

DÁBAMOS PAREJO CON FUSILES Y CANCIONES

Usos y disputas de las prácticas de producción musical de las FARC-EP
a partir de la historia de vida de Alejandra Téllez (1999-2016)

Nicolás Muñoz Arango



Bogotá, Colombia
2023

Universidad Nacional de Colombia
Facultad de Ciencias Humanas, Centro de
Estudios Sociales.



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE COLOMBIA

**“DÁBAMOS PAREJO CON FUSILES Y
CANCIONES”:
USOS Y DISPUTAS DE LAS PRÁCTICAS DE
PRODUCCIÓN MUSICAL DE LAS FARC-EP A PARTIR
DE LA HISTORIA DE VIDA DE ALEJANDRA TÉLLEZ
(1999-2016)**

Nicolás Muñoz Arango

Tesis presentada como requisito parcial para optar por el título de:

Magíster en Estudios Culturales

Director
David García González (PhD)

Universidad Nacional de Colombia
Facultad de Ciencias Humanas, Centro de Estudios Sociales
Bogotá D.C., Colombia
2023

A Fausto

Declaración de obra original

Yo declaro lo siguiente:

He leído el Acuerdo 035 de 2003 del Consejo Académico de la Universidad Nacional. «Reglamento sobre propiedad intelectual» y la Normatividad Nacional relacionada al respeto de los derechos de autor. Esta disertación representa mi trabajo original, excepto donde he reconocido las ideas, las palabras, o materiales de otros autores.

Cuando se han presentado ideas o palabras de otros autores en esta disertación, he realizado su respectivo reconocimiento aplicando correctamente los esquemas de citas y referencias bibliográficas en el estilo requerido.

He obtenido el permiso del autor o editor para incluir cualquier material con derechos de autor (por ejemplo, tablas, figuras, instrumentos de encuesta o grandes porciones de texto).

Nicolás Muñoz A.

Nicolás Muñoz Arango

agosto 2 de 2023

Agradecimientos

Quiero agradecer de manera especial a Alejandra, por confiarme su historia, por permitirme entrar en su vida y haber sido testigo de sus primeros años fuera de las Farc-Ep. A David García González por creer en este proceso a pesar de las dificultades, su apoyo y orientación fueron fundamentales en cada etapa del proyecto. A Sandra, mi mamá, este logro también es de ella, porque me debo a su amor y a su lucha. Su historia de vida es mi ejemplo y motivación. A Malla, mi compañera, porque juntos emprendimos el camino de la academia y de la vida, y juntos hemos hecho camino al andar. A la red de afectos que me sostiene, amigos y familia, en especial a mis hermanos (Caro, Juan y Juli), a mi tía y mi abuela. A los profesores y compañeros de la Maestría. A Fausto y a Macarena.

Resumen

“Dábamos parejo con fusiles y canciones”: usos y disputas de las prácticas de producción musical de las Farc-Ep a partir de la historia de vida de Alejandra Téllez (1999-2016)

Esta tesis busca comprender los usos y disputas de la música producida por las Farc-Ep en el marco de la confrontación cultural que tuvo lugar entre la guerrilla y el Estado colombiano. Para dar cuenta de esto, se toma como eje de la investigación la historia de vida de Alejandra Téllez, quien hizo parte de la organización entre 1998 y 2016, y quien, a su vez, formó parte de los grupos musicales Rebeldes del Sur, Rebeldía Oriental y Horizonte Fariano. La aparición de la música fariana como parte del proyecto cultural de las Farc-Ep, en el marco de la estrategia política de la guerrilla desempeñó un papel central en la guerra simbólica contra el Estado. Por ello, este trabajo se concentra principalmente en el lugar de la música fariana en la disputa por las representaciones y significaciones de la organización, en la construcción de identidades de guerrilleras y guerrilleros, y en los usos contextuales de la música fariana a través de varios hitos históricos, como la zona de despeje del Caguán, el Plan Patriota y los diálogos de paz de La Habana. Asimismo, el corpus teórico que sustenta el análisis toma como referentes los aportes de Stuart Hall, Richard Hoggart, Lawrence Grossberg y George Yúdice, entre otros referentes de los Estudios Culturales.

Palabras clave: *Música fariana, cultura fariana, disputa cultural, Farc-Ep.*

Abstract

"Dábamos parejo con fusiles y canciones": uses and disputes of the musical production practices of Farc-Ep through Alejandra Téllez's life story (1999-2016)

This dissertation seeks to understand the uses and disputes of the music developed by the Farc-Ep in the framework of the cultural dispute that took place between the guerrilla and the Colombian government. The research methodology was the life story of Alejandra Téllez who was part of the organization between 1998 and 2016 and formed the groups Rebeldes del Sur, Rebeldía Oriental and Horizonte Fariano. The emergence of Fariano music as a strategy of the Farc-Ep's cultural project and the organization's political strategy played a central role in the symbolic war against the State. Therefore, this research focuses mainly on the role of Fariano music in the dispute over the representations and meanings of the organization, the construction of identities and the contextual uses. The above, through several historical moments such as the Caguán demilitarized zone, the Patriota Plan and the Havana peace dialogues. Likewise, the theoretical corpus that sustains the analysis takes as references the contributions of Stuart Hall, Richard Hoggart, Lawrence Grossberg, George Yúdice, as well as other contributions of Cultural Studies.

Keywords: *Fariano music, Fariano culture, cultural dispute, Farc-Ep.*

Tabla de Contenido

.....	1
“DÁBAMOS PAREJO CON FUSILES Y CANCIONES”:	2
USOS Y DISPUTAS DE LAS PRÁCTICAS DE PRODUCCIÓN MUSICAL DE LAS FARC-EP A PARTIR DE LA HISTORIA DE VIDA DE ALEJANDRA TÉLLEZ (1999-2016)	2
INTRODUCCIÓN	12
Cultura y revolución: La confrontación simbólica en el conflicto armado	12
Cultura y música: aproximaciones teóricas	15
“Música fariana”: un campo de estudios emergente	24
Apuesta metodológica	29
PRIMER CAPÍTULO	39
Del proyecto cultural de las Farc-Ep a la institucionalización de la “música fariana” ..	39
¿Cultura fariana? Aproximación al concepto de cultura desde los Estudios Culturales	40
El proyecto cultural de las Farc-Ep: entre la educación y la propaganda.....	43
Una cronología del proyecto cultural de las Farc-Ep	47
VII Conferencia y Mensaje fariano: la música fariana en el Caribe	52
La música de las Farc-Ep.....	54
Institucionalización de la música fariana y creación del campo de producción musical de las Farc-Ep	61
SEGUNDO CAPÍTULO	66
De Blanca Nidia Gómez a Alejandra Téllez: Trayectorias y experiencias de una mujer-campesina-desplazada-guerrillera-cantante.....	66
Remembranzas del Páramo y el Pueblo de los Muertos: Blanca Nidia Gómez Yandún	71
La Violencia Viva: Habitando el Miedo en el Alto Putumayo	76
“Alejandra Téllez”: el Nuevo Mundo, el mundo de las Farc-Ep.....	81
Alejandra, la Rebelde del Sur	88
TERCER CAPÍTULO	94
Diez años de recorrido: la lucha musical en Rebeldes del Sur y Rebeldía Oriental. Usos y disputas de la música fariana desde la experiencia de Alejandra Téllez	94
Rebeldes del Sur: música y beligerancia en el Caguán	96
“Musicar” en medio de un proceso de paz: una aproximación a las prácticas musicales en Rebeldes del Sur	99
Representaciones e identidades en disputa: la música fariana en la guerra simbólica	101
“Y me encontré una estrellita guerrillera que me hace feliz en la revolución”: Canciones de amor en tiempos de guerra	109

La música en todas las formas de lucha: inteligencia y conRAINTeligencia cultural	112
Rebeldía Oriental: la música “antes de la tormenta”	117
CUARTO CAPÍTULO	123
Horizonte Fariano: “Con mi guitarra pregonó que se acerca el socialismo y con mi fusil sentencio que muera el capitalismo”	123
La ofensiva militar y simbólica del Estado colombiano.....	124
Horizonte Fariano: banda sonora del Plan Patriota a los diálogos de paz en La Habana	128
Guitarra y fusil: La música en la guerra cultural de las Farc-Ep.....	132
Música fariana del siglo XXI: representaciones e identidades en la transición política	144
NOTAS FINALES	156
El silencio de los fusiles: transición de la música fariana a la música para la paz	156
Bibliografía.....	167

Lista de figuras

Figura 1. Fragmento Conclusiones políticas y militares de la III Conferencia	49
Figura 2. Fragmento Conclusiones Educación VII Conferencia	53
Figura 3. Fragmento Conclusiones Propaganda VII Conferencia	54
Figura 4. Guerrillero de las Farc-Ep tocando acordeón, 1966.....	55
Figura 5. Guerrillero de las Farc-Ep tocando guitarra, 1966.....	56
Figura 6. “Álbum Mensaje Fariano”, 1989	61
Figura 7. Mapa de trayectorias de Blanca Nidia a Alejandra Téllez.....	67
Figura 8. Primera comunión Blanca Nidia, Carrizal.	79
Figura 9. Ceremonia de confirmación de Blanca Nidia.	83
Figura 10. Alejandra Téllez en las Farc-Ep	88
Figura 11. La silla Vacía.....	96
Figura 12. Rebeldes del Sur en el 37 aniversario Farc-Ep	103
Figura 13. Rebeldía Oriental	119
Figura 14. Sello “Musi Farc-Ep”	132
Figura 15. Guitarra y fusil	135
Figura 16. Hoz y martillo	136
Figura 17. “Uribe gorila criminal”	139
Figura 18. Horizonte Fariano.....	146
Figura 19. El nuevo Horizonte Fariano	150
Figura 20. Alejandra camino a la Zona veredal.....	152
Figura 21. Alejandra junto a Henry, su hijo, en la ceremonia de grado de bachiller ...	163
Figura 22. Alejandra junto al grupo Visión Vallenata, en “La casa de la paz”	164

Lista de anexos

Anexo 1. Tabla música Horizonte Fariano	174
---	-----

Lista de abreviaturas

ANNCOL. Agencia de Noticias Nueva Colombia.

AUC. Autodefensas Unidas de Colombia

CD. Compact Disc (Disco Compacto)

CGSB. Coordinadora Guerrillera Simón Bolívar

CNMH Centro Nacional de Memoria Histórica

CNPRC. Consejo Nacional de Paz, Reconciliación y Convivencia

ELN. Ejército de Liberación Nacional

ESMAD. Escuadrón Móvil Anti Disturbios

FARC-EP. Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia

FARC-EP. Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia - Ejército del Pueblo

JUCO. Juventud Comunista Colombiana

PAHD. Plan de Atención Humanitaria a Desmovilizados

PCC. Partido Comunista Colombiano

PPT. Punto de Preagrupamiento

UNP. Unidad Nacional de Protección

UP. Unión Patriótica

ZVTN. Zona Veredal Transitoria de Normalización

INTRODUCCIÓN

Cultura y revolución: La confrontación simbólica en el conflicto armado

Escuché por primera vez música de las Farc-Ep cuando estaba investigando sobre la música de las víctimas de Bojayá, en 2015. En ese momento me interesaba entender cómo la música había sido una herramienta alternativa para comunicar las circunstancias de la masacre, para hacer frente a la insuficiente respuesta del Estado ante los acontecimientos y como un mecanismo para la demanda de verdad, justicia y reparación. Durante el trabajo de campo pude comprobar que la música en este contexto no solo cumplió estos propósitos, sino que también desempeñó una función importante en la construcción de memoria histórica y en el proceso de perdón y reconciliación con la organización armada.

Durante la búsqueda de música de sobrevivientes de la masacre, siguiendo la ruta de los videos relacionados en YouTube, llegué a la música de las Farc-Ep. Las primeras preguntas que me generó ese descubrimiento fortuito fueron: ¿quiénes y en qué condiciones hacían música dentro la guerrilla?, ¿qué tipo de música hacían y con qué equipos?, ¿qué narraban en sus letras? En mis años de colegio participé como baterista de varios proyectos musicales de punk y hardcore, esta experiencia previa, que distó mucho de ser profesional, me permitió dimensionar la compleja logística del quehacer musical, y en ese orden de ideas, fue difícil para mí imaginar cómo pudieron ser las prácticas de producción y difusión musical de las Farc-Ep en la clandestinidad, en la selva.

Así empecé a sumergirme en el mundo de la música fariana, a identificar sus principales actores, géneros, los espacios y tiempos en los que se produjo. Fue en ese proceso que conocí un campo académico en formación dentro del cual se habían realizado algunas investigaciones basadas, principalmente, en las letras de las canciones, las circunstancias históricas en que se compusieron, e incluso algunos análisis generales sobre los usos político-militares en la organización.

Con el paso del tiempo fui descubriendo que no existieron pocos artistas y que, al menos en YouTube, se podían encontrar diferentes exponentes de lo que se ha denominado “música fariana”. Entonces, si la experiencia investigativa en el caso de Bojayá me había advertido sobre una serie de usos de la música desde las víctimas, me empecé a preguntar: ¿por qué no profundizar en los usos de la música desde otro de los

bandos? En cualquier caso, en ese punto era evidente que la música había sido utilizada, en el marco del conflicto, por grupos opuestos, con diferentes objetivos y motivaciones, lo que generó otras preguntas: ¿por qué quienes estaban en la guerra dedicaron tiempo a la producción de música?, ¿en qué espacios lo hicieron?, ¿quiénes participaron de la producción musical? Y aún más importante: ¿con qué objetivo las Farc-Ep hicieron música propia durante varias décadas?

Estas inquietudes se organizaron en torno a la investigación de tesis de la maestría en Estudios Culturales de la Universidad Nacional, a la cual ingresé en 2017, y que, por diferentes circunstancias de mi propio proceso académico, político y laboral, se ha extendido hasta 2023, año en el que escribo este documento. Una vez conocí más sobre música de las Farc-Ep, mi interés se centró menos en la música fariana como producto cultural, y más sobre las prácticas de las y los combatientes-músicos, sus disputas y los usos de su música en el marco de la producción de una identidad fariana, en la articulación de representaciones sobre la guerrilla y en la cotidianidad de la guerrillerada. Es por esta razón que la pregunta de esta investigación se centra en comprender ¿Cuáles fueron los usos y disputas de la música fariana en el marco de la guerra simbólica con el Estado colombiano, entre 1999 y 2016? Todo esto desde la experiencia de Alejandra Téllez, una testigo de excepción de este proceso, y quien nos acompañará con su historia y con su voz a lo largo este texto.

Dado que ha sido mucho lo que se ha escrito sobre el conflicto armado interno, sobre las guerrillas (en particular las Farc-Ep) y sobre las circunstancias político-militares, en esta tesis las lectoras y los lectores encontrarán reflexiones alrededor de un tema poco explorado: las prácticas musicales en el marco de la disputa simbólica entre las Farc-Ep y el Estado colombiano. Mi interés es aportar a este campo de investigación en construcción, desde una perspectiva que tenga en cuenta las circunstancias de producción de la música fariana y su efecto en la guerra cultural que libraron durante décadas ambos bandos.

El conflicto en Colombia se extendió tanto en el tiempo y tuvo tal complejidad que se presentó de diferentes formas, así, a pesar de que por definición la guerra es principalmente un asunto militar y político, en este contexto se gestaron otro tipo de confrontaciones simbólicas, en donde las prácticas culturales desempeñaron un rol importante que no ha sido suficientemente explorado.

Analizar la música fariana permite identificar los sistemas de significación que definieron y dieron sentido a su proyecto revolucionario, además, permite indagar sobre la trayectoria y la identidad de este grupo armado, parte ineludible de la historia nacional del último medio siglo. Las canciones, como producto condicionado por el contexto en donde se realizan, son una puerta de entrada a las significaciones propias de los grupos que se oponen al sistema hegemónico que propició su existencia.

En consecuencia, estudiar las prácticas de producción musical de las Farc-Ep permite, en primer lugar, brindar elementos para conocer otras formas en las que se dio la confrontación; en segundo lugar, identificar la potencia que tienen las prácticas culturales y su uso en escenarios de confrontación política y cultural. Este enfoque también permite comprender el lugar de la música en la construcción de la identidad de las y los combatientes; y finalmente, conocer las formas en que funcionó la guerrilla, desde su interior, en la cotidianidad misma de sus miembros.

Esta investigación es pertinente en el campo de los Estudios Culturales toda vez que se enmarca en los debates alrededor de nociones como cultura, identidad, usos y prácticas culturales. A partir de esto es posible profundizar en el análisis de las prácticas musicales en clave de poder, y comprender las dinámicas de confrontación alrededor de los sistemas de representaciones y significaciones. Por otro lado, los aportes de los Estudios Culturales en torno al contextualismo radical permiten comprender las disputas y usos de la música como una serie de *prácticas situadas* que se configuraron según cada coyuntura, es decir que no hubo usos estáticos, estos se modificaron según el contexto cambiante.

Finalmente, es necesario mencionar que existen diferentes niveles de los usos y disputas en los que la música fariana se desempeñó, que dependieron a su vez del contexto en el que se desarrollaron. Así, existieron por lo menos dos escalas en las que se enmarcan estos usos, un nivel macro que corresponde a la disputa simbólica entre la organización y el Estado; otro, es el nivel en donde la música fariana jugó un rol en la lucha cultural interna en la constitución de los sujetos revolucionarios. Aunque en esta investigación presento algunas puntadas sobre la disputa interna por la construcción de la subjetividad fariana, me concentro principalmente en el nivel macro de la disputa simbólica Estado-Farc-Ep.

Cultura y música: aproximaciones teóricas

Si bien mi intención no es profundizar en el debate de los diferentes significados de «cultura», abordaré algunas perspectivas que fueron útiles en el desarrollo de esta investigación. Principalmente aquellas en donde se presenta la cultura como sistema de representaciones y significaciones, la cultura como recurso y la disputa cultural.

Para Stuart Hall, la polisemia propia del concepto cultura encarna una dificultad, pues se puede definir de distintas formas. La manera más convencional de definir cultura en la tradición clásica occidental es su relación con la “alta cultura”, es decir, “lo mejor” que se ha pensado y dicho en una sociedad. Por ello es un lugar común definir la cultura como aquellos productos culturales resultado de la suma de grandes ideas expresadas en obras clásicas de la literatura, la pintura o la música. Tenemos entonces la cultura entendida como un estadio superior de productos culturales en los ámbitos ya mencionados, generalmente relacionada con los cánones europeos del arte y sus formas (Hall, 1997).

Una segunda noción de cultura es la que da cuenta de los productos culturales que no son los de la alta cultura, incluso aquellos que se oponen a esa cultura, y que corresponden a las prácticas y saberes populares alejados de los circuitos especializados del arte y la academia. Esta noción recopila de igual forma los productos culturales más cotidianos y que corresponden a los usos y prácticas populares: la música popular, el arte popular, la literatura popular, el cine, el teatro y las actividades de ocio de las mayorías en una sociedad (Martín-Barbero, 1987). A diferencia de la primera noción, que relaciona la cultura con lo más elaborado en cada uno de los campos estéticos, que requiere un saber específico para su producción y consumo, en la cultura popular -a pesar de recoger una noción mucho más amplia de lo que se entiende por cultura y que no la identifica como el resultado de procesos excluyentes por razones de clase-, se sigue entendiendo la cultura como producto (Hall, 1983).

También se habla de cultura para referirse a un grupo específico que comparte unos valores y tradiciones, comúnmente usada por la antropología, perspectiva según la cual las culturas son los universos simbólicos de grupos de personas que habitan un lugar concreto, que comparten unas tradiciones y valores comunes con prácticas históricamente definidas, en un modo de vida concreto, por ejemplo, las “culturas” indígenas que habitan un territorio (Hall, 1983). La noción antropológica de cultura es usada también para

referirse a los valores de una sociedad, las tradiciones, creencias y lo que se establece como un referente común para quienes habitan un territorio determinado. Se trata de una perspectiva diferente a aquellas que se refieren a la cultura como el conjunto de productos culturales de la alta cultura o cultura popular, que comprende la cultura como una comunidad imaginada de valores e historia comunes.

Estos modos tan específicos de abordar los sentidos de la noción de «cultura», limitan el entendimiento frente a lo que entiendo como “cultura fariana” en este trabajo. Primero, porque poner el debate de la cultura fariana en términos de alta cultura, significaría pensar que el debate pasa por la producción “elitizada” de productos culturales inscritos a su vez en circuitos institucionalizados del arte; segundo, porque pensar la cultura fariana como cultura popular, que si bien permite abordar la idea de la producción desde saberes populares alejados de los circuitos especializados, inscribe el análisis de la producción cultural en un terreno que puede romantizar y dejar de lado las tensiones y disputas que se tejen en la cultura como un sistema de representación.

Dentro del amplio debate de la cultura y su definición utilizo entonces la propuesta de Stuart Hall, quien propone una noción de cultura para la que los significados son fundamentales en la construcción de un complejo sistema que da sentido a la vida. Hall tiene en cuenta la producción de significaciones sobre las diferentes prácticas sociales que ocurren en la cotidianidad, y la forma en que los individuos y las sociedades representan sus condiciones reales de vida y a sí mismos, además de las relaciones de poder en su interior. Este giro cultural pone el énfasis en los *significados* como el eje a partir del cual debe ser definida la cultura (Hall, 1997).

La cultura es, en estos términos, la producción, reproducción e intercambio de significados, es la manera en que estos se establecen y diseminan a partir de lo que las personas hacen y dicen. El hecho de que dos personas distintas con trayectorias y posiciones sociales diferentes, tengan interpretaciones similares sobre lo que sucede y se produce en su entorno y le atribuyan la misma significación, implica que están atravesadas por el mismo sistema de significados, quiere decir, en suma, que comparten una misma cultura. Hablamos entonces de cultura(s), en plural, entendidas como mapas de sentido (de diferencias y equivalencias) a través de los cuales es inteligible la realidad para los miembros de una formación social.

Por otro lado, la regulación en el circuito de la cultura implica la existencia de las relaciones de poder en los sistemas de significación, la circulación de los significados

depende de las posiciones de poder. “[...] la cuestión de la circulación de sentido implica casi de inmediato la cuestión del poder. ¿Quién tiene el poder, en qué canales, para hacer circular qué significados y a quién?” (Hall, 1997c, 14 como se citó en Restrepo, 2022, pág. 156). En consecuencia, las relaciones de poder implican dominación y también disputas al interior de las culturas.

Ahora bien, las culturas -formas culturales o configuraciones culturales- son varias, y existen relaciones de poder entre (y dentro de) ellas. Esto quiere decir que existe estrecha relación entre las categorías cultura y poder, de lo cual se desprende la posibilidad de que existan relaciones de dominación y subordinación cultural. Sistemas de significación que se imponen ante otros sistemas de significación de sujetos que disputan la posición dominante que les otorga un rol y un lugar en una formación social determinada, por ello, “para Hall la cultura es más precisamente entendida como prácticas de significación en sus imbricaciones con el poder, producidas en varios sitios y que circulan mediante diferentes procesos o prácticas” (Restrepo, 2022, pág. 157).

Debido a que la cultura no es algo dado, acabado o único, es posible que haya relaciones de dominación y lucha entre diferentes culturas; las disputas son inherentes a las formas en que ocurren y operan. La producción de significados a través de prácticas y la circulación de estos en un grupo concreto divide y jerarquiza subjetividades, ubicándolas en lugares de dominación o subordinación.

En suma, la cultura es un sistema de significaciones que se produce a partir de prácticas, que se reproduce y consume dando origen a identidades y representaciones, que, a su vez, se enfrenta permanentemente a otros sistemas de significaciones en la disputa por el dominio de las definiciones sobre el mundo.

La cultura dominante no es completa ni abarca toda la formación social, es aquí en donde la noción de hegemonía de Gramsci (1971) adquiere importancia. Para Gramsci el grupo social dominante no puede contener a todos los demás grupos que coexisten en el espacio social, ni en una situación de hegemonía se está exceptuado de contradicciones frente al bloque histórico, como sucedió con las Farc-Ep.

La hegemonía se representa en el consenso tanto de los grupos dominantes y subordinados dando lugar a lo que Gramsci denomina como “voluntad colectiva”; pero, ni siquiera en este estado se anulan las formas subordinadas ni las diferencias entre los grupos. Así, la lucha, la confrontación, la disputa son constantes, ya que existe la

posibilidad de que la cultura dominante pierda la situación hegemónica e incluso el lugar de dominación, las diferentes formas culturales continuamente resisten y luchan por transformar las definiciones que los ubican en la posición subalternizada, dominada.

En ese sentido, Alexander Fattal (2019) en su libro “Guerrilla Marketing, contrainsurgencia y capitalismo en Colombia” identifica la confrontación simbólica, que describo a partir de los planteamientos de Stuart Hall, en la disputa cultural que existió entre las Farc-Ep y el Estado colombiano. Fattal asegura que en el marco de la guerra de propaganda la cultura fue un recurso para esa confrontación. En su estudio basado en el Plan de Atención Humanitaria a Desmovilizados (PAHD), describió las estrategias que surgieron producto del trabajo conjunto entre el gobierno colombiano y la agencia de publicidad Lowe/SSP3. Según el autor, a partir del uso de diferentes canales, prácticas y productos culturales se buscó apelar a las emociones de las y los combatientes para lograr la desmovilización individual. En palabras de Clément Roux:

Como lo subrayó Alexander Fattal (2014, 2017, 2018), las FARC-EP desarrollaron a lo largo de su medio siglo de lucha armada un sistema de propaganda clandestino, oculto y paralelo para “romper el cerco mediático”: revistas, emisoras radiales, **conciertos, compilaciones de música popular**, grafitis, videos publicados en YouTube, etc ((Roux, 2021, pág. 11. El énfasis es mío).

La investigación de Fattal se concentra en las estrategias simbólicas utilizadas por el gobierno como “Operación Navidad”¹ o “Ríos de luz”² en el marco de esa disputa simbólica con resultados medidos a partir de las cifras de desmovilización individual de combatientes. La estrategia contemplaba además el trabajo con excombatientes para, a partir de “grupos focales”, conocer más sobre las circunstancias internas de la organización, las prácticas, motivaciones, angustias e incluso conocimientos militares para usarlos en la desmoralización de la guerrillerada.

La construcción de representaciones y significaciones por parte del Estado consistieron, según el autor, en construir la idea de que Colombia era una nación en posconflicto a pesar de que el conflicto estaba activo y que incluso el ejército siguió incurriendo en prácticas de violación de Derechos Humanos, como las ejecuciones

¹ La “Operación Navidad” consistió en llenar de luces navideñas árboles ubicados en los principales corredores de la guerrilla en el Meta, acompañados con mensajes emotivos. Contó con más de 2000 luces, dos contingentes contraguerrilla y dos helicópteros Black Hawk. La estrategia elaborada por el Ministerio de defensa y la agencia Lowe/SSP3 ganó reconocimientos internacionales por su efectividad (Fattal, 2019).

² La campaña “Ríos de luz” consistió en lanzar bolas acrílicas con luces de navidad y mensajes alusivos a la época navideña por ríos ubicados en territorios controlados por la guerrilla. También fue condecorada con premios internacionales (Fattal, 2019).

extrajudiciales. La estrategia buscaba presentar al país como un lugar en paz, en donde se respetaban los Derechos Humanos y en donde el riesgo era “que te quieras quedar”³. En palabras de Fattal:

El incansable bombardeo a la esfera pública con la propaganda marketizada del PAHD es sólo un elemento en un marco más amplio, bajo el cual el Estado colombiano se arma de sus recursos burocráticos, **simbólicos** y diplomáticos para representar su futuro de posconflicto y de esta manera hacerlo aparecer como una realidad” (Fattal, 2019, pág. 231. El énfasis es mío).

La investigación de Fattal confirma el uso de la cultura por parte del Estado en la ofensiva simbólica, y abre la posibilidad de analizar la contraparte guerrillera, que aunque aparentemente no tuvo mucha oportunidad frente a lo conseguido por el gobierno y los medios de comunicación masivos, presentó oposición y produjo sus significaciones con el fin de disputar esas representaciones.

En este punto es pertinente mencionar que aunque los aportes de Fattal sobre la guerra simbólica sugieren que esta contienda se dio principalmente en las últimas décadas de la organización en el marco de la guerra contrainsurgente; la confrontación cultural que tuvo lugar entre guerrilla y Estado es anterior a esta periodización (marcada principalmente por la irrupción del marketing que el autor señala). La guerra simbólica contra el Estado es más larga, se dio de diferentes maneras y supuso transformaciones; desde las Farc es posible encontrar indicios de dicha confrontación en las decisiones institucionales sobre propaganda que tomaron desde el inicio.

Ahora bien, en el marco del conflicto, la guerrilla no solo se limitó a responder a la estrategia propagandística del Estado, sino que logró consolidar una estrategia autónoma e independiente del contexto de confrontación oficial. En ese sentido, la apuesta simbólica de la guerrilla tuvo como finalidad diseminar sus propias representaciones en la población civil. Así, entonces, resulta importante hacer énfasis en que en efecto la disputa existió pero que esta no solo se limitó a responder las ofensivas simbólicas del otro bando, sino que desarrolló también formas autónomas que permitían afianzar la representación de las Farc-Ep tanto hacia dentro como hacia afuera.

³ La campaña “Colombia: el riesgo es que te quieras quedar” fue una estrategia del gobierno para atraer el turismo al país, liderada por la agencia de publicidad Sancho BBDO y coordinada por el Ministerio de comercio, industria y turismo; fue lanzada en 2007, en el contexto de la política de seguridad democrática y el recrudecimiento del conflicto. En el siguiente enlace se puede leer un artículo de la revista Semana sobre su lanzamiento: <https://www.semana.com/actualidad/noticias/articulo/colombia-riesgo-quieras-quedar/54915/>.

