciones de poder. Sin embargo, el discurso no solo revela los sistemas de dominación, también evidencia aquello por lo que se lucha (Foucault, 1992). En otras palabras, al haber una selección de lo que aparece en el discurso es posible identificar que lo que no se nombra, o se evita, hace parte de aquello por lo que se lucha.

Por otra parte, los Aparatos Ideológicos del Estado (AIE) son instituciones mayoritariamente privadas que funcionan masivamente, están unificadas por la clase hegemónica y tienen como objetivo la reproducción de las relaciones de poder (Althusser, 1988). Ejemplos de los AIE puede ser las instituciones educativas o la Iglesia. Dicho de otro modo, los AIE podrían entenderse como instituciones investidas de poder que buscan homogenizar el conocimiento y el comportamiento con el objetivo de mantener las relaciones de poder. Así, los AIE serían los encargados de impartir el discurso producido por la clase hegemónica. Dicho lo anterior, las canciones hacen referencia a imaginarios compartidos pero que tienen su origen en los AIE

Entonces, al hablar de imaginarios hegemónicos en esta investigación me refiero a esos imaginarios que participan en la conformación de la unidad política, económica, intelectual y moral. Asimismo, entiendo como imaginarios hegemónicos aquellos que fortalecen las relaciones de poder y que hacen parte de discursos impartidos por los AIE. Por el contrario, con imaginarios no hegemónicos me refiero a los imaginarios en los que están ausentes los elementos mencionados anteriormente. Es decir, imaginarios que no participan en la conformación de la unidad, pero tampoco se oponen a ella; no fortalecen las relaciones de poder, pero tampoco las combaten o debilitan de una manera evidente.

Marco temporal

Esta investigación toma como marco temporal las décadas de 1950 y 1960. En este periodo pueden contemplarse tres momentos significativos de la historia colombiana: 1) el periodo conocido como La violencia, que se caracterizó, entre otras cosas, por la violencia bipartidista, la politización de instituciones estatales y la conformación de grupos guerrilleros. 2) El golpe de estado del general Gustavo Rojas Pinilla, en el que fueron otorgadas amnistías a algunos grupos guerrilleros que posteriormente desaparecieron o conformaron grupos disidentes. 3) El Frente Nacional, acuerdo con el que se buscó darle fin al conflicto bipartidista.

Cabe mencionar que, en el contexto colombiano, el fenómeno conocido como *Violencia* ha sido nombrado de diferentes maneras, pues mientras que en los contextos urbanos se referían a este como *violencia*, en las zonas rurales se le llamó *revolución*. Es decir, el acto de “nombrar”, al ser una manifestación de la representación, está sujeto a un contexto; en consecuencia, a *violencia*, y sus actores se les otorgaron características identitarias que variaron en relación con un contexto y construyeron memorias con distintos sentidos sobre un mismo fenómeno (Sánchez, 2006).

De otra parte, la Violencia es un fenómeno que no ha sido ampliamente representado, pues hay pocos espacios en las narrativas formales e informales que se refieren a ella, ya que ha sido silenciada. Por ejemplo, durante un tiempo, este tema no estuvo presente en los textos escolares (Sánchez, 2006). La poca presencia de este tema se debe a las acciones tomadas por los primeros gobiernos del Frente Nacional, quienes acordaron lo que Acevedo Cardona, citado por Schuster (2009), llama un “pacto del olvido” que tenía el objetivo de encubrir los hechos ocurridos para evitar discusiones sobre ellos. Por consiguiente, la violencia, no era reconocida como tal por las élites (Schuster, 2009). Sin embargo, la acción de “nombrar” implica la construcción de memorias; el hecho de que los actores de la violencia tuvieran formas de nombrarse, y de nombrar lo relacionado con la violencia, es una manera de representar, de constituir memoria (Sánchez, 2006). En otras palabras, la violencia como se

entiende en esta investigación, al ser un periodo del que no se habla oficialmente, pero que sí está presente en las narrativas informales del pasado común, hace parte de la memoria comunicativa.

Canciones

La música, al ser un lugar de memoria, es otra forma de representación que contribuye a la construcción de la memoria social. Se seleccionaron tres bambucos para la realización de esta investigación: *Adiós al Huila* (1951), *El retorno de José Dolores* (1957), y *El barcino* (1969), debido a que en las fechas de composición hay una distancia cronológica que coincide con los cambios en el contexto colombiano mencionados anteriormente. Estos cambios implican transformaciones en diferentes esferas sociales como la política, la economía, la educación y el estilo de vida en general; pero, también supone cambios en el lenguaje (Sánchez, 2006), en la forma de nombrar y de construir memoria. Así, pueden evidenciarse transformaciones en la manera de presentar las historias en cada una de las canciones; por ejemplo, *Adiós al Huila* y *El retorno de José Dolores*, narradas en primera persona, cuentan la historia de personajes ficticios que, a su vez, pueden representar las vivencias de personas reales que habitan, o habitaban, la región del Huila; se diferencian porque en *El retorno de José Dolores* la historia es contada por un protagonista que tiene nombre. Asimismo, ambas canciones cuentan con una intervención oral por parte de los intérpretes: hay un breve diálogo en el que pueden identificarse el acento característico de los habitantes de la región y acontecimientos de la zona. Por su parte, *El barcino*, narrada en tercera persona, relata la historia de un animal, un novillo, y la vincula con eventos y personajes relevantes para la misma región: los guerrilleros y el ejército. Cabe resaltar que en la versión original el novillo es descubierto, en segunda instancia, por los militares, pero *Los Tolimenses*, al igual que varios intérpretes, cambiaron la palabra “militares” por “caporales”.

El compositor

Jorge Villamil Cordovez, compositor de los bambucos, nació el 6 de junio de 1929 y creció

en el Huila. Era hijo de Leonor Cordovez Pizarro y Jorge Villamil Ortega, pionero de la caficultura del país y dueño de la hacienda El Cedral, principal hacienda productora del sur colombiano. En 1949 viajó a Bogotá para estudiar medicina en la Pontificia Universidad Javeriana y años más tarde se convertiría en ortopedista. Sus estudios en una universidad de la capital del país implicaban viajes entre Neiva y Bogotá que le servirían de inspiración para sus canciones. Villamil tuvo un alto prestigio como médico, pero también fue conocido por haber sido mediador de paz con las guerrillas del sur del país en el gobierno de Alberto Lleras Camargo y por componer más de 200 canciones del repertorio tradicional colombiano. Igualmente, se destaca por haber participado en la creación del Festival Nacional del Bambuco (Silva, 2006).

V. Silva (comunicación personal, octubre 2017) menciona que se hubiera esperado que Villamil, al pertenecer a una clase social privilegiada, guardara cierta distancia con las problemáticas sociales del país. Pese a esto, en sus canciones se evidencia que conocía los conflictos sociales por los que atravesaba el país y era sensible a ellos. En sus composiciones hablaba de experiencias propias y ajenas, experiencias de campesinos, con las que la audiencia podía sentirse identificada.

Por estas razones, es posible afirmar que el autor pudo plasmar en sus canciones eventos de la región de una forma vívida; aspecto que puede facilitar o brindar elementos significativos a la comprensión o al análisis del tema central de esta investigación.

Los intérpretes

Las versiones seleccionadas para analizar en esta investigación son interpretadas por el tolimense Jorge Ramírez Salazar, y el huilense Lizardo Díaz Muñoz, conocidos como *Emeterio y Felipe, Los tolimenses*. Este dúo musical fue uno de los más conocidos en Colombia a partir de la década de 1950. Se caracterizó, entre otras cosas, porque representaban a dos campesinos de la región comprendida por los departamentos del Huila y el Tolima. Para esto, utilizaban vestuario acorde con los personajes, no trajes de paño como

la mayoría de las agrupaciones, e incluían en sus interpretaciones intervenciones, a modo de diálogo hablado, caracterizados por su contenido humorístico y porque revelaban el acento representativo de la región. Dicho de otro modo, la interpretación de Los Tolimenses participaba en la construcción de memoria, pues plasmaba la cotidianidad y servía como referente identitario. Estas intervenciones tuvieron aceptación entre los oyentes, razón por la cual alcanzaron los primeros lugares de audiencia en Colombia hasta inicios de los años noventa cuando el grupo se disolvió.

Método

Para realizar la investigación, utilizaré el Análisis Crítico de Discurso (ACD). Este tipo de análisis permite comprender la relación entre discurso y la reproducción del poder en la sociedad, y da a conocer las formas de resistencia y la manera en la que se manifiestan (Van Dijk, 1999). Una de las formas en las que abordaré el ACD parte de relacionar el texto con el contexto. Es decir, contrastar los textos objeto de estudio con otros textos que den cuenta del contexto que se quiere estudiar. Para esto clasificaré la información de acuerdo con los objetivos específicos de la investigación, el periodo cronológico y los referentes conceptuales: representación, memoria, hegemónico y no hegemónico.

El ACD se centra en los bambucos, debido a que las letras de las canciones llevan implícitas una serie de relaciones y dinámicas que, al ser analizadas, permiten conocer la ideología dominante, los intereses predominantes del momento, las normas aceptadas en la sociedad, y, en general, dan cuenta de la estructura social. Sin embargo, una de las dificultades de esta metodología es que el análisis puede reducirse a interpretaciones que parten de la posición de quien investiga (Barker, 2008). Pero, Barker (2008) sugiere que una de las maneras de evitar este aspecto y fortalecer la confiabilidad del ACD es la triangulación de los datos principales con información adicional. Por esto, para complementar el análisis se tendrán en cuenta artículos de los prensa, pues, al ser referentes sociales que tratan temas generalizados en Colombia, permiten conocer y comprender aspectos que pudieron tener incidencia en los fenómenos planteados en los objetivos, y en el contexto nacional y regional en los que fueron

compuestos y difundidos los bambucos. Del mismo modo, haré uso de literatura que contenga información sobre los temas a discutir.

Igualmente, el ACD contará con el uso de archivos radiales. Estos archivos se incluyen en la investigación, debido a que en ellos se encuentra información proporcionada por la fuente directa. Dicho de otra forma, información que no ha sido contada por alguien más, por lo tanto, información que no ha estado sujeta a la interpretación de personas diferentes a las que la proporcionaron.

Otra de las dificultades que supone el ACD es que no permite conocer las relaciones entre las canciones y la audiencia. Por lo tanto, a partir de esta metodología no es posible identificar la trascendencia de estos bambucos. Sin embargo, literatura bibliográfica sobre los intérpretes y el autor de los bambucos permiten conocer algunos detalles sobre este tema.

Por otra parte, el estudio de las fronteras simbólicas y sociales es un paso que quiero tener en cuenta, debido a que me permite profundizar en aspectos relacionados con la masculinidad y la femineidad. Al incluir el estudio de fronteras simbólicas y sociales habría un acercamiento a las diferencias y similitudes existentes entre el imaginario masculino y femenino entre 1951 y 1969. Así, a partir del conocimiento de las diferencias y las similitudes que hay entre ellos podría comprender la forma en la que cada género procede (Lamont & Molnar, s.f.). Es decir, conocer la manera en que se desenvuelve cada género podría dar cuenta de cómo son asimilados e interpretados los imaginarios femeninos y masculinos.

Estructura

He organizado el texto en cuatro partes, las tres primeras están orientadas al análisis de los imaginarios hegemónicos y no hegemónicos de cada canción; por lo tanto, cada parte inicia presentando la letra de la canción (escrita con azul aparecerá la intervención de Los Tolimenses), un contexto breve y luego se presentan dos secciones en las que se expone el análisis. La cuarta parte está dedicada a las conclusiones.

Inicio con *Adiós al Huila*. Con respecto a los imaginarios hegemónicos, hablo del imaginario femenino en relación con la belleza y el matrimonio, y del paisaje como medio para la construcción de nación. En lo concerniente a los imaginarios no hegemónicos, me refiero al imaginario femenino desde la exaltación de una mujer indígena, y a la alusión de eventos vinculados con La Violencia, ya que eran silenciados desde las instituciones.

Continúo con *El retorno de José Dolores*. En esta parte, los imaginarios hegemónicos están orientados hacia el perdón, el olvido y la paz como aspectos promovidos desde el Estado y la Iglesia para construir la nación, y a la pesca como oficio en el que se evidenciaba el imaginario de la masculinidad dominante. Los imaginarios no hegemónicos tratan sobre las emociones que expresaban los hombres y que eran aceptadas en la población femenina y no en la masculina; la mención de hechos violentos y la manera en que son recordados; y en memorias alternas a la violencia que están relacionadas con tradiciones campesinas.

Con respecto a *El barcino*, en la sección en la que desarrollo el análisis de los imaginarios hegemónicos hablo sobre las fiestas de San Pedro en el Huila y sobre las palabras utilizadas para nombrar personajes que participaban en actos relacionados con la violencia. Con respecto a los imaginarios no hegemónicos, me refiero a la mención de personajes controversiales en la canción. Acudo a esto porque el compositor los incluyó en la letra a pesar de que hablar de ellos podía tener cierto tipo de censura social. Igualmente, hablo de memorias alternas a la violencia que revelan la relevancia del ganado vacuno para los habitantes del campo.

Finalmente, expongo las conclusiones que dan respuesta a las preguntas de investigación y a los objetivos propuestos.

ANÁLISIS

1951: Adiós al Huila

*Hoy que marcho tan lejos tierra del Huila
Llevo mi buen recuerdo de tus montañas
Que marcan imponentes tus lindos valles
Dulce vocación, late el corazón,
Te llevo en el alma al partir tan lejos a tierra extraña*

*Diálogo: y por qué se larga compadre - porque las muchachas están totiando por todo -
cómo que totiando - se están totiando toíticas, están jartando totes - ah - y como ahora se
acostumbra que es que se casan por poder, sin poder y por fregar*

*A tus mujeres hermosas dedico esta serenata
Ellas llevan en sus ojos toda el alma de mi raza
Por qué quiero cantarte oh tierra martirizada
Tus campos tan apacibles de antaño se han acabado
Cómo se van alejando tus platanales, tus selvas inmensas
Tus chaparrales, palmeras esbeltas, tus arrozales
Llevo el perfume exquisito de tus montañas, la voz rumorosa del Magdalena
Oh pueblo valiente de la Gaitana*

El bambuco compuesto en 1951 “Adiós al Huila” tiene una duración de dos minutos y 41 segundos. Villamil compuso este bambuco cuando estaba terminando de estudiar medicina en la Pontificia Universidad Javeriana, razón por la cual debía viajar entre Neiva y Bogotá. Entonces, Villamil tiene la experiencia de regresar a su Huila. Aunque su salida no es principalmente motivada por la violencia – se fue a estudiar en Bogotá –, sin embargo conoce la experiencia de salir, estar lejos de su tierra natal y regresar. El autor, quien se interesaba en los paisajes, notó que los paisajes del Huila estaban deteriorándose, entre otras cosas, debido a la violencia en la región. Esta fue una de las motivaciones que tuvo para componer *Adiós al Huila* (V. Silva, comunicación personal, octubre 2017).

En él se cuenta la historia de una persona que debe irse del Huila y, mientras se aleja, recuerda y describe los paisajes de su tierra y los relaciona con la belleza femenina. Pasaron siete años para que la canción se diera a conocer. En 1958 fue interpretada en público por primera vez por la agrupación conocida como *Los Sinsones* durante una serenata a Luz Marina Zuluaga, ganadora del concurso Miss Universo en el mismo año. El bambuco fue bien recibido, pues produjo un alto grado de emotividad que se manifestó con aplausos y lágrimas entre los asistentes, quienes pidieron que se cantara más de una vez. Después de este evento, *Los Tolimenses*, quienes conocían el impacto que habían producido las canciones en el público, contactaron a Villamil y le pidieron que los dejara interpretar las canciones que sonaron en la serenata. El autor aceptó y en 1959 se realizó la grabación del disco (Silva, 2006).

Dos acontecimientos se destacan en la fecha de composición: i) se había agudizado la violencia bipartidista, razón por la cual los asesinatos y la persecución a seguidores de los partidos políticos, principalmente en el norte del departamento, hacían parte de la cotidianidad (Véase periodización de Safford y Palacios, 2002, 347-351). ii) Los guerrilleros y militares irrumpían en la finca El Cedral (Silva, 2006).

Contexto de la canción

En el contexto en el que fue compuesto este bambuco se presentaban fenómenos que sugerían que la mujer estaba subordinada al hombre, pero había otros que hacían esfuerzos por modificar la relación hombre-mujer. Por un lado, se presentaron cambios en la educación, pues el gobierno conservador prohibió la educación mixta e incrementó los planteles educativos femeninos, ya que así se evitaba la participación de las mujeres en áreas que no eran consideradas adecuadas para ellas (Arias Trujillo, 2011). Igualmente, los valores religiosos tuvieron mucha fuerza, la devoción mariana trascendió en las familias, dado que la mujer se asociaba con la figura de María y sus características, es decir con la pureza, el sacrificio y la maternidad (Rodríguez, 2004). Estas características fueron utilizadas para reducir las ocupaciones de la mujer a las labores domésticas e imposibilitaron o limitaron su participación en otro tipo de actividades que eran consideradas de exclusividad masculina. Sin embargo, en las empresas manufactureras había demanda de trabajo femenino; es decir, las mujeres tenían espacio en áreas laborales diferentes a las ocupaciones del hogar y recibían una remuneración por esto. Asimismo, algunos sectores políticos, conformados por hombres, y otros movimientos conformados por mujeres, contendían para reconocer derechos a las mujeres como el derecho al voto (Velásquez Toro, 1995).

Por otra parte, hasta los años cincuenta la región Andina predominó en el territorio nacional, pues su cultura fue destacada sobre las culturas de las otras regiones, y la capital era el punto de referencia del país (Martín-Barbero, 2001). Dicho de otro modo, si las culturas de las regiones del país estaban ocultas tras la región Andina, sus paisajes también. Así, al hablar de un paisaje predominante, también se habla de una economía que se imponía sobre las otras y que, en busca de su crecimiento, modificaba las formas de vida de los habitantes de estos paisajes. Una de las modificaciones que se dio en la forma de vida tiene que ver con el acelerado crecimiento de las ciudades. Por ejemplo, de acuerdo con un artículo publicado en el periódico, el 18 de mayo de 1951, el crecimiento en Neiva, capital del Huila, se debía a la migración de la población del campo a la ciudad. El crecimiento urbano era percibido como

anormal por algunos sectores (Mora, 1951) y se debía a la violencia del departamento (Kalmanovitz & López).

En otro tema, la literatura colombiana, y en general latinoamericana, buscaba que los habitantes del país se identificaran con la nación. Así, destacaba la cultura popular enfocada en las raíces hispánicas. Igualmente, se escribían muchas novelas que narraban relatos basados en la violencia del país. Sin embargo, algunos escritores, entre ellos poetas y novelistas, tendían al romanticismo, pues privilegiaban lo estético y lo subjetivo, y trataban de evitar la violencia política (Pineda, 2012). Las letras de *Adiós al Huila* se inclinan por el romanticismo del momento.

Imaginarios hegemónicos en *Adiós al Huila*

Al hablar de lo hegemónico en *Adiós al Huila* me refiero a la mujer y al paisaje. En la canción se habla del paisaje en tres formas diferentes. La primera describe paisajes naturales a los que no se les concede una función relacionada con actividades humanas; la segunda, menciona paisajes rurales que tienen que ver con el uso de la tierra para labores agrícolas; y la tercera consiste en una descripción comparativa entre los campos del Huila y otras tierras. En esta sección hablaré de la descripción de los paisajes naturales, pues es una forma de fortalecer la construcción de la nación, y continuaré con los paisajes relacionados con el uso de la tierra.

Con respecto a la mujer, en este bambuco hay tres alusiones a ella: dos de ellas corresponden a la autoría de Villamil, y la otra es resultado de la interpretación de *Los Tolimenses*. Las menciones de Villamil hacen alusión a la belleza de la mujer, y a La Gaitana. Por su parte, la intervención de *Los Tolimenses* se remite a las decisiones que las mujeres toman con respecto al matrimonio. En esta sección me enfocaré en lo referente a la belleza de la mujer y al matrimonio; la mención a La Gaitana la desarrollaré en la siguiente sección de este capítulo.

Llevo vivo el recuerdo de tus montañas

Las “montañas imponentes que marcan los lindos valles”, las “selvas inmensas”, el “perfume exquisito de las montañas” y la “voz rumorosa del Magdalena” descritos en la canción son parte del paisaje conocido por el autor y, por ende, están en la letra. No obstante, describir los paisajes también es un medio para construir la nación. Esto se debe, principalmente, a que la nación se construye en un territorio delimitado y a que el paisaje, al funcionar como fuente y expresión de las identidades colectivas, condensa los valores y aspectos de la identidad nacional (García, 2009). Es decir, el paisaje es tenido en cuenta en los procesos de construcción de nación y la exaltación de su belleza es una de las maneras en las que hace parte de estos procesos. Sin embargo, la totalidad de los paisajes que conforman el territorio

colombiano no era partícipe de los procedimientos vinculados con la construcción de nación; para la fecha de composición, el paisaje de la región Andina, conformado principalmente por montañas, era el que se destacaba.

Una de las razones por las que la atención estaba centrada en la región Andina es porque es allí en donde se encuentra el centro del poder político, pero el interés no solo se enfocaba en las características sociales de la región, sino también en las características del territorio, debido a que podía ser explotado y beneficiar sectores económicos. Una de las maneras de legitimar la apropiación de estos espacios con el fin de poder explotarlos es la estetización y presentarlos como lugares exóticos que representan una reserva de riqueza (Serje, 2011). Entonces, la exaltación de la belleza del paisaje de la región Andina que se hace en la canción también es una manera de afirmar la apropiación del territorio que permite, entre otras cosas, la legitimación de su explotación.

Por otra parte, el río Magdalena era el principal eje de comercio del país, por lo que contribuía en gran manera al desarrollo de la economía nacional (Marquez, 2016). Sin embargo, la relevancia del paisaje no solo se mide en relación con su influencia en la economía, sino también en la manera en la que influye en el desarrollo de las relaciones entre personas, y entre las personas con la naturaleza. Así, algunos de estos espacios son lugares; es decir, espacios de identidad, relacionales e históricos (Augé, 2000). Por ejemplo, Jorge Armando Ruiz (2005) cita a Orlando Rodríguez para describir la vida cotidiana en el río Magdalena hacia 1950 y 1960. El autor señala que el río Magdalena era visitado por muchas personas, principalmente las familias, los fines de semana; allí cantaban, cocinaban y pescaban. En otras palabras, el río Magdalena era un espacio que posibilitaba que las personas se relacionaran entre ellas y con el entorno; es decir, en palabras de Augé (2000), el Magdalena era un lugar. Entonces, al presentarse una intersección entre las relaciones económicas y las relaciones netamente sociales, el paisaje adquiere relevancia en los procesos relacionados con la construcción de nación.

En este sentido, el paisaje, al ser un espacio relacional, posibilita la construcción de la memoria comunicativa de dos formas i) construye memoria colectiva relacionada con el paisaje, ya que, como se ve en la canción, este hace parte de la narrativa colectiva y de las imágenes comunes del pasado que también tienen relevancia en el presente. ii) Al ser el espacio en el que las personas transmiten de manera informal el pasado, propicia la construcción de memorias comunicativas que no están necesariamente relacionadas con el paisaje.

Desde otra perspectiva, el paisaje descrito en la canción está personificado, no es un elemento ornamental sino un personaje. Otorgarle cualidades humanas al territorio, como “el perfume exquisito de tus montañas”, contribuye en el proceso de construcción de nación, pues permite que la audiencia se sienta identificado con el paisaje. No obstante, la personificación no alude solamente a la exaltación de la belleza, también está vinculada con elementos que revelan la situación de violencia que se vivía en el departamento, por ejemplo “oh tierra martirizada”. Así, la personificación del paisaje crea un lazo que permite que la audiencia comparta el dolor y la nostalgia del compositor y las personas afectadas por la violencia que habitaban el territorio. Dicho de otro modo, a partir de la personificación del paisaje se comparten sentimientos como el amor y el dolor, estos sentimientos compartidos crean lazos que propician la construcción de la nación. Igualmente, los paisajes describen sensaciones o emociones, por ejemplo “tierra martirizada” o “campos tan apacibles”. De esta forma, el área que involucra las emociones en el ser humano, el alma, es extrapolada a la tierra. Por consiguiente, en esta canción los lazos que permiten la construcción de nación también están vinculados con la relación que se establece entre la persona y la tierra al humanizarla, al constituirla un sujeto y no un objeto que se puede explotar.

Al representar el paisaje como una persona se le da un sentido diferente a los convencionales, como el paisaje como territorio, el paisaje como ornamentación o el paisaje como fuente de ingresos. Se le da el sentido de ser humano, como un igual al que compone, interpreta y escucha. Es representado, entonces, como una persona más que ha vivido los tiempos de paz y de guerra con sus implicaciones. De esta manera, las representaciones del paisaje son

antagónicas, pues hay una oposición entre el paisaje como objeto de explotación y el paisaje como sujeto con el que el autor, los intérpretes y la audiencia comparten experiencias.

Cómo se van alejando tus platanales

Los platanales y los arrozales son los espacios rurales mencionados en la canción que tienen que ver con el uso de la tierra para labores agrícolas. El desarrollo de la agricultura y las políticas que se implementaron para esto aceleraron el crecimiento de la economía (Kalmanovitz & López). Por ejemplo, entre 1934 y 1950 los departamentos del Tolima y el Huila aumentaron su participación en la producción nacional de arroz, tanto así que desde 1945 esta región era la principal productora de arroz, y hacia 1954 estos departamentos contribuían con el 46% de la producción del país. Una de las principales razones por las que se dio este aumento es por la implementación del sistema de riego mecanizado, sistema que facilitaba los procesos llevados a cabo en el cultivo (Balcázar, 1980). Es decir, en el paisaje interviene maquinaria agrícola; en consecuencia, se industrializa el campo y la vida campesina. Si bien es cierto que este tipo de maquinaria facilita la realización de la labor, tiene como principal objetivo acelerar los procesos de producción para favorecer la economía.

Del mismo modo, podría pensarse que la acción de alejarse es un referente geográfico, debido al desplazamiento del protagonista de un espacio a otro. Sin embargo, en la fecha de composición de la canción, la hacienda El Cedral había empezado a deteriorarse, entre otras cosas, porque se volvió una zona transitada por la guerrilla, el ejército y la policía (V. Silva, comunicación personal, octubre 6, 2017). Entonces, hablar de los platanales que se alejan también puede interpretarse como una alusión al paso del tiempo y a la nostalgia ocasionada por el deterioro de la tierra como consecuencia de la violencia. En otras palabras, aunque la mención del paisaje hace referencia a la actividad económica, también es una alusión al tiempo que evidencia las transformaciones que se dieron en el paisaje y en prácticas como la contemplación a partir de la violencia y el paso del tiempo. Es una manera de exponer la interrupción de la continuidad de la contemplación, en este caso contemplación del paisaje,

y la transformación del acto constante de contemplar en un recuerdo. Por lo tanto, la mención del paisaje puede verse como una manera connotada de representar el paso del tiempo, pues a partir de expresiones globales como “se van alejando tus platanales” puede llegarse a una interpretación que depende de un contexto específico como la mencionada anteriormente.

Por otra parte, la identidad está vinculada con el territorio, la naturaleza y el paisaje, pues se han convertido en lugares de memoria y en símbolos del carácter nacional (García, 2009). En la canción el protagonista se identifica más con el territorio del que se aleja que con el territorio al que va, se refiere a su destino como “tierra extraña”. De acuerdo con el periódico El Tiempo, el censo realizado en 1951 revela que en el Huila había aumentado la población de la ciudad, debido a la alta migración de los habitantes del campo; por lo tanto, la “tierra extraña” puede ser la ciudad. Este proceso migratorio es visto comúnmente como progreso (Louis, 2016); no obstante, la letra de la canción sugiere inconformidad y nostalgia, no interés en “progresar”. Dicho de otro modo, el protagonista se opone al imaginario de progreso, entre otras cosas, porque la migración de un territorio a otro implica un cambio en el estilo de vida que lo obliga a desprenderse de sus costumbres, es un cambio con el que pierde la identidad que construyó a partir de las vivencias en un territorio con una naturaleza y un paisaje específicos que difieren de la naturaleza y el paisaje de la ciudad. En este sentido, y de acuerdo con García (2009), el paisaje es un lugar de memoria. Sin embargo, el lugar de memoria corresponde solamente al paisaje rural, no el urbano, ya que es en este en donde el protagonista ha construido un modo de vida y, por lo tanto, su identidad.

A tus mujeres hermosas dedico esta serenata

Iniciaré con la primera mención de la mujer en la canción, “a tus mujeres hermosas dedico esta serenata ellas llevan en sus ojos toda el alma de mi raza”. Esta mención se encuentra en medio de frases que sitúan al protagonista en un contexto que supone violencia. Antes se encuentran las frases “hoy que marchó tan lejos tierra del Huila” y “al partir tan lejos a tierra extraña”; y después “por qué quiero cantarte oh tierra martirizada, tus campos tan apacibles

de antaño se han acabado”. Así, el fragmento seleccionado sitúa a la mujer en medio de frases que proponen un contexto de posible desplazamiento como consecuencia de la violencia del departamento, pero al parecer la mujer no hace parte de dichas situaciones. Entonces, en la letra de la canción se reemplaza la participación de la mujer en este tipo de situaciones con la exaltación de su belleza; es decir, se plantea una oposición entre violencia y belleza. Al mismo tiempo, se revela un cambio entre el pasado y el presente en el que el pasado de los “campos apacibles” permitía la contemplación de la belleza, pero, en contraste, en el presente del autor, la violencia del momento evidencia la ausencia de contemplación; dicho de otro modo, presenta la contemplación y aquello que se contemplaba como un recuerdo.

Igualmente, el mismo fragmento vincula el cuerpo femenino (los ojos) con las emociones (el alma), y con la “raza huilense”; de esta manera, se alude a los ideales de las cualidades y los valores que representaban y conservaban las mujeres de la región. Blanca Inés Jiménez (1989) propone que la mujer ha sido considerada un ser al que se le atribuye una gran sensibilidad que puede manifestar con su cuerpo; sin embargo, no le es posible expresar todas sus emociones (pág. 42). La misma autora plantea que la agresividad es una emoción culturalmente inhibida de manera especial en la mujer (pág. 45). Asimismo, cabe recordar que hasta 1960, y en parte debido a la devoción mariana, la imagen predominante con la que se relacionaba a la mujer era la de una madre pura, abnegada (Rodríguez, 2004) y, si se me permite añadir, apacible.

Del mismo modo, había otro tipo de imágenes que proponían el ideal de mujer. Por ejemplo, la Madremonte es descrita como una mujer hermosa, que es madre, está cubierta con hojas y cuando se baña hace crecer los ríos y causa inundaciones; igualmente, ataca a quienes se apoderan de terrenos ajenos o no cuidan el bosque. Por su parte, la Madreagua es descrita como una mujer hermosa, hija de un conquistador, tuvo un hijo con un indígena al cual el conquistador mandó ahogar. En consecuencia, la mujer enloqueció y cada vez que recuerda a su hijo hace temblar las montañas y envenena los ríos. De la Patasola se dice que era una mujer a la que su esposo le amputó una pierna debido a que era infiel. La Llorona es una mujer que después de haber dado por muerto a su esposo, decidió reorganizar su vida y

enloqueció cuando su esposo regresó, pues sintió que fue impaciente al momento de decidir continuar con su vida y no esperarlo (Zambrano, 1998).

En las descripciones de estos personajes aparecen características en común como la belleza, el poder sobre la naturaleza, la protección de la tierra, estas figuras femeninas tenían relaciones heteronormativas, eran madres y en los casos en los que no guardaban lealtad a una figura masculina llevaban consigo terribles consecuencias. Es decir, las protagonistas de las leyendas que se narraban en el Huila proponen un ideal de mujer. Zambrano (1998) explica que este ideal es planteado por contraste, como pueden ser los relatos la Patasola y la Llorona, quienes enfrentaron consecuencias negativas al no permanecer fieles. Sin embargo, el ideal también se plantea por imitación o semejanza, pues por lo general estas figuras se describen como hermosas -al igual que las mujeres de la canción-, son madres y participan en una relación heteronormativa -características en común con María-, y están vinculadas con la tierra pues tienen poder sobre la naturaleza y la protegen.

No obstante, cabe resaltar que estas leyendas tienen influencia de la Iglesia católica, ya que en su llegada, los españoles demonizaron las creencias y las deidades de los indígenas, y las consideraron paganas, a partir de esto empezaron a fusionarse los relatos indígenas con los de la Iglesia (Ministerio de cultura, 2010). Así, aparecen similitudes y diferencias entre los ideales femeninos que surgen de la Iglesia y de la tradición oral del Huila. Una de las diferencias es que el imaginario femenino propuesto desde el catolicismo evita los actos violentos; en contraste, el que parte de las leyendas permite actos violentos siempre y cuando estén justificados, como por ejemplo, la pérdida de un hijo o el trato inadecuado a la tierra, aspectos que refuerzan el imaginario de la mujer madre y la mujer que cuida y preserva. Entonces, los imaginarios de la Iglesia y de la tradición oral son diferentes, pero no se oponen, hay un diálogo entre ellos que tiene como fin fijar un ideal de mujer ya sea por contraste o por imitación. En suma, las narraciones que en esta canción podrían vincular a la mujer con la violencia son reemplazadas por relatos que enaltecen su belleza y la relacionan con emociones alejadas de la agresividad (por ende, alejada de la violencia), debido al ideal de

mujer de la época. Ideal que, en parte, tiene sus raíces en la tradición oral y religiosa de la región.

Por consiguiente, la primera mención a la mujer que hace el compositor, “mujeres hermosas”, en términos de Barthes (1999), es un mito. En este mito, la palabra *hermosas* se plantea como una equivalencia a un sistema de valores que no se nombran pero que sí se condensan en este término. Así, *hermosas* es un concepto que tiene que ver con los imaginarios propuestos por la tradición religiosa, sintetizados en María, y por la tradición oral de la región del Huila, recopilados en los personajes de las leyendas.