Es así como esta investigación también se enmarca en las discusiones de la cultura como recurso, desde esta perspectiva la cultura se utiliza con una finalidad tanto económica, política y simbólica por algunos grupos minoritarios. “Lo cierto es que desde hace tiempo la cultura se convirtió en un escenario transaccional y de intercambio; *con* la cultura, *en* la cultura y *desde* la cultura se pueden hacer múltiples transacciones políticas y económicas” (García González, 2011). Es decir, la cultura no se atribuye como algo específico de un grupo o clase determinada, sino que está dispuesta como un recurso para reivindicar luchas de diferentes grupos.

Según la propuesta de Yúdice (2002) es pertinente, más aún en el marco de la globalización, analizar la cultura bajo la especificidad del contexto internacional, en el cual, gracias a la existencia de diferentes actores multilaterales y a las dinámicas políticas, económicas y tecnológicas, la cultura ha adquirido una importancia sin precedentes en la modernidad como herramienta para enfrentar todo tipo de problemáticas. De allí sus usos para la reivindicación tanto de procesos sociopolíticos como netamente económicos. En ese sentido, la cultura se presentó como un recurso tanto para el Estado como para las Farc-Ep en el contexto de la confrontación simbólica en las estrategias de propaganda y en el marco de otros usos que van desde lo militar y lo económico hasta lo político-ideológico.

Ahora bien, en cuanto a la reconstrucción histórica utilizo los aportes del contextualismo radical de Lawrence Grossberg (2012), dado que permiten explorar los cambios que se dieron en los usos y prácticas según las condiciones del contexto en cada momento del proceso. Siguiendo a Grossberg, la categoría *cultura* debe ser sometida a las especificidades contextuales, porque las relaciones y articulaciones se modifican constantemente y esto influye sobre las prácticas, usos y agentes.

Los aportes de George Yúdice (2002) y su perspectiva crítica de la cultura como recurso, junto al contextualismo radical, sirven para comprender la polisemia de la cultura, así como sus tensiones. En este caso dicha polisemia incluye las representaciones de la guerrilla y de las personas que pertenecieron a ésta que circulan en la música fariana, así como el rol de la cultura en la disputa político-militar e incluso como fuente de financiamiento de la organización. Evidentemente las funciones y disputas no siempre fueron las mismas, y no se presentaron de manera unívoca, toda vez que lo simbólico estuvo en constante entrecruzamiento con lo militar, con variaciones que dependieron

estrictamente de las coyunturas políticas, económicas y sociales de los contextos geográficos y culturales.

Una vez hecho el recorrido teórico por la cultura paso a las nociones de música que empleo en esta investigación. La música fariana se alinea a la noción de música popular; acá quisiera advertirle a las lectoras y los lectores que mi intención no es hacer un juicio estético sobre la música de las Farc-Ep al ubicarla como una expresión de la música popular, tampoco me refiero a un género específico, teniendo en cuenta que el término ha sido utilizado para referirse casi exclusivamente a los corridos prohibidos o a la música ranchera. Es decir, lo popular no está relacionado con el lugar de origen, ni con el origen de clase o el lugar donde se consume, o con la calidad de la música, no se trata tampoco de la distinción entre “alta” o “baja” cultura. Siguiendo a Frith (2001), “la música popular no es popular porque refleje algo, o porque articule auténticamente un tipo de gusto o experiencia popular, sino porque crea nuestra comprensión de lo que es la popularidad” (Frith, 2001).

Por lo anterior, la música popular presenta algunas características que hacen que no sea necesario un conocimiento experto para su consumo, como la música académica, por ejemplo. Al respecto, puede decirse que buena parte de la música popular occidental responde a convenciones melódicas, armónicas, rítmicas y líricas más o menos reconocibles y extendidas, con lo cual se aparece como una música más “sencilla” y por lo tanto digerible.

Según García González (2008) otra característica de muchas canciones de música popular es la presencia protagónica de la voz en la melodía; según el autor, la voz es uno de los factores que genera más recordación, por lo tanto, la música popular además de una estructura melódica sencilla es reforzada con la voz haciendo un producto fácil de escuchar y recordar, que genera experiencias emocionales intensas. Estas características de la música popular le otorgan una relación con la construcción de sentido social, representaciones e identidades colectivas (Frith, 2001).

La música popular no se encasilla solo en un género, efectivamente los corridos prohibidos, el reggaetón, la música de despecho, el vallenato, la ranchera, e incluso algunas expresiones de rock comparten características de la música popular que influyen en las dinámicas de consumo y significación.

En el caso de las Farc-Ep, el vallenato fue uno de los géneros -populares- en los que más se inscribieron canciones de música fariana; su producción en la organización se puede rastrear desde finales de la década de 1980 y principios de 1990, en la Sierra Nevada de Santa Marta, periodo en que el vallenato empezó a tener mayor popularidad en todo el país por la influencia de la telenovela “Escalona” protagonizada por Carlos Vives, y por la producción del disco “Clásicos de la provincia” (García González, 2019).

Según Peter Wade (2002) el vallenato empezó a remplazar a la música del interior en la primera mitad del siglo XX. El bambuco, que había sido el referente histórico de la música nacional, empezó a ser desplazado por estos años; ya en la década de 1970 el vallenato pasó de ser una música regional para convertirse en un actor fundamental en la industria musical, y en la década de 1990 era considerada un referente de la música nacional.

Las Farc-Ep promovieron la producción de música vallenata en la misma época en que su popularidad era nacional y desde el mismo espacio geográfico donde se produjo en la industria musical: la costa atlántica y en especial la Sierra Nevada de Santa Marta. Por estas razones el vallenato, como expresión popular, fue uno de los géneros que más se utilizó en la guerrilla y al que más le dispuso recursos y posibilidades, sin embargo, también se produjo música en otro tipo de contextos, en otros géneros (también populares) y que cumplieron funciones diferentes.

Ahora bien, como he dicho, me interesa concentrarme en las prácticas del proceso de producción de la música. Al respecto Christopher Small (1997)⁴ en una conferencia otorgada en el marco del III Congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología, en 1997, propuso su perspectiva de análisis de la música, la cual se aleja de la centralidad del producto terminado, tanto de los sonidos como del texto de la obra musical. Según el autor, el estudio de la música se ha basado principalmente en el producto y no en el proceso. Para él, el proceso, es decir la multiplicidad de prácticas alrededor de la música como acción, deben ser estudiados para comprender los significados sociales de la música.

Según el autor, lo más importante de la música no es la canción, sino lo que hacen las personas para crearla, ese proceso está atravesado por relaciones significativas; sin

⁴ Conferencia “Musicar: un ritual en el espacio social” (1997), publicada por la revista Trans en 1999, disponible en línea en: <https://www.sibetrans.com/trans/article/252/el-musicar-un-ritual-en-el-espacio-social>.

acción no hay música, y por eso debe explorarse la multiplicidad de acciones que la configuran. Entender la música como práctica, como acción, permite comprender su complejidad; esta perspectiva es especialmente útil en escenarios en donde ha hecho presencia la música y no ha dejado registro, grabación o partitura que así lo demuestre y que permita su análisis. En palabras de Small: “si la música no es sino acción, entonces la palabra 'música' no debe ser sustantivo sino verbo. El verbo 'musicar'. No sólo para expresar la idea de actuar, tocar o cantar; ya tenemos palabras para eso; sino expresar la idea de tomar parte en una actuación musical”⁵ (Small, 1997).

Musicar es tomar parte en una acción musical, puede ser a partir de la composición, la interpretación, el ensayo, la grabación, la escucha, incluso el baile, cualquier actividad que ocurra en el encuentro humano de la acción musical. Lo anterior permite explorar los significados en la totalidad del acontecimiento musical y no exclusivamente en el discurso, toda vez que el significado no se ubica en el objeto, sino en las relaciones que ocurren alrededor de su producción, pues “cada vez que tomamos parte en una actuación musical, exploramos esas relaciones, las afirmamos y las celebramos” (Small, 1997).

Finalmente, a partir de los aportes de Pierre Bourdieu analizo la música fariana como un *campo* dentro del cual los agentes músicos/as se disputaron el capital que les permitió acceder a herramientas/posibilidades de producción y distribución de su música. El campo, según Bourdieu es “un universo en el cual las características de los productores están definidas por su posición en las relaciones de producción, por el lugar que ocupan en el espacio determinado de relaciones objetivas” (Bourdieu, 1984, pág. 82), además, “también podemos describirlo como un campo de fuerzas, es decir, como un conjunto de relaciones de fuerza objetivas que se imponen a todos los que entran e ese campo” (Bourdieu, 1984, pág. 205). Las relaciones de fuerza que ocurren en los campos están definidas por la tenencia de un *capital* que define a su vez la posición de los agentes dentro del campo. Los agentes, se disputan el *capital* que esta en juego porque es lo que determina sus posibilidades dentro de él. Así, a partir de la historia de Alejandra se develan las diferencias en las posibilidades de producción musical, las jerarquías, privilegios y relaciones de poder que existieron en la música fariana.

⁵ Conferencia Christopher Small 1997, disponible en: <https://www.sibetrans.com/trans/article/252/el-muscar-un-ritual-en-el-espacio-social>.

Con estos elementos conceptuales en cuenta, paso a presentar algunos estudios sobre la música de las Farc-Ep que se han realizado hasta hoy, dado que cartografiar la producción académica que se ha hecho, permite, en primer lugar, enfocar el estudio sobre un área que no ha sido suficientemente explorada, y en segundo lugar, reconocer los aportes de la apuesta teórica y metodológica concreta de esta investigación.

“Música fariana”: un campo de estudios emergente

Es claro que la música se entrecruzó de diversas formas con las Farc-Ep como organización armada, es por esta razón que ha empezado a ser estudiada desde diferentes disciplinas, metodologías y categorías analíticas. Es fundamental reconocer que el estudio de la música y las Farc-Ep se amplió una vez firmado el acuerdo, principalmente por las barreras que supuso durante años el conflicto. La “terminación” de la guerra con las Farc-Ep abrió la posibilidad de hacer estudios sobre la cotidianidad de la organización, sus prácticas, saberes y su funcionamiento interno, asuntos que habían sido de conocimiento casi exclusivo de quienes hacían parte de la organización y poco más.

Gracias al post-acuerdo se ha investigado sobre la producción literaria de las Farc-Ep (González, 2020), sus prácticas alimentarias (Fabra, 2020), sus lógicas de atención en salud (Robles, 2018), sus dinámicas de reincorporación económica (Forero, 2021) y las relaciones de género (Caicedo, 2018), entre otros aspectos. Estos estudios fueron posibles gracias a la participación de excombatientes y al relato de sus experiencias dentro de la organización, temas que si bien pudieron haber sido tratados antes con las y los desmovilizados, según Fattal simplemente no querían tratar asuntos de sus vidas pasadas, o, como sucedió con la mayoría que entró al PAHD, fueron utilizadas y utilizados principalmente como fuente de información para la estrategia de inteligencia de las Fuerzas Armadas. En todo caso, la reincorporación producto del acuerdo hizo que un grupo de excombatientes quisieran hablar de sus roles en la organización, situación que implica nuevas posibilidades y muchos retos para la producción académica sobre el conflicto, y, sobre todo, para nuestra comprensión de éste.

Uno de los aspectos que más llamó la atención de la comunidad académica fue la producción artística enmarcada en el proyecto cultural, y específicamente ha sido la música fariana uno de los temas más analizados desde que el acuerdo de paz lo permitió. La revisión documental da cuenta de investigaciones desde el 2012 hasta la actualidad,

que elaboran temáticas que van desde el análisis discursivo, la relación con la creación de identidad, las emociones, la construcción de memoria histórica y paz, los usos y funciones de la música, entre otros.

En la tesis de maestría en Estudios Culturales de la universidad de los Andes escrita por Adriana Galán titulada “De discurso o de ruido, algunas relaciones entre música y guerra en el actual conflicto armado colombiano” (2012), la autora hace un análisis discursivo de la letra de los himnos de las Farc-Ep, el ELN, las AUC y las Fuerzas Armadas. A pesar de que Galán propone de manera explícita analizar tanto el discurso como los “elementos musicales” de los himnos, no profundiza sobre lo musical, situación que se repite en la mayoría de las investigaciones sobre música fariana. La autora utiliza la categoría “Música fariana” y la define como “música con contenido revolucionario”. Vale mencionar que para el 2012 ya existía gran cantidad de música fariana, adelantada por el proyecto musical del caribe y lo hecho en el contexto del Caguán, sin embargo, no profundiza sobre artistas o canciones diferentes a los himnos.

Galán además recoge la experiencia de una desmovilizada de las Farc-Ep para analizar su rol como cantante en la organización, concretamente sobre su participación en el programa “Canta conmigo por la reintegración”, de la Alta Consejería Presidencial para la Reintegración, el cual juntó a excombatientes de diferentes grupos y a víctimas con el fin de otorgar herramientas para la reintegración a través de la música. Este programa confirma el uso de la cultura en la disputa simbólica del conflicto llevada a cabo por el Estado y el rol de la música en dicha confrontación. De esta investigación rescato el uso de la categoría “Música fariana” y el relato de la experiencia “Canta conmigo por la reintegración”, pues confirma el uso de la música como estrategia de disputa no desde las Farc-Ep, sino desde el Estado. Finalmente, es notable la manera en que el análisis de la música de las Farc-Ep se hace de manera superficial, lo que responde a la situación del conflicto para el 2012 y las barreras investigativas por la guerra.

En “Versos de amores que matan el odio del yanqui opresor”, de Gabriel David Samacá (2017), se analiza la música fariana como práctica discursiva y su papel en la formación de una identidad propia. El autor analiza lo que denomina como la “oferta de sentido” de la organización a partir de las letras de las canciones, rastreando los fundamentos ideológicos del marxismo y el antiimperialismo en la narrativa de las canciones. Comparte con Galán el interés por lo discursivo a partir del análisis textual dejando de lado el componente musical.

Samacá presenta la categoría “canción insurgente” diferenciándola de la “canción militante” de Pablo Vila (2014), pues la canción militante, según Vila, refiere a expresiones musicales de izquierda caracterizadas por ser contestatarias y de denuncia, pero cargadas de esperanza sobre un futuro próximo. Samacá, por su parte, define la canción insurgente como una herramienta de la lucha política de la organización a través de la cual hace un llamado al “levantamiento popular, la reivindicación de la lucha armada y la difusión abierta de los principios y referentes ideológicos de la organización guerrillera con fines propagandísticos e identitarios” (Samacá, 2017, pág. 232). La definición de Samacá ubica la música fariana como parte de la estrategia de disputa cultural de la guerrilla.

Ahora bien, Ingrid Bolívar en “Unheard Claims, Well-known Rhythms. The Musical Guerilla FARC-EP 1988-2010” (2017), analiza el papel de la música fariana en la construcción de la identidad de las y los combatientes a partir de un relato y una historia que configuró un *nosotros* dentro de la organización. Bolívar, asegura que a través de la música se configuró un yo colectivo que dio sentido a las “prácticas violentas”.

Aunque comparto con Bolívar la idea de que la música dio sentido a las prácticas de la organización, me aparto de la postura según la cual a través de la música la organización se definió como parte de la nación colombiana⁶. Como he mencionado, el proyecto cultural sí tuvo como objetivo la configuración de una subjetividad fariana, pero no se puede dejar de lado la disputa cultural que la guerrilla emprendió contra la cultura dominante; que, aunque tomó elementos de esta, los resignificó para justificar y dar sentido a su lucha armada. Sin embargo, el aporte de Bolívar sobre la capacidad que tuvo la música fariana para crear una memoria propia, una identidad común y nuevos significados confirma la potencia de la música en la organización.

Daniel López y César Martínez en su tesis de maestría titulada “Narrativas Cantadas del conflicto armado en Colombia capítulo FARC-EP “Vinimos a verlos cantar y contar” (2019) estudian la música fariana a través de la categoría “narrativa cantada”.

⁶ En palabras de Bolívar: “Exploro la música producida por artistas pertenecientes a la guerrilla de las FARC-EP (incluidos Julián Conrado y Los Compañeros, Lucas Iguarán y Cristián Pérez) y sostengo que, a través de ritmos, letras y discursos musicales, estos artistas farianos construyeron a los combatientes como pertenecientes a la nación colombiana, como reflejo de las identidades regionales y compartiendo un conocimiento común con otros en la sociedad colombiana” (Bolívar, 2017, pág. 210). Mi intención al definir la cultura fariana es demostrar cómo la organización construyó un sistema de representaciones y significaciones *otro*, que dio sentido a su lucha en contra del Estado.

Metodológicamente los autores desarrollan el análisis discursivo de canciones identificando categorías para su sistematización y clasificación por temas recurrentes. La investigación se concentra en el análisis textual de la música fariana y aporta una clasificación temática e incluso algunos usos, como la construcción de identidad y memoria. Además, desde una mirada decolonial que utiliza la perspectiva de Aníbal Quijano, reconocen en la música fariana una práctica de resistencia frente al poder hegemónico occidental, y, utilizando los aportes de Catherine Walsh, identifican la música fariana como una práctica intercultural por el encuentro de diferentes identidades culturales presentes en los instrumentos, las temáticas y los ritmos. A pesar de que el análisis esté concentrado en lo discursivo, es valioso que se ubique a la música en una disputa simbólica decolonial, lo que confirma que la música tuvo una función en la confrontación simbólica para las Farc-Ep.

El texto de Rafael Quishpe (2020) “Corcheas insurgentes: usos y funciones de la música de las FARC-EP durante el conflicto armado en Colombia”, realiza un análisis de la música de las Farc-Ep basado en los usos que tuvo la música para la organización. Del circuito de producción musical se centra en el consumo de la música fariana dentro y fuera de las filas y los efectos que tuvo en las audiencias. Según su análisis, la música hacia adentro sirvió para fortalecer la moral guerrillera, la cohesión ideológica y social y la formación de una identidad colectiva; y hacia fuera para la consolidación del apoyo político de las comunidades en el marco del trabajo de masas, en donde la música fariana sirvió para amenizar fiestas y para acompañar eventos, es decir, tuvo un rol en la cotidianidad de algunos lugares concretos en donde hubo acción política de la guerrilla.

Esta investigación aporta al análisis de la música fariana, explorando sobre los usos y reconociendo la importancia y efectos que tuvo tanto por dentro como fuera de la organización, además de profundizar sobre el consumo de la música fariana, que en su mayoría había sido analizada a partir de su composición discursiva. Aunque el autor estudia los usos y funciones de la música fariana, se concentra en las audiencias y en su relación con el producto musical “y no tanto en el proceso de cómo se construyeron las canciones” (Quishpe, 2020, pág. 563), que es en lo que me interesa profundizar.

Asimismo, Quishpe dirigió el proyecto de investigación “Entre fusiles y acordeones: base de datos de la música de las FARC-EP (1988-2018)”⁷ financiado por el

⁷ Disponible en línea en: https://www.instituto-capaz.org/portfolio_page/2018-entre-fusiles-y-acordeones/.

instituto CAPAZ, el cual dio como resultado la realización de tres cancioneros de música fariana sobre “vida cotidiana”, “paz y reconciliación y “geografía”. El proyecto finalizó en 2019 y contó con la participación de otros investigadores y de excombatientes que hacían parte de “Coomunarte”⁸, la cooperativa de arte de las Farc-Ep.

Por su parte, Laura Giraldo en “Pentagramas colectivos y cantos Insurgentes: FARC-EP. Una aproximación desde la sociología de la música” (2020), analiza la música fariana como herramienta para la construcción de memoria histórica del conflicto armado. Giraldo hace un análisis discursivo de canciones que relatan la construcción de memoria de la organización a partir de la sistematización de temáticas, artistas, géneros y categorías, comparte con López y Martínez la centralidad del análisis de los textos.

Laura Melón en su investigación “Al ritmo de la música: un análisis de la música fariana y los corridos prohibidos” (2021) se centra en las representaciones de los grupos armados a través de su música. La autora utiliza los aportes de Stuart Hall sobre representaciones e identidad para analizar la música de las Farc-Ep y las AUC en tanto sistema de representación. A partir de entrevistas y análisis de canciones, Melón analiza la manera en que los grupos armados se definen e identifican a partir de la música. Comparto con la autora la construcción de sentidos que le otorga a las prácticas musicales, cómo reafirman su identidad y se diferencian de otros grupos. Melón centra su análisis en la función de la música como herramienta de cohesión a partir de la construcción de una identidad y un universo de sentido común.

Al tiempo, Melón se acerca a la perspectiva analítica que quiero desarrollar sobre la capacidad de construcción simbólica de la música en tanto herramienta del proyecto cultural de la Farc-Ep, sin embargo, hace falta profundizar el análisis en clave de poder que sucede tanto hacia fuera de la organización como hacia dentro. A diferencia de esta autora, quien establece la música como sistema de representaciones, considero que es la cultura fariana el sistema de representaciones y la música una herramienta para su disseminación e interiorización.

Además de estos materiales se encuentran otros artículos académicos y de prensa sobre música fariana, como el texto de Julián Reinoso “Yo soy un cantor del pueblo”: Julián Conrado como intelectual local de las FARC-EP en las negociaciones de paz”

⁸ Alejandra hizo parte del grupo de excombatientes que trabajó en el proyecto “Entre fusiles y acordeones: base de datos de la música de las FARC-EP (1988-2018)”

(2020), que se centra en la figura de Julián Conrado⁹ como “intelectual local” de las Farc-Ep a partir de los aportes políticos y culturales en su trayectoria en la organización; o el artículo de Yecid Potes (2017) sobre la relación de la música de las Farc-Ep y las emociones y sensaciones que produjo en los combatientes desde una mirada psicológica.

En suma, la música fariana ha empezado a estudiarse desde diferentes perspectivas, y se evidencia cómo, después del acuerdo de paz, las investigaciones aumentaron, creando una especie de subcampo de investigación en formación. La mayoría de las producciones académicas han estado centradas en el análisis discursivo de los textos de las canciones, dejando muchas veces de lado la experiencia de los agentes y su rol en la construcción y disputa de representaciones, así como las cuestiones propiamente musicales y del circuito de producción – distribución – consumo. Si bien los aportes de Quishpe, por ejemplo, avanzaron sobre las prácticas y efectos del consumo, poco se ha hecho sobre la distribución y la producción. Mi interés en esta investigación es profundizar sobre las condiciones de producción de la música fariana.

Igualmente, otro asunto que ha sido relegado en la producción académica sobre la música fariana ha sido la experiencia de quienes participaron de esa producción musical, sus conocimientos sobre las formas en que se produjo, las dificultades, retos e incluso sus disputas, son fundamentales para comprender más del universo musical de las Farc-Ep. Por lo anterior, profundizo sobre la producción musical a partir de la experiencia de Alejandra Téllez, quien hizo parte del campo de producción de música fariana desde varios grupos de la organización. Por esa razón, escogí la historia de vida como metodología para comprender el campo de producción de música fariana, para analizar los usos y disputas en el marco de la confrontación simbólica desde la experiencia concreta de una mujer que hizo parte de la producción musical de la organización por un periodo de casi treinta años dentro de las Farc-Ep.

Apuesta metodológica

Desarrollar una metodología que permitiera comprender los usos y disputas en las prácticas de producción de la música fariana implicó dos tareas diferentes. Por un lado,

⁹ Guillermo Torres conocido como Julián Conrado o “el cantante de las Farc-Ep” fue músico y guerrillero fariano. Fue uno de los precursores y mayores exponentes de la música fariana. Según Reinoso (2020) la obra de Julián Conrado está compuesta de 178 canciones en 14 álbumes realizados durante su tiempo en la guerrilla.

la construcción de la historia de vida de Alejandra Téllez a partir de la realización de entrevistas a profundidad. Y, por otro lado, un extenso ejercicio de archivo sobre fuentes que permitieron articular el contexto histórico de la guerrilla y el devenir del proyecto cultural fariano.

En cuanto a la primera, realicé inicialmente cinco jornadas de entrevista con Alejandra, entre junio y julio de 2019, en las cuales se abordaron como ejes temáticos principales sus primeros años de vida, el ingreso a las Farc-Ep y su participación dentro del campo de producción musical en los grupos Rebeldes del Sur, Rebeldía Oriental y Horizonte Fariano. Aunque perdimos contacto por un tiempo, en 2022 volvimos a reencontrarnos, desde entonces hemos tenido una relación más cercana y una comunicación casi constante vía telefónica y por chat, relación que ha permitido ajustar y complementar su relato. Es fundamental hacer una nota aclaratoria: pese a que en la historia de vida se mencionan dos nombres (Blanca Nidia Gómez y Alejandra Téllez), es importante señalar que ambos remiten a la misma persona. Son la misma historia: una sola trayectoria con dos nacimientos.

Está información fue complementada con entrevistas de soporte que fueron hechas en el año 2022, con excombatientes músicos que compartieron la experiencia musical con Alejandra. Primero entrevisté a Anderson Vega, integrante del grupo Rebeldía Oriental, y posteriormente a Jaime Nevado, coordinador del grupo Horizonte Fariano. Estas entrevistas fueron hechas por videoconferencia entre julio y agosto de 2022.

Ahora bien, la labor de archivo se concentró, primero, en la revisión de los documentos rectores de las Farc-Ep¹⁰, en especial los textos de las Conferencias guerrilleras, pero además de los Plenos, directrices y lineamientos internos de la organización. Segundo, en la revisión de prensa para la reconstrucción de los diferentes contextos en donde se desarrolló la historia de Alejandra; y, por último, en la búsqueda, escucha y análisis de música fariana disponible, principalmente, en la plataforma YouTube.

En consecuencia, el trabajo de campo se desarrolló entre 2019 y 2022. Inició con un encuentro fortuito con Gabriel Ángel, el 10 de febrero de 2019, en la Casa de los Comunes en Bogotá, el cual ocurrió después de varias visitas a la sede del partido de las

¹⁰ La información fue suministrada por una fuente del campo de una institución estatal que solicitó mantenerse anónima como requisito para acceder a los documentos. Por esa razón las citas son en su mayoría facsímiles.

Farc-Ep. Mi intención era encontrarme con Rubín Morro –quien en ese entonces era el encargado de la cooperativa cultural de las Farc-Ep llamada “Coomunarte”–, con el fin de preguntarle sobre las raíces de la cultura fariana y reconstruir algunos de los hitos de esta música. En uno de esos intentos fallidos de hablar con Morro, Mary Luz, la encargada de la recepción en el partido, que había sido testigo de mis visitas sin éxito, me contactó con Gabriel Ángel mientras esperaba a otro investigador para una entrevista sobre su rol como escritor.

Así fue como conocí a Gabriel Ángel, “el escritor de las Farc-Ep”, quien fue uno de los militantes de la Unión Patriótica que ingresó a la guerrilla debido a la violencia desatada contra este partido político. Dada su formación como abogado de la Universidad Nacional de Colombia, se destacó políticamente dentro de la organización llegando a ser parte de la Comisión Temática adjunta a la Mesa de diálogos del Caguán, como asesor político del Bloque Oriental, y participó de la mesa de negociación que terminó con la firma del acuerdo de paz con el gobierno, en 2016. Ángel ingresó a las Farc-Ep en 1987, formando parte del Frente 19.

El nombre de Alejandra surgió en la conversación que tuve con él sobre su experiencia como parte del Frente 19 en los años en donde empezó el proyecto musical con Conrado e Iguarán¹¹, en la década de 1980. Gabriel Ángel insistió en que la historia de Alejandra tenía la potencia de ser la historia de una guerrillera rasa que había ingresado muy joven y había tenido la oportunidad de participar en varios grupos musicales. Esa experiencia le daba una perspectiva diferente al análisis de la producción musical fariana, pues no solo conocía sobre las prácticas musicales fuera del Bloque Caribe, sino que había hecho parte de ese proceso en el Sur, en el Oriente y en el Magdalena Medio. Es a partir de este encuentro que surge mi relacionamiento con Alejandra.

La historia de vida ha sido utilizada por diferentes disciplinas como herramienta metodológica. Según Eduardo Restrepo (2018) la sociología y la historia han recurrido a trayectorias concretas con diferentes propósitos, la primera, para reforzar sus planteamientos teóricos e ilustrar estudios empíricos; y la segunda, para la validación de la historia oral como fuente en los estudios históricos (Restrepo, 2018). La etnografía, por su parte, utiliza la historia de vida para dilucidar los significados y prácticas en las que una persona está involucrada, además Restrepo asegura que a través de la trayectoria vital

¹¹ Aldo Moscote, conocido como Lucas Iguarán, fue músico y combatiente de las Farc-Ep, protagonista con Conrado del primer álbum de música fariana en el Caribe colombiano.

de una persona es posible comprender dimensiones colectivas y sociales del contexto en el que se desempeña.

La historia de vida de Alejandra Téllez fue reconstruida a partir de la oralidad, a través de conversaciones informales, entrevistas a profundidad y semiestructuradas sobre los recuerdos de los primeros años de Blanca Nidia en el Alto Putumayo hasta el ingreso a la guerrilla, situación que favoreció su “renacimiento” como Alejandra Téllez y su experiencia con las prácticas musicales al interior de la guerrilla enmarcadas en el proyecto cultural y político de la organización.

La historia de Blanca, que corresponde a sus primeros años de vida, permite identificar las prácticas y contextos en los cuales ingresaron menores de edad a los grupos armados en el marco del conflicto armado. Su historia, es una historia que se repite no solo en Putumayo sino en todo Colombia, y aunque existan diferencias en los contextos de ingreso, las circunstancias de desigualdad, empobrecimiento, abandono estatal y violencia son casi las mismas. Entonces, su relato permite identificar prácticas y significados que enmarcan las circunstancias de ingreso de guerrilleros y guerrilleras. Su relato ilustra la situación de muchos de sus compañeros y compañeras, pero, además, de otros actores del conflicto armado, en otras guerrillas, grupos paramilitares o estatales como la policía o las fuerzas armadas. Siguiendo a Restrepo, la historia de vida de Alejandra favorece la comprensión de las dimensiones colectivas y sociales del conflicto armado como contexto.