Igualmente, en este caso, la memoria comunicativa (que se manifiesta en las leyendas) y la memoria cultural (que parte de la tradición religiosa) se alimentan mutuamente y desembocan en la construcción de un imaginario del ideal de mujer. Asimismo, el imaginario de mujer es un imaginario hegemónico, debido a que es reproducido principalmente por un AIE, la Iglesia. Del mismo modo, la superposición de la memoria cultural (tradición religiosa) y la memoria comunicativa (leyendas) puede entenderse de dos formas i) es una forma de evitar que narraciones alternas a la hegemónica debiliten o alteren de algún modo el poder que tenía la Iglesia. ii) La fusión entre las leyendas y la tradición religiosa puede ser una forma de resistencia; una manera de negarse a desaparecer a pesar de la influencia y autoridad de la Iglesia.

Para continuar, la intervención que realizan *Los Tolimenses* genera contraste en la canción, debido a que es un diálogo, hablado, con intención humorística. La intervención aparece en la canción después de que el personaje principal anuncia que se va del Huila. El diálogo inicia haciendo referencia a la pólvora, pues se compara la actitud de algunas mujeres con la explosión de este elemento. Después, hace alusión a la libertad de decisión de las mujeres frente al matrimonio y se plantea que esta es la razón por la que el protagonista deja la región. En otras palabras, el contraste generado por el paso de voz cantada a voz hablada destaca la intervención y llama la atención sobre los cambios ocurridos en el matrimonio, evento relacionado con una de las instituciones en las que se basa la estructura social colombiana:

la familia (Rodríguez, 2004). Entonces, acudir al humor y a la posición femenina con respecto al matrimonio para presentarlo como la razón por la cual se va el protagonista, desvía la atención momentáneamente del discurso relacionado con las manifestaciones de la violencia en el departamento. En consecuencia, el diálogo sitúa al hombre y a la mujer en un escenario alternativo al de la violencia, pero no lo niega; así, se plantea que la cotidianidad, representada en eventos como el matrimonio, y la violencia hacen parte del mismo contexto. Por lo general, en los momentos de confrontaciones se alteran las tradiciones y las mujeres participan de manera directa en el conflicto (Velásquez Toro, 1995); dicho de otro modo, la cotidianidad se ve alterada por fenómenos violentos, pero, en este caso la violencia también era un evento cotidiano.

Del mismo modo, cabe resaltar que el diálogo sugiere inconformidad. Uno de los intérpretes menciona “(las muchachas) están jartando totes”, tipo de pólvora utilizado frecuentemente en las celebraciones; y después agrega “y como ahora se acostumbra que se casan (las muchachas) por poder, sin poder y por fregar”. Es decir, la inconformidad manifestada surge de la imposibilidad del hombre de controlar las decisiones de las mujeres en relación con el matrimonio. Pablo Rodríguez (2004) menciona que el noviazgo fue un ritual formal y vigilado hasta la década del setenta (pág. 283). Por consiguiente, la asociación entre la actitud de las mujeres y los totes, que pueden ser manifestación de alegría en una celebración, podría vincularse con este mismo sentimiento en las mujeres ante la posibilidad de tomar decisiones con respecto al matrimonio. Igualmente, debido a que los totes explotan, vincular a la mujer con la pólvora podría ser también una manera de representar la actitud de la mujer como explosiva, como una actitud que, al igual que la pólvora cuando explota, no se puede controlar. Entonces, si el intérprete señala que las mujeres se casaban “sin poder y por fregar”, de modo implícito sugiere que había un debilitamiento en los mecanismos de vigilancia y de control ejercidos en ellas. De la misma manera, el género tiene coincidencias y discrepancias que se dan en función de los objetivos de una situación específica (Butler, 2007); por lo tanto, en este caso, las mujeres de las que habla el diálogo ejercieron la capacidad de actuar y modificar aspectos relacionados con la performatividad de su género. Igualmente, cabe recordar que el matrimonio civil fue aprobado en Colombia en 1974, las uniones

matrimoniales y las uniones de hecho aumentaron en la primera mitad del siglo XX, y después de la década de los cuarenta varios hombres y mujeres tuvieron una o varias uniones (Rodríguez, 2004). Es decir, a pesar de las posibilidades existentes para establecer la unión de dos personas, el vínculo resaltado en la intervención de los intérpretes es el matrimonio; el mismo institucionalizado por el Estado colombiano y la Iglesia católica.

En este sentido, el matrimonio se revela como el medio que podría reforzar la intención de homogenizar el comportamiento relacionado con las uniones. Asimismo, es posible ver cómo la comunidad reproduce un discurso que se origina en el Estado y en un AIE; por lo tanto, este sería un ejemplo de cómo la memoria comunicativa, manifestada en la intervención de los intérpretes, se alimenta y reproduce los imaginarios que habitan la memoria cultural.

Por otra parte, en la intervención de *Los tolimenses* aparece representada una mujer distinta a la que señala el autor. Mientras que el compositor representa en la letra de su canción a una mujer en la que se exalta la belleza y con la que establece un vínculo con la tierra, una mujer que está en armonía con el imaginario dominante, los intérpretes presentan a una mujer que, al igual que la Madreagua, toma decisiones con respecto a las relaciones que establece. En otras palabras, el autor presenta el imaginario del ideal de mujer y los intérpretes dan a conocer a una mujer que parece representar una realidad que se opone al imaginario propuesto por el compositor.

Imaginarios no hegemónicos en *Adiós al Huila*

Resulta que la representación femenina también remite a imaginarios que no gozan de la misma aceptación social como la visión tradicional descrita más arriba; por eso quiero referirme a la representación femenina, desde un ángulo diferente al tratado en la sección anterior, y a la alusión a eventos relacionados con la violencia. Me enfocaré en la última mención a la mujer en esta canción que corresponde a La Gaitana, Cacica de Timaná, quien en el siglo XVI se enfrentó a los españoles. En cuanto a la alusión a eventos relacionados con la violencia, los incluyo en esta sección debido a que estos eventos eran silenciados u omitidos desde las instituciones.

Oh pueblo valiente de La Gaitana

La Gaitana fue una Cacica que en el siglo XVI combatió y derrotó a los españoles después de que estos condenaran a la hoguera a su hijo (Cedeño, 2005). Cecilia Cedeño (2005) habla de ella como “símbolo de la mujer y la raza huilense”, asimismo la describe como una figura femenina que ha perdurando durante el paso de los años en la que se encuentran las “raíces de una identidad mítica de lucha constante por la libertad” (pág. 173). Así, da la impresión de que esta última mención a la mujer se opone a la idea que sugiere que la mujer está en contextos vinculados con el hogar. Quiero enfocarme en un aspecto que tiene que ver con una de las razones por las que un comportamiento agresivo, censurado para las mujeres y que las sitúa por fuera del hogar, es elogiado y considerado el fundamento de una identidad que lucha por la libertad.

Como ya se mencionó, La Gaitana se enfrentó a los españoles, aspecto que la acerca a la categoría de heroína. Esto último justifica la aprobación de comportamientos que en otros contextos serían vetados, como la violencia, pues las acciones militares y las obras heroicas están vinculadas (Ghotme, 2010). Me refiero a acciones militares, ya que el combate que realizó La Gaitana junto con el grupo de personas que reunió puede entenderse de esta forma.

Igualmente, la construcción de la figura del héroe responde a la necesidad de popularizar la historia de la patria de tal manera que se establezcan símbolos que contribuyan en la construcción de la identidad nacional (Díaz Jaramillo, s.f.). Es decir, la figura de La Gaitana es un símbolo sobre el cual se construye la identidad huilense. Por consiguiente, en este caso, la manifestación de la agresividad en una mujer es aceptada, debido a que es leída como un acto de valentía relacionado con acciones militares que tuvieron parte en la construcción de la identidad regional.

Del mismo modo, los discursos fundacionales excluyeron a los indígenas, a las mujeres y a los negros (Martín-Barbero, 2001); al ser discurso fundacional, excluir esta población se convierte en una tendencia. En los casos en que los indígenas no eran excluidos, su mención en la historia se concentraba en descripciones de ritos o vestidos (Gonzalez, 2013), o eran presentados como salvajes (Henaó & Arrubla, 1967). Henaó y Arrubla (1967) -autores del libro de historia de mayor difusión nacional hasta 1980 (Gonzalez, 2013)- describen a La Gaitana como una madre desconsolada que decidió tomar una cruel venganza y para esto reunió a más de 5000 indígenas quienes enfurecidos atacaron a los españoles (pág. 113). En otras palabras, a pesar de que los actos de la Gaitana podrían ser entendidos como heroicos, y por lo tanto dignos de reconocimiento, el discurso hegemónico del momento sobre la Gaitana (el propuesto por Henaó y Arrubla) no la presenta como una heroína y no la describe como una de las figuras en las que se basa la identidad nacional. No obstante, en la letra de la canción al decir “oh pueblo valiente de La Gaitana” se le otorgan, a ella y al pueblo del Huila, características como la valentía. V. Silva (comunicación personal, octubre 6 2017) explica que la mención de esta mujer en la canción puede interpretarse como una forma de decir que el pueblo del Huila se opone a la dominación, que resiste, pero que también sufre, así como la Gaitana. En este sentido, La Gaitana aparece como un referente que está siendo imitado; por consiguiente, el discurso sobre la Gaitana expuesto en la canción se opone al hegemónico. Este bambuco retoma memorias colectivas relacionadas con los hechos realizados por una mujer que también era indígena; es decir, a pesar de que no era común que indígenas y mujeres hicieran parte de la narrativa, en este fragmento de la canción no solo hacen parte, también son exaltadas e imitadas.

Tus campos tan apacibles de antaño se han acabado

Los “campos apacibles de antaño que se acabaron”, la “tierra martirizada”, y la salida del personaje principal de la canción hacia una “tierra extraña” son referencias que evidencian eventos violentos en la región del Huila. Me enfocaré en el desplazamiento, debido a que la historia narrada en la canción es la de una persona que deja su tierra.

De acuerdo con el contexto histórico, los desplazamientos en la región del Huila pueden deberse, entre otras cosas, a la violencia bipartidista, a la tenencia de tierras y a los procesos agrícolas. Fenómenos que a pesar de ser silenciados desde las instituciones, fueron expuestos desde la pintura, la literatura o el cine (Sanchez, 2006). Entonces, en este caso, el deseo de olvidar de los sectores hegemónicos se encuentra con el deseo de recordar de las personas de las comunidades que se vieron afectadas por estos fenómenos. El intento de conformar unidad política con respecto a los temas relacionados con la violencia se ve interrumpido aunque no sea de una forma explícita. En consecuencia, el discurso hegemónico sobre los actos violentos, o la ausencia de este, se sustituye con un relato que puede hacer parte de la memoria colectiva y manifiesta eventos significativos que alteraron el estilo de vida en la región. Dichos relatos no acuden solamente a la descripción de un hecho, sino que recurren también a las emociones. Es decir, los hechos y las emociones experimentadas a partir de ellos se complementan en la construcción del recuerdo. De igual forma, construir el recuerdo trasciende al registro de momentos significativos, pues poder acudir a él, en este caso por medio del canto, es una forma de regresar a aquello que es recordado aunque no sea físicamente.

Por otra parte, uno de los aspectos que diferencia esta canción de las otras es que no le atribuye nombre a nada ni a nadie. Los personajes de la canción son anónimos, las razones por las que el protagonista deja el Huila, y se habla de una “tierra martirizada” y del final de los “campos apacibles” son inciertas. Dicho de otro modo, en la canción pueden estar representadas múltiples memorias relacionadas con la violencia y sus efectos. Por lo tanto,

la letra de esta canción es una narración heterogénea, pues en este bambuco están impresos varios relatos que permiten preservar múltiples memorias. Así, la audiencia a la cual convoca esta canción también es heterogénea y, debido a que la canción alude, mas no nombra, le da la posibilidad a la audiencia de completar el recuerdo a partir de su experiencia. No obstante, la letra sí nombra un lugar, pues sitúa al protagonista en el Huila. Por lo tanto, el carácter heterogéneo mencionado puede estar limitado por el territorio.

Para finalizar, es común asociar la violencia con agresiones físicas, pero en la letra de la canción se percibe dolor emocional. Debido a que no era frecuente escuchar alusiones a la violencia, tampoco se hablaba mucho sobre las afecciones emocionales que causaban los eventos relacionados con ésta (Rincón, 2010). Entonces, la canción no solo permite conocer eventos silenciados, sino que revela emociones compartidas con respecto a estos. Asimismo, este bambuco se presenta como un escenario que le permite a los hombres (autor e intérpretes) manifestar su percepción de los eventos violentos que afectaban el lugar en el que vivían; sin embargo, esto no ocurre de una forma tan evidente como en otro de los bambucos seleccionados. En pocas palabras, las alusiones a la violencia y sus implicaciones dan cuenta de la lucha o la resistencia que había frente al silencio promovido desde la clase hegemónica.

1957: El retorno de José Dolores

Vuelvo solo y vengo triste

Me llamo José Dolores

/Vuelvo a mi tierra querida a calmar mis sin sabores/

Quiero volver a vivir esas tardes campesinas

Con su paz tradicional en el Tolima y el Huila

Oír resonar tiples y guitarras en la llanura

grato replicar cual canción de paz y alegres campanas

Quiero perdonar y olvidar mis penas

Deseo trabajar por mi patria nueva

Oír replicar cual canción de paz y alegres campanas

Diálogo: por fin llegó la época en que podemos pescar de noche y tranquilos - pos vivo yo tranquilo y eso que mi taita murió de plomonía - ¿de plomonía?- de plomonía murió el viejo - será de pulmonía- plomonía, pulmonía es la enfermedad, pero el murió de plomonía, le zamparon ocho tiros - pero no nos acordemos de eso - si no me estoy acordando, ahora estoy es jartando leche en totuma de cuero

Retorno de la ciudad solo lleno de optimismo

/A levantar sobre escombros la choza aquí en mis dominios/

Mi yegua con su potrancia y mi vaquita lechera

/Las perdí en la cruel violencia, lo mismo la platanera/

Quiero volver a vivir esas tardes campesinas

Con su paz tradicional en el Tolima y el Huila

Oír resonar tiples y guitarras en la llanura

grato replicar cual canción de paz y alegres campanas

Quiero perdonar y olvidar mis penas

Deseo trabajar por mi patria nueva

Oír replicar cual canción de paz y alegres campanas

El retorno de José Dolores fue compuesto en 1957. Al igual que *Adiós al Huila*, este bambuco se dio a conocer en 1958 durante la serenata a Luz Marina Zuluaga y tuvo el mismo impacto en la audiencia (Silva, 2006). Asimismo, cuenta con un diálogo planteado por *Los Tolimenses* en el que se habla sobre el retorno de la tranquilidad para realizar la pesca nocturna y se exponen hechos vinculados con la violencia. Del mismo modo que en *Adiós al Huila*, este dialogo fue incluido en la grabación realizada por el dúo en 1959 (Silva V. , 2006).

En este bambuco se cuenta la historia de una persona que vuelve sola y triste, pero optimista, desde la ciudad al campo. El protagonista, José Dolores, menciona que anhela volver a vivir las tardes campesinas en las que era común escuchar el sonido de triples y guitarras. También, hace mención del perdón, el olvido y el anhelo de construir “una patria nueva”. De igual forma, cuenta eventos que le ocurrieron como consecuencia de la violencia en el Tolima y el Huila. La canción plantea conflictos relacionados con la propiedad de la tierra, el abuso de poder y la violencia bipartidista (Silva, 2006). Se considera que la historia relatada en la canción tiene carácter nacional y atemporal, pues puede vincularse con varias etapas de la historia colombiana (Silva, 2006); no obstante, la mención del Tolima y el Huila sitúa geográficamente la canción y alude a la historia de los eventos ocurridos allí durante La Violencia.

Una de las características de esta canción es que en ella se le da nombre al protagonista. Al hacer esto se condensan en un solo personaje las historias de quienes han pasado por situaciones similares sin importar la época. Entonces, debido al carácter atemporal de la narración, se les da nombre a los protagonistas de historias anónimas y se crea la posibilidad de que estos protagonistas se reconozcan y se sientan identificados en la historia de la canción. Este bambuco no solo le da nombre a personas, también le da nombre a hechos ocurridos en la violencia. Para esto, se acude a conceptos conocidos como el plomo y la pulmonía y se fusionan en una sola palabra. Es decir, para nombrar hechos vinculados con la violencia no se utilizan los nombres generalizados de los actos como podrían ser robo u homicidio, se acude a renombrar, a darle un sentido personal y no universal al hecho para referirse a él de manera anecdótica.