La elaboración de la historia de vida de Alejandra no se trató de la transliteración de las entrevistas que desarrollamos en el primer semestre del 2019, cuando la conocí, y otras conversaciones informales en eventos en donde se presentó con su grupo musical, y en discusiones cuando la visité en medio de su trabajo como escolta de la Unidad Nacional de Protección (UNP) en 2023. Restrepo (2018) asegura que no hay nada más equivocado que asumir que la historia de vida se construye simplemente “transcribiendo”, porque las personas no relatan su historia espontáneamente, de manera reflexiva y coherente, las historias se co-construyen en el intercambio y el diálogo entre una parte que busca cierto conocimiento que la otra tiene por su experiencia o el rol que desempeñó en determinado grupo social o momento histórico. A lo anterior corresponde la “elección” de Alejandra, pues su trayectoria y experiencia en el campo de producción musical de las Farc-Ep entre 1999 (cuando empieza formalmente a ser parte del campo) y el 2016 (año en que se acaba la guerrilla por el proceso de paz con el gobierno nacional), permite

comprender ciertas prácticas de producción y creación musical y los cambios que hubo en estas prácticas a lo largo del proceso de auge y declive militar de la organización.

El rol que desempeñó como cantante de diferentes grupos musicales desde su ingreso la hace conocedora de las formas, prácticas, disputas, procesos en el quehacer musical fariano, las herramientas con las que contaron, los espacios, las circunstancias y todos los pormenores de ese proceso creativo y, a la vez, revolucionario.

Ahora bien, existen críticas sobre el uso de la historia de vida como herramienta. Mauricio Archila (1998) identifica tres y las discute: (i) la fragilidad de la memoria, (ii) la subjetividad del relato y (iii) el énfasis en lo particular. Sobre la primera crítica, la cual se basa principalmente en que es imposible recordar exactamente lo que se vivió, porque existe una diferencia entre lo que se vivió y lo que se recuerda, además, se suma el hecho de que se hace desde el presente y lo que se vive en él, el autor responde reconociendo que no se recuerda con exactitud, y asegurando que se recuerda lo que es significativo dentro de una historia individual y colectiva. “Hay memoria, pero también hay silencios y aun olvidos” (Archila, 1998, pág. 286).

En el caso de Alejandra sus recuerdos de los primeros años están a travesados principalmente por su relación familiar y por sucesos y episodios violentos, hechos significativos que se constituyen como hitos en la trayectoria que la llevó al ingreso a la guerrilla. Sobre lo anterior Miryam Jimeno (2006), en el libro “Juan Palechor: historia de mi vida”, asegura que tanto lo que se cuenta como la manera en que se cuenta es significativo.

Sobre la crítica que asegura que la memoria depende del presente, Archila argumenta que esta influencia no es exclusiva de las fuentes orales, cualquier mecanismo que vuelva sobre el pasado tiene lugar necesariamente desde el presente; “Al fin y al cabo toda huella del pasado es interrogada desde hoy y toda reconstrucción histórica se realiza desde sucesivos presentes” (Archila, 1998, pág. 287). En el caso de la historia de Alejandra el “presente” desde el que recordó su relato fue principalmente el año 2019, tres años después de acabada la guerrilla, acababa de ser mamá de Henry, producto de la relación que tenía con Alexander –también excombatiente–, estaba estudiando música y vivía en un barrio al sur de Bogotá.

Sobre la subjetividad en la historia de vida, Archila argumenta que en la historia de vida se relacionan dos subjetividades, la del/a entrevistador/a y la del/a entrevistado/a,

el hecho de que exista subjetividad no las invalida como fuentes. La importancia según el autor es la verosimilitud de la fuente; en el caso de Alejandra es su experiencia en el campo concreto de la producción musical guerrillera, en palabras de Archila, “si estoy indagando la vida cotidiana, la percepción obrera de los salarios, y la cultura popular, las fuentes orales son un recurso legítimo y rico en información” (Archila, 1998, pág. 287).

Lo que legitima la subjetividad del/a entrevistado/a según Archila es hacerla explícita, en mi caso, acudo a la historia de Alejandra con el objetivo de comprender la forma en que se produjo la música fariana desde la perspectiva de quien participó del proceso, con el fin de hacer visible las prácticas, significaciones y usos que subyacen a la producción musical, además de evidenciar procesos artísticos y creativos al interior de la organización, ilustrar a través de la trayectoria de Alejandra aspectos de la guerrilla, su conformación social y cultural, y la humanización de quienes participaron de la guerra. En definitiva, busco a través de la historia de Alejandra resaltar aspectos de la subjetividad, memoria, e identidad guerrillera y sus combatientes.

Ante la crítica que problematiza el carácter particular de la historia de vida, y la dificultad que implica generalizar a partir de una experiencia concreta. Archila parte por diferenciar la generalización de la homogenización, no se trata de, a partir de un caso específico, atribuirle carácter de totalidad a una práctica o subjetividad, suprimiendo las diferencias.¹² En el caso concreto de la historia de Alejandra, el relato da cuenta de unas circunstancias de ingreso que, aunque particulares y situadas, tienen puntos en común con otras experiencias, y sobre las prácticas de producción musical es claro que cada grupo o colectivo enfrentó sus propias condiciones, pero en esencia todos comparten elementos de la estructura de la organización, de sus formas, prácticas, jerarquías que pueden evidenciarse a partir del relato. Insisto entonces en que la pertinencia del relato de Alejandra se debe a su rol, experiencia y trayectoria. Al respecto Alfredo Molano (1998) argumenta:

La vida es una totalidad, un conjunto, un fluir de algo particular y genérico al mismo tiempo. Si uno le coge el hilito a algo particular, ese particular lo lleva a la relación entre eso y otras muchas partes, eso ya es el conjunto, es una totalidad, y como totalidad es algo parecido a la vida y la vida es lo que estamos tratando nosotros de captar (Molano, 1998, pág. 111).

¹² En palabras de Alfredo Molano: “Las historias de vida no son la versión de la realidad, son *una* versión de la realidad, y esto tiene que quedar muy claro. Tampoco podemos pedirle a esta metodología más de lo que ella puede dar, es decir, una faceta de la realidad, una faceta importantísima, difícil de obtener con otra metodología; pero no es más que una versión y nunca *la* versión de la realidad” (Molano, 1998, pág. 109).

Finalmente, Archila identifica tres razones para acudir a las fuentes orales y a la historia de vida, como metodología para la investigación: (i) porque es una metodología que permite acercarse a seres humanos tradicionalmente excluidos; (ii) porque permite escuchar otras voces del pasado; y (iii) porque permite reconstruir historias de lo diferente, no de lo homogéneo.

Comparto con Archila las razones de desarrollar el análisis a partir de esta fuente. La historia de vida de Alejandra es la historia de quienes viven exclusión por razones de origen social, clase y género, no es la historia de próceres, hombres privilegiados que han participado de las decisiones que han dado forma a la nación, tampoco es la historia de académicos críticos o políticos, es la historia del sector subalternizado de la sociedad colombiana, de los dominados, del grupo sobre el que se ejerce mayoritariamente la violencia. En palabras de Alfredo Molano:

No interesa si el personaje es conocido o desconocido. La historia de la gente anónima es tan vigorosa, tan atractiva como la historia de los héroes. En general buscamos la historia de los héroes, y dejamos en un segundo plano las historias anónimas de las personas corrientes. Yo creo que uno de los mayores méritos, virtudes y posibilidades de las historias de vida, es reivindicar la historia anónima, esencial y elemental de la gente (Molano, 1998, pág. 109).

Molano (1998) reconoce que en su experiencia con las historias de vida muchas veces prefirió basarse en “personajes secundarios”. Justamente, personajes como Alejandra, que tienen una visión diferente del campo, pues evidentemente la historia de la música fariana en la voz de Conrado no es la misma que la de Alejandra: el primero tuvo todos los recursos a su disposición para producir y difundir su música; la segunda tuvo que enfrentarse directamente a las dinámicas del conflicto, a las estructuras jerárquicas de los frentes, incluyendo el machismo de los comandantes, entre otras circunstancias que marcaron diferencias abismales en las dinámicas de producción musical. La potencia del caso de Alejandra radica en su experiencia y su trayectoria por este campo musical *sui generis* (en tres grupos y lugares diferentes) y a su visión subalterna en la organización y en el campo, lo cual permite reconstruir a partir de *otras* voces las formas en que se hizo música en la guerrilla de las Farc-Ep.

Poner en el centro a Alejandra es escuchar la perspectiva de una guerrillera que ingresó a las Farc-Ep muy pequeña, para quien la idea de familia está atravesada por la organización de la que hizo parte, y cuyo sistema de sentido se erige a partir de prácticas

y significados *otros*. Aunque hago énfasis en las prácticas de producción musical, a partir de ese escenario concreto se puede conocer más sobre las Farc-Ep como organización y sobre el conflicto. Esta historia *otra* es la historia de quien combatió, de quien conoció la guerra desde adentro, una historia diferente en la idea homogeneizadora de la nación colombiana, sin caer en la esencialización del relato, pero resaltando su importancia, su valor histórico y cultural.

Puesto que los Estudios Culturales también implican el reconocimiento del lugar desde el cual se habla, parto del hecho de que mi posición, en cada uno de los contextos en los que me desenvuelvo, definen mi perspectiva sobre los fenómenos que encuentro problemáticos y el análisis que hago sobre ellos. Sé que lo que escribo es el resultado de mis trayectorias y posiciones en los ámbitos en los que participo. Además, reconozco que es posible que, producto del espacio privilegiado que ocupó, no problematice algunas formas de dominación que no me atravesasen. Mi intención es analizar la experiencia concreta de quienes participaron en estos procesos de producción musical, reconociendo mi lugar de enunciación como investigador.

Es por esta razón que reconozco que hablo desde el lugar privilegiado de la academia y del quehacer político del lugar que habito: Madrid, Cundinamarca, en la Sabana Occidente de Bogotá. Mi posición en ambos escenarios me ha permitido conocer y participar de luchas por la defensa del territorio. Las prácticas culturales han atravesado mi experiencia en estos escenarios, así mismo, me han interpelado por la potencia que han tenido en el marco de esas disputas. Dentro de las prácticas culturales, la música en especial hizo parte de la definición de mi postura ético-política, al punto que he participado del quehacer musical, tanto en la escucha consciente, como en la conformación de grupos musicales en mi juventud, y desde el análisis de prácticas musicales en el marco del conflicto.

Finalmente, debo decir que esta investigación es el resultado de un proceso que ha pasado por diferentes etapas. En primer lugar, el proceso de consolidación del proyecto de investigación en donde la pregunta cambió en varias oportunidades hasta llegar al caso de Alejandra. En segundo lugar, el acercamiento a ella y la realización de las primeras entrevistas en 2019. Posteriormente sobrevino un periodo de tiempo en donde la investigación no avanzó por cuenta principalmente de cambios trascendentales que ocurrieron en mi proyecto de vida, pues en octubre de 2019 fui electo como Concejal del municipio en donde crecí, a pesar de que no lo contemplaba cuando inicié la maestría en

2017. Y, en cuarto lugar, momento en que retomé la investigación en el año 2022 y volví a hacer contacto con Alejandra, quien también había vivido cambios trascendentales en su vida reciente.

Así, de manera paralela ocurrieron cambios tanto en mi trayectoria vital como en la de Alejandra, situaciones que definieron el rumbo de esta investigación, los tiempos de su realización e incluso los hallazgos. Por su parte, Alejandra pasó de estar estudiando música y presentándose en algunos eventos, a trabajar en la Unidad Nacional de Protección a finales de 2020.

Para cerrar esta introducción quiero presentar dos herramientas adicionales que están pensadas con el objetivo de complementar la centralidad textual de esta investigación. En primer lugar, un “Mapa narrativo vital” (disponible en línea en: [Mapa trayectorias](#)), donde cartografío las trayectorias de Alejandra con el fin de ubicar a las lectoras y los lectores en sus distintos movimientos. Este mapa está acompañado de imágenes, audios y videos de las narraciones de Alejandra. Por otro lado, creé dos listas de reproducción disponibles en la plataforma YouTube, para que se pueda conocer esta música y tener la experiencia sonora de sumergirse en el mundo de la música fariana. En una de estas listas aparecen las referencias musicales tanto de la organización como del contexto: [Dábamnos parejo con fusiles y canciones](#), y en la otra Alejandra canta, a capela, fragmentos de canciones que recuerda y de las cuales no hay registro: [Alejandra la Rebelde del Sur](#). Los videos presentes en estas listas permiten reconocer el carácter colectivo de los procesos de creación, montaje y divulgación de la música fariana, además de la riqueza y variedad de la producción musical de la organización.

Asimismo, presento como anexo un inventario de música de “Horizonte Fariano”, el último grupo en el que participó Alejandra, el cual, aunque no contiene toda la música que desarrolló el grupo en su historia, da cuenta de una muestra importante de sus discos y sus apuestas musicales, incluyendo los videos disponibles en YouTube.

Por último, introduzco en el texto unas “postales etnográficas”, las cuales son testimonios acompañados de imágenes; estas aparecen desde el segundo capítulo y su intención es dar un lugar central a las voces que aparecen en el relato. Creando varios niveles de conversación y lectura entre mi experiencia y la de Alejandra, pero también con la de las y los lectores. En el segundo capítulo las utilizo para presentar mi narración etnográfica sobre la realización de la historia de vida, y en el tercer y cuarto capítulo las

utilizo para darle la voz a Alejandra, quien va guiando el relato de su historia en la guerrilla.

Esta investigación consta de cuatro capítulos. En el primero, caracterizo la cultura fariana, describo el proyecto cultural de las Farc-Ep, la institucionalización de la música fariana y la conformación del campo de producción musical. En el segundo capítulo presento la narración de Blanca Nidia Gómez sobre sus primeros años, las circunstancias de ingreso a la guerrilla hasta convertirse en Alejandra Téllez y su ingreso al campo de producción musical. En el tercer capítulo, analizo los usos y disputas en las prácticas de producción de la música en el grupo Rebeldes del Sur; y en el cuarto capítulo analizo el caso de Horizonte Fariano y el papel que desempeñó su música en el contexto de los diálogos de La Habana. Finalmente, concluyo con los principales hallazgos y con algunas reflexiones sobre los usos y las disputas de la música fariana.



PRIMER CAPÍTULO

**Del proyecto cultural de las Farc-Ep a la institucionalización
de la “música fariana”**

En este capítulo presento dos elementos centrales: por un lado, la configuración del proyecto cultural de las Farc-Ep como estrategia de educación propia y de propaganda, articulada con el proyecto político de la organización; y por otro, la aparición de la música fariana en el caribe y su institucionalización. Esto supone hacer la cronología del proyecto cultural de las Farc-Ep a partir de las decisiones que dieron origen a la estrategia cultural como parte del proyecto político y la configuración del campo de producción musical.

¿Cultura fariana? Aproximación al concepto de cultura desde los Estudios Culturales

Desde los Estudios Culturales (Hall, 1983) puede entenderse la cultura como un sistema de significaciones que se produce a partir de prácticas, que se reproduce y apropia dando origen a identidades y representaciones, y que, a su vez, confronta otros sistemas de significaciones en la disputa por el dominio de las definiciones sobre el mundo. Esta primera definición, aunque escueta, permite entender la cultura fariana más allá de simples productos culturales desarticulados.

En esta línea, entiendo la cultura fariana como el sistema de significados y representaciones compartido por las y los combatientes, el cual le dio sentido a las prácticas y a la cotidianidad dentro de la organización. Estos significados produjeron a su vez subjetividades e identidades que daban cohesión al grupo, al tiempo que lo diferenciaba de la cultura y la identidad dominante (Bolívar, 2017). De aquí surgen los mapas de sentido que hicieron inteligible el mundo para las y los sujetos farianos y orientaron su lucha armada en contra del Estado y el ejército. Si bien, en principio es un sistema compartido, existieron matices que se debieron a la ubicación de los frentes y subgrupos, que configuraron especificidades regionales.

Los sentidos que construyeron la realidad dentro de las Farc-Ep establecieron un orden social *otro*, en el cual los significados internos disputaban las formas de comprender el mundo por fuera del grupo; las y los combatientes no estaban atravesados por los mismos valores y motivaciones que en la cultura dominante. La cultura fariana fue producto del proceso de construcción de una historia compartida, unos significados, unas prácticas significativas, unas identidades, representaciones, disputas y subjetividades *otras*.

Es por esto por lo que la cultura fariana puede ser leída desde la propuesta teórica de comunidad imaginada de Benedict Anderson (2006). Para Anderson, una comunidad política se constituye a sí misma como una comunidad unificada a partir de la imaginación, es decir, desde los imaginarios un grupo social se reconoce como perteneciente a una comunidad que comparte características propias. Si bien el autor desarrolla el concepto para el análisis del nacionalismo, funciona para comprender la forma en que la cultura fariana configuró una comunidad compartida por las y los combatientes ubicados en diferentes regiones del país.

La construcción de una historia y memoria propias son fundamentales para Anderson en la imaginación de una comunidad. Justamente, la comunidad fariana construyó unos referentes históricos particulares que dieron origen y sentido al grupo. Además, estableció un lenguaje común reproducido en prácticas artísticas y culturales que circularon en sus propios medios y formatos de difusión. Según Anderson, las comunidades políticas modernas establecen un lenguaje propio a través de prensa y literatura que crean narrativas compartidas por los miembros. En esta línea, la cultura fariana se configuró como una comunidad imaginada, (co)construida por sus miembros, y reproducida en la trayectoria de la organización.

La cultura fariana analizada como comunidad imaginada permite comprender la manera en que se construyó la identidad fariana y la cohesión del grupo a pesar de su dispersión territorial en todo el país. Además, permite entrever la importancia que tuvieron las prácticas artísticas y culturales en esa construcción simbólica. Anderson Vega, excombatiente y músico de las Farc-Ep, definió la cultura fariana de la siguiente forma:

La cultura fariana en mi concepto abarca un amplio espectro de valores, principios, costumbres, aptitudes artísticas, lenguaje, comidas propias de la vida y cotidianidad guerrillera. La cultura fariana se distinguía por ser ceñida a las normas disciplinarias y estatutarias, muy solidaria, respetuosa y subordinada. La cultura fariana era muy formativa, educadora y abierta¹³.

La narrativa de Vega sobre la cultura fariana permite identificar unas formas particulares de hacer y ser en la organización, materializadas en la cotidianidad, y aunque

¹³ Entrevista con Anderson Vega, excombatiente de las Farc-Ep y músico, perteneció a los grupos Llano y Selva y Rebeldía Oriental. En su experiencia dentro de la organización dividió su actividad entre el combate y las prácticas artísticas y culturales. Entrevista realizada por el autor el 11 de julio de 2022 a través de videollamada.

menciona expresiones culturales y artísticas, no define la cultura como los productos culturales que se hicieron dentro de la organización; así, su definición se acerca a la noción de Raymond Williams (1987) sobre el modo total de vida dentro de la organización. Williams entiende la cultura como las pautas, prácticas y relaciones que dan forma a un estilo de vida compartido.

Igualmente, la definición de Vega permite entrever la estructura jerárquica de la cultura fariana. Cuando la describe como “subordinada” o “ceñida a las normas” da cuenta de las relaciones de poder en su interior, es así como la cultura no solo se disputaba con las formas dominantes hacia fuera, sino que también se imponía dentro de las filas, a través de las normas, los estatutos y la educación propia.

Por su parte, Jaime Nevado, acaso uno de los músicos más reconocidos de esta guerrilla, se refiere a la cultura fariana como “el hacer guerrillero, compartir valores, tradiciones y costumbres, para la creación de la gran familia fariana”¹⁴. La definición de Nevado reafirma la cultura fariana como comunidad imaginada “creada” y compartida en forma de tradiciones, rituales, narrativas y significaciones que dieron forma a “la gran familia fariana”. Una identidad producida y compartida por las y los integrantes de la organización, una forma de ser concreta caracterizada por la disciplina y jerarquía militar, la camaradería, la formación política y los saberes de la guerra y el campo, propios de la cotidianidad en la selva como escenario y el conflicto como contexto, elementos que se pueden identificar en la definición de Vega sobre la/el sujeto fariano:

Un sujeto eminentemente político pese a estar inmerso en una vida militar, puesto que toda su formación y aprendizaje diario, si bien contaba con temáticas de orden militar, primaba el ser político, la capacidad ideológica que fortalecía precisamente al guerrero, infundado igualmente en principios y valores de alguien que pretendía cambiar el orden de las cosas, un revolucionario. Era un ser fuerte, preparado para superar difíciles situaciones, pero a la vez muy sentimental¹⁵.

En suma, la cultura fariana fue el conjunto de significados, prácticas, definiciones y valores compartidos por las y los miembros de la organización, a partir de los cuales se forjó un orden social particular interiorizado y reproducido en una identidad propia de sus integrantes.

¹⁴ Entrevista con Jaime Nevado, excombatiente de las Farc-Ep y músico, fue líder del grupo musical y cultural Horizonte Fariano; bajo su coordinación se gestó el proyecto cultural del Magdalena Medio con el respaldo de Timoleón Jiménez. Realizada el 5 de agosto de 2022 a través de videollamada.

¹⁵ Entrevista con Anderson Vega, 11 de julio de 2022.

El proyecto cultural de las Farc-Ep: entre la educación y la propaganda

Tras caracterizar brevemente la noción de “cultura fariana”, es posible aterrizar la definición hacia lo que fue el proyecto cultural fariano y el papel que ocupó la música dentro de éste. Ya que la cultura fariana comprendía un sistema propio de sentidos impuesto a las y los combatientes, y, al tiempo, disputaba las significaciones y definiciones dominantes con el Estado, el proyecto cultural de las Farc-Ep fue una estrategia de dos vías: (i) hacia adentro, para el afianzamiento de la cultura fariana a través de la educación propia¹⁶, y (ii) hacia fuera, para la disputa simbólica y la confrontación cultural con la cultura dominante.

Entonces, el proyecto cultural se materializó en las decisiones sobre las estrategias de educación interna y de propaganda vinculadas al proyecto político. En el marco de este proyecto los productos culturales farianos cumplieron esa doble labor en la guerra: por un lado, producir y reproducir el modo de ser fariano dentro de las filas, sobre esto Quishpe (2020) asegura que la música fariana “reafirmó el sentido de pertenencia de los militantes hacia la organización y encauzó el horizonte de sentido y de acción” (Quishpe, 2020, pág. 569); y por otro, como herramienta en la estrategia de propaganda para disputar la narrativa dominante y sus representaciones en el marco de ““la guerra de posiciones” identificada por Alexander Fattal (2017), es decir, en una batalla para el control del imaginario cultural” (Roux, 2021, pág. 20)¹⁷.

No hay que entender el proyecto cultural de las Farc-Ep como la suma de productos culturales que realizaron las y los combatientes dentro de la organización en el tiempo en que se desarrolló el conflicto político-militar. A pesar de que existieron diferentes productos culturales farianos sobre los cuales ya se ha desarrollado producción académica, tales como literatura, poesía o pintura¹⁸, no basta con describirlos, es

¹⁶ La distinción dentro/fuera en las funciones de la música fariana fue descrita por Rafael Quishpe (2020), y aunque identifica unos usos diferentes a la disputa simbólica, sí desarrolla la relación de la música con la construcción de identidad fariana y la cohesión ideológica de los miembros de la organización. La construcción de identidad es una de las características de la cultura para Hall, y en el caso de la música fariana es una de las categorías que más se ha analizado. En consecuencia, puede decirse que la música de las Farc-Ep ayudó a consolidar una identidad fariana.

¹⁷ Según Fattal (2019), las Farc-Ep buscaron reposicionar su imagen a partir de estrategias como la creación de contenido en redes sociales, y “como una respuesta de su rotunda derrota en la guerra de propaganda”¹⁷ (Fattal, 2019, pág. 237).

¹⁸ Sobre literatura fariana se encuentra la monografía de pregrado en sociología de Andrea González (2020) titulada: “Desde las montañas de Colombia: cuentos y novelas farianas, una expresión de la cultura insurgente”. Sobre dibujo y pintura se encuentra el trabajo de pregrado en licenciatura en artes visuales de Paola Serrano (2018) titulado: “Arte y reconciliación. Reflexiones sobre la obra de Inty Malewa artista y militante de las Farc-EP”.

necesario ubicarlos dentro de un contexto de confrontación cultural que se desarrolló en paralelo a la lucha armada propia del conflicto.

Me interesa llamar la atención sobre el hecho de que mientras se tecnificaban las operaciones militares, se diseñaban estrategias para la victoria militar y se entrenaban a sus integrantes para la confrontación armada, otra disputa se llevaba a cabo en el campo cultural: allí la batalla se desarrolló en el plano simbólico, en donde los significados y representaciones fueron las conquistas que motivaron a los bandos.

Para Fattal (2019), esta disputa simbólica se materializó en la guerra de propaganda que enfrentó al Estado con las Farc-Ep en las últimas décadas. Según este autor, para el Estado el objetivo era, además de la reconstrucción de su propia imagen, conseguir la desmoralización de combatientes a partir de una narrativa que apeló a las emociones; y para las Farc-Ep, desmentir la imagen que construyó el Estado sobre las y los combatientes y la organización basada principalmente en el terrorismo y el narcotráfico. Ahora bien, aunque para Fattal esta disputa simbólica se ubica en la últimas décadas del conflicto armado, la confrontación cultural (Farc-Ep – Estado) empieza mucho antes, desde la configuración de un sistema propio de significaciones y representaciones (cultura fariana) que disputaba el dominio de las definiciones sobre la organización, sus motivaciones e integrantes. Sin embargo, sus análisis son útiles pues permiten conocer otra de las formas en las que se dio dicha confrontación en una coyuntura específica.

En este orden de ideas, el proyecto cultural de las Farc-Ep fue la estrategia para el afianzamiento de su cultura propia y la disputa de las definiciones dominantes del sistema oficial de significados y representaciones. En palabras de Anderson Vega, excombatiente de las Farc-Ep: “El proyecto cultural de las Farc-Ep fue forjador de conciencia política, crítica e ideológica, pero también propagandístico”¹⁹, una estrategia que cubría dos ámbitos fundamentales de lucha: la ratificación del compromiso de sus miembros a través de la formación de conciencia revolucionaria e identidad fariana, y la disputa simbólica.

Sobre el primer ámbito, según Lizarazo (2020) las Farc-Ep construyeron un sistema educativo propio para cualificar a las y los combatientes farianos “con el objetivo de construir unas subjetividades específicas y una particular identidad colectiva que

¹⁹ Entrevista con Anderson Vega, realizada 11 de julio de 2022.

permitiera su buen funcionamiento y el cumplimiento de sus planes”(Lizarazo, 2020, pág. 2251).

Según el autor el sistema educativo fariano contó con tres elementos constitutivos: (i) el carácter formal, que se refiere a la estructura institucionalizada de contextos escolarizados, componentes curriculares oficiales y espacios organizativos; (ii) los contenidos educativos; y (iii) las experiencias educativas, que corresponde a las prácticas educativas desarrolladas por las y los combatientes (Lizarazo, 2020). En palabras de Lizarazo: “se puede sostener que los procesos educativos de las FARC – EP hicieron parte central de los procesos de socialización de sus militantes; de la construcción de sus subjetividades; de la transmisión de un tipo muy específico de ideología y del intento de edificación de una identidad colectiva fariana” (Lizarazo, 2020, pág. 2254).

Los productos culturales desempeñaron un rol central como mecanismo alternativo de *circulación* de conocimiento en el sistema educativo fariano, como afirma Lizarazo “los canales artísticos también fueron un espacio privilegiado para comunicar contenidos educativos haciendo uso de la poesía, **la música**, el teatro, la danza y la pintura” (Lizarazo, 2020, pág. 2261. El énfasis es mío).

En cuanto al segundo ámbito, como parte de la disputa cultural por las representaciones las Farc-Ep, en el marco de su estrategia de propaganda, construyeron y diseminaron *otras* definiciones a partir de productos culturales en donde la narrativa presentaba al guerrillero/a como alguien que luchaba por la paz y la justicia social, y la lucha armada como el mecanismo para transformar el poder y las relaciones económicas desiguales.

Alexander Fattal (2019), habla sobre la estrategia de propaganda del gobierno y el ejército desplegada principalmente contra las Farc-Ep a principios del siglo XXI. Fattal relata la manera en que a partir del “PAHD”, el gobierno, con la ayuda de la agencia de publicidad Lowe/ SSP3, desplegó una serie de estrategias que tenían dos objetivos: primero, lograr el debilitamiento de la guerrilla a partir de la desmovilización; segundo, cambiar la imagen del gobierno y de las Fuerzas Armadas para presentarlos como instituciones humanitarias ante la opinión pública, “lavando” la mala imagen que tenían por la cantidad de graves violaciones de Derechos Humanos en los que participaron, a la vez que imponían una narrativa negativa sobre las Farc-Ep como secuestradores, narcotraficantes y terroristas. Ambas cosas apelando a los afectos a partir de mensajes

cargados emotivamente, reproducidos en medios de comunicación nacional y en las zonas de mayor influencia guerrillera.

Los resultados de la estrategia del PAHD, medidos en la cantidad de guerrilleras y guerrilleros desmovilizados y la mejora de la imagen tanto a nivel nacional como internacional de Colombia y sus instituciones, hicieron que la estrategia de propaganda del gobierno tomara especial relevancia entre el 2000 y el 2012. Siguiendo a Fattal: “A través de un programa, el PAHD, el gobierno pudo debilitar a su enemigo y rehacer su propia imagen, dos intervenciones cruciales raras veces correlacionadas tan cercanamente” (Fattal, 2019, pág. 21). Aquí también la cultura fue utilizada por el Estado colombiano como recurso en la confrontación simbólica con las Farc-Ep, y utilizó prácticas culturales como parte del PAHD para conseguir lo que identificó Fattal: mejorar su imagen y debilitar al enemigo.

Lo anterior quiere decir que la cultura fue usada como recurso tanto por las Farc-Ep como por el Estado como parte de esta suerte de “guerra cultural”. “Las guerras culturales, por ejemplo, cobran su forma en un contexto donde se considera que el arte y la cultura son fundamentalmente interesados. Tanto es así que estas ponen en movimiento una fuerza performativa específica” (Yúdice, 2002, pág. 26) La guerra cultural, en el caso del conflicto colombiano, fue la instrumentalización de la cultura por parte del Estado y las Farc-Ep para la disputa simbólica paralela al conflicto militar.