Contexto de la canción

En 1957, fecha de composición de la canción, el país se encontraba en el cuarto año del mando del general Gustavo Rojas Pinilla. Para ese momento contaba con menos popularidad que en 1953 cuando asumió la presidencia en Colombia, debido, entre otras cosas, a eventos como la muerte de ocho estudiantes y más de cuarenta heridos que, mientras manifestaban por el asesinato de otro estudiante el día anterior, recibieron disparos desde una patrulla del ejército; o la censura a la prensa, pues se encarcelaba a quienes transmitieran, escribieran, editaran, ayudaran a editar o distribuyeran publicaciones clandestinas en las que se insultaran las instituciones constituidas de manera oficial. A partir de este tipo de medidas se percibía una actitud autoritaria en el General. En este escenario el partido liberal, los conservadores laureanistas y la Iglesia Católica se unieron con la intención de dar fin a gobierno Gustavo Rojas Pinilla. Entonces, debido a las presiones que recibía el General por parte de los estudiantes, la Iglesia con el apoyo de sus seguidores, sectores industriales, dirigentes bancarios y algunos sectores de los partidos políticos Gustavo Rojas Pinilla renunció a la presidencia el 10 de mayo de 1957 (Tirado, 1989).

Una vez Rojas Pinilla presentó la renuncia a la presidencia, la Junta Militar tomó la dirección del país. Esta Junta contaba con el apoyo de los partidos políticos, ya que se comprometió a convocar elecciones al cabo de un año, compromiso que pondría nuevamente a los partidos en el mando del gobierno. La Junta Militar se enfocó en darle solución a la violencia partidista, delincuencia y social, y a las dificultades presentadas en la economía nacional. Al mismo tiempo, se constituía el marco que le daría paso al acuerdo realizado entre los dos partidos para compartir el poder, Frente Nacional (Silva G. , 1989).

Por otra parte, menos del 50% de la población activa del país trabajaba en la agricultura, pues los habitantes del campo migraban a las ciudades (Helg, 1989). En consecuencia, los migrantes transformaron la manera en que realizaban acciones cotidianas como vestirse o comer, debido a influencias foráneas (Londoño & Londoño, 1989). Es decir, los migrantes del campo estaban influenciados por los habitantes de la ciudad quienes, a su vez, estaban

influenciados por hábitos extranjeros; así, las maneras tradicionales de realizar actividades cotidianas se sustituyeron por hábitos foráneos. Estas transformaciones, que dejan a un lado lo tradicional y lo sustituyen por lo extranjero, están vinculadas con el imaginario de progreso. Así como la historia del bambuco cuenta que en este género se dejaron a un lado características que hicieran alusión a lo indígena y lo negro, y se adaptaron otras que aludieran a lo blanco con el objetivo de que tuviera espacio en el mundo de las élites (Cruz, 2002); en el modo de vivir sucedió lo mismo, pues cambiar los hábitos es una forma de adaptarse a las condiciones exigidas por la ciudad, pero también es un medio que posibilita el sentido de pertenencia a un grupo y la aceptación por parte de este.

Imaginarios hegemónicos en *El retorno de José Dolores*

Los elementos del recordar hegemónico en *El retorno de José Dolores* son la alusión que se hace sobre la construcción de nación y los roles desempeñados por el género masculino. Hay dos fragmentos de la canción que aluden a la construcción de nación: i) quiero perdonar y olvidar mis penas, ii) deseo trabajar por mi patria nueva; aquí el perdón hace parte de la construcción de lo que el protagonista llama “patria nueva”. Me enfoco en este aspecto, debido a que el perdón mencionado en este fragmento corresponde a la influencia de la Iglesia Católica, considerada religión nacional. No obstante, cabe resaltar que el deseo de “olvidar las penas”, del perdón y de la paz también hacía parte del discurso difundido por las élites desde 1957 (Schuster, 2009).

Por otra parte, en este bambuco hay varias menciones, de Villamil y de *Los Tolimenses*, referentes a los roles del género masculino. Algunas de ellas aluden a la expresión de sentimientos como la tristeza y la alegría, mientras que otras tienen que ver con los oficios realizados por los hombres. En esta sección me concentraré en la pesca, debido a que, por lo general, era considerado un oficio masculino. La referencia a la pesca es autoría de *Los Tolimenses*.

Deseo trabajar por mi patria nueva

La alusión al perdón como medio para la construcción de la patria corresponde a la influencia del pensamiento cristiano del autor (Silva V. , 2006) y también hace parte de la política propagada por las élites en la prensa en la que el discurso de la paz, el olvido y la reconciliación predominaban con el fin de que fueran olvidados los hechos ocurridos durante La Violencia (Schuster, 2009). Para entender el vínculo entre la doctrina católica y la construcción de la nación es necesario tener en cuenta aspectos relacionados con la educación:

Inicialmente, en la constitución de 1886 se decretó la religión Católica como religión de la nación y se le delegó la dirección de la educación pública, pues la Iglesia era considerada esencial para mantener el orden social (Malagón, 2006). Luego, entre 1930 y 1946 los gobiernos liberales impulsaron reformas educativas que intentaban modernizar el país a partir de la incorporación de la población al ideal nacionalista (Alarcon, 2009); pero, durante este periodo, la Iglesia no tuvo el papel que tenía antes, pues el partido liberal buscaba una sociedad laica. Después, con el regreso de los conservadores a la presidencia, la Iglesia volvió a desempeñar el rol de la entidad encargada de defender los valores y las tradiciones religiosas del país (Alarcon, 2009). Durante La Violencia, el catolicismo fue visto, por el Estado y por la Iglesia, como una solución a los conflictos sociales, pues se decía que estos eran el resultado de conflictos religiosos y morales (Malagón, 2006) propiciados por los cambios realizados en la educación por el gobierno liberal. Así, se instauró una educación cívica que debía seguir los principios católicos y se crearon manuales que facilitarían el cumplimiento de este objetivo. La devoción católica aparecía en estos manuales como la principal característica del ciudadano; de ella se desprendían los deberes cívicos: deberes con Dios, deberes con él mismo, deberes con los semejantes y deberes con la patria (Alarcon, 2009). En consecuencia, el discurso promovido por el catolicismo quedó fuertemente arraigado en el imaginario social y político colombiano (Alarcon, 2009).

La inclusión de la población en el ideal de nación implicaba la formación de ciudadanos ideales. A partir de los proyectos educativos se preparaban ciudadanos que contribuyeran en la construcción, y encarnaran las características, de la nación idealizada. Estas características, impartidas en el modelo educativo, partían de los valores promulgados por el catolicismo. Así se establecía un vínculo entre la religión y la nación, pues el ciudadano, que debía ser católico, tenía deberes con Dios y con la patria. La educación, de mano de la religión, debido a su alcance y cobertura, eran medios efectivos para influir en los ciudadanos en aspectos relacionados con la construcción de nación. En este sentido, el poder político se valió de la influencia de la Iglesia (Vásquez, 2007), pues le concedió poder sobre la educación para facilitar la legitimación de sus actos. Del mismo modo, la participación de AIE como la Iglesia y la educación en la producción del discurso de paz, olvido y reconciliación evidencia

que la producción de este discurso se dio de manera controlada con la intención de homogenizar un comportamiento alrededor de La Violencia.

Por lo tanto, el poder ejercido por la iglesia sobre la ciudadanía respondía a dos intereses: i) intereses estatales vinculados con la construcción de la nación; en otras palabras, el interés del Estado en la formación de ciudadanos ideales se debe a que esto posibilita la perpetuación de las relaciones de poder y de la jerarquía social; ii) interés de la iglesia por impartir el mensaje en el que se fundamenta (Vásquez, 2007); dicho de otro modo, la iglesia, al ser la encargada de la educación nacional, tenía la posibilidad de impartir sus postulados y así reafirmar su identidad institucional.

Por otra parte, las instituciones propusieron al catolicismo como una solución a La Violencia, y en la canción, aunque no se hace referencia explícita al catolicismo, se habla del perdón, enseñanza que hace parte del pensamiento de la Iglesia. El perdón es presentado como la manera de resolver un conflicto que tenía más carácter político que religioso. Es decir, en este bambuco las creencias religiosas predominan sobre las alternativas políticas y judiciales, como los juicios por los crímenes cometidos. Entonces, podría ser que el perdón, al ser entendido como un fundamento cristiano, haya sido utilizado por las élites políticas para sugerir que opciones como el juicio a quienes participaron en hechos violentos fueran consideradas como falta de perdón, por ende, falta de coherencia con la vida cristiana, aspecto que cuestionaría la devoción y la identidad de quienes profesaban esta fe.

Igualmente, en el discurso impartido por las élites el perdón estaba muy vinculado con el olvido (Schuster, 2009). En la canción la idea de “perdonar y olvidar las penas” está unida con el deseo de “trabajar por mi patria nueva”; de esta manera se sugiere que el perdón y el olvido van de la mano y se presenta el olvido como un elemento que marca un final y un inicio: el final de La Violencia y el comienzo de una época en la que está ausente la violencia del pasado debido, entre otras cosas, a la política del Frente Nacional. Por consiguiente, el discurso hegemónico promueve el olvido como acción necesaria para un cambio. No obstante, a pesar de que *José Dolores* manifiesta que quiere “olvidar sus penas”, la mención

de la pérdida de sus animales y cultivos como consecuencia de La Violencia se opone a la intención de olvido impuesto desde las instituciones. Así, se evidencia una intención estatal de conformar unidad política y moral alrededor de La Violencia pero, aunque *El retorno de José Dolores* comparte con el Estado el deseo de olvidar y perdonar, también propone resistencia al olvido, pues menciona hechos violentos, a diferencia de *Adiós al Huila* en donde solo se alude a estos.

Por otra parte, *El retorno de José Dolores* fue una canción representativa en la época de su difusión. En 1958, año en el que se dio inicio al Frente Nacional, había un crecimiento en la cantidad de población que retornaba al campo desde la ciudad. Este proceso se dio motivado por el ambiente que había en la política nacional, pues el acuerdo del Frente había disminuido la violencia en el territorio colombiano (Karl, 2017). La historia de *José Dolores* se presenta como la historia de muchas de las personas que retornaban al campo. Se convirtió en una insignia que fomentaba el retorno y sugería que el retorno físico podría ser también un retorno temporal, como si volver a “los dominios” implicara volver al pasado de la “paz tradicional”. Las élites de las provincias promovieron la idea de que la paz no era entendida solamente como la ausencia de fuerza física sino como un proyecto de convivencia y prosperidad equitativa (Karl, 2017), esta prosperidad podría entenderse en términos económicos. Entonces, la paz y el desarrollo económico se fusionaron; así, la “paz tradicional” trasciende a aspectos cotidianos como el resonar de los tiples y guitarras y propone un mejoramiento en la calidad de vida desde el área económica.

Finalmente, no es claro definir si *José Dolores* regresa al Tolima o al Huila, pues menciona ambos departamentos; en otras palabras, podría ser que el protagonista, a pesar del paso del tiempo, se siente identificado con lo que anteriormente se conoció como el Tolima Grande. En este sentido, el recuerdo de la “paz tradicional” aludiría a un pasado que no es inmediatamente anterior a La Violencia, sino que puede ser anterior a la separación del Tolima Grande en 1903 (Ortiz, 2006); es decir, un pasado anterior a la Guerra de los Mil Días finalizada en 1902.

Pescar de noche y tranquilos

El cuerpo es el instrumento con el cual el ser humano conoce, se relaciona y domina el entorno en el que se encuentra. Una de las formas en las que domina ese entorno es la realización de un oficio mediante el cual le otorga sentido al cuerpo a partir de su uso. Participar en un oficio implica que el cuerpo sea utilizado y desarrolle capacidades físicas y mentales que le permitan realizar una labor, dominar el entorno y tener reconocimiento social (Jiménez, 1989). Es decir, hay una relación entre cuerpo, género y oficio, pues el género vincula al cuerpo con oficios socialmente aceptados para él, y el oficio moldea el cuerpo de tal manera que lo hace apto para realizar su función.

Igualmente, Gilmore (1994) plantea que los hombres pasan por pruebas exigidas por la sociedad con el fin de que su masculinidad sea reconocida y sean aceptados como parte de un grupo (págs. 22,28). En el caso de este bambuco se plantea la pesca, no solo como oficio del hombre sino, más específicamente, como oficio del hombre rural. En otras palabras, el hombre rural desarrolla habilidades físicas y mentales que debe poner a prueba constantemente y que le permiten llevar a cabo la pesca. A partir de lo anterior recibe reconocimiento social y la posibilidad de pertenecer a un grupo de personas que lo diferencia de otros grupos sociales como los hombres urbanos.

Para la fecha de composición era común que los hombres del departamento del Huila que vivían cerca de los ríos se dedicaran a la pesca. Para esto desarrollaban habilidades que les permitían utilizar técnicas como la pesca con anzuelo, con nasa o con atarraya individual; pero, la pesca nocturna era una de las habilidades que más desarrollaban (Zambrano, 1998). Es decir, sus cuerpos debían estar habituados a las exigencias físicas, mentales y sociales requeridas para pescar en la noche.

De acuerdo con Zambrano (1998), algunos pescadores contaban que, en ocasiones, durante la pesca nocturna se encontraban con El Mohán, personaje perteneciente al repertorio de las leyendas regionales. En estos encuentros, El Mohán les volteaba la canoa, les enredaba la

atarraya o intentaba ahogarlos. Contar este tipo de historias significaba que el pescador había vencido al personaje legendario (pág. 97). En otras palabras, un encuentro con El Mohán era una forma de poner a prueba la masculinidad, vencerlo era la manera de reafirmarla. Siendo así, la pesca nocturna era un lugar de memoria, ya que era un evento cultural que hacía parte de la construcción identitaria masculina tanto individual como colectiva. En la pesca nocturna se agrupaban memorias de rituales, triunfos, derrotas, entre otros, que permitían que la comunidad masculina pudiera reconocerse.

Al parecer, El Mohán no modificó la tradición de la pesca nocturna, incluso era parte de ella. Sin embargo, a partir de la historia que narra este bambuco puede entenderse que La Violencia produjo cambios en este oficio. Apareció en el río un terror superior al legendario Mohán que alteró tradiciones como la pesca nocturna y, por ende, una de las maneras en la que los hombres legitimaban su masculinidad. En consecuencia, La Violencia produjo reconfiguraciones en la masculinidad -o que se acudieran a otras prácticas para reafirmarla- pues la pesca nocturna ya no era parte, o no de una manera tan constante como antes, de los oficios que moldeaban las características físicas y mentales de un grupo masculino. La Violencia alteró la cotidianidad y con eso la configuración de uno de los elementos que posibilita que el sujeto se reconozca y sea reconocido por los demás, el género.

No obstante, la pesca nocturna, antes y después de La Violencia, representaba seguridad. Los intérpretes mencionan en la primera oración de su intervención “por fin llegó la época en la que podemos pescar de noche y tranquilos”. La sensación de tranquilidad puede atribuirse a que de alguna manera se garantizaba una seguridad, no necesariamente proveída por el Estado, que permitía la realización de esta actividad. La expresión “por fin” denota satisfacción porque ocurrió algo anhelado. Si la pesca nocturna era una actividad tradicional que se vio interrumpida por La Violencia, la primera oración de la intervención de los intérpretes sugiere que el presente se parece al pasado, a ese pasado en el que los hombres podían poner a prueba, afirmar y ejercer su masculinidad de manera segura al vencer al Mohán y al cumplir con el rol de proveedor del hogar, pues la pesca garantiza alimento o

ingresos económicos. Es decir, “por fin” marca el regreso de una de las maneras con las que un hombre vivía su hombría.

Asimismo, la misma oración expone al hombre como un ser vulnerable. El regreso de la tranquilidad revela que los hombres sintieron miedos que les impidieron seguir con la pesca nocturna. Dicho de otro modo, aunque los sentimientos socialmente permitidos en los hombres era los sentimientos “fuertes” como la rabia (Jiménez, 1989), en esta oración se evidencian sentimientos que podrían considerarse “débiles” como el miedo. Así, se revelan los límites de las características que construyen la masculinidad; la valentía llega hasta donde desaparecen las garantías de la seguridad. El miedo empezó cuando los hombres se enfrentaron a situaciones que iban más allá de lo que podían controlar; un encuentro con El Mohán era un desafío posible de afrontar, un encuentro con La Violencia se salía de su control.

Imaginarios no hegemónicos en *El retorno de José Dolores*

Los elementos del recordar no hegemónico en esta canción corresponden a los roles del género masculinos, a la exteriorización de eventos vinculados con La Violencia, y a memorias alternas a la violencia. Respecto a los roles del género masculino, me enfocaré en las emociones, que comúnmente eran atribuidas a las mujeres, que expresa el protagonista de la canción. Luego, me referiré a la mención de hechos relacionados con la violencia. Una de estas menciones corresponde a la autoría de Villamil, en ella hace alusión a la pérdida de animales y cultivos durante La Violencia. La otra mención fue incluida por *Los Tolimenses*, en este caso, dan a entender que hablan un homicidio. Voy a centrarme en la mención realizada por *Los Tolimenses*. Finalmente, me referiré a las memorias alternas a la violencia que están vinculadas con recuerdos de tradiciones campesinas.

Vuelvo solo y vengo triste

A partir de las emociones y su expresión se ratifican la masculinidad y la feminidad, pues la sociedad ha aprobado sentimientos que diferencian a los hombres de las mujeres. Así, a los hombres se les otorgan sentimientos “fuertes” porque, se piensa, están acordes con su “naturaleza fuerte”. Por el contrario, a las mujeres se les otorgan sentimientos “débiles”, como la tristeza, porque estos sentimientos coinciden con, lo que se cree, su naturaleza débil. En consecuencia, la expresión física de los sentimientos, como llorar al sentir tristeza, ha sido objeto de control y vigilancia; por lo tanto, estas expresiones pueden ser bien recibidas o rechazadas, dependiendo de si coinciden o no con los sentimientos asignados a cada género (Jiménez, 1989).

El retorno de José Dolores inicia con la manifestación de la tristeza del protagonista de manera verbal; siendo así, la canción empieza con la revelación de emociones consideradas “débiles”, bien recibidas en las mujeres, pero poco aceptadas para los hombres. Este bambuco comienza con una revelación que pondría en riesgo el reconocimiento de la masculinidad.

José Dolores fue desplazado por la violencia pero su historia se enfoca en su regreso de la ciudad al campo, experiencia que muchas personas vivían a final de la década de los cincuenta. El regreso era algo común y trascendía al desplazamiento de un lugar a otro, pues también significaba un reto a la autoimagen masculina. Por lo tanto, el hecho de venir de la ciudad, en calidad de desplazado que regresa, plantea dos situaciones para los hombres que se encontraban en esta condición: i) huir del campo a la ciudad puede interpretarse como una deficiencia en el rol masculino de protector familiar (Tovar & Pavajeau, 2010), ii) volver de la ciudad al campo puede implicar fracaso en el papel de proveedor familiar, debido a la dificultad de encontrar un empleo, pues las habilidades rurales no son necesarias en las zonas urbanas (Tovar & Pavajeau, 2010). Entonces, ya que el desplazamiento y el retorno eran fenómenos comunes podrían plantearse dos opciones. En la primera, los actos del protagonista entran en contradicción con la masculinidad dominante, en vista de que expresa sentimientos no permitidos para él, pues eran atribuidos a las mujeres, y no alcanzar las expectativas relacionadas con los roles de protector y proveedor afecta de manera negativa el prestigio masculino. En la segunda, no hay contradicción, pues debido a la gran cantidad de hombres que están involucrados, esta situación podría convertirse en una puerta que abre el paso a la transformación de la masculinidad dominante. No obstante, en ambas opciones los hombres tuvieron cambios en el modo de ejercer su masculinidad, pero a diferencia de lo ocurrido con las mujeres y el matrimonio en *Adiós al Huila*, los cambios en la performatividad del género que iban en contra del imaginario masculino dominante se dieron como respuesta a una situación propiciada por La Violencia.

Igualmente, expresar de manera abierta emociones atribuidas a las mujeres también puede ser una manera de ir en contravía de los modelos masculinos socialmente aceptados. Puede entenderse como una forma en la que el hombre reclama una participación, alternativa a la común, en la vivencia de los sentimientos. En la canción se plantea que los sentimientos, y la capacidad de expresarlos tanto de manera verbal y corporal, no corresponden solo a hombres o a mujeres, sino que ambos pueden llegar a experimentarlos por igual. Es decir, se discute la posición de los sentimientos como elementos diferenciadores que agrupan, y al mismo tiempo excluyen, hombres y mujeres.

Dicho de otro modo, los sentidos generados sobre el imaginario hegemónico de la masculinidad plantean como natural el hecho de que los hombres no manifestaran emociones consideradas débiles - y por lo tanto atribuidas a las mujeres - y que no las expresaran con su cuerpo. Pero, si la representación de la masculinidad está sujeta a un contexto específico, entonces puede ser que, debido al contexto relatado en la canción, también se considerara natural que los hombres expresaran emociones de las que debía abstenerse; sin embargo, la exteriorización de la tristeza también puede entenderse como una forma de resistencia a los parámetros vinculados con el imaginario de la masculinidad.

Con base en lo anterior, podría pensarse que hubo una reconfiguración en la masculinidad de *José Dolores*, pues los cambios geográficos en los que se vio incidieron en la forma en la que se relacionaba con el entorno. Por lo tanto, puede que hablar de optimismo en la segunda parte de la canción esté relacionado con la esperanza de tener la posibilidad de recuperar su masculinidad y la estabilidad que esta provee. Dicho de otro modo, volver a sus “dominios” es volver al territorio que el protagonista considera propio, conocido y en el que se siente seguro. Volver a los dominios es volver a vivir en la manera a la que estaba acostumbrado; en consecuencia, es vivir la masculinidad como la conocía antes de salir del campo. Entonces, el optimismo se entrecruza con el anhelo del protagonista de recuperar su masculinidad.

Murió de plomonía

De acuerdo con Jiménez y Guerra (2009), el derecho al olvido choca con el olvido impuesto (pág. 17); pero, el derecho al recuerdo también choca con el recuerdo impuesto. “Murió de plomonía” es la expresión que *Los Tolimenses* utilizan para recordar eventos violentos. Esta expresión es creación de los intérpretes y por lo tanto es una manera de recordar que no corresponde a las formas comunes de evocar este tipo de situaciones. Podría pensarse en este como un recuerdo impuesto, debido a que fue una agrupación conocida la que lo presentó;

sin embargo, ya que la canción fue bien aceptada por el público, puede hablarse de que el recuerdo es recibido y compartido, no impuesto.

En este bambuco, el hecho de nombrar tiene dos objetivos: i) darle lugar al evento en la memoria y ii) facilitar la comunicación de lo ocurrido. En cuanto a lo primero, entra en discusión la manera en la que fue construido el recuerdo. En este caso, los intérpretes no emplearon las palabras convencionales para nombrar, sino que propusieron una: plomonía. Para esto acudieron a dos conceptos conocidos: la pulmonía, enfermedad que afecta el sistema respiratorio, y el plomo, material con el que están hechas las balas. El nombre utilizado aquí es una creación de los intérpretes que lleva consigo una variación en el lenguaje conocido, es un lenguaje personal que parte del lenguaje compartido. De esta manera, las imágenes comunes del pasado - la pulmonía y el plomo -, al hacer parte de la comunicación cotidiana, permiten entender y compartir el sentido que se le da a una palabra que no es global, plomonía. Entonces, la transformación del lenguaje, a través de la adaptación de palabras, para nombrar eventos desagradables aparece como medio que permite fijar recuerdos en la memoria colectiva y abre la puerta a maneras de nombrar diferentes a las convencionales.

Con respecto a lo segundo, relatar un evento a modo de anécdota resulta más fácil y más llamativo para quien relata y para quien escucha (Louis, 2018). Es decir, la comunicación se facilita, debido a que el componente humorístico de los intérpretes convierte una muerte violenta en una anécdota. Esto no trivializa o le resta trascendencia a la situación, sino que hace que sea más fácil de asimilar.

Por otra parte, esta canción presenta al hombre como víctima de diferentes tipos de violencia; pero hace énfasis en hombres con características específicas: pescadores, dueños de ganado y dueños de cultivos que podrían ser padres. Al igual que *José Dolores*, el padre del que hablan los intérpretes puede convertirse en un personaje que representa la historia de muchas personas. Así, hechos que son de carácter privado, pues hacen parte de la vida familiar, pasan a hacerse públicos y experiencias como el duelo pasan a ser compartidas.

Finalmente, el diálogo finaliza cuando uno de los intérpretes sugiere que no deberían acordarse de que el padre de uno de ellos murió de “plomonía”, a lo que el otro responde que no se está acordando sino que está “jartando leche en totuma de cuero”. Cabe resaltar que en la región del Huila “totuma de cuero” es la expresión utilizada para referirse a los senos de una mujer (Tovar B. , 2005). Así, el cuerpo femenino aparece como un elemento utilizado para desvanecer un recuerdo violento. De la misma forma en que en el diálogo aparecen elementos que exponen la vulnerabilidad del hombre, aspecto que podría pensarse va en contra del imaginario del hombre fuerte, esta última oración se enfoca en la virilidad y el deseo sexual heteronormativo, características que van en concordancia con el imaginario dominante. Además, en este aspecto aparece el lenguaje como un lugar de memoria, pues expresiones cotidianas como “totuma de cuero” son elementos en los que se agrupa la memoria colectiva, permiten que los habitantes de esta región puedan comunicarse entre ellos y, al ser parte de un lenguaje común que está situado geográficamente, participan en la construcción identitaria.

Quiero volver a vivir esas tardes campesinas

En este bambuco el compositor hace alusión al anhelo de vivir nuevamente las tardes campesinas. Estas tardes, en las que, de acuerdo con la letra, era común escuchar el sonido de tiples y guitarras, son presentadas como recuerdos pertenecientes a la cotidianidad y a la paz. Así, al plantear el recuerdo, la letra de la canción habla del pasado, pero de un pasado dirigido a una zona geográfica específica: el campo. Es decir, a pesar de que el protagonista había pasado un tiempo en la ciudad, no contempla las experiencias en este espacio como cotidianidad.

Con respecto a lo anterior, Londoño y Londoño (1989) mencionan que en la ciudad se vivían cambios fuertes relacionados con los valores y las costumbres (pág. 341). Igualmente, estos autores mencionan transformaciones en la estructura familiar, relacionados con factores como la autoridad y la provisión. Asimismo, indican que los lazos de amistad no eran sólidos

o estables; en consecuencia, no se conservaban con facilidad (pág. 341). Dicho de otro modo, el cambio del campo a la ciudad implicaba dificultades, debido a que el ambiente en ambos espacios es diferente, pero también por los cambios en los valores, en las costumbres y en las relaciones familiares y de amistad. Por consiguiente, en palabras de Augé (2000), la ciudad era un no lugar, pues, para las personas que estaban en la misma condición del protagonista de la canción, este espacio no era un espacio de identidad, ni relacional, ni histórico. Asimismo, al igual que en *Adiós al Huila*, en esta canción el campo se presenta como un lugar de memoria.

Uno de los objetivos de los campesinos es que cada familia y su comunidad produzcan y consuman de manera autónoma, aspecto que genera sentimientos de arraigo a la tierra (CNMH, 2015). Esos sentimientos sumados al anhelo de la estabilidad de relaciones sociales como las familiares y de amistad son motivos por los que el protagonista quiere regresar y recuerda el pasado en función del futuro. Un aspecto llamativo en la canción es que toda la letra hace alusión al campo principalmente en tiempo de paz, pero también, en menor medida, en tiempo de guerra; sin embargo, el recuerdo de los tiempos de guerra se refiere más a lo que había antes de la guerra, como la yegua, la vaca lechera y la platanera. Es decir, las tardes campesinas del pasado tienen recuerdos intercalados o superpuestos de hechos de violencia y momentos de paz. Entonces, la intersección entre el recuerdo de paz y el recuerdo de guerra es usado para pensar en el futuro. Dicho de otro modo, hay una idealización del futuro que parte de hacer equivalentes el recuerdo del pasado y los anhelos del futuro. Del mismo modo, al igual que el futuro, el campo aparece como un espacio idealizado, se mencionan características que destacan las cualidades de la vida en el campo y se omiten las dificultades. Así, la idealización del futuro parte del imaginario idealizado del campo. No obstante, cabe recordar que la idealización del campo está vinculada con la política estatal que promovía el regreso. Presentar un imaginario ideal del campo en el que se destacan las situaciones de paz sobre las situaciones vinculadas con la violencia tiene relación con el discurso hegemónico promovido desde el Frente Nacional.

Por otra parte, uno de los recuerdos mencionados es el sonido de los tiples y guitarras. Silva (2006) menciona dos momentos significativos en los que era común escuchar el sonido de tiples y guitarras en la hacienda El Cedral. Uno de los momentos ocurría en los cafetales, y el otro en el primer piso de la casa principal. Respecto a los cafetales el autor menciona que los trabajadores, hombres, después de las jornadas laborales tocaban los instrumentos mencionados con el fin de calmar tristezas (pág. 77). Por otra parte, el primer piso de la casa principal también era un espacio en el que, al terminar la jornada, se reunían los trabajadores junto con los dueños de la hacienda para tocar instrumentos o cantar (pág. 31). Entonces, en este contexto la música tenía doble función. Por un lado, era el elemento que permitía el encuentro de las diferencias, debido a que el primer piso de la casa era un espacio en el que no se tenían en cuenta las divisiones de género, oficio y clase. Por otro lado, era el medio por el cual los hombres manifestaban emociones que, como ya se dijo, no eran bien vistas en ellos. En este sentido, la música era un medio con el cual se discutían las estructuras de las relaciones de poder, pues, aunque de manera momentánea, descomponía la jerarquía social, y se prestaba para quebrantar los roles normativos de género.

1969: El barcino

*Esta es la historia de aquel novillo
que había nacido allá en la Sierra
de bella estampa, mirada fiera,
tenía los cuernos punta de lanza.
Cuando en los tiempos de La Violencia,
se lo llevaron los guerrilleros
con Tirofijo cruzó senderos
llegando al Pato y al Guayabero.
Arre torito bravo que tienes alma de acero,
que guardas en la mirada fulgor de novillo fiero
que escondes en el hocico el aroma del poleo.
Más pasa el tiempo y allá olvidado
contra la muerte lucha el barcino
llevando al morro las cicatrices
de garras fieras del canaguaro.
Lo descubrieron los caporales¹
fue arreado al ruedo para el San Pedro
la gente grita ¡viva el Barcino!
mientras sonaban los sanjuaneros.
Arre torito bravo que tienes alma de acero
que guardas en la mirada fulgor de novillo fiero
que escondes en el hocico el aroma del poleo.
Suenan trompetas, se oyen clarines
retumba el eco de la tambora
brama el barcino, rueda en la arena
y en ella brotan las amapolas*

¹ La letra compuesta por Villamil dice “los descubrieron los militares”. *Los Tolimenses*, al igual que varios intérpretes de esta canción, cambiaron “militares” por “caporales”

El barcino fue compuesto en 1969 en México. La canción es el resultado de los recuerdos que Villamil tenía de su familia, de su juventud, de las Fiestas de San Pedro y de un toro que tenía en El Cedral. Este novillo, al que llamaron Confite, llegó al Cedral con un lote de cuarenta becerros que adquirió el papá de Villamil. El compositor narra que le gustaba jugar con él, pero un día el novillo lo atacó. Después de esto, el papá de Villamil ordenó que Confite debía irse del Cedral y lo llevaron a la región del Guayabero. El 20 de diciembre de 1956 llegó la guerrilla a donde estaba el animal y se lo llevaron junto con otros 250 toros y vacas que pertenecían al Cedral, y se dirigieron hacia El Pato. En el camino Confite se perdió en la selva junto con otros animales. Mientras estaba en la selva fue encontrado por los militares, quienes al ver que era un animal muy difícil de domesticar decidieron sacrificarlo (Silva, 2006).

Sin embargo, la historia de la canción es un poco diferente. En ella se relata la historia de un novillo que fue robado por los guerrilleros y posteriormente fue encontrado por el ejército para ser llevado a las corridas de toros de las Fiestas de San Pedro. Respecto a esto, el autor mencionó que su intención era recordar a Confite de una manera poética y darle una muerte digna de un toro (Silva, 2006).

Esta canción causó polémica, debido a que en la letra se menciona a Tirofijo, aspecto por el que varias personas pensaron que Villamil sentía simpatía por el líder de las FARC. Sin embargo, el autor explicó que la razón por la cual mencionó a Tirofijo en la canción es porque hace parte de la historia del país y porque la canción expresa, a partir del folclor, la historia de Colombia desde el momento en que empezó la guerrilla hasta la fecha de composición. No obstante, a pesar de la controversia desatada, *El barcino* ha sido una canción muy aceptada, pues ha sido interpretada por agrupaciones que se inclinan por géneros diferentes como las papayeras de la costa (Silva, 2006)

Por otra parte, a diferencia de los otros bambucos, *Los Tolimenses* no incluyen un diálogo en la canción, pero sí la intervienen. En esta ocasión, la intervención consiste en que los intérpretes cambian una de las palabras: militares por caporales.

Contexto de la canción

Hacia los años sesenta, la violencia bipartidista continuaba en el norte del Huila. Fue en esta década en la que aparecieron grupos guerrilleros en el departamento como el MOEC (Movimiento Obrero Estudiantil Campesino), el ELN y el EPL (Palacios, 1995). Las amnistías y las operaciones militares contra el bandolerismo que había instaurado el primer gobierno del Frente Nacional no eran del todo exitosas, pero tenían efecto en los grupos a los que iban dirigidas; sin embargo, esto no impidió el crecimiento de otro grupo guerrillero, las FARC (Zambrano, 1998). Debido al surgimiento de las guerrillas, aparecieron movimientos campesinos de contraguerrilla quienes ganaron estatus legal en 1965 mediante un decreto presidencial (Palacios, 1995).

Por otra parte, los colonos pasaron a ser políticos o comerciantes, y los grupos que conformaban la sociedad especializaron sus oficios, por ejemplo, los terratenientes se dedicaron a la agricultura y a la ganadería extensiva (Torres, 1995). Durante los años sesenta, la ganadería era una de las actividades más importantes en el país, debido a sus aportes a la alimentación y a las actividades derivadas de la transformación de los productos (Pérez, 2004). Así, generaba más valor que el café; sin embargo, su contribución al total de las exportaciones era poca (García, 2006).