Dado que Fattal hace énfasis en el marketing y el branding para su análisis, es fundamental su estudio para comprender cómo la disputa entre el Estado y las Farc-Ep se desarrolló en otros escenarios distintos al campo de batalla militar. La guerra de propaganda que menciona el autor fortalece el argumento de la disputa cultural, toda vez que la base sobre la cual se erigió la confrontación fueron las significaciones:

En la medida en que el branding se volvió el terreno de guerra en la primera década del 2000, incluso hasta el proyecto revolucionario de las FARC-EP fue atraído por éste. Al haberseles negado sistemáticamente un espacio político y de medios a nivel nacional, las FARC-EP buscaron complementar con plataformas en línea, sus estaciones de radio regionales, boletines y otros usos de los medios, para ganar la simpatía de la comunidad donde actuaban. Crearon sitios web de noticias tales como la Agencia de Noticias Nueva Colombia (ANNCOL), y sus exmilitantes y simpatizantes realizaban un programa de radio afiliado, llamado Café Estéreo-ambos legalmente constituidos en Suecia debido a las leyes liberales de libertad de expresión en aquel país (Fattal, 2019, pág. 23).

En la disputa por esas definiciones y representaciones de “lo guerrillero”, de las Farc-Ep como organización, de la lucha armada y de sus héroes/ heroínas²⁰, se utilizaron herramientas artísticas como la música, el teatro, la poesía o la literatura para disputarse las definiciones sobre la organización y sus miembros. La existencia de un proyecto cultural fariano implicó la disputa cultural que se desarrolló en medio del conflicto y que tuvo actores, presupuestos, herramientas y estrategias de producción y circulación definidas por ambos bandos. La función del marketing y el branding, desde la perspectiva de Fattal, da cuenta de la lucha cultural que me interesa analizar. Sin embargo, como he mencionado, la disputa cultural con el Estado es anterior al proceso de configuración e institucionalización de su proyecto cultural, el cual, fue tomando forma con el tiempo, la experiencia y las determinaciones institucionales en las conferencias. La contienda simbólica se da desde la configuración de una cultura propia, con significaciones, prácticas, identidad y subjetividades *otras*, proceso que se da desde los inicios de la organización.

Por esa razón, no se puede decir que el proyecto cultural fariano estuvo siempre dentro de las prioridades de la Farc-Ep, fue parte de un proceso que se materializó en un momento concreto de la coyuntura del conflicto en el que lo político, y especialmente lo cultural, adquirieron importancia para la organización.

Una cronología del proyecto cultural de las Farc-Ep

En este acápite abordaré las decisiones institucionales que dieron origen al proyecto cultural y algunas de sus características y estrategias adoptadas, en especial, a partir de las conferencias guerrilleras, principalmente la VI y VII Conferencias Guerrilleras; esto porque en las primeras conferencias de la organización la cultura se abordó de manera superficial, sin impulsar una estrategia concreta que permitiera su institucionalización o pudiera hablarse en rigor de un “proyecto cultural” o de una “cultura fariana”. Si bien se tomaron decisiones relacionadas con educación y propaganda, estas fueron incidentales y no significaron grandes cambios a nivel organizacional. En suma, me interesa argumentar que la institucionalización del proyecto cultural de las Farc-Ep fue un proceso

²⁰ Clément Roux (2021) en “La mujer combatiente en la propaganda de los grupos insurgentes. El caso de las FARC-EP” analiza la manera en que las representaciones de las mujeres farianas fueron adquiriendo un lugar central en la estrategia de propaganda de la organización conforme se acercaba la firma del acuerdo de La Habana, particularmente en la Revista “Resistencia”.

que si bien se materializa en la VI y VII Conferencias, de alguna manera también fue resultado de debates que se dieron desde la génesis de la organización.

Puesto que mi objetivo no es hacer una suerte de historia de las Farc-Ep, sino plantear un panorama que sitúe a las lectoras y los lectores, presentaré las siete primeras conferencias en tres grupos. Desde la perspectiva que interesa a este trabajo, el periodo comprendido entre 1965-1969, que incluye de la **I** a la **III** Conferencia, da cuenta de los años de formación de la guerrilla, la crisis militar, la solución parcial de esa crisis y la institucionalización de la revista Resistencia. El segundo período, entre la **IV** y **V** Conferencia (1971-1974), fue un momento de recomposición y avance militar. Y el tercer periodo, entre la **VI** y **VII** Conferencia (1978-1982), da cuenta de la institucionalización del proyecto cultural, La Hora Cultural y la creación de la emisora La voz de la Resistencia en el marco de la estrategia política de la organización²¹.

Entre 1965 y 1969 las Farc-Ep avanzaron lentamente sobre el futuro proyecto cultural, sin embargo, se pueden rastrear algunos hitos que dieron inicio al proceso de consolidación de éste. En la I Conferencia se erigen los principios ideológicos y el reglamento interno de la organización. Este es considerado el documento fundacional por cuanto allí se explican las razones de la existencia del movimiento revolucionario conformado por campesinos y campesinas de algunos departamentos del sur del país, y se identifican como una organización anti oligárquica, antigubernamental, anticlerical y antiimperialista (Medina Gallego, 2010). Tanto la experiencia de violencia y exclusión del campesinado, como la ideología del partido comunista, empezaron a tejer los sentidos compartidos de la identidad fariana, en la medida en que interpelaba y establecía un “nosotros”²². La ideología de las Farc-Ep y la comunidad imaginada construidas desde los primeros años de la organización van a atravesar la posterior producción cultural, sin embargo, no se le designó a la cultura una tarea concreta en estos años de conformación.

²¹ Para conocer más de la historia pormenorizada de las Farc-Ep puede revisarse la tesis doctoral de Carlos Medina Gallego (2010) “FARC-EP Y ELN: Una historia política comparada (1958-2006)”; el libro de Mario Aguilera (2010) “Las Farc-Ep la guerrilla campesina, 1949-2010 ¿ideas circulares en un mundo cambiante?”; el informe del Centro Nacional de Memoria Histórica: “Guerrilla y población civil trayectoria de las Farc-Ep 1949-2013”. Sobre los primeros años de las Farc-Ep ver el libro de Carlos Arango: “Farc-Ep veinte años de Marquetalia a La Uribe”, el cual recopila entrevistas de los primeros comandantes de las Farc-Ep.

²² En los textos de la I Conferencia del Bloque sur se lee: “Hemos sido las primeras víctimas de las furias latifundistas porque aquí en esta parte de Colombia predominan los intereses de los grandes señores de la tierra, los intereses más retardatarios del clericalismo, los intereses en cadena de la reacción más oscurantista del país. Por eso nos ha tocado sufrir en la carne y en el espíritu todas las bestialidades de un régimen podrido que se asienta sobre el monopolio latifundista de la tierra, la monoproducción y la monoexportación bajo el imperio de los Estados Unidos.” (Farc-Ep, 1964, pág. 23).

En la II Conferencia se reconoce la cultura como un escenario en disputa, aunque sin ninguna estrategia concreta. En el artículo sexto de las conclusiones de esta conferencia se lee: “los derechos de los combatientes son: a) ser beneficiarios de las conquistas logradas por el movimiento en el terreno político, *cultural* y militar” (Farc-Ep, 1966, pág. 3. Las cursivas son mías). Aunque la organización ya tenía en cuenta la cultura en medio de su proceso, se trataba de referencias marginales que no daban cuenta de un proyecto estructurado.

Ahora bien, en la III Conferencia, como parte de las estrategias de educación y propaganda, se institucionaliza la revista Resistencia como herramienta comunicativa de la organización, la cual se constituye como uno de los principales antecedentes del proyecto cultural. Como lo he mencionado, la institucionalización de este proyecto fue parte de un proceso que puede rastrearse en las decisiones que fueron dándole forma desde las primeras conferencias. Las estrategias sobre educación y propaganda fueron encontrando, a partir de la experiencia y la reflexión, funciones concretas para los productos culturales, por ejemplo, la creación de una revista.

La revista Resistencia surgió a partir de la necesidad de contrarrestar el relato construido por el ejército y el gobierno; fue el primer producto cultural y propagandístico institucionalizado al interior de la organización, y se distribuyó tanto por los Bloques, como herramienta de difusión ideológica para las y los combatientes, como hacia fuera, en la disputa de las definiciones dominantes. Por supuesto, su contenido estaba atravesado por la ideología de la organización, su simbología y representaciones, y fue un primer mecanismo de producción y reproducción de la cultura fariana. Sin embargo, en los primeros años de la organización no se contemplaba en el marco de un proyecto cultural amplio y fue principalmente utilizada como un medio de difusión de información. Tanto Resistencia, como el proyecto cultural fueron adquiriendo relevancia con los años.

Figura 1. Fragmento Conclusiones políticas y militares de la III Conferencia

TERCERA

“Resistencia”; como órganos del movimiento, debe reaparecer en breve plazo y procurarse su continuidad. Esta tarea contará con todo el apoyo del E.M., tanto en el terreno de la organización, así como el económico. Todos los destacamentos y grupos que están en condiciones de hacerlo, deben publicar sus propios boletines y hojas volantes, informativos, orientadores y agitacionales en las áreas donde se encuentren.

Es necesario que con la propaganda hablada y escrita del movimiento, se contrarreste toda la desinformación oficial sobre la lucha guerrillera.

El E.M. estudiará la manera de editar en breve plazo las NORMAS ORGANIZATIVAS DE LAS FARC, en un pequeño folleto de bolsillo, e igual cosa hará con el PROGRAMA AGRARIO DE LOS GUERRILLEROS.

De la misma manera el E.M. en breve plazo, elaborará un REGLAMENTO DE REGIMEN INTERNO Y ENTRENAMIENTO DIARIO, para servicio permanente en los grupos.

Nota. Facsímil tomado de las conclusiones políticas y militares de la III Conferencia, 1969.

En el segundo periodo (1971-1974) las Farc-Ep realizaron dos conferencias que tuvieron como objetivo la reconstrucción de los planes militares para superar la crisis de los primeros años de conformación de la guerrilla. Así, en la IV Conferencia se reestructura la organización para ampliar su presencia y rango de acción territorial a partir de la creación de las columnas (Medina Gallego, 2010).

En 1974 se realizó la V Conferencia en El Pato, Caquetá. En esta Conferencia se reorganiza el Estado Mayor Central, se crea el Secretariado otorgándole poder especial a Manuel Marulanda, Jacobo Arenas y Jaime Guaraca, y además se fortalece la Escuela Nacional mediante la creación de cursos para comandantes y para combatientes. Con respecto al proyecto político, dentro de las conclusiones de educación y propaganda, la V Conferencia ordenó la creación de un *aparato de propaganda* en los frentes cuarto y quinto, así como la conformación de organizaciones de masas para tecnificar y fortalecer las redes de apoyo rural y urbano (Farc-Ep, 1974). Los aportes de esta conferencia al proyecto cultural fueron la descentralización de la estrategia de propaganda entre los frentes, los cuales tenían la obligación de desarrollar material propagandístico con base al contexto de los lugares donde operaban, sin embargo, los esfuerzos de la organización seguían concentrados en el aspecto militar, esto se evidencia en la manera en que la educación se inclinó por esta época a conocimientos principalmente militares, donde la cultura no tenía mayor relevancia.

El tercer periodo (1978-1982) da cuenta del crecimiento militar de la organización, situación que permitió el avance político y la profundización de las estrategias de educación y propaganda a partir de la cultura. La VI Conferencia fue realizada en enero de 1978 en La Uribe, Meta. En ella se plantea el fortalecimiento político-militar de las Farc-Ep a partir de la posibilidad de crear un ejército revolucionario con incidencia incluso en sectores urbanos. Esta es, sin duda, la conferencia más importante en términos estratégicos para este periodo. Primero, porque estableció la combinación de todas las formas de lucha como la política para la nueva etapa que atravesaba la organización; y segundo, porque aprobó documentos como el Estatuto de las Farc-Ep, en donde se establecen los fundamentos ideológicos de la guerrilla²³, el

²³ En términos generales los principios ideológicos de las Farc-Ep se fundamentaron en el Marxismo-leninismo por su relación con el PCC desde los primeros años, y posteriormente bajo la influencia del

Régimen Interno Disciplinario y las Normas Internas de Comando, grupo de directrices fundamentales para la organización (Farc-Ep, 1978).

La VI Conferencia estableció la importancia de mejorar y sofisticar la propaganda, tarea que involucraría al Partido Comunista y a la JUCO²⁴, y ordenó la creación de una Secretaría de propaganda por cada Frente. La propaganda fue tomando cada vez más relevancia para la organización, teniendo como antecedente la V Conferencia, en donde se descentralizó la propaganda en dos frentes, y se definió la designación de una Secretaría de propaganda en todas las estructuras de la organización. Así, las Farc-Ep estaban creciendo en lo militar, pero reconocían, en paralelo, la importancia del acompañamiento de la propaganda.

Esta Conferencia (VI) fue fundamental para el proyecto cultural y su función hacia afuera, debido a que empieza a institucionalizarse la producción cultural en el marco de la estrategia de propaganda. Dicha estrategia contemplaba la edición de libros de historia propia, la grabación de casetes, la publicación y distribución de poemas y escritos, y, finalmente, el cancionero popular. Así, las Farc-Ep para finales de la década de 1970 ya contemplaba el uso de la música, y aunque no fuera propiamente música *hecha por* la guerrilla²⁵, sí es un antecedente de la posterior aparición del campo de producción de música fariana que es parte central de esta investigación. En la VI Conferencia se lee:

Es conveniente la promoción de afiches y símbolos. La grabación de cassettes con las voces de los comandantes del Estado Mayor para la circulación en otros medios y distribuirlos por la militancia del partido; también deben hacerse filmaciones de documentales que son muy útiles para la propaganda internacional del movimiento. Así mismo, se recomienda la designación de una comisión encargada de recopilar el material en obra negra para la publicación de libros sobre la historia del movimiento. También para la edición del cancionero popular, poemas y demás escritos de los combatientes. Se deben tratar de recoger todas las sugerencias sobre la consigna del movimiento (Farc-Ep, 1978, pág. 98).

pensamiento bolivariano. En palabras de Samacá “A comienzos del siglo XXI, las Farc-Ep renovaron los principios básicos del marxismo-leninismo con una versión revolucionaria del pensamiento de Bolívar. Para este grupo, la historia pasada y presente se lee a través del prisma de la lucha de clases que terminará conduciendo al socialismo” (Samacá, 2016, pág. 245).

²⁴ Acrónimo de Juventud Comunista Colombiana, fundada en 1932.

²⁵ Más adelante analizo la diferencia entre *música de* las Farc-Ep y *música en* las Farc-Ep. Por ahora basta con decir que la principal diferencia es que *la música de* las Farc-Ep era la música propia de la organización y la *música en* las Farc-Ep se refiere al uso de música con contenido político que se acercaba a sus posturas políticas ideológicas, pero que no fue producida por ellos. Así, por ejemplo, el cancionero de la VI Conferencia era de música externa a la organización.

Es así como en la VI Conferencia, las Farc-Ep institucionalizan la producción cultural con fines propagandísticos, siendo la primera vez en la historia de la organización que aparece en una conferencia la producción cultural en cada uno de los frentes. La “promoción de símbolos” da cuenta de la estrategia de disputa de sentidos ordenada por la comandancia, una misión que contaba con comisiones en cada una de las estructuras y que debía hacer uso de prácticas y productos culturales para la difusión de la “consigna del movimiento”. Disponer de recursos y personas para hacer, recopilar y difundir productos culturales para disputar representaciones sobre el grupo y diseminar una cultura propia que revalorizaba otros símbolos que no tenían lugar en la cultura dominante, da inicio al proyecto cultural.

Como se ha mencionado, este proyecto respondió a dos estrategias o campos diferentes: formación y propaganda. La VI Conferencia ordena el inicio de una estrategia organizada principalmente hacia la propaganda y a la lucha simbólica frente a la cultura dominante, pero no enfatiza sobre el rol de productos culturales para el afianzamiento de la cultura fariana intrafilas. La VII Conferencia será fundamental para cerrar el círculo del proyecto cultural y su motivación interna: la educación.

VII Conferencia y Mensaje fariano: la música fariana en el Caribe

En mayo de 1982 se realizó la VII Conferencia. Para esta Conferencia las Farc-Ep estaban consolidadas como un movimiento guerrillero que desplegaba una actividad política, organizativa y militar en dieciséis Frentes. Si en la VI Conferencia se plantearon las condiciones militares para la creación de un ejército revolucionario, es en la VII Conferencia en donde se establecieron los cambios militares que dieron origen a su creación, y se ajustó el nombre a Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia - Ejército del Pueblo. En materia política, la VII Conferencia promulgó la ley 001 de reforma agraria revolucionaria, uno de los textos más importantes en la historia de la guerrilla. Allí se propone fortalecer la organización de masas desde el trabajo dirigido hacia las juntas comunales, pequeños y medianos agricultores, colonos y hasta clubes deportivos (Farc-Ep, 1982).

La VII Conferencia también termina de dar forma al proyecto cultural fariano iniciado en la conferencia anterior, dado que fortalece las decisiones tomadas sobre propaganda y desarrolla un apartado exclusivo sobre educación. Una de las problemáticas

que más preocupaba a la organización para esta época era la falta de metodologías que permitieran la fácil transmisión y asimilación de los conocimientos políticos e ideológicos, que iban desde el marxismo-leninismo hasta geografía e historia política de Colombia. Es así como, además de ordenar la creación de una biblioteca político-militar, en cada frente se institucionaliza La Hora Cultural diaria como el espacio para la “formación política, historia, poesía y canto” (Farc-Ep, 1982).

La Hora Cultural diaria fue una estrategia que hizo parte el proyecto cultural y estuvo dirigida a la asimilación y formación de la cultura fariana hacia adentro de las filas. La creación de una subjetividad fariana (Bolívar, 2017) a partir del “control educativo de las células” y el estudio individual “controlado” fue fundamental para el fortalecimiento del proyecto de la organización, puesto que la consolidación de la identidad fariana fortalecía la ideología propia, las razones de la lucha armada y evitaba la deserción. Puede decirse entonces que la cultura fariana como sistema más formalizado de significaciones fue introducido a la militancia a partir de “actividades educativas y culturales” en un espacio diario desde inicios de la década de 1980.

Figura 2. Fragmento Conclusiones Educación VII Conferencia

1*.) EDUCACION DIARIA Y PERMANENTE:

- A. Creación de la biblioteca político-militar en cada frente.
- B. Estudio individual, controlado a través de resúmenes y discusiones.
- C. Alfabetización y cultura general, charlas políticas sobre diversos temas, control educativo en las células.
- D. Hora cultural diaria: Nociones de política, geografía, historia, poesía, canto y noticias.

Estas actividades educativas y culturales se incluirán en el horario militar de comando.

Nota. Facsímil tomado de las conclusiones de educación de la VII Conferencia, 1982.

Respecto a la propaganda, la VII Conferencia le otorgó más funciones a la revista Resistencia como órgano de difusión central, y estableció cambios en términos de forma y contenido con el fin de que fuera más accesible y aumentara la regularidad de su publicación. Adicionalmente, se estableció dentro de la estrategia propagandística el uso de medios como afiches, murales, casetes y la creación de la emisora La Voz de la Resistencia. Estrategias que estuvieron dirigidas a fortalecer la lucha propagandística y la construcción de una narrativa propia por diferentes medios, entre los cuales se destacó la

emisora como herramienta de difusión ideológica, a partir de la emisión de programas políticos y culturales que difundieran la cultura fariana.

Figura 3. Fragmento Conclusiones Propaganda VII Conferencia

OTROS MEDIOS PROPAGANDISTICOS

Afiches, banderines, consignas, murales, cassettes y utilizar todos los medios que nos permitan crear una imagen de nuestro movimiento. La Cartilla Ideológica debe publicarse y mejorarse, haciéndola llegar a los Frentes.

La Comisión Nacional de Propaganda y de los Frentes debe publicar la Ley de Reforma Agraria de los Guerrilleros.

Crear los mecanismos que cristalicen la fundación de la emisora clandestina del movimiento.

Nota. Facsímil tomado de las conclusiones de propaganda de la VII Conferencia, 1982.

Queda claro entonces que la VII Conferencia fortaleció y potenció el proyecto cultural fariano. La creación de La Hora Cultural como espacio de educación propia para la asimilación de la cultura fariana y la ampliación de herramientas para la disputa simbólica con la cultura dominante, consolidó los objetivos de dicho proyecto. Retomando las palabras de Anderson Vega: “El proyecto cultural de las Farc-Ep fue forjador de conciencia política, crítica e ideológica, pero también propagandístico”²⁶.

En suma, el proyecto cultural de las Farc-Ep se creó hacia finales de la década de 1970 e inicios de 1980, a partir de las decisiones tomadas principalmente en la VI y VII Conferencias con respecto a las estrategias de educación y propaganda. Sin embargo, como se ha visto, fue parte de un proceso que tuvo algunas puntadas en las conferencias anteriores, pero que no pudo ser materializado debido a las condiciones del conflicto y la necesidad de fortalecer militarmente a la organización. Dentro del proyecto cultural una de las herramientas que más importancia tuvo, por la cantidad de material producido, por la facilidad de su reproducción, por la potencia de sus efectos y por los recursos y personas involucradas, fue la producción musical, la cual aparece en la década de 1980 en el Caribe y es institucionalizada en la década de 1990 a partir de la VIII Conferencia.

La música de las Farc-Ep

Existe una diferencia entre la música *en* las Farc-Ep y la música *de* las Farc-Ep. La música en las Farc-Ep hace referencia a la presencia de música en la cotidianidad

²⁶ Entrevista con Anderson Vega, realizada 11 de julio de 2022.

guerrillera antes de ser parte del proyecto cultural e institucionalizada en las conferencias. Existen evidencias de la presencia de música en la guerrilla desde sus orígenes. Por ejemplo, en el documental “Ríochiquito”²⁷, realizado por Jean Pierre Sergent en 1966, se registra en dos ocasiones a combatientes de los primeros años de las Farc-Ep con instrumentos musicales, muestra de ello son las Figuras 4 y 5, en las que, por un lado, se puede ver a un guerrillero sonriente, rodeado por otros que lo escuchan tocando un acordeón, símbolo de las músicas populares de la costa caribe colombiana y, por otro, se ve a un guerrillero interpretando la guitarra en aparente soledad.

Figura 4. Guerrillero de las Farc-Ep tocando acordeón, 1966



²⁷ Video disponible en la lista de reproducción de YouTube de esta tesis en: https://www.youtube.com/watch?v=3DMePi_I_1M&list=PLJ_apS7Mw0VZ-f1K3UcqikmutMl_04oW_&index=9&t=345s.

Figura 5. Guerrillero de las Farc-Ep tocando guitarra, 1966



Nota. Imágenes tomadas del documental Ríochiquito, 1966.

El relato del comandante Olimpo²⁸ en el libro “Farc-Ep, veinte años de Marquetalia a la Uribe” (Arango, 1984) recoge usos de la música en la cotidianidad de la organización en los primeros años. Según Olimpo, en los momentos en que las situaciones del conflicto lo permitían, se hacían serenatas a las mujeres combatientes, lo que responde a usos musicales con respecto al amor romántico que no estaban atravesados por usos ideológicos y estratégicos de la organización. Por otro lado, Olimpo menciona la adecuación de uno de sus poemas del libro “Mitin de alborada” como el primer himno de la organización, conocido por la guerrillerada como “El turbión” (Arango, 1984).

Lo anterior es muestra de cómo la música estuvo presente en las Farc-Ep desde su conformación en la década de 1960, sin embargo, es importante diferenciar la música que podía ser escuchada o interpretada por combatientes sin fines políticos, de aquella que hizo parte de la estrategia cultural de las Farc-Ep. Otro ejemplo de la música en la organización es el cancionero del que habla la VI Conferencia en donde se recopiló música de fuera de la organización con contenido político. Esa es la diferencia fundamental con la música *de* las Farc-Ep o música *fariana*: una música hecha por guerrilleras y guerrilleros con fines políticos, educativos y propagandísticos²⁹.

²⁸ El comandante Olimpo o Eutiquio Leal, hizo parte de la comandancia de las Farc-Ep durante los primeros años, correspondientes a la fase de conformación de la guerrilla.

²⁹ La distinción entre música de las Farc y música en las Farc es de orden analítico, por esa razón es importante mencionar que su carácter es poroso y en muchas ocasiones no es posible clasificar la música a través de esta diferenciación con exactitud.

Entiendo la “música fariana” como un mecanismo de consolidación de la cultura fariana y de disputa simbólica de la guerrilla con la cultura dominante, pero, además, como un campo de producción dentro de la organización, con tensiones, agentes y capitales propios (Bourdieu, 1984). El aporte de los Estudios Culturales permite identificar las disputas de poder que ocurren incluso dentro de configuraciones culturales que se disputan hacia fuera las definiciones sobre el grupo; esta perspectiva permite ampliar el análisis sobre las tensiones que existieron y las posiciones desiguales dentro del campo musical fariano. Una vez se institucionaliza la música como estrategia en su proyecto cultural se configura un campo en términos bourdieanos, que, si bien tiene unos objetivos claros con respecto a la cultura fariana, también da lugar a unas lógicas propias de funcionamiento que merecen ser analizadas.

En los primeros años de la década de 1980 se gestó en las Farc-Ep el Proyecto Musical del Caribe en el Frente 19, proceso que tuvo como protagonistas a Adán Izquierdo, comandante del Frente, Julián Conrado y Lucas Iguarán, cantautores y compositores. Después de la VII Conferencia, con el ingreso de “un nuevo tipo de combatiente”, formado académicamente, proveniente del contexto urbano de las milicias, del movimiento estudiantil o de la persecución violenta a militantes de la Unión Patriótica (UP) y otros movimientos, se fortaleció la producción cultural al interior de las Farc-Ep. Conrado e Iguarán ingresaron en este contexto a la organización.

Como se mencionó, la VII Conferencia estableció condiciones para la realización y difusión de productos culturales. Conrado contaba con experiencia en el trabajo artístico en su militancia por fuera de la organización, por esta razón encontró un espacio en el proyecto cultural. Antes de ingresar a las Farc-Ep ya se dedicaba a la música, incluso había colaborado con artistas vallenatos reconocidos: con Mariano Pérez³⁰ grabó un larga duración titulado “Mariano Pérez el nuevo rey sabanero y su conjunto”³¹; también compuso canciones interpretadas por Alfredo Gutiérrez³², entre las que destacan “Mis

³⁰ Mariano Pérez, fue un acordeonero conocido como “el acordeón biónico”; se desempeñó como técnico de acordeón del grupo vallenato Binomio de oro.

³¹ Video disponible en la lista de reproducción de YouTube de esta tesis en https://www.youtube.com/watch?v=HwtPFDFr4lY&list=PLJ_apS7Mw0VZ-fIK3UcqikmutMI_04oW_&index=2.

³² Alfredo Gutiérrez nació en 1943, en Paloquemao Sucre, es compositor, acordeonero y arreglista principalmente de vallenato, pero incursionó en otros géneros como la cumbia. Fue “Rey vallenato” en tres ocasiones del festival de la leyenda vallenata en Valledupar.

canciones”³³ y “Recuerdos de un romance”³⁴. Esta experiencia le permitió presentarle, junto con el comandante Izquierdo, la propuesta para grabar el primer disco a Jacobo Arenas, quien la aprobó: “¿usted qué hace acá haciendo una escuela militar? Aquí hay muchos que echan plomo, tú sabes hacer canciones. Vete para tu frente a cantar”³⁵.

Es así como, a finales de la década de 1980, en las Montañas de Santa Clara, en la Sierra Nevada de Santa Marta, gracias a la gestión de Adán Izquierdo y Julián Conrado, se realiza de manera empírica el primer trabajo discográfico, con temas de Julián Conrado, por el lado A, y con temas de Lucas Iguarán, por el lado B. Puede decirse que con la grabación de este álbum se crea, en rigor, “la música fariana”, música propia de la organización, como herramienta en las estrategias de propaganda y educación.

Algunos factores que fueron fundamentales para la aparición de la música fariana en el caribe fueron, en primer lugar, el ingreso de combatientes con conocimientos y habilidades musicales y políticas que permitieron la composición propia de música atravesada por la cultura fariana. En segundo lugar, el avance institucional sobre una estrategia que contemplara los productos culturales como una herramienta política potente, lo que favoreció el apoyo de la comandancia del Frente y del secretariado. Y finalmente, el escenario de la Sierra Nevada de Santa Marta como un espacio propicio para la labor musical, debido a la baja intensidad del combate en comparación con otras zonas del país, sumado al fortalecimiento militar que había adquirido la guerrilla para la década de 1980. Gabriel Ángel me relató su relación con Adán Izquierdo y Julián Conrado, y sus recuerdos como testigo de excepción del primer proceso de producción musical fariano:

La UP es lanzada públicamente por las Farc-Ep en la Sierra Nevada de Santa Marta el 16 de junio de 1985, en un pueblito que se llama Pueblo Bello, que era un corregimiento de Valledupar, que ahora es municipio. Allá se hizo en un acto público el lanzamiento de la UP para la Costa Atlántica. Se presentó al comandante de las Farc-Ep del 19 Frente que se llamaba Adán Izquierdo, se le contó al público la idea de lo que era la UP y su apuesta política. Es decir, el acto lo convocó las Farc-Ep para hacer el lanzamiento de la UP, en su presentación llevaban un cantante que era Julián Conrado, y él interpretó canciones rebeldes que eran composición propia. Ya después, cuando ingresé a la guerrilla, supe que Julián había ingresado como en el año 1984 a las Farc-Ep, él ya era músico afuera, músico de parrandas, y creo que

³³ Video disponible en la lista de reproducción de YouTube de esta tesis en https://www.youtube.com/watch?v=h5psBzBKxOI&list=PLJ_apS7Mw0VZ-fIK3UcqikmutMI_04oW_&index=6.

³⁴ Video disponible en la lista de reproducción de YouTube de esta tesis en https://www.youtube.com/watch?v=MIGl0zsAisE&list=PLJ_apS7Mw0VZ-fIK3UcqikmutMI_04oW_&index=6.

³⁵ Julián Conrado, entrevistado por Julián Reinoso, 3 de marzo de 2019.

incluso había grabado un disco por ahí, creo que él, antes de ser guerrillero, grabó uno o dos Larga duración. Entonces ahí comienza a conocer uno que hay producciones. Él componía y cantaba canciones y las grababa así a capela o con guitarra. Lo cierto es que yo conozco que Julián Conrado es el primero que produce música. Las Farc-Ep luchaban para que su producción no estuviera enclaustrada en ese lenguaje, en ese tipo de música puramente de izquierda. Las Farc-Ep estaban luchando por crear algo nuevo y en eso no sé si deliberada o espontáneamente, o porque las cosas tienen que suceder, llega Julián Conrado al Frente 19³⁶.

El testimonio de Gabriel Ángel evidencia que, en el lanzamiento de la Unión Patriótica en la costa atlántica, en 1985, ya Conrado cantaba en eventos políticos de las Farc-Ep, y si bien aún no se grababa, se puede ubicar la música fariana como parte del proyecto político de la guerrilla en la primera mitad de los años 80, y a Conrado e Izquierdo como precursores de esa iniciativa artística.

Bolívar y Lizarazo (2021) analizan el fenómeno de expansión de la organización hacia el caribe, los autores sostienen que además de las razones políticas, militares y económicas, los procesos culturales y simbólicos también favorecieron la expansión territorial de las Farc-Ep. La llegada de la organización al caribe coincidió con la conformación de la UP, lo que favoreció el ingreso a la organización de nuevos combatientes que entraron a participar de la producción musical, en sus palabras: “la expansión de la guerrilla en el Caribe le permitió cooptar prácticas culturales dotadas ya de un potente valor simbólico —la música vallenata— e incorporarlas en su funcionamiento y proyección” (Bolívar & Lizarazo, 2021, pág. 154).

La narración de Gabriel Ángel da cuenta de la importancia que tuvo el Frente 19 en la producción de música fariana, pues además de Conrado, ingresa al mismo Frente Aldo Moscote, conocido como Lucas Iguarán, uno de los primeros combatientes en producir música fariana:

Soy hijo de un comunista. De un obrero de la construcción y de una lavandera de pueblo. En mi familia la música es una tradición. Mi padre es intérprete de música vallenata, mi abuelo componía canciones. En la música me inicié desde muy temprana edad. Aprendí de niño a tocar la guitarra. A la edad de cinco años ya era cantante de una agrupación infantil de vallenatos³⁷.

³⁶ Entrevista con Gabriel Ángel, realizada el 10 de febrero de 2019.

³⁷ Entrevista titulada “Canciones de amor de la selva insurgente” a Aldo Moscote, conocido como Lucas Iguarán, entrevistado por el medio “El sudamericano”, 6 de enero de 2018. Disponible en línea en: <https://elsudamericano.wordpress.com/2018/01/06/canciones-de-amor-de-la-selva-insurgente-lucas-iguaran/>.

Tanto Iguarán como Conrado, además de estar políticamente relacionados con el proyecto político de las Farc-Ep, tuvieron desde su infancia la influencia de la música vallenata y la usaron como herramienta para la difusión de su postura política. Ingresar a las Farc-Ep y tener esos conocimientos les dio un lugar, un propósito y una tarea en el marco de la guerra: grabar el primer disco de música fariana. Como recuerda Gabriel Ángel:

En Valledupar, uno de los militantes de la UP es un amigo que se llama Aldo Moscote, es un guajiro de Villanueva, y también canta y compone. Él ingresa a las Farc-Ep en la misma época de nosotros, en el año de 1987. Nosotros ingresamos por la persecución contra la UP. Allá él se puso el nombre de Lucas Iguarán y empezó a cantar y a componer paralelamente con Julián Conrado. Los dos pertenecen al Frente 19 de las Farc-Ep, que opera en la Sierra Nevada de Santa Marta, entonces ellos se convierten en los dos compositores y cantantes vallenatos de las Farc-Ep. Ellos fueron los que empezaron a animar las Horas Culturales en las veredas con los campesinos y en los actos, en las reuniones se fueron dando a conocer poco a poco con la gente que venía de afuera a conversar con la guerrilla y eso. Y en el año 1989 graban su primer disco que se llamó *Mensaje Fariano*, es un álbum³⁸.

En 1988 empiezan los primeros intentos por grabar un disco. En un principio se hace de manera empírica en las montañas de la Sierra Nevada, con lo que tenían a disposición en ese contexto. Un año después se realizó la producción de “Mensaje fariano”³⁹ en un estudio de grabación; este álbum contó con once canciones de Conrado y nueve de Iguarán, y empezó a ser difundido clandestinamente por el resto de frentes de las Farc-Ep y transmitido en La Voz de la Resistencia: “Con el respaldo de nuestra dirigencia a inicios del año 1989, Julián Conrado y yo sacamos nuestro primer trabajo discográfico “Mensaje Fariano”, y en el año 1991 sacamos nuestro segundo trabajo titulado “Para todo mi pueblo” y “500 años”⁴⁰.

³⁸ Entrevista con Gabriel Ángel, realizada el 10 de febrero de 2019.

³⁹ El álbum incluía la canción “Mensaje fariano”, una de las más importantes en la historia de la organización. Video disponible en la lista de reproducción de YouTube de esta tesis en https://www.youtube.com/watch?v=4hp1sGOBpg8&list=PLJ_apS7Mw0VZ-f1K3UcqikmutMI_04oW_&index=7.

⁴⁰ Lucas Iguarán, entrevistado por “El sudamericano”, 6 de enero de 2018. “Para todo mi pueblo” y “500 años” están disponibles en la lista de reproducción de YouTube de esta tesis en https://www.youtube.com/playlist?list=PLJ_apS7Mw0VZ-f1K3UcqikmutMI_04oW_.

Figura 6. "Álbum Mensaje Fariano", 1989



Nota. Imagen disponible en línea en [Mensaje Fariano](#).

Las producciones musicales de principios de la década de 1990 se dedicaron en gran medida a rendirle homenaje al recién fallecido comandante Jacobo Arenas y a otros asuntos del contexto político, como los diálogos entre el gobierno y la Coordinadora Guerrillera Simón Bolívar. En consecuencia, la música empezó a ser utilizada para la difusión de la cultura fariana a finales de la década de 1980. Como se mencionó, la cultura como recurso puede ser utilizada para las reivindicaciones políticas de grupos minoritarios, en este caso, la música fariana se usó como herramienta en la (re)producción y difusión de la cultura, la ideología y la simbología propia.

La VII Conferencia estableció la importancia de incursionar en otros medios propagandísticos y de difusión, esta orientación encontró en las circunstancias de la guerra en el Caribe el escenario que les permitió a los artistas del Frente 19 dedicarse a producir y distribuir música desde el año 1988, situación que favoreció la institucionalización de la música fariana en la VIII Conferencia, en 1993.

Institucionalización de la música fariana y creación del campo de producción musical de las Farc-Ep

Como se ha visto, en los primeros años de la década de 1990 la música empezó a jugar un rol fundamental dentro del proyecto cultural de las Farc-Ep, ya que para ese

momento se estaba desarrollando el proceso de producción y difusión de música vallenata hecha en el Frente 19. De hecho, es por la experiencia de este Frente que en la VIII Conferencia se institucionaliza la producción de la música fariana. La VIII Conferencia se realizó en La Uribe, Meta, entre el 27 de marzo y el 3 de abril 1993, más de diez años después de la anterior conferencia. Este periodo de tiempo estuvo caracterizado por la apuesta política de la Unión Patriótica, los diálogos de La Uribe, el cese al fuego, la conformación de la Coordinadora Guerrillera Simón Bolívar (CGSB) y el auge del paramilitarismo.

En sus conclusiones, la VIII Conferencia dedica un apartado *exclusivo* a la cultura, estableciendo la orientación de difundir *la cultura fariana* a través de prácticas artísticas: “Fomentaremos la cultura fariana que se expresa a través de la música, la poesía, el cuento oral y escrito, el teatro” (Farc-Ep, 1993, pág. 65). Esta Conferencia le asigna más responsabilidades al proyecto cultural frente a la producción y difusión de productos culturales para la diseminación de la cultura fariana. Así se inicia un proceso de consolidación de prácticas artísticas propias con un objetivo específico dentro de la organización.

Igualmente, la VIII Conferencia identifica La Hora Cultural como el espacio para la difusión de la cultura fariana, situación que ya ocurría desde que fue creado este espacio en el orden del día guerrillero, pero que se institucionaliza a través de la conferencia, en donde se lee: “Para difundirla (la cultura fariana) en las Horas Culturales, en las reuniones de célula, en actos con la población y por medios como *RESISTENCIA*, revistas, **casetes**, **discos** y **videos**” (Farc-Ep, 1993, pág. 65. El énfasis es mío).

Durante los primeros años de la década de 1990 ya habían aparecido los trabajos musicales “Mensaje fariano”, “Para todo mi pueblo” y “500 años”, los discos hechos por el Frente 19 con canciones vallenatas tipo paseo y son, y las temáticas que más desarrollaron fueron la reivindicación de los héroes guerrilleros⁴¹, las razones de la lucha armada, y el amor por la guerrilla, el pueblo y el país (Giraldo, 2020). Estos discos fueron circulados por los Frentes, escuchados en las Horas Culturales y distribuidos en las zonas civiles donde tenían influencia con milicias y colaboradores:

En nuestro objetivo fundamental de la toma del poder, *debemos ganar la conciencia y el corazón de la población*. Por lo tanto, todas nuestras acciones militares, políticas, organizativas y de propaganda deben estar dirigidas a que las masas del campo y la

⁴¹ No hay referencias a heroínas guerrilleras en las canciones de esa época.

ciudad sientan que luchamos, defendemos y representamos sus intereses, sus necesidades y sus ideales (Farc-Ep, 1993, pág. 61. Las cursivas son mías).

En este sentido, el proyecto musical que llevaba adelantado el Frente 19 desde finales de la década de 1980, favoreció la institucionalización de la música en la VIII Conferencia. La buena recepción de la música de Conrado e Iguarán por parte de las y los combatientes y de la comandancia, hizo que la guerrilla identificara las potencialidades de la música propia y formalizara su producción. Por ello, durante la década de 1990 la música del Frente 19 fue grabada y distribuida más sistemáticamente, por esa razón, los artistas del Caribe representan un hito en el proyecto musical fariano como precursores de la música propia. La calidad y la cantidad de música que produjeron no se compara con lo hecho por ningún otro grupo dentro de la organización en toda su historia. Sin embargo, su experiencia posibilitó la aparición de más artistas en otras regiones del país en el marco de lo ordenado por la VIII Conferencia.

En suma, la institucionalización de la música fariana fue producto de un proceso: primero la música *en* las Farc-Ep, como antecedente de la producción musical propia; segundo, los avances sobre el proyecto cultural de las Farc-Ep gracias a las estrategias de propaganda y educación; tercero, la institucionalización de la producción, recopilación y distribución de productos culturales; cuarto, la aparición de la música fariana en el Caribe. Estos fueron los antecedentes que permitieron que la guerrilla formalizara la producción musical propia como una tarea dentro de la estrategia por la toma del poder.

Ahora bien, tras la documentación del proceso, identifico tres periodos de auge de la producción musical fariana: en primer lugar, el proceso adelantado en el Caribe a finales de la década de 1980 e inicios de 1990; en segundo lugar, la producción musical en el marco de los diálogos del Caguán como espacio propicio para la producción musical de otras regiones, a finales de la década de 1990 e inicios del 2000; y finalmente, un tercer auge en el marco de los diálogos de La Habana, entre los años 2012 y 2016. Como recuerda Gabriel Ángel:

Esas producciones artísticas no se hubieran podido hacer antes, no había las condiciones, por la guerra. Llega un momento en el que el movimiento se desarrolla, ya que hay opción, llega un momento de las Farc-Ep en el que empiezan a llegar personajes así, ya no es el campesino rústico, sino que por la evolución de las cosas va llegando otra gente y eso es lo que permite que suceda. Así pasó con la música. Todo necesita un desarrollo, las cosas nunca se dan de primerazo, no estaban dadas las condiciones, las circunstancias no son propicias, no se puede. Puede que haya habido gente más talentosa, más capaz, pero no fue la época de ellos, no les tocó en su época y no se pudo, después, de pronto otros con menos talento, pero se les dieron

las condiciones y eso fue lo que pasó. En la historia de la guerrilla se dio eso, de "el turbión" a las composiciones de Julián, Lucas y Cristian⁴².

El segundo periodo se caracterizó por la conformación de grupos musicales farianos en el contexto de la zona de distensión en el Caguán. Un espacio libre de confrontación le permitió a la organización avanzar sobre la estrategia política y por consiguiente en el proyecto cultural. Sobre la música hecha en este periodo es importante reconocer que empezó a ampliarse hacia géneros diferentes al vallenato y con influencia de las tradiciones y prácticas musicales de la región de donde provenían los músicos, en este tiempo se conformaron los grupos "Llano y Selva", de música llanera, del cual hizo parte Anderson Vega; y "Rebeldes del Sur", de música tropical, salsa, ranchera, entre otros. En este periodo la música se hizo desde de los campamentos de la zona despejada y aunque contaron con instrumentos y recursos, no se grabó.

Finalmente, el último periodo se da en el contexto de los diálogos de La Habana. Debido a las condiciones de guerra en algunas zonas del país se permitió la producción musical de grupos nuevos y la reactivación de algunos grupos conformados anteriormente con los músicos que habían sobrevivido a los enfrentamientos militares. La temática principal fue la paz y los géneros también evidenciaron un cambio generacional, en este periodo se pueden encontrar canciones de rap, reggaetón y otros; sobre esto profundizaré en los capítulos 3 y 4. Sin embargo, me interesa resaltar cómo la institucionalización de la música fariana con la VIII Conferencia, favoreció la producción musical en distintas regiones y con resultados, apoyos y recursos diferenciados.

Ahora bien, el cambio en el uso y atribuciones de la música en las Farc-Ep dio paso a un escenario de lucha en donde distintos agentes competían por la posibilidad de hacer música, de que fuera reproducida, diseminada y valorada. Siguiendo a Bourdieu, se creó un campo dentro del cual la música dejó de ser "un simple juego ritual o una diversión festiva" (Bourdieu, 1984, p. 143). Por lo anterior, la producción musical funcionó como un campo de disputa, con capitales y agentes situados en diferentes lugares del campo y con distintas posibilidades para dedicarse a la música. El funcionamiento de estas prácticas implicó unas disputas simbólicas por la posibilidad de dedicarse a la música, participar de sus contenidos y, especialmente, en la posibilidad de

⁴² Entrevista con Gabriel Ángel, realizada el 10 de febrero de 2019.

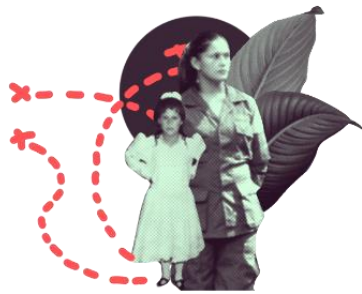
grabar; prácticas que estuvieron supeditadas al funcionamiento del campo, a la jerarquización y a los lugares ocupados por sus agentes.

En el campo musical fariano participaron no solo las y los diferentes combatientes músicos de la organización, también hubo otros elementos importantes, como, por ejemplo, la VIII Conferencia⁴³, el Estado Mayor Central, los comandantes de Bloque (especialmente de los Bloques Caribe, Sur, Oriental y Magdalena Medio), los comandantes de Frente (en los que se hizo música, como el 19, el 14 o el 33), las guerrilleras y guerrilleros músicos, las y los músicos civiles, las emisoras de Bloque y sus encargados, las audiencias (internas y externas) y, en menor medida, estudios de grabación.

Aunque mi intención no es profundizar en todas las dinámicas y disputas al interior del campo, los aportes de la teoría social de los campos permiten mapear y caracterizar la producción de música desde su interior, situación que condiciona los usos y da otra perspectiva sobre las disputas *con*, *desde* y *en* la música.

Una vez hecho el recorrido histórico de la aparición del proyecto cultural de las Farc-Ep, la institucionalización de la música en la estrategia de la organización y la configuración del campo de producción, me interesa describir los usos y disputas de la música en el marco del conflicto armado. Previo a ello presento la historia de Alejandra Téllez, pues es a través de su experiencia que se dotan de sentido estas prácticas.

⁴³ Como se ha mencionado las Conferencias son los máximos órganos de decisión y autoridad, en el mapa organizacional de las Farc-Ep y están por encima del Estado Mayor Central. La VIII Conferencia ordenó la diseminación de la cultura fariana a partir de la música, la cual, se configuró como una tarea de estricto cumplimiento para todos y todas las combatientes.



SEGUNDO CAPÍTULO

De Blanca Nidia Gómez a Alejandra Téllez: Trayectorias y experiencias de una mujer-campesina-desplazada-guerrillera-cantante

Este capítulo contiene el relato de la historia de vida de Blanca Nidia y/o Alejandra Téllez. La narración se presenta en primera persona, casi como me lo contó su protagonista, y se divide en los puntos de bifurcación que encaminaron su vida hasta llegar al primer grupo de música fariana en el marco de los diálogos del Caguán. El relato se presenta en este orden: (i) primeros años, en donde narra su situación familiar, las condiciones de vida, la cotidianidad, la descripción de lugares y las dinámicas del contexto en donde se desarrolló su infancia; (ii) la violencia vivida, en donde describe las prácticas violentas de las que fue víctima junto con su familia en el marco del conflicto armado; (iii) la huida del contexto de violencia y su ingreso a las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia, en donde narra la necesidad temprana de escapar del Alto Putumayo, el ingreso a la organización y sus primeros años en ésta; (iv) el ingreso al grupo musical Rebeldes del Sur después de casi dos años de recorrido dentro de las Farc-Ep.

El propósito de presentar su relato es establecer un contexto de las trayectorias que hicieron posible su ingreso a la organización y su participación específica en el proyecto cultural de las Farc-Ep, pues esas situaciones definieron sus apuestas y posiciones en la organización, y permiten rastrear los objetivos y las dinámicas de los proyectos musicales en que participó.

Es por eso por lo que considero importante presentar las trayectorias de Alejandra a través de un [mapa narrativo vital](#), en donde se evidencian los caminos que transitó y los hitos y momentos que compartió conmigo en el ejercicio de hacer su historia de vida.

Figura 7. Mapa de trayectorias de Blanca Nidia a Alejandra Téllez



Nota. Mapa disponible en línea en: [Mapa trayectorias](#). Elaboración propia.

En tanto que comprendo la construcción de este relato como un proceso dialógico del cual hice parte, y con el propósito de situarme en esa construcción, incluyo mi voz a manera de postales etnográficas, a partir de ellas narro mi experiencia en la realización de la historia de vida de Alejandra, tomando como elementos de análisis mis marcos de referencia en tanto investigador, atravesado por privilegios de clase, raza y género. El carácter dialógico de esa experiencia etnográfica pasa por poner en discusión los horizontes de sentido que nos atraviesan junto con Alejandra, partiendo del hecho de que nos constituyen imaginarios y representaciones diferentes, tanto por el lugar que desempeñamos como “investigador” e “informante”, como por las estructuras significantes que orientan nuestras prácticas y discernimiento del mundo. También uso las postales etnográficas en este capítulo para brindar un contexto histórico de la coyuntura del relato de Alejandra, para narrar las circunstancias en que se desarrollaron las entrevistas y para describir los encuentros y desencuentros con el universo simbólico de la narración de Alejandra⁴⁴; una suerte de lectura crítica de mi estructura de significados en encuentro con la suya. Hago esto no con el fin de analizar su narración desde una perspectiva que se pretenda “objetiva”, ni para poner en duda su historia, sino con el fin de visibilizar lo que me interpela de su relato, el estar ahí mientras me lo contaba y rememoraba, y, de paso, cuestionarme mi lugar en el mundo, mis privilegios y mis representaciones de la guerra y sus actores, en tanto joven ciudadano.

Es por ello por lo que este capítulo no es un simple ejercicio de “transcripción”, se trata de un relato construido a partir del diálogo que establecimos con Alejandra sobre su trayectoria de vida desde sus primeros años hasta el ingreso a la guerrilla, y termina con el ingreso de Alejandra al campo de producción musical en el grupo Rebeldes del Sur, que es el punto central de esta investigación.

La elaboración de este relato fue parte de un proceso de construcción que pasó por diferentes momentos. Daniel Bertaux (1989) identifica diferentes fases en la elaboración de una historia de vida, puesto que requiere del cambio en la actitud del investigador; así, se requiere una actitud de “intercambio y amistad”, y también una actitud que permita “transmutar la palabra en texto por la magia de la escritura” (Bertaux, 1989, pág. 2).

⁴⁴ Acompaño las reflexiones de las postales etnográficas con imágenes de fondo en donde aparecen lugares que menciona Alejandra en su relato, imágenes de apoyo sobre mis reflexiones, entre otras.

Para este autor la fase *exploratoria* se trata del momento de ingreso al campo, en esta etapa no necesariamente se usan los relatos, pero sirven para identificar prácticas, dinámicas y actores. En mi caso, la exploración ocurrió con otros “informantes” diferentes a Alejandra, debido a mi desconocimiento sobre el campo. Dado el lugar común cuando se trata de música fariana, inicialmente pensé en acudir a Julián Conrado, con quien tuve un par de conversaciones telefónicas, pero, debido a su reciente rol político como alcalde de Turbaco, Bolívar, fue cada vez más difícil hablar con él y así seguí buscando otros/as agentes y otros testimonios de quienes participaron de los proyectos musicales de la guerrilla de las Farc-Ep.

Después de búsquedas en YouTube sobre música fariana, advertí que otro de los grupos que más contenido tenía disponible en la red social era Horizonte Fariano, por esa razón le seguí la pista a quien estuvo a cargo del grupo, conocido como Jaime Nevado. Nos contactamos a través de redes sociales y telefónicamente. Estuvo siempre muy dispuesto a brindarme información sobre Horizonte Fariano, pero con respecto a su vida, condiciones de ingreso, años, y en general sobre la experiencia en el campo de producción musical y en las Farc-Ep, la información era más restringida. Siguiendo a Jimeno (2006), la información sobre esas circunstancias requería un esfuerzo adicional y persuasión por mi parte; a pesar de los intentos, la fecha de su ingreso, el lugar, el Frente en donde estuvo, su experiencia en escenarios como el Caguán, nunca fue precisa.

En este punto debo reconocer un error: asumí por la edad que aparentaba Nevado en los videos de YouTube que debía ser un guerrillero de larga data, y aunque Nevado sí tenía experiencia en temas culturales, en realidad ingresó a la guerrilla mucho después de lo que asumí inicialmente. Y es justo a eso que se debe su falta de precisión con las fechas y circunstancias de ingreso. Por tanto, en mi objetivo de rastrear el proceso de configuración de un campo de producción musical en la guerrilla debía encontrar a alguien que conociera a partir de su propia experiencia momentos fundamentales y fundacionales en la producción musical, por ejemplo, el escenario de la zona de despeje del Caguán; y Nevado no estuvo allí. En esa búsqueda finalmente me encontré fortuitamente con Gabriel Ángel, fue así como la fase exploratoria sobre el campo de producción musical fue decantándose hasta poner en el escenario un nombre: Alejandra Téllez.

La segunda etapa que propone Bertaux (1989) es la fase *analítica*. Aquí el autor identifica dos opciones, por un lado, quienes se interesan por los significados; y, por otro

lado, quienes se interesan en las relaciones socio-estructurales. Según el autor, esta etapa busca la construcción teórica a partir de los relatos de vida. Dado que mi intención no es propiamente *analizar* el relato de los primeros años de vida de Alejandra, pues no es el propósito de esta investigación, me inclino más por el primer enfoque que identifica Bertaux: las significaciones. El relato de Alejandra permite identificar la estructura simbólica y las representaciones alrededor de los diferentes nodos en su historia de vida.

En la narración de esos primeros años me interesan las significaciones atravesadas por la violencia y la manera en que se construyen subjetividades marcadas por esas dinámicas del conflicto armado. Sobre la segunda parte de su vida, luego de la bifurcación principal producto del ingreso a la guerrilla, el nuevo universo simbólico central será la cultura fariana. Así, el relato de Alejandra permite identificar la transición de un universo simbólico a otro, con nuevas representaciones, actores, dinámicas y disputas diferentes.

La etapa de *análisis* en esta investigación recae sobre las prácticas de producción musical que son tema del tercer y cuarto capítulo. En definitiva, la intención con el relato en este apartado es presentarle a las lectoras y los lectores a Alejandra Téllez y darles a conocer aspectos significativos de su vida.

Ahora bien, para Bertaux posteriormente está la etapa *expresiva*, que consiste en la escritura. Y dado que, con frecuencia, la forma narrativa en que se presenta el relato entra en tensión con el lenguaje pretendidamente científico de la tradición positivista, mi apuesta acá es tratar de rescatar las fuentes orales como medio legítimo de conocimiento que exalta la experiencia de personas reales, su trayectoria en contextos particulares y su capacidad para dar sentido a sus propias prácticas y representaciones. En este punto conviene recordar la diferenciación que establece Alfredo Molano (1998) entre el lenguaje popular y el lenguaje académico. Para este autor, al lenguaje académico se le ha despojado, entre otras cosas, de emoción, subjetividad y sentimientos, en virtud de buscar un supuesto carácter objetivo y científico. Por esa razón, a pesar de que reconozco mi participación en la narrativa, el lenguaje usado por Alejandra se mantiene y es la columna vertebral de este capítulo.

Siguiendo con Daniel Bertaux (1989), existen dos posibilidades para la presentación del relato: (i) usar fragmentos para demostrar o ilustrar posturas teóricas a través de lo empírico; y (ii) usar el relato en extenso como una totalidad significativa. Según el autor, los relatos pierden su dimensión significativa cuando son fragmentados, y aunque identifica las dificultades de esta alternativa (como el proceso de pasar de la palabra al escrito y la extensión de los textos), esta es la razón principal para dedicar todo

este capítulo al relato de Alejandra: mantener su totalidad significativa, respetar su historia tal y como me la contó.

Remembranzas del Páramo y el Pueblo de los Muertos: Blanca Nidia Gómez Yandún

Mi nombre es Blanca Nidia Gómez Yandún, ese es el nombre que me pusieron mi mamá y mi papá. Nací el 8 de junio de 1985, en Carrizal, vereda del municipio Santiago, en el Alto Putumayo⁴⁵. Eso queda en límites entre Nariño y Putumayo. Vivíamos con mi mamá y mis abuelitos en la misma finca. Todos éramos campesinos, allí se debía quemar carbón, cortar madera, sacar postes, sacar tabla y ordeñar. Siempre vivimos entre Putumayo y Nariño, solo cambiábamos de vereda. En la casa éramos mi mamá, mis dos hermanos y yo. El resto se fueron para el Ecuador cuando yo tenía cinco o seis años...

...Eso era hermosísimo, había unas cordilleras al frente de la casa donde vivíamos. A treinta minutos estaba el páramo, ese se llama Páramo de Bordoncillo, y a diez minutos hacia abajo estaba el Valle de Sibundoy. Desde nuestra casita se miraba hacia arriba el páramo y hacia abajo el Valle, y uno miraba salir el sol y esas nubes por debajo, eso era blanquito. Póngale que a veinte minutos estaba el río Rionegro, donde íbamos a pescar y nos íbamos a bañar y a lavar ropa cuando se iba el agua de la manguera, porque allá no había acueducto, sino una manguera que usted conecta al agua del charquito y la lleva a su casa. A veces nos íbamos con mi mamá por ahí a las diez de la mañana, llevábamos el almuercito en una olla, nosotros nadábamos y jugábamos mientras ella lavaba...

...En la entrada del pueblo había un cementerio y subiendo por la otra entrada había otro cementerio, yo decía que ese pueblo era el pueblo de los muertos porque a lado y lado tenía cementerios. Bajando, dizque el cementerio viejo, y entrando por el otro lado del Valle, un cementerio nuevo, pero juntos eran cementerios. En la entrada del pueblo una iglesia, y en frente de la iglesia el parque. En ese tiempo, había como seis

⁴⁵ En las últimas décadas del siglo XX, la región del Putumayo sufrió el fenómeno del paramilitarismo, el abandono del Estado y el auge de la coca, todo ello dio lugar a las situaciones de violencia vividas que configuraron el escenario en que Blanca nace en 1985. Ahora bien, los ajustes en la estrategia de las Farc-Ep permitieron que esta guerrilla se consolidara en el departamento, específicamente en la subregión del Alto Putumayo, lugar donde se desarrolló la vida de Blanca Nidia en medio del conflicto.

callecitas yendo para Sibundoy, y póngale unas quince callecitas así, chiquitas, que cruzaban esas otras tres...

Después de hablar con Alejandra telefónicamente agendamos nuestro primer encuentro en la Biblioteca el Tintal, el 6 de junio de 2019. Nos reunimos afuera de la Biblioteca. Alejandra es buena conversadora, lo que favoreció la fluidez del encuentro inicial. Aproveché la conversación que tuvimos mientras buscábamos un lugar donde pudiéramos hacer la entrevista sin restricciones de volumen, para contarle el propósito de la investigación, cómo había llegado a su caso. Le conté sobre mi conversación previa con Gabriel Ángel, con quien ella tenía una relación aparentemente amistosa y cercana, lo que en parte sirvió como una garantía de confianza para contarme su vida. Luego de eso iniciamos con una conversación informal sobre sus primeros años antes del ingreso a la organización.