Imaginarios hegemónicos en *El barcino*

Al hablar de lo hegemónico en *El barcino* me refiero a la alusión que se hace sobre las Fiestas de San Pedro y a la mención que se hace de los guerrilleros. En la canción hablan de las fiestas cuando el barcino es llevado para las actividades taurinas de San Pedro. Me referiré a este escenario como un aspecto hegemónico, debido a que para la fecha de composición en estas fiestas se celebraba el Reinado Nacional del Bambuco, evento en el que se estandarizaron elementos como la forma de vestir y bailar el Sanjuanero, canción emblemática de las fiestas.

Con respecto a la mención sobre los guerrilleros, me referiré a esto, debido a que, al contrario de la década del cincuenta, en la que las zonas urbanas y rurales utilizaban diferentes términos para referirse a estos grupos (Sánchez, 2006), para 1969 tanto el Estado como la sociedad civil urbana y rural utilizaban el mismo término para referirse a ellos. En otros términos, había un concepto homogéneo que evidenciaba un consenso entre el Estado y la sociedad civil.

Arreado al ruedo para el San Pedro

Los sonidos de las trompetas, los clarines y las tamboras hacen parte de las Fiestas de San Pedro que se realizan en el Huila a finales de junio y comienzos de julio. Pero, estas fiestas los sonidos alusivos a la celebración incluían más que instrumentos. Los voladores, pólvora, también hacen parte de la armonía de estas fiestas (Silva, 2006). Así, el sonido de la pólvora, que en *El retorno de José Dolores* hace alusión a la violencia, en este contexto adquiere otro significado y hace parte de los sonidos que representan la alegría en la región.

Sin embargo, los sonidos de las Fiestas de San Pedro no siempre han sido continuos. En las décadas de 1940 y 1950 las celebraciones dejaron de tener las características de grandes celebraciones y adquirieron un carácter más familiar (Cedeño, 1993). Igualmente, entre 1946 y 1960 la duración de las fiestas disminuyó, pues dejó de ser de diez días. De acuerdo con

los autores, esta transformación se debió a la violencia que afectó el departamento (Torres, 2005).

Fue hasta 1958 que se volvió a pensar en las fiestas de mitad de año como una gran celebración. A partir de ese momento se le dio inicio a la planeación que esperaba darle un carácter menos privado a las Fiestas de San Pedro, pues, debido a la violencia del departamento, las fiestas pasaron de celebrarse en comunidad a celebrarse en familia. Sin embargo, en esta ocasión, la celebración tendría un enfoque diferente, debido a que esta iniciativa contaba con el apoyo de personajes pertenecientes a la alta sociedad de Neiva - quienes alguna vez consideraron que estas fiestas eran la manifestación de personas ignorantes-, y posteriormente políticos liberales y conservadores le dieron respaldo partidista a la idea (Silva, 2006). Es decir, en 1958 la alta sociedad del Neiva adoptó las Fiestas de San Pedro e incluyó en su organización, por ende en su realización, parámetros acordes con su estilo de vida, un estilo de vida concentrado en la ciudad. Asimismo, la participación de los partidos políticos pone en manifiesto que hasta antes de 1958 las Fiestas de San Pedro tenían un carácter apolítico; sin embargo, pese a la participación partidista después de esta fecha, y debido a que esta tradición estaba muy arraigada en los habitantes del Huila, esta celebración podría considerarse un punto de encuentro no violento entre liberales y conservadores. No obstante, la participación política también sugiere que estas fiestas empezaron a ser un escenario aprovechado por los partidos para ganar adeptos.

En 1959, la idea de reconstruir las Fiestas de San Pedro se materializó con la Ordenanza N° 44 de la Asamblea Departamental en la que se creó un marco legal para celebrar las Fiestas de San Pedro, que recibirían el nombre de Festival Típico del Huila, y que tenían como objetivo promover y divulgar las tradiciones huilenses (Torres, 2005). De esta forma, las Fiestas de San Pedro pasaron de ser una celebración que se hacía por tradición a ser también una celebración oficial, reglamentada y centralizada en Neiva, capital del departamento. Entonces, oficializar las fiestas puede ser entendido como una forma de los habitantes del Huila de reclamar y recibir respaldo estatal en una celebración que tiene lugar en la identidad de los habitantes del departamento y así preservar su realización. No obstante, también es

una forma de impulsar la economía, debido, entre otras cosas, a que el Festival Típico del Huila pretendía fomentar el turismo en la región. Así, las Fiestas de San Pedro adquirieron un carácter económico aparte del social y tradicional que ya tenía.

Pese a todos los esfuerzos, el Festival Típico del Huila no fue muy relevante, debido al carácter oficialista que tenía. En consecuencia, pasó a llamarse Festival Folclórico, y la Asamblea Departamental creó, y vinculó al Festival, el Reinado del Bambuco que tuvo mucho éxito en su primera edición en 1961. Un año después, el Festival Folclórico y Reinado Nacional del Bambuco apareció en los medios de información de Bogotá como la primera fiesta folclórica del país (Silva, 2006). Por consiguiente, una de las razones principales por las que las fiestas Sampedrinas recuperaron su vitalidad fue el reinado, espacio de competencia en busca de reconocimiento. Son varios los tipos de reconocimiento que aparecen en el reinado. Por un lado, está el reconocimiento departamental que trae consigo crecimiento económico, pues el reinado atrajo la atención de distintas partes del país y promovió el turismo en la región. Por el otro, se encuentra el reconocimiento femenino, pues sitúa a la mujer como centro de atención en eventos públicos y las vincula con la tierra al hacerlas representantes de un territorio.

Del mismo modo, el reinado es un evento en el que se ponen a prueba las habilidades de las mujeres para bailar el bambuco, pues a pesar de que participaban parejas compuestas por un hombre y una mujer, la corona, el premio, la recibía la mujer. Más claramente, las festividades y su éxito pasaron a estar enfocadas en la evaluación y premiación de las habilidades de danza femeninas.

Por otra parte, debido a que el bambuco era el género más conocido en la región Andina, cada departamento de dicha región cultivó una forma distinta de bailarlo. En consecuencia, las candidatas del reinado se presentaban con bambucos conocidos en sus departamentos y tenían diversas formas de bailarlo, aspecto que dificultaba elegir a la ganadora. Por este motivo, se estableció que las participantes del reinado debían bailar de manera obligatoria el sanjuanero, también conocido como joropo huilense. Las razones por las cuales el sanjuanero

fue seleccionado sobre los otros tipos de bambuco, como el bambuco de salón o el bambuco fiestero, es porque el sanjuanero, a diferencia del bambuco de salón, es muy alegre y tiene instrumentos de percusión; y a diferencia del bambuco fiestero, que también es alegre e incluye instrumentos de percusión en su interpretación, se considera típicamente huilense, pues se remonta a las fiestas rurales de San Juan (Silva, 2006).

Del mismo modo, al establecer el sanjuanero como el bambuco obligatorio en el reinado, fue necesario implementar una coreografía con el fin de unificar el modo de bailar. Así, a partir de 1963² se definieron los pasos que debían seguir las candidatas, lo que le dio origen a un baile propio del departamento que tuvo reconocimiento nacional (Silva, 2006). Entonces, el carácter centralista del evento no se debía solo a que estaba concentrado en la capital del departamento, sino también a que había una centralización departamental, ya que, a pesar de que el bambuco era un elemento compartido en todas las participantes, el reinado, estaba centrado en las tradiciones huilenses. Es decir, establecer como baile obligatorio un tipo de bambuco y una coreografía en los que se concentran tradiciones o características propias del Huila puede obedecer al interés departamental en tener reconocimiento nacional; sin embargo, también es una forma de imponer una cultura, y un modo de manifestarla, sobre las demás. Darle carácter obligatorio al sanjuanero y su coreografía exige la incorporación de elementos particulares de una región y deja en segundo plano los elementos que manifiestan las características de otras regiones. Igualmente, la instauración de una coreografía puede entenderse como un aspecto que aleja la tradición de las personas, pues dirige el baile a un grupo con características específicas, las candidatas del reinado.

Así, las Fiestas de San Pedro dejaron de ser fiestas y de ser de este santo. Pasaron entonces a ser eventos que adquirieron el carácter de espectáculo; en consecuencia, la música y los bailes que eran naturales en los habitantes del Huila, y de la región Andina en general, empezaron a ser artificiales (Torres, 2005). Es decir, los intereses de las élites y la intervención estatal hicieron de esta celebración un medio con el cual se beneficiaba la economía que estaba

² La coreografía fue establecida en 1963; no obstante, fue en 1982 cuando la Asamblea del Huila expidió una Ordenanza en la que se estipulaba el baile que debía seguirse (Silva, 2006).

concentrada en Neiva, no en el departamento. Dicho de otro modo, cambió la esencia de la celebración. Aun así, considero que este no puede considerarse el fin de una tradición; más que un final hay una mutación en ella, pues mantiene elementos como el bambuco, adopta unos nuevos como la competencia, y se aleja de otros como San Pedro.

Entonces, como consecuencia de la transformación, lo que se conocía como las Fiestas de San Pedro dejó de hacer parte del presente y pasó a tener un lugar en los relatos de la tradición oral. En consecuencia, y debido al paso del tiempo, existe la posibilidad de que haya un grupo de personas que se identifique con las Fiestas tradicionales y otro con el Reinado. Por este motivo, puede pensarse que hay dos tipos de memoria comunicativa y de lugar de memoria que convergen en esta celebración, pues simultáneamente pueden haber imágenes comunes de pasados distintos.

Se lo robaron los guerrilleros

Cuando los grupos guerrilleros empezaron a conformarse, tanto ellos como sus actos, eran nombrados de distintas maneras por los habitantes del campo, los habitantes de la ciudad y las entidades estatales. Así, los guerrilleros eran conocidos en el campo como “muchachos” y sus actos se conocían como “revolución”, mientras que en la ciudad sus actos se llamaban “violencia”, y desde las instituciones los nombraban como “ola de criminalidad” (Sánchez, 2006). No obstante, en 1969, el Estado, los medios de comunicación y, por lo tanto, la sociedad civil identificaban a los grupos guerrilleros como tal y cada uno tenía un nombre que servía, entre otras cosas, para diferenciarse de los demás como puede evidenciarse con grupos como el ELN, el EPL y las FARC. Es decir, la palabra *guerrilleros* hace semejantes a estos grupos, pero que cada grupo tenga un nombre distinto establece diferencias entre ellos. Sin embargo, el uso de la palabra *guerrilleros* por parte del autor, quien era una persona de origen rural y que, por lo tanto, pudo dirigirse a este grupo con otra palabra, es evidencia de que se estandarizó en el país un término con el que eran conocidos estos grupos armados, aspecto que permitió que se construyeran recuerdos comunes en torno a estos y que, a pesar

de las diferencias entre cada grupo guerrillero, se establecieran equivalencias entre ellos. De esta manera, había una intención de unidad política en relación con la guerrilla.

Asimismo, nombrar también implica asignarle a aquello que se nombra un conjunto de características que complementan su definición. Por ejemplo, un artículo del periódico El Tiempo del 3 de mayo de 1969 se refiere a uno de los líderes de las FARC como un antisocial; dicho de otro modo, el nombre con el que se llamó este grupo guerrillero, FARC, está vinculado con unas caracterizaciones, en el caso del artículo “antisociales”, que se incorporan en el lenguaje que estará relacionado con el nombre, y le otorgan sentido a este. En *El barcino*, se establece un vínculo entre los guerrilleros y una acción, *llevarse*. La letra indica que los guerrilleros se llevaron al barcino y, de acuerdo con la anécdota del autor, se lo llevaron junto con otras 250 cabezas de ganado (Silva, 2006), es decir, lo robaron. Al utilizar la palabra *llevar*, se está contando un hecho que comúnmente sería entendido como robo, pero con un término que puede entenderse como menos conflictivo. Dicho de otro modo, hay una denuncia sobre un hecho, pero al mismo tiempo se evade el nombre que pone en evidencia la acción que se denuncia, *robar*.

Imaginarios no hegemónicos en *El barcino*

Lo no hegemónico en *El barcino* puede resumirse en dos temas, uno alude a mencionar elementos que podrían tener una censura social no oficializada, y el otro tiene que ver con memorias paralelas a la violencia.

En cuanto al primer tema, voy a enfocarme en dos fragmentos de la canción, el primero tiene que ver con la palabra que cambiaron *Los Tolimenses*, y otras agrupaciones, al momento de interpretar la canción: militares por caporales. El segundo está relacionado con la mención a Tirofijo que aparece en la canción. Finalmente, con memorias paralelas a la violencia me refiero a la relevancia que tenían los animales para los habitantes del campo.

Con Tirofijo cruzó senderos

En *El barcino* hay dos fragmentos que fueron motivo de controversia en la audiencia, estos son: la mención a Tirofijo y la mención a los militares. Los motivos que desencadenaron la discusión por mencionar a Tirofijo y a los militares son distintos; no obstante, podrían estar relacionados. La polémica originada con la mención a Tirofijo se debe a que la audiencia y algunas agrupaciones musicales interpretaron su aparición en la canción como una manera de exaltarlo. Por ejemplo, en una entrevista de Rodrigo Silva, perteneciente a la agrupación *Silva y Villalba*, para Caracol Radio mencionó que la canción “tuvo varias polémicas por estarle dando crédito al señor Marulanda” y más adelante menciona “para evitar problemas (...) hicimos otra versión (...) porque ha habido personas que molestan por eso” (Silva R. , 2010). Asimismo, Silva (2006) menciona una anécdota en la que en una celebración realizada en la Escuela de Cadetes José María Córdoba, a la que asistían militares de alto rango, la banda musical invitada interpretó *El barcino*. Mientras cantaban, un oficial dio la orden de que se detuvieran porque, desde su punto de vista, en un espacio del ejército no debía nombrarse al líder guerrillero. Sin embargo, varios de los invitados desaprobaban la reacción del militar (pág. 325). Es decir, alrededor de la canción se manifestaban la desaprobación y la coexistencia de la sociedad con el grupo guerrillero. Entonces, a pesar de que había

intención de unidad política con respecto a cómo denominar estos grupos, no había unidad con respecto a las sensaciones y reacciones que generaban en la sociedad.

Algo parecido ocurrió con la palabra *militares*, Vicente Silva menciona que una de las posibles causas por las que algunas agrupaciones cambiaron este fragmento de la letra podría ser evitar molestar a los militares (comunicación personal, octubre 6, 2017). En suma, reemplazar las palabras fue la solución que *Los Tolimenses*, y otras agrupaciones musicales, dieron para detener la polémica que causaban. En el caso de *militares*, *Los Tolimenses* la reemplazaron por *caporales*, y en el caso de *Tirofijo*, el dúo Silva y Villalba, cambió la palabra *Tirofijo* por *Villamil*, compositor de la canción. En otras palabras, este cambio está vinculado con la necesidad de evitar conflictos y evitar parecer simpatizante de un movimiento. Asimismo, al sustituir las palabras se vincula un sujeto distinto al inicial con unos hechos específicos, o sea, se cambia el sentido de lo que se cuenta; por consiguiente, surge una memoria que suplanta la propuesta inicialmente, pero pese a esto no la excluye. Del mismo modo, el cambio de palabras es evidencia de que existen relaciones entre conceptos, o palabras, que son permitidas, o bien aceptadas, y otras no.

En suma, el cambio de las palabras se origina, en parte, en la intención de evadir conflictos con el fin de recibir aceptación. A pesar de lo controversial que pudiera ser mencionar a los guerrilleros, a Tirofijo y al ejército, la letra original apuesta por hacerlo. Dicho de otro modo, la letra original actúa en contravía de lo aceptado con el objetivo de recordar aspectos de los que no era frecuente hablar.

Esta es la historia de aquel novillo

El barcino es la única canción de las seleccionadas que cuenta la historia de un animal; sin embargo, no es la única compuesta por Villamil que menciona al novillo. Este bambuco, al ser la narración sobre un animal, expone un tema conocido por los habitantes del Huila, ya que este es considerado un departamento tradicionalmente ganadero; así, la ganadería es una experiencia generalizada y compartida por muchos. La tradición ganadera de la región

produjo como consecuencia que durante la primera mitad del siglo XX se hablara de un atraso en la región, debido a que, a pesar de que también utilizaban la tierra para cultivar, la economía estaba basada en la ganadería (Tovar, 2005). Esto en un momento en el que el cimiento de la economía era la agricultura sugería un desaprovechamiento de la tierra y se interpretaba como una de las causas de la demora del crecimiento económico del departamento.