En ese primer encuentro, vi en Alejandra a una persona joven, tal vez por la edad que aparentaba y su forma de comportarse sentí mayor cercanía con ella, a diferencia de lo que había sentido en los encuentros previos, por ejemplo, con Gabriel Ángel o Mary Luz, la persona de la recepción en la Casa de los Comunes, en Bogotá. Incluso, en las conversaciones telefónicas que tuve con Conrado y Nevado, todas estas atravesadas por una sensación de solemnidad y respeto por su larga trayectoria y reconocimiento en la organización. Esto me hizo pensar en los personajes secundarios de los que habla Molano, en ese momento sentí que con Alejandra el ejercicio de la historia de vida podía ser más fluido, porque no estaba mediado por un estatus dentro de la organización; creía que Alejandra no tenía nada que perder al contar su relato, no comprometía ninguna posición al narrar su historia.

Con Alejandra la comunicación se dio en un lenguaje muy cotidiano, no académico y en ese primer momento estuvo muy alejado del discurso que esperaba encontrar en una excombatiente, hermético, limitado, politizado, premeditado.

De fondo la Biblioteca El Tintal, lugar del primer encuentro.
(Nota. Imagen disponible en línea en: [Biblioteca El Tintal](#))

...Todos los días nos levantábamos a las cuatro de la mañana. A las cinco ya teníamos que estar apartando terneros para ordeñar las vaquitas; a las seis y media estábamos entregando la leche frente a la casa, luego salíamos de ahí para el baño, luego desayuno y para la escuela. En la escuela estábamos hasta las diez y media, salíamos a recreo desde las once y media hasta las doce y media, luego salíamos a almorzar y nos mandaban pa' la casa a la una. Como eso quedaba ahí pegado, llegábamos con mis hermanos y nos íbamos con el menor a apartar los terneros de las vacas para ordeñar al otro día. Por ahí a las tres íbamos llegando a la casa. En ese entonces no usábamos uniformes, la ropa que uno se ponía para ir a la escuela pasaba todo el día con nosotros, hasta la hora de dormir. A las tres o cuatro de la tarde nos íbamos a jugar con una llanta de tractor en la que nos metíamos, era turnados, y la poníamos a rodar por el potrero, parábamos en un hueco y volvíamos. Hasta las seis de la tarde llegaba mamá y nos traía

de comer, ella se iba y seguíamos hasta que se oscurecía, luego nos acostábamos hasta las cuatro otra vez. Y vuelve y juega...

...Tuvimos una sola casa que fue nuestra, porque las otras fueron arrendadas. Era una casita con techo de cartón, llovía más por dentro que por fuera, resulta que venteaba mucho porque allá es cordillera, y a veces se llevaba el techo, y nosotros nos íbamos con mi mamá a buscar el techo apenas escampaba. Alrededor de esa casa había una chagra de maíz grande, y al lado una marranera. Por fuera unos cipreses y unos eucaliptos...

...La casita era de madera y el piso era de tierra, esa casa la hizo mi mamá con la ayuda de un cuñado, porque mi papá nunca estaba. Yo tenía en eso póngale cinco años, no tenía más; cuando eso mi papá estaba, todavía vivían juntos, no se habían separado, pero casi nunca estaba. Dentro de la casa teníamos tres camas, una cama en la que dormía mi mamá y mi papá, cuando estaba; en la otra mi hermano, y en la otra dormía yo, el más pequeñito dormía con mamá. Esas tres camas estaban en una pieza, póngale que cada pieza era como de diez metros porque era una casa grandísima, pues

Era mi primera vez hablando con una excombatiente, y aunque ya había estudiado sobre conflicto armado anteriormente, nunca había estado frente a frente con alguien que hubiera vivido la guerra desde dentro. Estaba emocionado por ese primer encuentro, me atravesaban sensaciones producto de la curiosidad y la intriga, había hecho previamente un ejercicio consiente de mantenerme abierto, de no tener juicios de valor o prevenciones sobre Alejandra.

Nuestra conversación siempre fue muy dinámica, Alejandra tiene la capacidad de hacer de situaciones difíciles algo natural e incluso hacer chistes de experiencias familiares de violencia y de su experiencia en la guerra.

Yo iba atravesado (sin saberlo) por los imaginarios sobre un/a combatiente, creados a partir del relato construido por los medios: alguien de pocas palabras, reservado/a, desconfiado/a, imponente, alguien que ha crecido en medio de la guerra. Siguiendo a Fattal (2019), el ejército y el gobierno utilizaron la publicidad como herramienta en la disputa simbólica contra las Farc-Ep, lo que permitió la construcción de imaginarios sobre la organización y sus combatientes. Esto apeló en muchas ocasiones a la deshumanización de quienes pertenecían a grupos armados, y aunque no era consciente de que a mí me atravesaba aquello, la sensación de ver a Alejandra en toda su humanidad me hizo pensar que esos discursos mediáticos también me habían interpelado. Mis representaciones sobre lo guerrillero estaban marcadas por esa narrativa dominante.

Este sentimiento representó un momento de ruptura en mí, pues, aunque me consideraba crítico frente al tema, e incluso afín a muchas representaciones del movimiento revolucionario, el encuentro cara a cara develó las estructuras de sentimiento que estaban insertas en mí y en mi modo de relacionamiento con otros mundos.

De fondo, Campaña "Antes de ser guerrillero eres mi hijo"
portada del libro "Guerrilla marketing" Alexander Fattal (2019)

en el campo de por sí se hacen las casas grandes. La otra pieza grande era como si fuera la sala, el comedor y la cocina; una cocina en leña, de piedritas, era un poquito alta porque le habían hecho un parapeto en tierra y encima se le ponían ladrillos y soportes de palo, esos hierros que llevan como soporte los carros eran los rieles en donde se ponían las ollas...

...Había también un cuarto pequeñito, póngale de tres por tres, donde se colocaban las herramientas: rulas, azadones, palas, unas escobas que nosotros mismos hacíamos de palma para barrer cocheras, para barrer la casa, ese era como el san alejo o el cuarto de herramientas, eso era lo que teníamos en la casa, no teníamos más...

...Mi mamá es del Putumayo, mi papá realmente no le he preguntado de dónde es, ni a mis abuelos paternos, aunque ellos estaban en el Putumayo. Mi papá trabajaba, era radiotécnico, él se rebuscaba la plata en eso. Creo que mi abuela o mi abuelo son de Nariño, pero mi papá no sé. Mi mamá me cuenta que a ella la obligaron a casarse con mi papá cuando ella tenía dieciocho o diecinueve años. Mi abuelo fue cacique del cabildo indígena Inga, era de Putumayo. Mi abuela —la mamá de mi mamá— es blanca, no indígena, ella es de otro colorcito...

...A mi mamá la capturaron, me cuenta ella, a los diecisiete años, traficando armas y drogas. Se la llevaron unas personas dizque a darle trabajo, porque no conseguían suficiente dinero. La mandaron allá para que ella pasara droga de Colombia a Ecuador y armas de Ecuador a Colombia. En ese tramo, por ahí en Tulcán, la capturaron y terminó en la cárcel en Pereira. Después de que llega de esa tragedia es cuando la obligan a casarse con mi papá; mi mamá no se casa por amor, mi mamá se casa es obligada, y fruto de ese desgraciado amor resulté yo...

...El segundo hermano se llama Leiner Javier Gómez, yo soy la mayor, y el último se llama Alexis Rubén. El segundo era un niño rebelde y desjuiciado, era de esas personas machistas que se miraban en el reflejo de los abuelos o del papá, pensaba que a ellos tenían que atenderlos, que ellos no podían lavar la ropa porque eso era cuestión de mujeres; yo le daba juguete y él no me quería, esta es la fecha que creo que no me quiere. Cuando yo le dije que me iba pa' la guerrilla me dijo: "si usted se va pa' la guerrilla, yo me voy pa'l ejército pa' matarnos los dos". En cambio, el pequeñito sí estaba conmigo ayudándome a lavar loza, ayudándome a lavar y extender y la ropita...

... A los cinco años mi mamá me matriculó en una escuela pública, ahí estudiábamos como sesenta niños y niñas de la vereda. Habían dentro de esos sesenta, unos cuarenta y tantos que eran indígenas-indígenas, que hablaban inga y estudiaban con nosotros. Recuerdo que mamá desde que entramos nos dijo que en la escuela no fuéramos a hablar más de lo necesario...

Desde la primera semana de junio de 2019 cada jueves me reuní con Alejandra para entrevistarla. El resultado fueron cinco entrevistas a profundidad en donde reconstruimos su contexto en la infancia, su familia, el entorno, las razones y circunstancias del ingreso a la guerrilla, los primeros años en el grupo, su carrera como cantantes en las Farc-Ep, el lugar de la música y las prácticas de creación, producción y difusión musical.

Fue tal el avance de nuestro primer encuentro que desde la segunda sesión de entrevista nos reunimos en donde vivía en arriendo con Henry y Alexander. Henry estuvo en todas las jornadas, muchas de las cuales se extendieron por alguna situación que tenía que ver con su cuidado: comer, dormir, cambiarlo. En el proceso de transcripción se escuchaba constantemente su voz o llanto, lo que muchas veces me dificultó entender algunas palabras.

Para mí fue satisfactorio ganarme la confianza de Alejandra y poder entrar en su cotidianidad, significaba la oportunidad de conocer la vida de dos excombatientes que emprendían una nueva vida en la ciudad. Las apreciaciones de Alejandra sobre las nuevas dinámicas, el trabajo, el transporte, la inseguridad, las deudas, me hicieron reflexionar sobre la dificultad del proceso de reincorporación en su dimensión material pero también simbólica: la dificultad de reconciliar sistemas de significación opuestos, *rendirse* ante una forma de vida y organización social desconocida para ellos desde la práctica.

Cuando nos conocimos, su lugar de enunciación estaba marcado por su salida reciente de la organización, lo que implicaba que su estructura simbólica estuviera marcada por la cultura fariana, para ese momento estaba atravesando por la transición hacia nuevos modelos de vida y representaciones: una pareja de excompañeros de guerra empezando una familia en medio de la cultura capitalista dominante contra la cual lucharon por años.

Esto es importante para situar los horizontes de sentido desde los cuales Alejandra reconstruyó su pasado, porque fue ese marco de referencia a través del cual tejó su relato con una intención simbólica.

De fondo Alejandra, Alexander y Henry, 14 de enero de 2019
(Nota. Imagen del archivo personal de Alejandra)

... Las profesoras eran unas bacanas. Alba Nelly, una profesora que quería mucho a sus alumnos; Sonia una profesora pastusa muy estricta, pero muy buena profesora, que sí llegó a darle a uno que otro compañerito un reglazo; y la otra se llamaba Arelis; siempre estaban esas tres maestras. Participábamos en fútbol y en esas dramatizaciones de la virgen, eso lo organizaba la escuela, para el día de las madres, con danza, teatro y toda esa vaina. En blancos y negros mi papá siempre hacía carrozas

en eso de las comparsas y participábamos en alguna vaina de esas, yo siempre estaba de muñeco ahí, haciendo cualquier payasada, me vestía de reina, estaba dentro de esas danzas, en las cumbias, o bailando tecnocumbias, música de carrizo, música andina, mucha música andina...

La Violencia Viva: Habitando el Miedo en el Alto Putumayo

La presencia del narcotráfico y de grupos paramilitares generó un ambiente de violencia y persecución para quienes habitaban los corredores estratégicos entre Putumayo, Nariño y Ecuador. A principios de la década de 1990, la familia de Blanca Nidia fue desplazada para Ecuador. Su mamá, María Tránsito Yandún, fue amenazada cuando sus abuelos y tios ya habían sido desplazados por la misma razón. Se trata de un periodo en la vida de Blanca de experiencias tempranas de violencia que fueron generando en ella la idea de huir del territorio.

El auge de los cultivos de coca en Putumayo hizo de la región un territorio en disputa entre los grupos armados en los años 1990. La persecución de campesinos e indígenas por parte de grupos paramilitares desplazó a quienes habitaban la zona desde antes del fenómeno de colonización y el auge de la coca (Gómez Montañez, 2020). La familia de Blanca Nidia vivió los efectos de estas amenazas producto del recrudecimiento de la violencia en Putumayo. Desde los cinco años su horizonte de sentido la familiarizó con la muerte, el desplazamiento y las amenazas. En ningún momento de la conversación sobre los episodios de violencia Alejandra mostró algún signo de incomodidad o tristeza. A pesar de narrar episodios difíciles de vivir a esa edad, su relato fue siempre tranquilo.

El relato de Alejandra me hizo pensar en mi propia experiencia cuando tenía la misma edad que ella en su historia y sobre las trayectorias de mi familia. La violencia del conflicto armado para mí siempre fue un asunto alejado, yo crecí en Madrid, Cundinamarca, un municipio a menos de 20 km de Bogotá, mis abuelos maternos llegaron en la década de 1960, mi abuelo de Frías, Tolima y mi abuela de Montenegro, Quindío, en búsqueda de oportunidades, inicialmente a Bogotá y luego a la Sabana. Aunque con dificultades y desigualdades el tema de la violencia nunca pareció ser un motivante de ese desplazamiento hacia el interior. La lucha de mi mamá, madre soltera, fue en contra de la falta de oportunidades, pero no en contra de actores armados. La historia de mi familia es la historia de la mayoría de las familias de un municipio urbano, popular, de la sabana de Bogotá. Desde ahí hablo y desde ahí escuché e interpreté la historia de Alejandra.

De fondo Santiago, Putumayo

(Nota. Imagen disponible en línea en: [Santiago Putumayo](#))

... Lo que más uno recuerda son las muertes y las amenazas, el miedo. El pueblo no era un lugar seguro, imagínese que nos acostábamos con el miedo de que llegaran a medianoche a levantarnos. Nos sentábamos a veces casi hasta la hora de levantarnos cuando los perros empezaban a latir en la vereda. Comenzaban a latir y a latir, y terminábamos en la cocina escondidos; o llegaban a golpear la puerta y no podíamos prender luces. Una vez nos partieron las ventanas del cuarto donde dormíamos. Vivíamos con miedo, y yo creo que la mayoría vivía así, con miedo, por los grupos paramilitares,

por el mismo ejército, y por los enfrentamientos con la guerrilla. Ya uno pensaba que en cualquier momento se iban a agarrar y nosotros estábamos en medio, que iban a lanzar granadas y así como mataban los terneros, vacas y caballos, nos iban a matar a nosotros, eso era lo común. Cuando latían perros era porque había gente, y si había gente no eran los de la vereda, porque los de la vereda no salían a altas horas de la noche. Se sabía quiénes eran...

... Mataban mucha gente, aparecían personas en bolsas cerca de las casas. Siempre vivimos con miedo, con miedo de que en cualquier momento nos tocara a nosotros porque mataban y nadie sabía por qué⁴⁶. Por lo mismo fuimos personas de muy pocos amigos, por nuestra forma de ver las cosas, o tal vez por la forma en que mi mamá hacía las cosas. Mi mamá nos decía: “no vayan a decir tal cosa, no vayan a hablar con los hijos de fulano, traten de no hablar”. Ella decía: “ustedes saben que de pronto ellos son los que nos han echado a los paramilitares”...

... Recuerdo que mi abuelo hablaba de las guerrillas, pero era un tema muy clandestino, un tema que nosotros los niños no podíamos escuchar, ni podíamos hablar, pero sí nos dábamos cuenta de que pasaba gente por la noche por la casa y a nosotros no nos dejaban salir. Una vez, por coincidencia, escuchamos a mi mamá conversando ese tema con una tía que era la menor: “que no, que fueron los muchachos los que pasaron, pero eso sí no le diga a nadie”. Nunca se dieron cuenta que con mi hermano las estábamos escuchando...

... Entendí que “los muchachos” eran los guerrilleros, eso era una cosa muy clandestina. Después ya llegaron, póngale que fue en los primeros años de 1990, los grupos paramilitares a la vereda, nos dimos cuenta de que eran grupos paramilitares porque empezaron a decirle a la gente que quienes simpatizaran con grupos de guerrillas u otras organizaciones tenían que irse de la vereda o de lo contrario los mataban...

⁴⁶ Yeni Narvaéz, en su trabajo de grado de la especialización en Acción sin daño y construcción de paz de la Universidad Nacional (2019), analiza las dinámicas del conflicto armado en el Valle de Sibundoy. Según esta investigadora la población civil estuvo entre la persecución paramilitar y la presencia de las Farc-Ep desde 1980: “el Valle de Sibundoy vivió la violencia tanto por ser municipios receptores, como por haber sido su población objetivo militar, ya sea para la guerrilla FARC-EP o para las Autodefensas Unidas de Colombia AUC, quienes consideraron que la comunidad, o bien eran informantes del ejército de Colombia o de las AUC, o, por otra parte, no menos grave, por ser informantes o cómplices de la guerrilla [...] por épocas no consecutivas este valle se convirtió en refugio aparente de la guerrilla y también de las implacables acciones de las supuestas “limpiezas sociales” de las AUC” (Narvaéz, 2019, pág. 30).

Llegaron a matar gente que uno nunca se dio cuenta que de pronto participara en algún grupo, o hubieran estado haciendo política; aparecían muertos y con el nombre en la mano...

Aunque el objetivo de las entrevistas iniciales era contextulizar su infancia, su familia y su entorno, y conocer las prácticas artísticas en el pueblo y la familia, fue claro que la violencia estuvo siempre presente en los primeros años de Blanca Nidia. En la guía de entrevistas que realicé no había preguntas encaminadas con ese propósito y aun así ocupó gran parte de las conversaciones.

Me sorprendió la naturalidad con la que Alejandra hablaba del tema y su conocimiento de los actores del conflicto a pesar de su edad. La razón de mi sorpresa era la dificultad de procesar bajo mi horizonte de sentido que una niña tuviera que experimentar esas circunstancias de vida tan complejas.

Mauricio Archila (1998) asegura que lo que se recuerda es lo significativo en una trayectoria personal y colectiva, así, en el relato de Alejandra la violencia en su infancia fue algo que marcó sus decisiones y trayectorias posteriores. La violencia vivida es el eje alrededor del cual la propia Alejandra articuló su relato, y se configura tanto como un elemento determinante de sus representaciones, como en justificación de su ingreso a la guerrilla.

Mientras Blanca Nidia vivía esos episodios de violencia en Putumayo durante la década de 1990, dentro de las Farc-Ep ocurría el auge de la música que provenía del Frente 19 en el Caribe. Durante la misma época, tuvieron lugar dos procesos de manera paralela en la evolución de las Farc-Ep: por una parte, la producción y distribución de música de los artistas del Frente 19 en los otros Frentes guerrilleros; y por otra, la expansión territorial de las Farc-Ep en el sur del país. Las decisiones políticas y militares de las Farc-Ep permitieron que el proyecto de la organización se cruzara con la historia de vida de Blanca Nidia.

De fondo Valle de Sibundoy, Putumayo
(Nota. Imagen disponible en línea en [Valle de Sibundoy](#))

... Pasó así cuando al tiempo llegaron a amenazar a mi abuelo y a mis tíos; yo iba completando ya los siete años cuando ellos se fueron desplazados para el Ecuador. Ellos se fueron, pero mi mamá decía que el que nada debía nada temía, entonces se quedó en el Putumayo. Ahí es donde yo empiezo a ver y entender cuáles eran los problemas que a nosotros nos estaban asaltando en ese momento, y es que no se podía hablar de guerrilla, no se podía hacer contacto con la guerrilla de ninguna forma, no se podía uno identificar con ciertos colores políticos o de lo contrario teníamos que irnos de la región. Luego de eso mataron a unos primos de mi mamá, los mandan llamar y les dicen que tiene que dar información sobre la ubicación de la familia o la mataban a ella y a nosotros. Los primos eran menores de edad, los mataron los grupos paramilitares. Mi

mamá siempre decía: “esta es mi tierra y si me van a matar pues aquí me tienen que sepultar, pero yo no me voy”. Yo siempre pensaba que debía haber alguna forma para que a mi mamá no la amenazaran, ni la fueran a matar...

... Cuando no era un panfleto, era un señor llamado Rodolfo, un ganadero que vivía en el Putumayo, él llegaba a la casa y nos amenazaba, mi mamá decía que no se podía decirle al ejército porque eran los que apoyaban a esos grupos paramilitares, igual yo ese tema no lo entendía hasta que ya estaba estudiando. Como a los ocho años ya estaba en tercer grado y seguían las amenazas, ya mis abuelos no estaban...

Figura 8. Primera comunión Blanca Nidia, Carrizal.



Nota. Archivo personal Alejandra Téllez, (Sin fecha, aproximadamente tenía 9 años)⁴⁷.

... Los soldados llegaban a acampar entre la escuela y la casa, una vez duraron como siete días acampados allá. Nosotros los conocíamos con nombres y apellidos, eran los soldados que patrullaban la zona. Resulta que se fueron y a los dos días regresaron con pasamontañas, pero lo que mamá no sabía era que nosotros los conocíamos con mi hermano, eran los mismos que nos daban dulces, eran los mismos que jugaban micro con

⁴⁷ Aunque Alejandra no sabe la fecha exacta de la foto, la ubica en 1994 aproximadamente, en sus palabras: “eso fue en plena situación complicada en el Carrizal”.

nosotros, eran los mismos que estaban acampados en la escuela. Me pegaron una bofetada porque reconocí a uno y le pregunté por qué venía a amenazar a mi mamá si era el soldado Lazo...

... Mamá todavía se acuerda de eso, aunque dice que son cosas que prefiere no recordar. El man le dijo: “señora, váyase, no la vamos a matar ahorita, pero váyase”. Entonces a mi mamá la obligan a bajarse, a cambiarse de sitio, le quitaron la casa, le quitaron toda la herencia que mi abuelo le había dejado con el cuento de que ellos tenían unas deudas tan grandes que nada las podía pagar, las deudas eran que mis tíos se habían ido y no los habían podido matar. Entonces nos fuimos a arrendar a otro lugar, seguimos estudiando y las amenazas no paraban: “si se quiere salvar de nosotros, usted se tiene que ir del país, o tiene que irse para un departamento donde no la conozca nadie” y pues mi mamá seguía terca, mi mamá decía que no se iba...

En este apartado del relato de Alejandra, ocurre uno de los principales desencuentros entre su horizonte de sentido y el mío, lo que generó un cuestionamiento sobre mi propia experiencia y trayectoria. El hecho de no haber experimentado episodios de violencia configura dos subjetividades diferentes, en esa medida, la normalización de la violencia vivida estableció para Blanca Nidia significantes sobre la experiencia de miedo, terror, vulnerabilidad, relacionados con la posibilidad real de la muerte.

La infancia en un contexto de violencia configura formas de ser y hacer diferentes, crea sujetos distintos, con recursos y oportunidades de acción limitadas. El cuestionamiento obligado es que mi infancia fue significativamente diferente a la de Blanca Nidia; eso también definió los caminos que cada uno pudo tomar.

Al escucharla pensé que nunca había sentido deseos de huir de Madrid, o la necesidad tener que defender a mi familia de algo externo. No puedo decir que recuerde haber tenido preocupaciones en mi infancia, no sabía de actores armados, más que lo que veía en noticias o escuchaba en conversaciones de adultos. A través de su historia se hizo evidente para mí el privilegio que supone crecer lejos de la guerra.

En las entrevistas muchas veces fue difícil para mí no reaccionar con gestos de asombro, confirmación o rechazo; luchaba para evitarlos, sentía que mis reacciones podrían sesgar sus respuestas o encaminar su relato y eso le restaba rigor a la investigación. Sin embargo, la historia de vida supone ese diálogo de experiencias, sentimientos y emociones que le dan fuerza a la historia de vida como metodología.

De fondo páramo de Bordoncillo, Putumayo
(Nota. Imagen disponible en línea en [Páramo de Bordoncillo](#))

... Cuando tenía siete años mi papá decide dejarnos, yo casi me muero cuando nos deja por irse con otra señora que tenía cuatro hijos, quedamos nosotros solos. Cuando eso mi mamá se había metido a sembrar amapola, unas hectáreas cerca de la casa en una montaña. Le tocó sembrar porque mi papá no llegaba con nada; en esas

unos primos la sapean y la hacen meter a la cárcel. Estando mi mamá en la cárcel es que mi papá nos deja. Como el cucho se fue, pues nos agarró la señora Esperanza, que era la que nos arrendaba la casita, ella nos tuvo unos días hasta que mi mamá salió. Dejé de querer a mi papá. Desde esa vez como que le perdí el amor a mi papá. En cambio, a mi mamá no, mi mamá seguía trabajando, ella ordeñaba vacas, curaba el ganado, lavaba, hacía trabajos de veterinario, toda esa vaina...

... El sueño de mi mamá era vernos profesionales en algo, yo recuerdo que yo le decía que yo quería ser médica o cantante, mi mamá decía que como fuera ella iba a sacarme adelante para que estudiara medicina. Como en la escuelita se hacían presentaciones y esas cosas, yo resultaba por ahí cantando, por eso la profesora decía que yo iba a ser cantante, yo le decía que a mí me daba muy duro pararme frente al público. Un día preparamos una canción para el día de la madre con mi hermano, él tenía ocho años y yo tenía nueve, él aprendió a tocar guitarra y yo cantaba. Cantamos dos temas, uno era “Clavelitos con amor” y el otro era “Los caminos de la vida”, un vallenato...

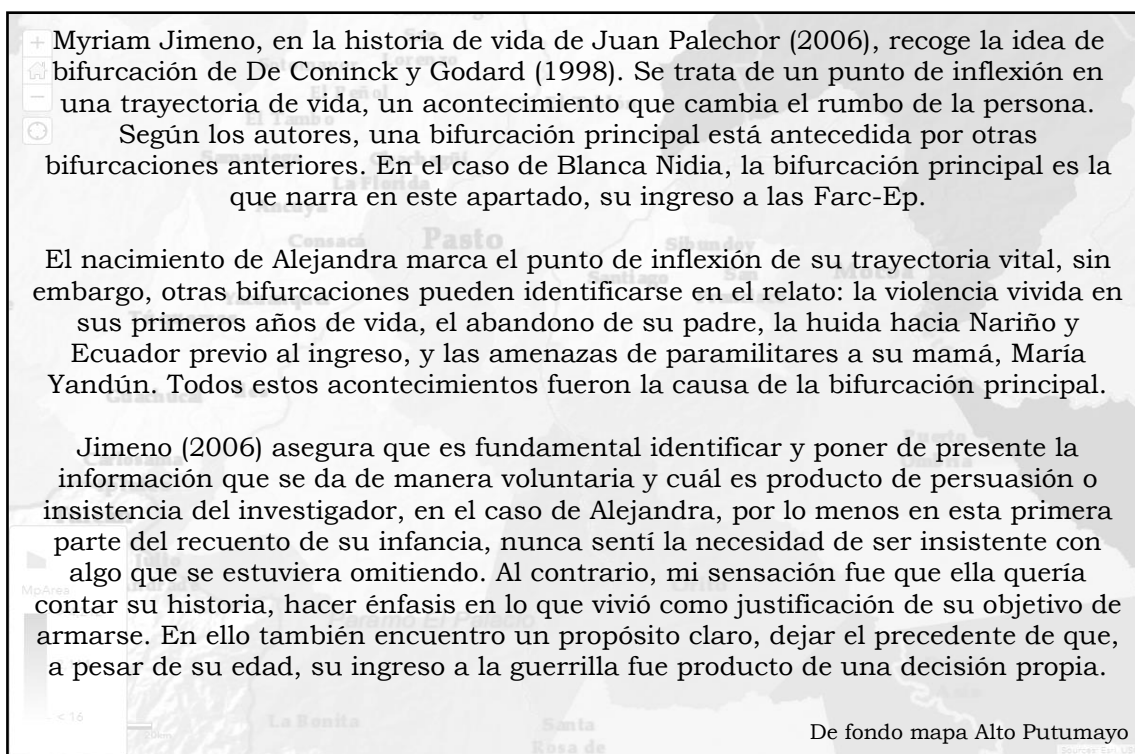
“Alejandra Téllez”: el Nuevo Mundo, el mundo de las Farc-Ep

... A los doce años conocí a la guerrilla. Cuando la conocí fue que cambió mi forma de ver la vida, de hacer justicia, porque yo me di cuenta de que había alguien que podía meterse y defender a los demás, y yo creo que eso fue lo que dio pie para que buscara la organización para irme. Los conocí en un retén, venía de comprar sangre para una señora que tenía una hemorragia, tiré la cantina y me quedé ahí esperando para ver el discurso del muchacho que estaba haciendo el retén...

... Miré mujeres armadas, dijeron que estaban por el bien del pueblo, por las injusticias, decían que no era justo que vinieran a matarnos por quitar una vaca o por apoderarse de las tierras, y como eso era lo que habíamos vivido nosotros entonces sentí que eso era lo mío. Lo que no sabía era que uno se iba y no volvía, yo lo que pensaba era: “yo me voy, hago lo que voy a hacer y me vengo otra vez para la casa”. Tenía como una muy mala interpretación de la equidad, de la igualdad y todo eso...

... A mi mamá en ese tiempo la seguían molestando, y yo quería vengarme de alguna manera, yo no sabía que iba a ingresar ni nada, pero pensaba en que debía haber alguna forma de ayudar a mi mamá. Yo no sabía si la guerrilla era buena o era mala,

para mí el ejército y la guerrilla eran como un mismo ejército que se peleaba, no sabía cuál de los dos era el bueno. Cuando ya conozco lo que pasaba con el ejército, lo que hacían con los guerrilleros, y cuando yo me doy cuenta de que llegaban a amenazar a mi mamá como grupo paramilitar y que eran los mismos soldados que conocíamos, fue que decidí irme para la guerrilla, pero realmente no sabía a qué se dedicaban ni sabía qué tipo de política tenía la organización...



+ Myriam Jimeno, en la historia de vida de Juan Palechor (2006), recoge la idea de bifurcación de De Coninck y Godard (1998). Se trata de un punto de inflexión en una trayectoria de vida, un acontecimiento que cambia el rumbo de la persona. Según los autores, una bifurcación principal está antecedida por otras bifurcaciones anteriores. En el caso de Blanca Nidia, la bifurcación principal es la que narra en este apartado, su ingreso a las Farc-Ep.

El nacimiento de Alejandra marca el punto de inflexión de su trayectoria vital, sin embargo, otras bifurcaciones pueden identificarse en el relato: la violencia vivida en sus primeros años de vida, el abandono de su padre, la huida hacia Nariño y Ecuador previo al ingreso, y las amenazas de paramilitares a su mamá, María Yandún. Todos estos acontecimientos fueron la causa de la bifurcación principal.

Jimeno (2006) asegura que es fundamental identificar y poner de presente la información que se da de manera voluntaria y cuál es producto de persuasión o insistencia del investigador, en el caso de Alejandra, por lo menos en esta primera parte del recuento de su infancia, nunca sentí la necesidad de ser insistente con algo que se estuviera omitiendo. Al contrario, mi sensación fue que ella quería contar su historia, hacer énfasis en lo que vivió como justificación de su objetivo de armarse. En ello también encuentro un propósito claro, dejar el precedente de que, a pesar de su edad, su ingreso a la guerrilla fue producto de una decisión propia.

De fondo mapa Alto Putumayo

... Yo quería ser como la mujer que venga a su familia y la salva, esa que en la vereda iban a respetar porque fue la que hizo respetar el rancho; pero de ahí a decir que yo me iba porque estaba ayudando a solucionar un poco de cosas en el país, o que era algo político, no, de eso yo no sabía nada. Incluso en la organización me doy cuenta de que se estaban hablando con el gobierno para una zona de distensión, pero cuando yo ingresé eso no se escuchaba, o se escuchaba por la radio, yo no tenía ni idea de qué trataba...

... Mi idea era ingresar, que me dieran el fusil y una noche ir a buscar al man que estaba amenazando a mi mamá y matarlo, yo creía que eso era así. Luego me muestran la hoja en donde le dicen a uno las normas de reclutamiento: debe ser mayor de quince años, no debe tener problemas físicos, debe ser conocida en la vereda y tienen que haber dos o tres personas que lo recomienden. Uno tiene unos días para pensar sobre la

decisión de ingresar, también es necesario hablar con la familia y tienen que estar de acuerdo con la decisión. Eso hay varias cosas que uno tenía que cumplir para ingresar a la organización...

... Una muchacha me explicó lo que tenía que cumplir para poder entrar, en esas llegó un compañero que era nuevo y que me entrenó para contestarle las preguntas al jefe de la comisión que era quien daba el ingreso. Si no respondía bien, no podía ingresar, entonces ya sabía qué tenía que decir. Me dieron dos días para pensarlo, yo tenía claro que lo que quería era poder vengar a mi mamá y después volarme...

Figura 9. Ceremonia de confirmación de Blanca Nidia.



Nota. Archivo personal Alejandra Téllez, seis meses antes de ingresar a las Farc-Ep, 1997.

... Para el ingreso yo había llevado a mi papá, yo sabía mi mamá no me hubiera dejado ir, también lo hice para vengarme de mi papá por lo que nos había hecho. Yo le dije que me acompañara a la escuela de Fuisanoy; como yo jugaba fútbol, él pensó que era para algún encuentro deportivo. En la escuela me estaban esperando, había hombres y mujeres armados, él no sabía nada. Estando allá le dije: “papi, yo me voy pa’ la guerrilla, así como usted nos dejó botados, yo también me puedo ir. Es una decisión tomada, entonces necesito que les diga que está de acuerdo”. Al principio me dijo que lo

perdonara y que no me fuera, pero después aceptó; si era mi decisión, él no podía hacer nada...

... Le preguntaron por mí a unas señoras a las que les comprábamos los tomates, porque mi mamá compraba la fruta en esas veredas, yo les dije que podían preguntar por mí, por la hija de la señora María en el Cascajo, en Fuisanoy, en Balsayaco, y ahí les dicen quién soy, yo vivo en el Carrizal, les di el nombre de toda la gente del pueblo, de casi todo Carrizal. Ellas dijeron que sí, que buena muchacha, que siempre andaba con la mamá, que era una niña juiciosa...

Archila (1998) argumenta que el ejercicio de memoria se hace desde el presente, es decir, que el pasado se reconstruye y se reinterpreta desde el presente y está marcado por lo que se vive en él. Entonces contamos lo que queremos elaborar y significar de ese pasado.

En 2019, cuando empezamos a reconstruir su historia, Alejandra llevaba aproximadamente tres años por fuera de la guerrilla, siempre hizo énfasis en que las Farc-Ep para ella fueron la familia que no pudo tener en su infancia, incluso fue más lo que vivió dentro de la organización, que fuera de ella.

Alejandra se esforzó por demostrar el profundo vínculo con la organización, así que, siguiendo a Archila, de alguna manera ese ejercicio de memoria responde a un objetivo de ella en el presente: desmentir que en todos los casos los menores de edad no llegaron a las Farc-Ep en contra de su voluntad.

Alejandra hizo énfasis en los requisitos que debían cumplirse, insistió en que era indispensable cumplir con la edad de reclutamiento que eran 15 años, en ese momento fue inevitable para mí pasar su relato por una mirada crítica, pensé: “si bien en su caso el ingreso a la guerrilla fue una decisión propia, motivada por su historia y contexto de violencia, los casos de reclutamiento forzado ocurrieron”. Anoté el minuto de la grabación y subrayé en donde llevaba los apuntes: “Alejandra ingresó a los 13 años, voluntariamente, a las Farc-Ep”.

Su testimonio incluso fue tenido en cuenta en la Comisión de la Verdad para demostrar que no todos los ingresos de menores fueron forzados.

De fondo, Portada del informe del Centro Nacional de Memoria Histórica “Una guerra sin edad” (2017)

... Ya había llenado los requisitos de la hoja de vida, la única que la embarró fue mi mamá cuando llegó a los días con el registro civil a decir que yo no tenía quince años, que yo iba a cumplir trece, en ese momento me dijeron que tenía que irme, que no podía estar ahí. Cuando eso, yo ya había escuchado hablar de los “elenos” y de los grupos paramilitares, no tenía una idea clara, pero sabía que eran grupos armados. Les dije que, si no me llevaban, yo me iba con los paramilitares o los “elenos”, en realidad no sabía nada de esos grupos, lo único que sabía era que quería irme...

... Dijeron que sí, pero que ellos no me podían dar el visto bueno definitivo, me hicieron llenar la hoja de vida sin el requisito de la edad para presentarme con el comandante del Frente y allá se definiría si me quedaba o me iba. Me advirtieron sobre la caminada, que si me quedaba ellos no me iban a esperar, también del peso que tenía que cargar, del trajín de la marcha, de la guardia, del frío y de las órdenes que tenía que cumplir...

... Resulta que salimos un sábado. Íbamos del Putumayo para Nariño caminando, estábamos en unas vereditas que llamaban el Cascajo y Fuisanoy. Teníamos que llegar a un lugar que se llamaba Colón, para eso había que pasar el puesto de policía de Santiago y el de Colón, y ahí sí agarrábamos la trocha que nos tiraba a Nariño. En un momento nos fuimos en una camioneta, a mí me mandaron acostada en el carro, la orden era que si había enfrentamiento me quedara ahí quieta y que si me capturaban dijera que yo iba con el conductor y no con la guerrilla. Yo no sentía nada, yo quería saber qué era lo que pasaba cuando había plomo y uno estaba adentro, esa es la locura de uno cuando está así todo inconsciente de las cosas, al final no pasó nada y llegamos a Colón...

... Cuando salimos de Colón, más adelante en la trocha, había un miliciano con remesa, sin embargo, a mí no me cargaron con eso, llevaba apenas mis cositas. Así empecé la marcha el primer día, eso fue el 8 de marzo de 1998, fue una loma más o menos como de 3 horas, que es de Colón a subir al páramo de Bordoncillo, por la parte de atrás. Para mí fue muy bacano, no me dio tan duro cargar mi ropita en una maleta y unas cositas de aseo personal. En la casa, como mamá sacaba postas, nosotros le ayudábamos a cargar carbones y la leche en la espalda, entonces no era nada difícil cargar ahí un poquito de ropa en una maletica y andar. Empecé ahí el nuevo mundo, el mundo de las Farc-Ep...

... Esa comisión tenía que salir de ahí del Putumayo, pasar por Nariño y por el Cauca, hasta la Bota caucana, que era donde estaba el Frente que había repartido las comisiones a varios lugares de diferentes departamentos. Ese Frente, dizque 64, al fin nunca se concretó, a las comisiones las recogieron pa' otros Frentes, pues nunca hubo Frente 64. La comisión en la que íbamos se reunió con otra que estaba en Nariño, entonces ya éramos 28, ya éramos una guerrilla...

... Llegamos las comisiones al campamento después de 20 días de marcha, allá estaba el comandante de esas comisiones, ese Frente ya tenía ochenta personas. Nos dieron el sitio de la ubicación, nos asignaron los puestos de guardia y al siguiente día se vino el balance general. En el balance general es donde se puede hablar sobre lo que

cada uno sintió de la comisión, se puede decir lo que gustó y lo que no gustó, es en donde se evalúa la labor del jefe que tenía que reclutar y si hubo problemas, mejor dicho, ahí se ventila todo. Es en ese balance en donde me dicen que no podía ser guerrillera por no cumplir la edad, me dijeron que me iban a dar la plata que necesitara, que me montara a un bus y que me fuera para la casita, esa fue la primera vez que lloré en las Farc-Ep...

... Lloré porque me iban a echar, y en esas, un muchacho que se llamaba Jaime les dijo que me habían traído porque lo único que faltaba en la hoja de vida era la edad y que les había dicho que si no me recibían me iba para cualquier otro grupo, “¿qué podíamos hacer si no se quiso ir?”. Había un señor llamado “Benítez”, un señor antiguo que no fue miembro del secretariado por problemas disciplinarios, pero él estaba de organizador de finanzas, de entrenamientos, de tomas y de minicursos. Benítez propuso que me quedara bajo su mando, que él se iba a encargar de mí hasta que tomara uso de razón, para él era mejor educarme y no dejar que me fuera para otro lado en donde quién sabe en qué iba a parar...

El nuevo mundo de las Farc-Ep implicaba mucho más que un espacio y unas prácticas nuevas, implicó para Alejandra todo un universo simbólico nuevo. Un sistema de representaciones en donde los significados de trabajo, familia, futuro, cambiaban estructuralmente. La bifurcación es más profunda pues el cambio tiene que ver con el ingreso a *otra* cultura.

Esto me cuestionó sobre la posibilidad real de vivir dentro de un sistema de representaciones que no sea el que he conocido hasta ahora, el que marca mi lugar, mi agencia, mis posibilidades estructurales y mis intereses de investigación. Ser consciente de la inmersión de Alejandra en otro modo de vida configurado en significados contrarios al sistema capitalista que pretende derrocar una guerrilla, me hizo cuestionarme sobre la profundidad de los significados que me atraviesan y la dificultad de controvertirlos desde dentro.

De ese cuestionamiento surgió una reflexión basada en mi experiencia con los Estudios Culturales: una actitud crítica frente al sistema de representaciones que habito no me posiciona por fuera de él, en la práctica incluso mi reflexión sobre ese lugar esta atravesado por las categorías de comprensión del mundo que define ese sistema.

Todas mis reflexiones, incluso los análisis en esta tesis están atravesados por dichas categorías, representaciones, significaciones. A través del relato de la experiencia de Alejandra fue posible explorar y comprender *otras* formas de experimentar el mundo.

De fondo Colón, Putumayo
(Nota. Imagen disponible en línea en [Colón Putumayo](#))

... En el balance la gente concluyó que aprobaban que me quedara con Benítez. El compromiso era que tenía que andar con él, estudiar el reglamento, estudiar qué eran

las Farc-Ep y qué hacían; todos los días tenía que decirle una norma del reglamento interno y una falta disciplinaria. Antes de meterme a un minicurso tenía que saber de geografía de Colombia y Ciencias Sociales...

... Por problemas de las comisiones se acaba ese Frente 64, entonces termina una comisión en el 13, que es donde a mí me toca con Benítez, y fui a parar al Huila como al mes de estar ahí. Yo pensaba que iba a extrañar a mi mamá y a mi familia, pero resulta que uno ahí en la guerrilla encuentra como una familia que llena todos los campos, para mí fue así, ver esa solidaridad de los hombres y de las mujeres me gustó y me lo hizo más fácil...

... Los primeros días todo lo miraba como juego, para mí las cosas eran como muy fáciles, es que yo soy de familia campesina y me tocó trabajar desde muy pequeña, para mí no fue nada fácil la niñez. Sólo no me gustaba mucho pagar guardia y ranchar⁴⁸, pero lo hacía. Me gustaba salir en comisiones por ahí, me gustaba dedicarme a cantar en Las Horas Culturales, si me tocaba ir a hacer carretera o a hacer trocha, lo que fuera, me gustaba que me mandaran a las escuelas de instrucción militar que fueran meramente militar, me gustaban mucho los cursos, cualquier curso, así fuera automotriz, menos de explosivos, siempre le tuve pánico al de explosivos. Pero quería estar en eso, yo siempre quería estar haciendo algo y uno siempre estaba haciendo algo...

... Luego aprendí que la organización estaba repartida por Bloques a nivel nacional, los Bloques estaban conformados por tres, cuatro, o cinco Frentes y cada Bloque tenía un área de influencia. Yo llegué al sur, el sur está repartido entre Caquetá, Putumayo y Nariño; también tenía parte del occidental, en el Huila. El Frente al que yo llego estaba por comisiones en el Alto Putumayo, cuando se reparten las comisiones terminan unas en el 13, otras en el 15, otras en el 32, y otras en el 48, los del sur. La labor de las comisiones era hablar con la gente y explicarles el motivo de la organización como Farc-Ep, lo que hacíamos y la razón de nuestra lucha; también para financiarnos, conseguir alimentos, controlar quién entraba y quién salía de los territorios; evitar la explotación minero energética y toda esa vaina de entrada de empresas transnacionales; enseñarles a los campesinos qué debían cultivar, enseñarles cómo defenderse, cómo contrarrestar las políticas del Estado, ese era el trabajo fundamental de todas las comisiones. También teníamos que hacer trabajos de inteligencia para atacar al enemigo, para poder coger un área solo para la organización...

⁴⁸ Ranchar se refiere a las labores de la cocina, es decir preparar los alimentos para los y las combatientes. Es una labor que generalmente se alterna y en donde, se supone, participan hombres y mujeres por igual.

... Del 13 paso al Frente 14, donde estaban las escuelas de formación básica, eran cursos básicos para los que ingresábamos y allá me encuentro con un poco de menores que habían llegado; los habían recogido porque otros grupos les habían matado a sus familias...

Figura 10. Alejandra Téllez en las Farc-Ep



Nota. Archivo personal de Alejandra, San Vicente del Caguán, 2000.

Alejandra, la Rebelde del Sur

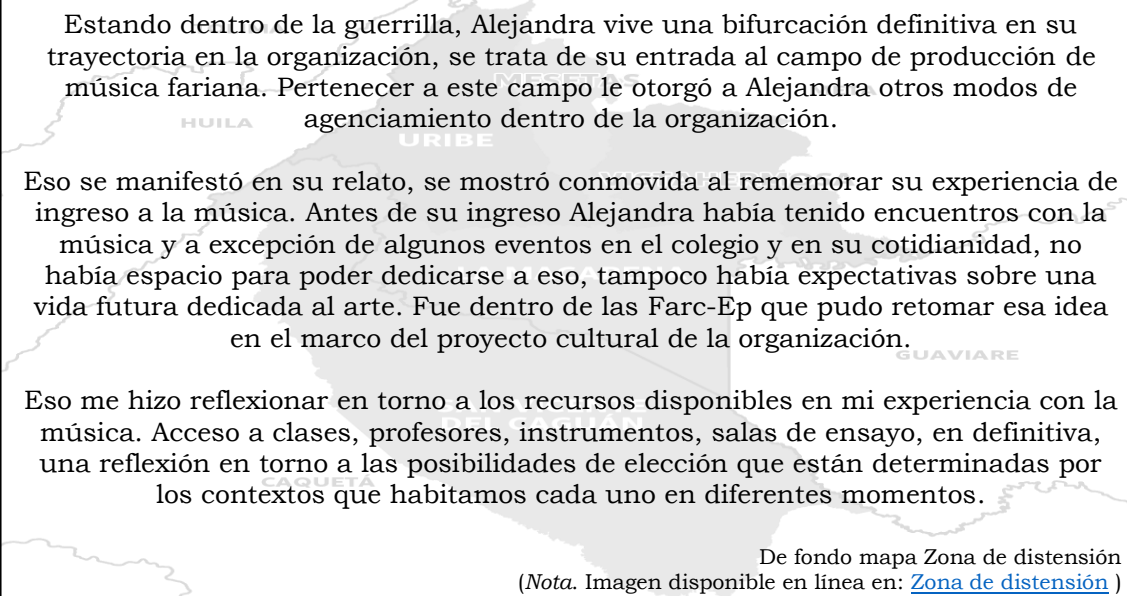
... Cuando estaba en el Frente 13 era obligatorio aprender a decir coplas, a cantar, o a actuar en La Hora Cultural. Lo primero que hice fue decir coplas, duré casi un año inventándome coplas, no cantaba, yo decía un chiste o una copla y con eso salía; incluso actuaba en teatro, en dramatizaciones, pero no cantaba...

... En 1999 llegué al Caquetá, al Frente 14, ahí era donde estaban ubicados los campamentos para preparación de cursos básicos, para medicina, para mecánica automotriz, locutores, periodistas, explosivistas, instructores militares, ingenieros de carreteras y cantantes. Allá ya había más espacio, no había enemigo, estábamos en una

zona de despeje por los diálogos del Caguán. Como había más espacio uno empezaba a trabajar a las cuatro de la mañana y paraba por ahí a las tres de la tarde, entonces se bañaba uno y quedaba listo para ir a una Hora Cultural...

... Un día se me acabaron las coplas y a mi célula le tocaba presentar una obra de teatro y yo no quise participar, entonces me dijeron que si no iba a presentarme en teatro tenía que presentar lo que fuera, pero tenía que salir con algo, y la negligencia me ganó y lo único que me había aprendido en esa época era una canción de Nelson Velázquez, esa que dice “nunca niegues que te amo”. Ni sé cómo me la aprendí, lo cierto es que fue lo que se me vino a la cabeza en ese momento y empecé a cantar ese tema...

... Todo el mundo me aplaudió, pero también se me acercaron a decirme que tenía que analizar lo que iba a cantar, que tenía que ser crítica con lo que cantaba porque había canciones que discriminaban a la mujer. Ahí empecé a entender de que más allá de uno cantar tenía que saber por qué lo hacía, a quién iba a dirigido el tema y a dónde caía yo...



Estando dentro de la guerrilla, Alejandra vive una bifurcación definitiva en su trayectoria en la organización, se trata de su entrada al campo de producción de música fariana. Pertenecer a este campo le otorgó a Alejandra otros modos de agenciamiento dentro de la organización.

Eso se manifestó en su relato, se mostró conmovida al recordar su experiencia de ingreso a la música. Antes de su ingreso Alejandra había tenido encuentros con la música y a excepción de algunos eventos en el colegio y en su cotidianidad, no había espacio para poder dedicarse a eso, tampoco había expectativas sobre una vida futura dedicada al arte. Fue dentro de las Farc-Ep que pudo retomar esa idea en el marco del proyecto cultural de la organización.

Eso me hizo reflexionar en torno a los recursos disponibles en mi experiencia con la música. Acceso a clases, profesores, instrumentos, salas de ensayo, en definitiva, una reflexión en torno a las posibilidades de elección que están determinadas por los contextos que habitamos cada uno en diferentes momentos.

De fondo mapa Zona de distensión
(Nota. Imagen disponible en línea en: [Zona de distensión](#))

... En la siguiente Hora Cultural me plantearon: “Aleja, usted tiene buena voz, haga una canción o apréndase un tema de los muchachos nuestros y la cantamos ahora que nos vamos a reunir todas las compañías pa’ hacer un medio día de Hora Cultural recreativa, vamos a reunirnos quinientos ¿por qué no prepara un tema y lo canta?”. Entonces preparé esa de Julián Conrado, que dice que “quiero en vez de un fusil en mis manos llevar una flor”, preparé Mensaje Fariano. Fabián Ramírez, que era el

comandante del Frente 14 en ese tiempo, estaba organizando un grupo de música, entonces me dijeron que yo tenía muy buena voz y que los comandantes de la compañía estaban dispuestos a apoyarme para que yo hiciera parte de la orquesta, de los músicos...

... En esas convocaron a una asamblea ordinaria de todo el Frente 14 y de otros Frentes que tenían personal en el Yari y trajeron la orquesta. Se hizo una asamblea y dentro de la asamblea aprovechan para hacer un baile de cuatro días. Estaban terminando de organizar la orquesta que al final de la asamblea terminó siendo Rebeldes del Sur. Habían traído músicos profesionales para que nos enseñaran a los guerrilleros a tocar...

A pesar de las diferencias culturales con Alejandra, es en la música en donde aparece el encuentro. Me interpela de la historia de Alejandra la potencia que reconozco en las prácticas musicales. Esto me resuena en dos niveles, primero, como investigador de la música en el conflicto armado, pues, aunque soy politólogo mi tesis de pregrado fue sobre prácticas musicales desarrolladas por las víctimas de Bojayá. Allí conocí la potencia de la música para sanar, comunicar y construir memoria.

A pesar de que reconozco que la música y la industria musical funcionan como un campo de disputas, debo reconocer que en mi ejercicio académico gracias a las entrevistas que pude desarrollar con Noel Palacios, Domingo Valencia, entre otros, músicos y sobrevivientes de la masacre de Bojayá, fue gracias a la música que pudieron contar su relato, y hacer de esta un mecanismo de afrontamiento.

En ese momento me interpeló el uso de la música como herramienta de acción política. He sido testigo del uso de la música como herramienta de reivindicación de luchas en lo local, así como la música fariana fue utilizada por la guerrilla en la confrontación simbólica con el Estado, también ha sido usada en la reivindicación de subjetividades, como espacio de encuentro para conmemorar historias y fechas, para visibilizar problemáticas y desigualdades.

De fondo Alabaoras de Bojayá

(Nota. Imagen tomada del video “20 años de la masacre de Bojayá: Alabaoras siguen cantando para que cese la violencia” disponible en línea en: [20 años de la masacre de Bojayá](#))

... Entonces hicieron una competencia, como un casting. Para eso me inscribió el jefe de la compañía para representar a la compañía que pertenecía, yo no me inscribí, me inscribió él; hubo gente que se inscribió porque quiso, en cambio yo dudaba, a mí me daba miedo la cantidad de gente porque había como mil ochocientas personas. “Tumba-aviones”, como le decían al jefe de la compañía, me dijo: “oiga, prepare una canción, cualquier canción, porque aquí lo que van a ver es su voz, usted no se preocupe por nada más que aquí lo que van es a escucharla y algunos de los que vienen son civiles” ...

... Me hicieron subir a la tarima y del susto vuelvo y canto “Nunca niegues que te amo”, pero eran los temas que los civiles se sabían. Cuando canté, Fabián que estaba

metido pa' la parte de atrás del aula, me escuchó cantar y salió, cuando terminé me dijo: "ve, esa chiquitica canta bien" y mandó a pedir mi hoja de vida a la compañía. A partir de ahí me dice: "bueno, usted va a ser integrante de Rebeldes del Sur, estamos conformando la orquesta y usted va a ser integrante de ella". El apoyo de los compañeros me hizo recordar mis momentos en la escuela y mis ganas de ser cantante, entonces pensé que podía volverme cantante en las Farc-Ep...

... Fabián me dejó claro que no se trataba de un grupo normal como los grupos que yo conocía de la población civil, los artistas teníamos que hacer carretera como los demás compañeros, con la diferencia que disponíamos en la semana de dos o tres días pa' ensayar. También teníamos que pasar a Las Horas Culturales, nos regíamos por el mismo reglamento y la misma norma de los guerrilleros, teníamos que llevar nuestros aparatos, "aquí no van a tener utileros para que les bajen o suban los aparatos, ustedes van a tener que arreglar sus aparatos, ustedes van a aprender a manejar su sonido y tienen que mover esos aparatos al hombro cuando toque". Si estábamos de acuerdo con esas condiciones, podíamos hacer parte del grupo...

...Eso pasó aproximadamente de 1999 a 2004. En esos años siempre estuvimos en ese entorno, girando alrededor de la música y de diferentes actividades de la organización, porque también fuimos a combate, en cursos de enfermería, que son obligatorios y necesarios, y todo tipo de cursos que se hacían allá, entonces también estábamos en esos cursos. Cuando teníamos tiempo pues ensayábamos y cuando se podían hacer las fiestas pues hacíamos las fiestas con la orquesta...

La historia de vida de Alejandra permite, por un lado, identificar las trayectorias y experiencias individuales en el marco del proceso colectivo del proyecto cultural de las Farc-Ep, y por otro, dotar de sentido las prácticas de producción musical de la guerrilla a través del sistema de representaciones y significaciones en el que ella se desarrolló.

Resalto en la historia de Alejandra la ruptura en el universo simbólico anterior y posterior a su ingreso. Entender el antes y el después de Alejandra permite comprender el tránsito entre unos imaginarios de representación de la vida civil, atravesados por desigualdades, violencias y carencias; a unos en el marco de una colectividad que disponía de recursos, espacios y agenciamientos que le otorgaron una posición de sujeto distinta, la de combatiente, no solo en el marco de la guerra, sino también en el marco del proyecto cultural de las Farc-Ep.

En esa medida, son las decisiones de Blanca Nidia las que dieron forma a lo que sería Alejandra: el contexto de violencia, las dificultades vividas, los desplazamientos de su familia, configuraron la huida y la violencia como sus posibilidades reales. De allí surge la pregunta: ¿por qué la insistencia en ser parte de la guerrilla o de cualquier otro actor armado? La cual se responde a lo largo del relato en virtud de sus horizontes de sentido marcados por la violencia habitada.

La historia de vida de Blanca Nidia es la historia de la renuncia a sí misma para dar lugar a un nacimiento planeado: el nacimiento de Alejandra. Es entonces la negación de su pasado y el rechazo de lo vivido lo que le da lugar a una nueva subjetividad. El desencuentro con sus condiciones de vida motivó su transformación en el marco de la organización armada, su pasado fue la pulsión y la justificación de una decisión consciente de bifurcación.

Lo anterior también explica su relación cargada de afectos con la organización. Fue en las Farc-Ep donde Alejandra encontró un lugar seguro, fue la guerrilla la que le otorgó recursos, la que la dotó de agencia, e incluso fue el lugar en donde pudo materializar su sueño y su proyecto de vida con la música. Comprender la dimensión afectiva de la historia de vida de Alejandra es lo que permite entender su compromiso con las Farc-Ep y con el proyecto cultural. Ella no cantaba para una institución cualquiera, cantaba para su familia, para el proyecto que le dio sentido a su vida.

Del ejercicio producto de las postales etnográficas, reconozco la potencia del conocimiento situado y la importancia de poner de presente el lugar de enunciación de

quien investiga, sobre todo en la realización de una historia de vida. Esto porque poner de presente la subjetividad desde donde investigo, permite hacer visibles las apuestas políticas que me atraviesan y las matrices de representación que constituyen mi subjetividad en términos de clase, edad y género, pero también permite hacer visible el lugar de privilegio en tanto investigador, partiendo de un diálogo reflexivo entre mi experiencia y la de Alejandra.

Alejandra ingresó al grupo musical Rebeldes del Sur en la zona de distensión del Caguán, este hito marcó su ingreso al campo de producción musical de las Farc-Ep, escenario en el que se desempeñó hasta la firma del acuerdo de paz con el gobierno en 2016. En lo que sigue, analizaré las prácticas de producción de música fariana desde la experiencia de Alejandra, con el fin de comprender la construcción de significados a partir de la música, y las relaciones que subyacen a dichas prácticas.



TERCER CAPÍTULO

**Diez años de recorrido: la lucha musical en Rebeldes del Sur y
Rebeldía Oriental. Usos y disputas de la música fariana desde
la experiencia de Alejandra Téllez**

El objetivo de este capítulo es presentar los usos y disputas alrededor de la producción musical de las Farc-Ep a través de la experiencia de Alejandra Téllez y sus prácticas musicales en los grupos Rebeldes del Sur y Rebeldía Oriental. Esto porque resulta pertinente mostrar que a lo largo del tiempo -y a través de diferentes contextos-, la música de las Farc-Ep cumplió distintos roles y sirvió para materializar diferentes propósitos en el ámbito simbólico y material de esta guerrilla. Además, porque busco evitar la simplificación, esencialización y generalización sobre las prácticas culturales, toda vez que los Estudios Culturales enfatizan en la importancia de evitar estos análisis en la producción académica. Mi interés es brindarle a quien lee la posibilidad de conocer la música fariana en sus aspectos más íntimos, concretos y cotidianos. La historia de vida Alejandra se convierte en el eje central para presentar el material empírico, que incluye su narración, las muestras de música en su propia voz⁴⁹ e imágenes.

Este capítulo se ubica temporalmente en el periodo 1999-2010 y comprende espacialmente las trayectorias de Alejandra entre la zona de distensión del Caguán y la zona de influencia del Bloque Oriental. Se divide en tres momentos: (i) de 1999 a 2004, tiempo en el que se desempeñó como cantante del grupo Rebeldes del Sur, en el marco de los diálogos de paz entre las Farc-Ep y el gobierno de Andrés Pastrana, e incluye también parte del primer gobierno de Álvaro Uribe, caracterizado por la política de seguridad democrática y el inicio del “Plan Patriota”⁵⁰; (ii) entre 2005 y 2008, que corresponde al periodo de transición entre los grupos Rebeldes del Sur y Rebeldía Oriental; además, aquí presento y analizo su experiencia en “la rancha”⁵¹ del máximo comandante de la Organización, Manuel Marulanda; y (iii) de 2008 a 2010, momento de su paso por el Bloque Oriental hasta la muerte del comandante Jorge Briceño⁵²; hacia el final de este periodo se desempeñó como cantante en el grupo Rebeldía Oriental.