Asimismo, las funciones de las haciendas estaban enfocadas en dos tipos de producción, la externa y la interna; con respecto a la externa, estaba orientada al mercado, y la ganadería era la principal industria (Tovar, 2005). Igualmente, el ganado vacuno estaba muy vinculado con la cultura ecuestre, pues los trabajadores utilizaban caballos para pastorear el ganado. Así, el contacto con estos animales desarrolló diferentes cualidades en los encargados de realizar la labor. Por ejemplo, el traslado del ganado desarrollaba aprecio por el esfuerzo, y domar potros fomentaba constancia y paciencia (Zambrano, 1998). Por lo tanto, a los hombres ganaderos se les atribuían otras características como temerarios, valientes y fuertes. De esta manera, estos hombres representaban la masculinidad y el poder, y se aseguraban de hacerlos evidentes. Por consiguiente, se convirtieron en el ideal que los jóvenes querían alcanzar (Tovar, 2005). Además, los hacendados, dueños de tierras y animales, tenían la capacidad de convertirse en figuras políticas (Tovar, 2005). Es decir, la ganadería era muy importante en la región, debido a factores económicos y sociales, pues era la principal fuente de ingresos, y desarrollaba cualidades que eran apreciadas en los hombres y que les daban un estatus social anhelado por hombres más jóvenes; del mismo modo, la posesión de animales aseguraba la economía del hacendado y también le permitía la movilidad social al involucrarse en actividades políticas. Entonces, la ganadería era una actividad con la cual la mayoría de la población, especialmente la población masculina, se identificaba, en este sentido, la ganadería era una actividad desde la cual se impartía un pensamiento hegemónico social.

En *El barcino*, la mención de este animal inicia como una evocación a la tradición ganadera que reúne las características mencionadas anteriormente. Sin embargo, esta narrativa se vio

interrumpida en el momento en que el barcino fue llevado por la guerrilla. Dicho de otro modo, el robo de ganado vacuno es un factor que intervino en la estabilidad de dos aspectos, el económico y la masculinidad. Con respecto a lo económico, a partir del robo del ganado se perjudicaba la principal fuente económica de los habitantes del departamento. Por lo tanto, no solo se veía comprometida la estabilidad económica de los hacendados, sino también la de sus empleados. Del mismo modo, la pérdida del ganado reducía la posibilidad de movilidad social, pues la posesión de este permitía el acceso al poder político por medio del poder económico.

Con respecto a la masculinidad, cabe mencionar que era común que los copleros utilizaran elementos de la vida pastoril para componer sus coplas, de este modo, en ocasiones la mujer era representada con la vaca y la novilla, y el hombre con el toro (Tovar, 2005). Aunque el compositor deja claro que en *El barcino* está relatando una historia basada en hechos reales, no puede desconocerse que popularmente este animal tiene una asociación con el hombre. Entonces, a lo largo de la canción se evidencia que las características con las que se describe el barcino son utilizadas para exaltarlo, aunque después de que se lo llevaron los guerrilleros hay evidencias de debilitamiento como las cicatrices que lleva en el morro; también se habla de una constancia, una lucha, que podría relacionarse con la valentía. Es decir, las características que definen la masculinidad, como la fuerza (Jiménez, 1989), tanto física como emocional, permanecen a pesar de la violencia; de esta manera, se sugiere que el hombre puede situarse en contextos violentos sin “perder” sus cualidades. De este modo, el autor cuenta en la canción una anécdota de la violencia, en la que el barcino, que fue llevado por los guerrilleros, terminó sus días siendo el héroe de lo que podría decirse es la fiesta más importante del Huila. Entonces, la historia del novillo se convirtió en una historia de resistencia y superación que hace referencia a imaginarios comunes como el papel masculino.

Igualmente, puede pensarse que el robo de las 250 cabezas de ganado (Silva V. , 2006) pudo efectuar un cambio en el estilo de vida de los hombres que eran responsables por estos animales. La tradición taurina está muy arraigada en el país, por este motivo, el toreo era una forma de diversión para los trabajadores de la hacienda El Cedral (V. Silva, comunicación personal, octubre 6, 2017). Asimismo, es una actividad primordialmente masculina; por lo

tanto, era una actividad en la que, al igual que la pesca nocturna en *El retorno de José Dolores*, los hombres ponían a prueba y afirmaban su masculinidad. En otras palabras, la pérdida del ganado vacuno implica un desprendimiento de una tradición con la cual los hombres ponían a prueba y afirmaban su masculinidad.

Por todo lo anterior, esta canción, en términos de Barthes (1999), es un mito. En este mito, el barcino se plantea como un símbolo en el que se condensa un sistema de valores que no se nombran relacionados con la masculinidad. Así, el mito del barcino propone que el hombre sobrevive a la guerra y no se transforma con ella; no obstante, lo visto en *Adiós al Huila* y *El retorno de José Dolores* revela que la masculinidad se vio afectada por La Violencia.

Conclusiones

La letra de la música tradicional, al ser un medio de la memoria, da a conocer imaginarios hegemónicos, no hegemónicos, contrahegemónicos o de resistencia, pues en ella se evidencian las relaciones de poder que construyen la memoria de una comunidad. Así, el objetivo general de esta investigación era identificar los imaginarios hegemónicos y no hegemónicos de la memoria del Huila en el marco de la violencia vivida en este departamento entre 1950 y 1970.

A partir del análisis pueden identificarse cuatro aspectos generales:

- i) las palabras de las canciones representan aspectos vinculados con la realidad de los habitantes de la región, pues aluden a las necesidades socioeconómicas como las fuentes de ingresos, la alimentación o las relaciones interpersonales. Es decir, son palabras que le permiten a la audiencia realizar una lectura y un entendimiento del contexto a partir de sus propias experiencias. Estas palabras y los temas que se desarrollan en las canciones son, en palabras de Freire (2004), palabras y temas generadores.
- ii) Los imaginarios hegemónicos y no hegemónicos, que se exponen de manera consciente o inconsciente, pueden aparecer en una misma representación; por ejemplo, en la representación de una mujer que hace una de las canciones hay aspectos que revelen imaginarios hegemónicos y no hegemónicos.
- iii) Las canciones son un medio de memoria utilizado para denunciar, pues en ellas hay narraciones que dan cuenta de hechos vinculados con la violencia.
- iv) La violencia está representada de dos maneras generales que dan cuenta de cómo era percibida. En ocasiones se representa como un fenómeno que altera la cotidianidad, de manera explícita o implícita, y en otras aparece la violencia como parte de la cotidianidad.

A continuación, presentaré las conclusiones de los objetivos específicos. Iniciaré con los imaginarios vinculados con el paisaje; luego, expondré lo relacionado con los imaginarios de la feminidad y la masculinidad; y finalmente, plantearé lo concerniente a los procesos que determinan las referencias al recuerdo y al olvido.

Imaginarios hegemónicos y no hegemónicos del paisaje

En este objetivo me preguntaba por el uso del paisaje para la construcción de la nación y por la relación entre el paisaje y las personas que lo ocupan, ya sea habitándolo o de manera esporádica.

Imaginarios hegemónicos

Una de las maneras en las que el paisaje es representado revela que este es un medio utilizado para construir la nación. Esto es posible de dos maneras. La primera es la estetización del paisaje; aunque la exaltación de la belleza tiene que ver con características literarias y con la experiencia del autor y el afecto que tenía por su tierra, también es una forma en la que se legitima la propiedad del paisaje con el objetivo de explotarlo. La segunda tiene que ver con la humanización del paisaje; con esto el paisaje puede presentarse más como personaje que como parte de la ornamentación de una narración. Así, el territorio es representado, y puede tener lugar en la memoria colectiva, como un sujeto, no como un objeto, lo que permite que se cree un vínculo de arraigo con la tierra. Entonces, el paisaje es un lugar de memoria, ya que permite que una comunidad específica se reconozca y se identifique con él. No obstante, la humanización del territorio y la estetización que posibilita la apropiación con fines de explotación son relaciones antagónicas que dejan al descubierto los conflictos presentes en los vínculos entre el ser humano y el territorio.

Por otra parte, el paisaje también es la representación de lo que Augé (2000) llama lugares y no lugares. En las canciones, el paisaje rural es entendido como un lugar, debido a que en él las personas construían relaciones, su identidad y su historia; era el espacio en el que los protagonistas de las canciones se sentían seguros. Esta representación corresponde a un imaginario hegemónico, ya que hay un vínculo entre el sentimiento de arraigo mencionado anteriormente y el retorno al campo, pues éste último era promovido desde las instituciones. Por el contrario, el paisaje urbano es visto como un no lugar, pues en este espacio los protagonistas no podían construir relaciones sólidas, se alteraban los roles familiares y

difícilmente el hombre rural podía participar en la vida laboral, pues sus habilidades no eran aptas para esta zona. Sin embargo, la ciudad, específicamente Neiva, ocupa una posición relevante en una de las canciones, pues en ella se llevaron a cabo las fiestas tradicionales del Huila. Unificar las fiestas en Neiva le dio un carácter centralista a esta celebración. Este aspecto reconfiguró la esencia de la Fiesta, pues al tener una intervención estatal su realización trascendía a una tradición, pues llevaba consigo intereses económicos que beneficiarían principalmente a Neiva. Asimismo, el apoyo de los partidos convirtió la Celebración en un escenario político.

Finalmente, puede concluirse sobre este tema que el paisaje tiene una fuerte presencia en la memoria comunicativa, debido a las constantes alusiones que se hacen a este. Esta presencia en la memoria comunicativa se vio alimentada por la memoria cultural que promovía el regreso al campo desde los AIE. Del mismo modo, el paisaje también era el escenario en el cual se construían memorias que no necesariamente estaban vinculadas con él.

Imaginarios no hegemónicos

Los imaginarios relacionados con la construcción de nación tienen una relación directa con el Estado; por tal motivo, no puede hablarse de imaginarios no hegemónicos relacionados con este tema. Por su parte, los imaginarios vinculados con la relación entre el paisaje y las personas que lo ocupan revelan que los territorios fueron ocupados y desocupados de diversas maneras. En *Adiós al Huila* el territorio se presenta como un lugar que está siendo deshabitado y esta acción se acompaña con la nostalgia; en *El retorno de José Dolores* el territorio de la ciudad está siendo desocupado, mientras que el territorio urbano es reocupado después de haber sido asaltado y, en consecuencia, desocupado, esta acción se acompaña con ilusión de volver; y en *El barcino* el territorio es transitado por los guerrilleros y el ejército, situación que podría ser común pero no ideal, pues la narración sitúa a estos actores en un espacio que debería ser habitado por los campesinos. Así, el imaginario sobre la relación de las personas con la tierra plantea que el estado ideal del territorio es el de un territorio habitado, no transitado o visitado.

Por otra parte, los animales, especialmente el ganado vacuno, eran trascendentales en la vida de las personas que se relacionaban con estos, como los hacendados y los trabajadores de las haciendas. Por una parte, el ganado vacuno tenía influencia en la economía, debido a que de este dependían los ingresos económicos de los hacendados y de los trabajadores, y el poder económico adquirido por la tenencia de estos animales permitía la movilidad social. Por otra parte, la masculinidad también se veía afectada, pues el trabajo con los animales desarrollaba características que configuraban el ideal masculino como el aprecio por el trabajo.

Imaginarios hegemónicos y no hegemónicos de los roles de género

Para desarrollar el objetivo relacionado con los imaginarios de los roles de género, me enfoqué en conocer los imaginarios en los que la masculinidad y la feminidad dominante eran reproducidos o infringidos.

Imaginarios hegemónicos

Es común encontrar en el bambuco imaginarios que revelen el ideal de mujeres y de hombres, pues en él se reproduce la manera tradicional de ver el contexto. Entonces, en lo que respecta a los imaginarios femeninos, los relatos de las canciones que enaltecen a la mujer están vinculados en el imaginario de mujer ideal que tiene su origen, en parte, en la unión entre las narrativas religiosas y de tradición oral del Huila. De esta manera, el imaginario representa a una mujer pura, madre y abnegada, como María, pero también a una mujer que protege y preserva su tierra, como La Madremonte; así, la memoria comunicativa y la memoria cultural, impartida por un AIE, la iglesia, se alimentan mutuamente y participan en la construcción del ideal de mujer.

A partir de la descripción anterior puede entenderse que la mujer ocupaba la escena privada, la del hogar, pero con la transformación de las fiestas de San Pedro la mujer pasa a la escena pública y se convierte en el centro de atención de la celebración. Por consiguiente, a las

características mencionadas anteriormente como la maternidad, la pureza o la protección, se suman la capacidad y habilidad con la que representa la tierra y se encarnan las tradiciones del Huila. En suma, el imaginario de la mujer fue influenciado por uno de los AIE, la Iglesia, y por el Estado al oficializar el Reinado Nacional del Bambuco; en este sentido, la memoria vinculada con la mujer es una memoria cultural.

Por otra parte, puede verse la manera en la que el matrimonio, contemplado como la unión oficial propuesta por el Estado y por la Iglesia, es un ideal reproducido por los intérpretes de la canción. En otras palabras, el discurso hegemónico, que hace parte de la memoria cultural, es reproducido en la memoria colectiva.

Con respecto al imaginario de la masculinidad, puede evidenciarse en las canciones como un contraste al imaginario de la feminidad. Mientras que el imaginario de la mujer propone que la mujer debe tener características asociadas, principalmente, con María, el imaginario del hombre presenta a un hombre principalmente fuerte, valiente y resistente, características que no estaban asociadas con las mujeres.

Asimismo, se exponen las formas en las que los hombres ponían a prueba y afirmaban su masculinidad como la pesca nocturna, la manifestación de deseo sexual sujeto a la heteronormatividad, el toreo y el trabajo con el ganado vacuno. Con respecto a estos oficios, puede decirse que la pesca era un lugar de memoria en el que se configuraba, probaba y afirmaba la masculinidad; del mismo modo, la ganadería era una actividad desde la que se impartía un pensamiento hegemónico vinculado con la masculinidad, ya que en este oficio se configuraban aspectos que hacían parte del imaginario masculino como la valentía, la virilidad, la fuerza, el aprecio por el esfuerzo y la constancia. Estas características son representadas por los protagonistas hombres de las canciones, pero también pueden identificarse al asociar al barcino con el hombre.

En la alusión al hombre que se hace con el barcino, se presenta un imaginario en el que el hombre es resistente, pues puede situarse en contextos violentos sin que sus principales características se vean afectadas. Este aspecto podría dar cuenta del anhelo de un pasado en

el que las tradiciones y la performatividad del género no se veían afectadas, o retadas, por las condiciones de violencia del momento.

Igualmente, la expresión de las emociones juega un papel especial en las letras de las canciones. Esto se debe a que, como no era común que los hombres manifestaran sentimientos como la tristeza, la expresión de estas emociones puede entenderse como movimiento de resistencia a la masculinidad dominante.

Finalmente, hay un aspecto que está presente en la representación femenina y la masculina. El concepto del mito se hace evidente en las letras de las canciones al hablar de “mujeres hermosas” y el barcino como símbolo de la masculinidad. De esta manera, en ambas representaciones se condensan valores que, aunque no se nombran, están presentes.

Imaginarios no hegemónicos

Uno de los imaginarios no hegemónicos femeninos parte de la intervención de Los Tolimenses, pues al ser los intérpretes tienen la posibilidad de incluir su experiencia en la canción. De esta manera, representan en su diálogo el imaginario que corresponde a una mujer “explosiva”, que se enfrenta a la vigilancia y al control ejercido sobre ella con lo relacionado con el matrimonio. Es decir, se plantea un imaginario que es distinto al propuesto inicialmente por el autor, pero que no es necesariamente opuesto. Podría pensarse que este imaginario no era bien aceptado, debido a la inconformidad manifestada por los intérpretes que revela el debilitamiento de los sistemas de control y vigilancia; sin embargo, evidencia que, a pesar de no ser el imaginario de la mujer ideal, estaba haciendo parte de una transición que le daría más autonomía a la mujer.

Otro de los imaginarios femeninos no hegemónicos está relacionado con La Gaitana. La Gaitana aparece representada como una mujer valiente que ganó esta reputación, debido a que se enfrentó a los españoles después de que estos condenaran a su hijo a la hoguera, hecho que pudo haber sido entendido como heroico; sin embargo, era una mujer indígena, por lo

tanto la historia hegemónica de la década del cincuenta la presentaba como una madre que buscaba venganza. No obstante, en la letra de la canción se resalta la valentía, no la venganza; en este sentido, el imaginario no hegemónico plantea que la mujer, mujer indígena, puede convertirse en un referente de valentía que, debido a que es imitado, participa en la construcción de la identidad de un pueblo. No obstante, también presenta a una mujer que, en pro de la nación y como respuesta a su dolor de madre, tiene permitido participar en actividades bélicas. En otras palabras, La Gaitana es una de las figuras en las que hay una unión de los imaginarios no hegemónicos y hegemónicos. En ella hay presentes imaginarios no hegemónicos como la mujer valiente y la posibilidad de expresar la rabia, sentimiento otorgado a los hombres (Jiménez, 1989); del mismo modo, representar y exaltar a una mujer indígena se desvía de lo que se consideraba hegemónico en el momento de la composición. Por su parte, los imaginarios hegemónicos corresponden a la figura materna y a la construcción de nación, pues la rabia y las actividades bélicas se justifican con la pérdida de un hijo y con acciones que iban en contra del sometimiento español.

En cuanto a los imaginarios masculinos, en las canciones se presenta un enfrentamiento entre los imaginarios hegemónicos y los no hegemónicos. Por ejemplo, en el diálogo de los intérpretes en *El retorno de José Dolores* se representa la vulnerabilidad de los hombres, pues volvieron a pescar porque hay garantías de su seguridad, pero, al mismo tiempo, esta vulnerabilidad, que podría considerarse contraria al imaginario hegemónico de la masculinidad, es rápidamente desvanecida con la expresión del deseo sexual heteronormativo. Del mismo modo, los protagonistas hombres de las canciones manifiestan o aluden a emociones atribuidas a las mujeres, como la tristeza (Jiménez, 1989), emoción causada, entre otras cosas, por la violencia. No obstante, al asociar al hombre con el Barcino, aparece un hombre que, a pesar del debilitamiento, es constante y tiene fuerza. Este último aspecto contrasta con los hombres de *Adiós al Huila* y *El Retorno de José Dolores*, pues mientras que unos destacan y se identifican con el dolor, el otro parece ocultar este sentimiento y predomina el coraje.

Del mismo modo, permitirse expresar sentimientos que no era bien aceptados en los hombres implica dos procesos. El primero es una forma de reclamar participación en los sentimientos que le eran negados. Por su parte, el segundo tiene que ver con la contemplación de daños emocionales como resultado de la violencia. Es decir, la expresión de emociones no es solamente una manifestación en contra de la masculinidad hegemónica, sino que contempla los daños no materias de La Violencia. Por lo tanto, es una forma de construir la memoria involucrando el área afectiva del ser humano.

Procesos que determinan la alusión al pasado

Al analizar los procesos que determinan la alusión al pasado, quería conocer la forma en la que estas alusiones son usadas con el fin de construir el presente y pensar el futuro, y las maneras empleadas para nombrar eventos o personas.

Para iniciar, cabe mencionar que La Violencia es recordada de distintas formas. En *Adiós al Huila* y en *El Barcino* es recordada como un fenómeno que hacía parte de la cotidianidad, por lo tanto del presente, razón por la cual hay memorias alternas a las de la violencia como el matrimonio y las fiestas de San Pedro. Sin embargo, en *El Retorno de José Dolores* se recuerda como un evento que alteró la cotidianidad, pues intervino en tradiciones como la pesca nocturna y destruyó cultivos y animales, es vista como un fenómeno que pertenece al pasado. Así, La Violencia puede hacer las veces de uno de los personajes de las canciones; en algunas ocasiones se alude a ella, en otras se nombran sus efectos y también se busca olvidarlos, y en otras se identifica a quienes la acompañan.

Del mismo modo, las alusiones al pasado denuncian hechos vinculados con la violencia; no obstante, en ocasiones, la denuncia va acompañada del humor, pues se presenta como anécdota con el fin de disminuir el impacto de los eventos violentos. Asimismo, estas alusiones ponen en evidencia recuerdos de los que pocas personas hablan; de esta manera, van en contra de la política del Frente Nacional. En las canciones se revelan recuerdos que

están en la frontera de lo que puede decirse y lo que no, aspecto que podría acercarse a lo que puede o es digno de recordarse y lo que no. Estos recuerdos rompen paradigmas, pues se estaba utilizando un símbolo representativo de la nación, el bambuco, para hablar de La Violencia, fenómeno silenciado por el Estado que promovió un discurso controlado por los AIE que giraba en torno a la paz, el olvido y la reconciliación y buscaba homogenizar el comportamiento con respecto a La Violencia. Por consiguiente, las alusiones al pasado que denuncian hechos relacionados con La Violencia pueden ser una manera de resistencia al olvido y al silencio, pero también pueden considerarse contrahegemonía, ya que van en contra de la política promovida por el Estado.

Con respecto a las alusiones al pasado, son en su mayoría contemplativas; en otras palabras, se alude a un pasado que permitía la contemplación, por este motivo destaca la belleza del paisaje, de las mujeres y de las experiencias en el campo. Una de las políticas del Frente Nacional que fue promovida por AIE como la Iglesia y las instituciones educativas era la idea de perdón, olvido y paz, idea que hacía parte de la construcción de nación (Karl, 2017). Así, los recuerdos nacionales sobre La Violencia no son muchos, aspecto que se evidencia en las canciones, pues aunque hacen mención de este fenómeno, el énfasis de las canciones está en el recuerdo de lo bello. Es decir, el recuerdo de la belleza, y en una de las canciones el recuerdo del cuerpo femenino, desvanecen los recuerdos de la violencia y participan, consciente o inconscientemente en la política estatal que promovía el olvido de La Violencia.

Por otra parte, las alusiones al pasado se utilizan para construir el presente pensando en el futuro. Las canciones revelan un pasado idealizado, pues se acentúan las cualidades y se dejan a un lado las dificultades, incluso, se presenta un pasado en el que se muestra a la violencia de manera efímera; igualmente, se alude a posibles pasados remotos, como el Tolima Grande antes de la Guerra de los Mil Días, para resaltar los momentos de paz. Asimismo, la estetización del paisaje fortalece el recuerdo de lo bello que aparece en oposición a la violencia. Entonces, hay un imaginario de un futuro idealizado que parte del recuerdo idealizado del pasado que estaba influenciado por la política difundida por el Frente Nacional que promovía el regreso al campo.

Finalmente, en lo relacionado con la manera de nombrar eventos y personas se destacan dos aspectos. El primero tiene que ver con que en una de las canciones, *El barcino*, se les da nombre a actores que participaban de manera directa en eventos vinculados con la violencia: los guerrilleros, Tirofijo y el ejército. Este aspecto se destaca debido a que sugiere que, a diferencia del contexto de las otras canciones, en este había formas estandarizadas de nombrar, lo que a su vez implica que el Estado reconocía que había un conflicto. La estandarización de estos términos permitió que se construyeran recuerdos comunes en torno a ellos, lo que se traduce en que había una intención de unidad política con respecto a los guerrilleros, el ejército y Tirofijo, pero no había unidad en las reacciones que generaban en las personas. Nombrar a estos personajes fue motivo de polémica y algunos intérpretes decidieron reemplazarlos nombrando a otras personas. Por consiguiente, al usar otros nombres surge un sentido diferente al propuesto por el autor, pues el nombre es una forma de representar; es decir, el nombre da sentido.

Por su parte, el segundo aspecto hace referencia a la creación de palabras para nombrar un hecho, como ocurre en el diálogo propuesto por *Los Tolimenses* en *El retorno de José Dolores*. La creación de las palabras surge de las formas comunes de nombrar y de las imágenes comunes del pasado, aspecto que le permite al oyente entender el sentido de palabras que no son globales, como *plomonía*. Dicho de otro modo, esta forma de nombrar propone un lenguaje personal a partir de un lenguaje compartido, que al tener aspectos comunes del pasado posibilita su comprensión. Así, el lenguaje puede ser un lugar de memoria, ya que en él se comparten elementos como el idioma y los sentidos que le son dados a cada palabra, estos elementos agrupan la memoria colectiva de tal manera que la comunidad puede reconocerse en ellos y construir su identidad. Igualmente, el uso del lenguaje global posibilita la comprensión de expresiones con un sentido connotado, como es el caso de la expresión “se van alejando tus platanales”, que permite interpretar que se habla del paso del tiempo y no solo de la distancia.

Bibliografía

- Alarcon, L. A. (2009). Católicos y patriotas. Representaciones sobre las virtudes del ciudadano colombiano durante los primeros dos siglos de la vida republicana. *Historia Caribe*, 85-103.
- Althusser, L. (1988). *Ideología y aparatos ideológicos del Estado: Freud y Lacan*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Arias Trujillo, R. (2011). *Historia contemporánea de Colombia*. Colombia: Universidad de los Andes.
- Assmann, J., & Czaplicka, J. (1995). Collective Memory and Cultural Identity. *New German Critique*, 125-133.
- Assmann, J. (2006). *Religion and Cultural Memory: ten studies*. Stanford: Stanford University Press.
- Augé, M. (2000). *Los no lugares Espacios del anonimato*. Barcelona: Gedisa.
- Balcázar, A. (1980). *Cambio técnico en la producción de arroz en Colombia 1950-1979*. Bub. Orton IICA / CATIE.
- Barker, M. (2008). Analysing discourse. En M. Pickering, *Research Methods for Cultural Studies*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Barthes, R. (1971). *Elementos de semiología*. Madrid: Alberto Corazón Editor.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Cedeño, C. (2005). Mujer huilense 1900-1994: una mirada desde lo social, lo laboral y lo político. En B. Tovar Zambrano, *Historia general del Huila*. Neiva: Instituto huilense de cultura.
- Cedeño, M. C. (1993). Neiva: vida cultural, urbana, popular y folclórica. En C. municipal, *Neiva: al filo del milenio, historias de conquista, colonización e identidad* (págs. 241-251). Bogotá: Editorial Kimpre Ltda.
- CNMH. (2015). *Una nación desplazada*. CNMH.
- Cruz, M. A. (2002). Folclore, música y nación: el papel del bambuco en la construcción de lo colombiano. *Nómadas*, 219-231.
- Diaz Jaramillo, J. A. (s.f.). *Portal de revistas UN*. Obtenido de Universidad Nacional: <https://revistas.unal.edu.co/index.php/anpol/article/view/44232/45523>

- Erll, A. (2012). *Memoria colectiva y culturas del recuerdo Estudio introductorio*. Bogotá: Ediciones Uniandes.
- Foucault, M. (1992). *El orden del discurso*. Buenos Aires: Tusquets Editores.
- Freire, P. (2004). *La educación como práctica de la libertad*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- García, J. (Diciembre de 2006). *Las políticas económicas y el sector ganadero en Colombia*. Obtenido de Banco de la República:
<http://repositorio.banrep.gov.co/bitstream/handle/20.500.12134/1971/Las%20pol%C3%ADticas%20econ%C3%B3micas%20y%20el%20sector%20ganadero%20en%20Colombia%2c%201950-1977.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- García, J. (2009). Lugares, paisaje y políticas de memoria: una lectura geográfica. *Boletín de la A.G.E.N.*, 175-202.
- Ghotme, R. (2010). Nación y heroísmo en Colombia 1910-1962. *Revista de relaciones internacionales, estrategia y seguridad*, 161-191.
- Gilmore, D. (1994). *Hacerse hombre*. Barcelona: Paidós.
- Gonzalez, N. (2013). *Colombia una nación en formación en su historia y literatura (siglos XVI-XXI)*. Madrid: Iberoamericana.
- Grossberg, L. (2009). El corazón de los estudios culturales: contextualidad, construcción y complejidad. *Tabula rasa*, 13-48.
- Grupo de investigación Cyberia. (s.f.). Memoria oficial y otras memorias: la disputa por los sentidos del pasado. *Ciudad Paz-ando*, 204-218. Obtenido de Universidad Distrital:
<https://revistas.udistrital.edu.co/ojs/index.php/cpaz/article/view/7391/9115>
- Hall, S. (1997). El trabajo de la representación. En S. Hall, *Representation: Cultural Representation and Signifying Practices* (E. S. Casas, Trad.). Londres: Sage Publications.
- Helg, A. (1989). La educación en Colombia. En A. Tirado Mejía, *Nueva historia de Colombia Vol.4*. Planeta.
- Henao, J. M., & Arrubla, G. (1967). *Historia de Colombia para la enseñanza secundaria*. Bogotá: Librería voluntad.
- Jiménez, A., & Guerra, F. (2009). *Las luchas por la memoria*. Bogotá: IPAZUD.

- Jimenez, B. I. (1989). *Familia y cambio en Colombia. Las transformaciones de fines del siglo XX*. Medellín: LITO-DOS Ltda.
- Jiménez, B. I. (1989). Imágenes culturales masculinas y femeninas. En A. d. A., *Familia y cambio en Colombia* (págs. 37-47). Medellín: LITO-DOS Ltda.
- Kalmanovitz, S., & López, E. (s.f.). *La agricultura colombiana en el siglo XX*. Fondo de Cultura Económica.
- Karl, R. (2017). *Forgotten Peace: Reform, Violence, and the Making of Contemporary Colombia*. Oakland: University of California Press.
- Kaufman Shelemay, K. (1998). *Let Jasmine Rain Down: Song and Remembrance Among Syrian Jews, Volumen I*. University of Chicago Press.
- Lamont, M., & Molnar, V. (s.f.). The Study of Boundaries in the Social Sciences. *Annual Review of Sociology*, 167-195.
- Londoño, P., & Londoño, S. (1989). Vida diaria en las ciudades de Colombia. En A. Tirado Mejía, *Nueva historia de Colombia*. Planeta.
- Louis, T. (2016). ¿Ningún lugar para los desplazados? En H. Stuttgart, *Memoria y conflicto. Memorias en conflicto. Intercambios metódicos y teóricos de experiencias locales latinoamericanas* (págs. 127-149).
- Malagón, M. (2006). La regeneración , la constitución de 1886 y el papel de la Iglesia Católica. *Civilizar. Ciencias Sociales y Humanas*,.
- Marquez, G. (2016). *Revista digital de historia y arqueología desde el caribe colombiano*. Obtenido de Red de revistas científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal: www.redalyc.org/html/855/85545264003/
- Martín-Barbero, J. (2001). Colombia ausencia de relato y desubicación de lo nacional. En J. Martín-Barbero, *Cuadernos de nación Imaginarios de nación pensar en medio de la tormenta* (págs. 17-29). Colombia.
- Ministerio de cultura. (2010). *Antes el amanecer: antología de las literaturas indígenas de los Andes y la Sierra Nevada de Santa Marta*. Ministerio de Cultura.
- Mora, N. (26 de mayo de 1951). El hecho en sí mismo. *El Tiempo*, pág. 9.
- Mouffe, C. (1991). Hegemonía e ideología en Gramsci. En *Antonio Gramsci y la realidad colombiana* (págs. 167-227). Bogotá.

- Nora, P. (2008). *Pierre Nora en Les lieux de mémoire*. Ediciones Trilce.
- Ochoa, A. M. (1997). Tradición, género y bambuco. *A contratiempo*, 34-44.
- Ortiz, J. A. (2006). *El Tolima en la Historia Nacional*. Bogotá: Códice Ltda.
- Palacios, M. (1995). *Entre la legitimidad y la violencia: Colombia 1875-1994*. Norma.
- Pérez, G. J. (junio de 2004). *Los ciclos ganaderos en Colombia 1950-2001*. Obtenido de Banco de la República:
http://www.banrep.org/docum/Lectura_finanzas/pdf/DTSER-46.pdf
- Pineda, S. (2012). *Breve historia de la narrativa colombiana Siglos XVI-XX*. Siglo del Hombre Editores.
- Rincón, C. (2010). *Entre el olvido y el recuerdo*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeria.
- Rodríguez, P. (2004). La familia en Colombia. En P. Rodríguez, *La familia en Iberoamerica 1550-1980* (págs. 246-290).
- Sánchez, G. (2006). *Guerras, memoria e historia*. Medellín: La carreta.
- Serje, M. (2011). *El revés de la nación*. Universidad de los Andes.
- Silva, G. (1989). EL origen del Frente Nacional y gobierno de la Junta Militar. En A. Tirado Mejía, *Nueva historia de Colombia* (págs. 179-210). Planeta.
- Silva, R. (1 de marzo de 2010). Rodrigo Silva recuerda por qué cambiaron la palabra "Tirofijo" en la canción de "El barcino" de Jorge Villamil. (C. Radio, Entrevistador)
- Silva, V. (2006). *Las huellas de Villamil*. Bogotá.
- Schuster, S. (2009). Las políticas de la historia en Colombia: le primer gobierno del Frente Nacional y el "problema" de La Violencia (1958-1962). *Iberoamericana*, 9-26.
- Tirado, A. (1989). Rojas Pinilla: del golpe de opinión al exilio. En A. Tirado Mejía, *Nueva historia de Colombia Vol. 2*. Planeta.
- Torres, W. F. (1995). *Historias de La Sierra y El Desierto: conflictos culturales en el Huila entre 1940-1995*. Universidad Surcolombiana.
- Torres, W. F. (2005). Lo que pide el cuerpo: las fiestas en el Huila. En B. Tovar, *Historia general del Huila vol. 4* (págs. 305-348).
- Tovar, B. (2005). *Historia general del Huila*. Instituto Huilense de Historia.
- Tovar, B. (2005). En B. Tovar, *Historia general del Huila*. Academia Huilense de Historia.

- Tovar, B. (2005). Región, tradición en identidad: la cultura ecuestre y pastoril de la comarca opita. En B. Tovar, *Historia general del Huila vol. V* (págs. 411-461).
- Tovar, C., & Pavajeau, C. (2010). Hombres en situación de desplazamiento: transformaciones de la masculinidad. *Revista de Estudios Sociales*, 95-102.
- Van Dijk, T. (1999). El análisis crítico de discurso. *Anthropos*, 22-36.
- Vásquez, M. d. (2007). La Iglesia y la violencia bipartidista en Colombia (1946-1953). Análisis historiográfico. *Anuario de Historia de la Iglesia*, 309-334.
- Velásquez Toro, M. (1995). Aspectos de la condición jurídica de las mujeres. En P. d. Colombia, *Las mujeres en la historia de Colombia* (págs. 173-183). Editorial Norma.
- Zambrano, F. (1998). *Colombia país de regiones. Tomo III*. Cinep.