⁴⁹ Desarrollé una lista de reproducción con fragmentos de canciones del grupo cantados a capela por Alejandra, disponible en línea en: [Alejandra la Rebelde del Sur](#). Debido a que no hay grabaciones del grupo de esta época, le pedí a Alejandra que me enviara a través de audios de WhatsApp algunas de las canciones que recordaba, esos fragmentos son los que se encuentran en la lista.

⁵⁰ Fue un plan militar financiado por Estados Unidos con el objetivo de atacar militarmente a las guerrillas colombianas. Hizo parte fundamental de la política de “Seguridad democrática” del presidente Álvaro Uribe Vélez.

⁵¹ La “rancha” se refiere a la labor de la preparación de alimentos. Pertenecer a “la rancha” del máximo comandante de las Farc-Ep suponía un cargo de mucha responsabilidad y de altísima confianza.

⁵² Víctor Julio Suarez, también conocido en la organización como Mono Jojoy o Jorge Briceño nació en Iconónzo, Tolima, en 1953 e ingresó a la organización en 1975 como guerrillero raso. Fue ascendiendo hasta convertirse en miembro del secretariado en 1993, hasta su muerte en 2010. Fue comandante del Bloque Oriental y una figura fundamental en la estrategia militar de la organización.

Rebeldes del Sur: música y beligerancia en el Caguán

...He reconocido el carácter político de su organización, mi presencia en esta plaza como jefe de Estado de una sola Nación es un esfuerzo sin precedentes para encontrar fórmulas y mecanismos que nos permitan hallar el rumbo de la convivencia pacífica, vengo investido de la legitimidad que me otorgó la democracia con la más alta participación de nuestra historia republicana, nos reúne aquí el respeto por la unidad de la Nación y la consolidación de sus instituciones, en fin, son la soberanía popular y la democracia la que nos permite realizar este encuentro e iniciar el viaje hacia el reencuentro de todos los colombianos...

...Agradezco en nombre de Colombia a la población y a los alcaldes de los municipios de Mesetas, de La Uribe, de La Macarena, de Vistahermosa y de San Vicente del Caguán, que pertenecen a la zona de distensión, por la generosa hospitalidad con que ha acogido a los innumerables visitantes que llegan por estos días a la región, el paso que damos hoy se ha ganado el respaldo de la comunidad internacional...

...colombianos, la hora de la paz ha llegado y nada podrá detenerla...

Discurso de instalación de la mesa de diálogo de San Vicente del Caguán,
Andrés Pastrana, 7 de enero de 1999.

Figura 11. La silla Vacía



Nota. Imagen disponible en: [Caguán](#), El Tiempo, 1999.

El 7 de enero de 1999, Manuel Marulanda Vélez no asistió a la ceremonia de instalación de la mesa de negociaciones con el gobierno de Andrés Pastrana, dejando “la silla vacía”. La imagen de Pastrana sentado con una camiseta blanca y la bandera de Colombia de fondo, mientras la silla asignada para el jefe máximo de la organización

permanecía desocupada a su lado se convirtió en un símbolo, tanto del proceso de paz como del conflicto armado⁵³.

A pesar de la ausencia de Marulanda se dio inicio la mesa de negociación del Caguán, finalizando el siglo XX. Los diálogos contemplaban una zona de distensión que comprendía cinco municipios del sur del país, en donde la guerrilla tuvo el control político-militar del territorio y de la población. Debido a la desmilitarización, esta zona sirvió como escenario para el fortalecimiento militar y la expansión territorial del grupo armado, así como para continuar con el proyecto político y cultural fariano. En palabras de Ferro y Uribe (2002) “ uno de los principales objetivos de las FARC con los diálogos de paz (1999-2002) y en concreto con el despeje de cinco municipios fue avanzar en el camino hacia la consecución del estatus de beligerancia” (Ferro & Uribe, 2002, pág. 158).

Para Ferro y Uribe (2002) el despeje le dio carácter formal al control territorial que el grupo ya ejercía en la zona, por esta razón la zona de distensión fue un momento de ganancia de capital tanto político como militar de las Farc-Ep, situación que permitió que en su interior se diera espacio para el fortalecimiento de otros frentes de acción, como el campo de producción musical.

La ausencia de la presión militar permitió, como pasó en la Sierra Nevada en los años 1980, que se dieran las circunstancias para empezar con el proyecto de Rebeldes del Sur. Así lo recuerda Gabriel Ángel:

A Marulanda le gustaba la música y le gustaba impulsar la música, por eso promueve la formación de este conjunto de muchachos del Bloque Sur de las Farc-Ep que cantan y tocan distintos instrumentos. Entonces ese movimiento cultural que generan Julián (Conrado) y otros en los 90, impulsa la creación de otros grupos, y en ese marco aparecen, impulsados por Marulanda⁵⁴.

Como se dijo, a finales de la década de 1990 y a inicios de la primera década del 2000 se conformaron otras agrupaciones impulsadas por el auge del proyecto musical fariano, no solo por lo hecho desde el Frente 19 con los artistas vallenatos, sino por el apoyo de la comandancia y por la institucionalización de la difusión de la cultura fariana

⁵³ Según lo expuesto por la Comisión de la Verdad: “Las FARC-EP explicaron que Marulanda no llegó al acto de instalación de los diálogos de paz porque tenía información de que había paramilitares infiltrados para matarlo. Para el gobierno eso era un imposible dado que la seguridad de la zona de distensión estaba en manos de la propia guerrilla. Años después, según Pastrana, un diplomático cubano le confesaría que Marulanda tuvo un cálculo político: si aparecía en la foto se creería que el acuerdo ya era un hecho y él era el comandante de un ejército en guerra. La foto sería una señal de debilidad.” Ver: <https://www.comisiondelaverdad.co/la-silla-vacia>.

⁵⁴ Entrevista con Gabriel Ángel, realizada el 10 febrero de 2019.

a partir de la VIII Conferencia realizada en 1993. En 1999 aparece el grupo musical guerrillero Rebeldes del Sur, grupo que fue creado gracias al apoyo directo de Manuel Marulanda. Pasaron más de diez años desde la producción de “Mensaje Fariano”, el primer álbum de música fariana, hecho en el norte del país, hasta que apareciera otro grupo musical guerrillero por fuera del Caribe. La creación de Rebeldes del Sur se debió a que las circunstancias de la coyuntura lo permitieron, pues fue en el contexto de despeje que se dieron las condiciones para el segundo auge de producción musical de las Farc-Ep (recuérdese que el primer auge se ubica en el Caribe a finales de 1980 e inicios de 1990):

Eso (el proyecto musical del Caribe) va generando la inquietud en otros Bloques, Frentes y en sus artistas. Entonces en el Bloque Sur aparece otro conjunto que se llama Rebeldes del Sur. Rebeldes del Sur hicieron distintas músicas, desde músicaailable, pero con puras letras guerrilleras, hasta corridos prohibidos mexicanos y norteños, ellos hacen diferente tipo de música y eso se conoce mucho en el sur del país⁵⁵.

En 1999, Camilo Vargas, combatiente del Frente 7, fue trasladado al sur del país en el marco de los diálogos del Caguán, y gracias a su talento para componer y tocar acordeón, se le asignó la tarea de hacer parte de un grupo musical con el apoyo de Fabián Ramírez, comandante del Frente: “Cuando llegué me dijeron que me tenían para una orquesta, de hecho, ya tenían dos acordeones, dos cajas, dos guacharacas, todo se había comprado de a dos, dos guitarras. Pero no había nadie que las tocara.”⁵⁶. Emilio Suarez también fue convocado con el fin de integrar el grupo musical y es allí, junto con otros/as combatientes artistas, que se conforma Rebeldes del Sur. En palabras de Vargas:

En San Vicente del Caguán, en la época de Pastrana, conocí a Emilio Suárez, con quien trabajamos y nos hicimos amigos. Nos reunieron con Julián Conrado, Lucas Iguarán, Cristian Pérez y otros artistas que ya tenían sus CD para presentar. Nosotros no teníamos nada, un par de canciones más. Conseguimos un acordeonero y ahí comenzó la idea de la orquesta, recuerdo que tocó completarla con civiles. Se hizo una búsqueda por la región y encontramos músicos a los que se les pagaba⁵⁷.

Durante ese momento de conformación, además de buscar civiles que respaldaran la profesionalización del grupo, se emprendió una búsqueda interna en la organización para encontrar combatientes con habilidades musicales. Esta búsqueda se llevó a cabo

⁵⁵ Entrevista con Gabriel Ángel, realizada el 10 febrero de 2019.

⁵⁶ Entrevista realizada por Jerson Ortiz a Camilo Vargas, músico combatiente de las Farc-Ep en enero de 2020, disponible en línea en <https://www.lasillavacia.com/historias/silla-nacional/la-ingratitude-de-la-comandancia-sepulto-a-los-rebeldes-del-sur>.

⁵⁷ Entrevista realizada por Jerson Ortiz a Camilo Vargas, 24 de enero de 2020

mediante un proceso de selección, y fue así como Alejandra Téllez se unió a Rebeldes del Sur.

El grupo lo conformaron, por un lado, guerrilleros antiguos con experiencia musical y política (como Vargas y Suarez), combatientes nuevos/as, incorporados/as mediante proceso de selección, como Alejandra, y los músicos civiles. Estas diferencias se vieron reflejadas en la jerarquización del grupo y en sus posibilidades dentro del mismo.

“Musicar” en medio de un proceso de paz: una aproximación a las prácticas musicales en Rebeldes del Sur

Previo a describir el “musicar” fariano en Rebeldes del Sur, vale la pena resaltar el hecho de que estas prácticas musicales fueron solo posibles por la ausencia de la confrontación militar. Si, como argumenta Grossberg (2012), la cultura debe ser analizada a partir del contexto, entonces la producción musical en las Farc-Ep dependió constantemente del contexto político-militar. Ninguna circunstancia espaciotemporal en la historia de la guerrilla se prestó tanto para favorecer la música fariana como los diálogos del Caguan.

El proceso de creación de una canción en Rebeldes del Sur iniciaba con la escritura de la letra. Según recuerda Alejandra, la letra se le presentaba al comandante del Frente, quien se la enviaba al comandante del Bloque. Era corregida y devuelta en diversos filtros. Una vez corregida, pasaba a la siguiente parte del proceso: musicalizarla. Camilo Vargas, gracias a su formación política y musical, fue quien más escribió canciones en el grupo. Como queda claro con el testimonio, Vargas les enseñó a Alejandra y a otros/as miembros del grupo a escribir, les enseñó sobre lo que debían tener en cuenta en la letra (lo discursivo) y algunos asuntos más técnicos como los tiempos y la métrica de los compases.

En esta parte del proceso de composición se refleja la disputa interna por la posibilidad de componer sin filtros o correcciones. Estas tensiones dan cuenta de las relaciones que subyacen a la creación del producto musical que menciona Small (1997), así, en la composición en Rebeldes del Sur existieron desigualdades materializadas en la corrección de las letras; las cuales no son evidentes cuando se analizan los textos o los elementos sonoros de una canción, pero que salen a flote en el relato de Alejandra.

Los filtros ejercidos sobre las composiciones, en palabras de Alejandra, “la evaluación” que se les hacía, eran muestra de las diferencias de posición en el campo; así, los dominantes del campo⁵⁸ determinaban qué composiciones pasaban de ser proyecto para materializarse en canción. La evaluación dependía de los capitales con que se contaba y el capital político fue uno de los de mayor importancia en este proceso; por ello, las composiciones de Vargas no tenían filtro ni eran sujetas a evaluación. Lo que quiere decir que cuanto más capital, mayor libertad para componer. En resumen, el capital político y cultural de Vargas le permitía componer productos culturales legítimos y, además, enseñar a los y las demás la forma -correcta- de componer. Como recuerda Alejandra:

... Camilo Vargas, un guerrillero antiguo que en ese tiempo estaba en recuperación de la pelea del Billar en donde le volaron un pulmón, era el que componía todos los temas de Rebeldes del Sur. Nelsy y yo escribíamos una que otra, pero las mías no funcionaban mucho, me las devolvían. Camilo es el que empieza a enseñarme ese tema que de la métrica y de una cantidad de cosas que yo no tenía en cuenta, que no sabía. Camilo le presentaba a Fabián Ramírez y Fabián Ramírez la enviaba a los miembros del Bloque y le hacían una evaluación a eso, no sé hasta dónde más llegaba eso, pero siempre que se hacían letras se enviaban y duraban por ahí quince días o un mes cuando llegaban a decirnos que sí, pero corríjale esto, o, así como está móntenla y listo. Eso no era “hago una canción porque me gustó y ya”, eso pasaba por una evaluación y una explicación de por qué tal canción sí y otra no...

... Nosotras escribíamos la letra y Camilo nos decía “esta parte no rima, esta parte está por fuera del compás” nos la corregía. El reto era componer una canción que no nos la corrigieran tanto. Para escribir solo se necesitaba tener el permiso del oficial de servicio, uno se sentaba bien sea a la orilla de un río, a la pata de un árbol, en el aula, siempre tratábamos de escribir solos y solas en un lugar en donde no hubiera interrupciones de nada a excepción de los sonidos de los pájaros, del agua, del viento, que eran otra fuente de inspiración...

De fondo: Rebeldes del Sur en el Caguán, (aproximadamente 2001)
(Nota. Imagen disponible en línea en [Rebeldes del Sur](#))

Parte de no esencializar y simplificar la producción de música fariana, es evidenciar que, lejos de ser un proceso uniforme del que todos y todas participaban en las mismas condiciones, fue un proceso provisto de desigualdades. Esas diferencias, además de brindar un panorama sobre la producción musical, son la puerta de entrada al contexto,

⁵⁸ No hay registro de mujeres dominantes en el campo de producción musical fariana. Los dominantes en su mayoría fueron hombres con conocimientos musicales y políticos como Conrado e Iguarán.

es decir, al funcionamiento de las Farc-Ep como organización jerarquizada, en donde la “subordinación” también atravesó la producción cultural.

Representaciones e identidades en disputa: la música fariana en la guerra simbólica

Según recuerda Alejandra, Rebeldes del Sur realizaron alrededor de treinta canciones propias; las temáticas sobre las que se compuso recogían el discurso oficial, las apuestas políticas y el relato válido de la organización y de sus integrantes. Allí se incluyeron narraciones de episodios de guerra, hazañas del combate, reivindicación de héroes internos, conmemoración de hitos históricos de la guerrilla, críticas a los gobernantes locales y nacionales, a las situaciones de desigualdad y pobreza, a combatientes que morían en enfrentamientos, y a grupos subalternizados como campesinos/as o estudiantes.

Entre los fragmentos de canciones interpretadas por Alejandra se identifican las temáticas mencionadas. Por ejemplo, en la “Canción 1”⁵⁹ se denuncia el abandono estatal sobre las circunstancias de pobreza y desigualdad; la “Canción 2”⁶⁰ es una dedicatoria a Manuel Marulanda, el comandante histórico de la organización y la “Canción 3”⁶¹ expone las dificultades que implica estudiar en el país, situación que vivió Alejandra y otros/as integrantes del grupo.

Como he mencionado, Fattal (2019) plantea que la confrontación con el Estado colombiano además de militar fue cultural, según él, las Farc-Ep recibieron ataques en el plano simbólico a través de estrategias publicitarias. El gobierno y el ejército en el marco de la estrategia de propaganda se apoyaron de los medios de comunicación para construir una representación sobre las Farc-Ep y sus integrantes. Las Farc-Ep, por su parte, en las conferencias guerrilleras, identificaron la necesidad de diseminar sus propias representaciones a partir de herramientas culturales. Por esa razón la mayoría de las composiciones de Rebeldes del Sur que pasaron el filtro estuvieron atravesadas por ese discurso, participando de la disputa por las representaciones sobre la organización.

Es ahí en donde se presenta uno de los usos más evidentes en las composiciones: disputar *qué es la guerrilla y cómo son las guerrilleras y guerrilleros*, es decir, la lucha

⁵⁹ Video disponible en la lista de reproducción de YouTube de esta tesis: [Canción 1](#).

⁶⁰ Video disponible en la lista de reproducción de YouTube de esta tesis en: [Canción 2](#).

⁶¹ Video disponible en la lista de reproducción de YouTube de esta tesis en: [Canción 3](#).

por las representaciones de las Farc-Ep hacia fuera. Esto cobra especial relevancia en el marco de las negociaciones de paz donde se debía establecer con claridad el discurso que se debía diseminar y en últimas reproducir. A partir de la construcción de un discurso contrahegemónico, la denuncia sobre la incapacidad del Estado, la exaltación de líderes propios, de su historia y de valores de la cultura fariana, se configuró la apuesta simbólica por la construcción de un contra-relato, por esa razón el proceso de composición era tan cuidadoso y controlado.

En términos de Stuart Hall (1983), se desató una lucha cultural e ideológica desde las Farc-Ep para *desarticular* las definiciones que estableció el sistema dominante, que estaban marcadas por la deshumanización de guerrilleras y guerrilleros y de su accionar, y *rearticular* esas definiciones sobre las razones de su lucha política a partir de la música. Esto porque la lucha cultural se establece bajo la idea de que los elementos que constituyen a una ideología dominante no son de “uso” exclusivo de esa cultura, son susceptibles de ser apropiados y resignificados. Lo que resulta relevante puesto que, a pesar de que dentro de la Farc-Ep hubo disputas en las prácticas de composición musical, como organización dan la impresión de que actuaron en unidad y lucharon contra las representaciones hegemónicas.

Después de componer las letras, seguía el proceso de musicalización. Teniendo como escenario la zona de distensión, Rebeldes del Sur contó con instrumentos musicales, aparatos de amplificación, micrófonos, consolas de sonido y, aún más importante, profesionales civiles que apoyaron la producción musical de manera tecnificada. Todos los recursos mencionados fueron posibles gracias a las condiciones del contexto, es decir, a las circunstancias espaciotemporales de la zona despejada. El despeje militar permitió que se llevaran a cabo actividades que no se podían hacer en la clandestinidad, como por ejemplo el uso de sonido amplificado, esto porque en un contexto de confrontación militar el sigilo es fundamental como parte de la estrategia de guerra. Incluso, el grupo tuvo la posibilidad de construir espacios para las labores específicas de ensayo⁶².

⁶² A este respecto recuerda Alejandra: “Teníamos una casa que era la escuela del curso básico, y nos dejaron ese lugar. A veces ensayábamos en unas casas viejas que estaban abandonadas, en ocasiones hacíamos casitas en madera sólo para el ensayo. O sea, los ensayos eran en diferente lugar, en el monte o cerca de la población, pero con casitas que construíamos aparte de toda la gente, solos. Entonces así cargábamos los instrumentos al hombro y cuando había carro, pues bien, pero de lo contrario era solo a hombro” (2019).

Con las letras corregidas se reunían en estos espacios -previamente adecuados por las y los integrantes del grupo- y empezaba el proceso de ensamble y ensayo. En estos espacios el grupo montó las canciones y practicó las presentaciones. Rebeldes del Sur se presentó en diferentes escenarios, y en estos, como se verá, se pueden identificar usos concretos de la música fariana. Y es que las presentaciones fueron la principal forma de difusión de la música de Rebeldes del Sur, realizando presentaciones dentro y fuera de la organización, es en parte por esta razón que no hay música disponible del grupo para este tiempo en discos o en YouTube. Las presentaciones por dentro de la organización ocurrieron en el marco de fiestas, reconocimientos, homenajes y celebraciones guerrilleras, en fechas especiales de la memoria fariana como aniversarios de hitos de su historia, o de héroes guerrilleros, reconocimientos a combatientes por hazañas en enfrentamientos con el ejército, o en eventos de graduación de cursos básicos de combatientes. En el caso de Rebeldes del Sur las presentaciones por dentro de la organización no solo ocurrieron en las zonas despejadas, el grupo también se trasladó a distintos lugares incluyendo otros Frentes del Bloque Oriental.

Figura 12. Rebeldes del Sur en el 37 aniversario Farc-Ep



Nota. Imagen disponible en línea en [Rebeldes del Sur](#), 2001.

En este punto vale la pena detenerse en dos presentaciones de Rebeldes del Sur que Alejandra recuerda especialmente, una por dentro de la organización y otra por fuera.

La primera fue la presentación que hicieron en el marco de una fiesta de conmemoración del aniversario de la organización en 2001, sobre esto ella rememora:

... En el 37 aniversario de las Farc-Ep, nosotros nos encontrábamos en el Yará, cuando eso nos llaman y nos dicen que el camarada Manuel nos necesita para una presentación, para montar todo el repertorio posible para un día de fiesta, y era muy importante porque era el aniversario. La presentación era el 27 de mayo, entonces nosotros teníamos que estar allá el 25, para montar los equipos el 26, y el 27 arrancar con alborada musical...

... Se llegó el día de salida, teníamos que trasladar los equipos desde un lugar que le llamábamos “la escuela” al Yará, que eran aproximadamente 3 horas en carro. Nos pusieron como 4 camionetas donde llevábamos los equipos hasta el río Yará, ahí pasamos las cositas en una canoa, en la canoa estuvimos dos horas hasta Puerto Mosco, allá descargábamos. Nos estaban esperando en unas “Turbos” que manejaba Mario Marín y Enrique, los hijos del camarada Manuel...

... Montamos todas las cosas y nos fuimos atrás en el furgón con todos los chécheres, emprendimos un viaje de casi 5 horas hasta el campamento donde estaban. Mono (Jojoy) nos estaba esperando, llegamos como a las 6, la atención en los campamentos del camarada Jorge era muy especial, nos dieron bebidas y comida; Mono nos dijo “bueno, muchachos, ahí está el alojamiento de ustedes, cualquier cosa hay una persona que es el recepcionista, cualquiera cosa que necesiten con él. Nos trataron como reyes”

...

... Al otro día, a las 4 de la mañana, tocaba empezar con la alborada musical, el día anterior, en el orden del día, ya habían dicho que apenas sonara la alborada musical todo el mundo se levantaba y empezaba primer grado de alistamiento, pasar a tomar el tinto, salir a hacer aseo, dar parte, desayunar y a las 6 de la mañana ya teníamos que estar en el patio que estaba dispuesto para 2000 personas...

... Nosotros el 26 ya habíamos arreglado todo, el 27 empezó el sonidista a poner música de Farc-Ep, de Julián, de Pérez, todas alusivas al aniversario de Farc-Ep. Fue una de las fiestas más grandes en las que yo participé en las Farc-Ep...

... Lo que más recuerdo es ver al camarada Manuel y al Mono bailando en medio de la multitud. Fue una fiesta hermosísima, lo más lindo que yo haya podido vivir en las Farc-Ep. Allá conocimos a un grupo llanero que se llamaba “Llano y selva”, y hasta Julián Conrado, que andaba un poco grave de la garganta, ensayó con nosotros. Fue algo que me hizo sentir muy bonito y me marcó...

De fondo, Mono Jojoy y Manuel Marulanda

Las presentaciones internas fueron los momentos en que se pusieron en escena las sonoridades farianas para “consumo” de las y los combatientes; estos escenarios estuvieron marcados por la celebración de la cultura y la identidad fariana. Allí la música se utilizó con el fin de consolidar el sentido de unidad del grupo y apuntalar una identidad fariana, a partir de la exaltación de las emociones compartidas por las y los combatientes. Como sostiene Simon Frith: “la música puede representar, simbolizar y ofrecer la experiencia inmediata de la **identidad colectiva**. Otras formas culturales -pintura, literatura, diseño- pueden articular y exhibir algún tipo de valor y orgullo compartidos, pero **sólo la música puede hacer que los sientas**” (Frith, 2001, pág. 422. El énfasis es mío).

Según Hall (1983) la identidad es la sutura entre los discursos y prácticas que constituyen las posiciones de sujetos y los procesos de producción de subjetividades que hacen que se acepte esa posición de sujeto. Así, los discursos y prácticas de la cultura fariana constituyeron su propia subjetividad, y la música en las presentaciones funcionó como uno de los dispositivos de subjetivación, para aceptar e interiorizar esa posición de sujetos farianos. Este uso fue crucial en tanto que la identidad -entendida como proceso inacabado, es decir, que nunca está del todo cerrado, ni es fijo-, tuvo que estar constantemente (re)produciéndose, por eso la música en las presentaciones se usó para reconfigurar y actualizar esa identidad fariana.

La disposición del lugar de la presentación, la simbología descrita por Alejandra en la solemnidad de la conmemoración del aniversario, además de la interpretación de música fariana, configuraba un escenario dispuesto para apelar a las emociones de los guerrilleros y guerrilleras presentes. La exaltación del sentir fariano a partir de la evocación de emociones compartidas en las presentaciones internas fortalecieron ese proceso de producción de identidad, esto se hace visible en el relato de Alejandra cuando menciona que esa experiencia fue “lo más lindo que haya podido vivir en las Farc-Ep”.

Siguiendo a Fattal (2019), así como el Estado apeló a las emociones para conseguir la desmovilización de combatientes a partir de las estrategias como “antes de ser guerrillero eres mi hijo”⁶³; las Farc-Ep también apelaron tempranamente a las emociones de sus combatientes para fortalecer la identidad fariana.

Por otro lado, las presentaciones fuera del grupo ocurrieron en primer lugar en eventos de la población civil. Rebeldes del Sur se presentaron en ferias y fiestas de municipios de la zona de despeje, en estos escenarios tocaron con artistas de música vallenata, ranchera y tropical. Por ejemplo, en San Vicente del Caguán y en Betania estuvieron en tarima junto a Jimmy Gutiérrez⁶⁴ y Adriana Lucía⁶⁵, y en Cartagena del Chairá se presentaron con Luis Mateus⁶⁶.

En estos eventos Rebeldes del Sur se hizo pasar como cualquier otro grupo civil, eso les permitió, además de conocer las dinámicas de los pueblos, cobrar por las presentaciones que hicieron, y esos recursos se utilizaron para el mantenimiento del grupo, para los instrumentos, para pagarle a los músicos civiles y para colaborar con las finanzas de la organización. Siguiendo a Yúdice (2002), en ese contexto la música fariana sirvió explícitamente como un recurso económico.

También se presentaron en el marco de los eventos del proceso de paz, en estos escenarios su objetivo era diseminar la cultura fariana entre la población civil, las organizaciones internacionales que hacían presencia en el Caguán y, sobre todo, frente a los medios de comunicación. Lo que me interesa rescatar en el marco de los múltiples usos de la cultura es que las presentaciones por fuera tuvieron otras funciones; Alejandra nos da más pistas sobre esto con la segunda presentación que recuerda:

⁶³ La campaña realizada por el Ministerio de Defensa y la firma Lowe/SSP3 consistió en usar fotos personales acompañadas del mensaje “Antes de ser guerrillero, eres mi hijo”, fue lanzada para la época de navidad de 2013 con el objetivo de impactar emocionalmente a las y los combatientes y motivar su desmovilización.

⁶⁴ Cantante y compositor colombiano de vallenato, corridos prohibidos, llanera, entre otros géneros populares, nació en julio de 1970 en el departamento del Meta.

⁶⁵ Cantante y compositora colombiana de cumbia, porro, vallenato, entre otros. Nació en julio de 1982 en el departamento de Córdoba, cuenta con 8 álbumes producidos entre 1997 y 2017 y ha sido nominada en 3 ocasiones en los Grammy latinos.

⁶⁶ Cantante colombiano de vallenato, nació en agosto de 1976 en el departamento de Santander, ha producido 12 álbumes entre 1997 y 2018.

...Y de las presentaciones que tuvimos por fuera hay otra que me marcó, además porque eso fue histórico, se trata de la entrega de prisioneros en el marco de la zona de despeje. Meses después de la fiesta, volvimos al Yari con los instrumentos, y a los días nos dijeron que había que hacer una presentación para la entrega de prisioneros porque iba a haber comisiones nacionales e internacionales y que había que hacer canciones para el evento...

...Recuerdo que el recorrido fue casi el mismo hasta Puerto Mosco, solo que fue en “El Borugo”. Javier un locutor de la emisora se sabía canciones farianas como las de Lucas Iguarán: *“eres mi hermano, tú y yo somos hijos del mismo pueblo colombiano... aprieto el gatillo es contra el opresor, por ti no guardo rencor, aunque quisiera es como estrecharte la mano, pero te han hecho un lavado muy equivocado, me crees lo peor”*. Entonces el locutor nos dice que nos puede ayudar con esa canción y la montamos en cuestión de unos minutos, hicimos esa y otras más...

...A las 8 empezó todo el acto de protocolos. “La Boyaca”, una compañera, hizo una parada militar con 200 mujeres al frente de casi 4000 personas civiles, también había gente del Estado. A las 10 llegaron 300 soldados que entregamos, el Estado nos entregó 6 prisioneros; recuerdo que se hizo el acto, los soldados se encontraron con sus familias, algunos se llevaron recuerdos y otros botaron cosas que les dio la organización, útiles de aseo y uniformes. Tocamos el repertorio que organizamos como desde la 1 pm, fue una de las presentaciones como Rebeldes del Sur más importantes en acontecimientos políticos...

De fondo, Manuel Marulanda y Andrés Pastrana en el Caguán
(Nota. Imagen disponible en [Marulanda y Pastrana](#))

El relato de Alejandra da cuenta de otro uso de la música en el marco de las presentaciones. Como lo mencioné anteriormente, la música funcionó como una herramienta para controvertir y disputar las representaciones sobre la organización. La diferencia acá radica en la coyuntura y la potencia del Caguán como plataforma para la visibilización amplificada de esa disputa. Si bien, esta lucha cultural inicia desde el proceso de composición, fueron estos escenarios en los que pudo tener más amplitud la diseminación de dicha confrontación simbólica. Las Farc-Ep reconocieron en estos escenarios la oportunidad de presentarse ante la opinión pública nacional e internacional como un grupo con carácter político, en búsqueda del estatus de beligerancia⁶⁷.

⁶⁷ En el artículo de prensa “Las Farc-Ep y el reconocimiento de beligerancia”, publicado por El Tiempo el 9 de mayo de 2011, se habla de un artículo publicado en tiempos del Caguán en la revista Resistencia, titulado “Simplemente beligerancia”, en donde las Farc-Ep argumentan las razones por las cuales la organización ya cumplía en esa época con los requisitos para el reconocimiento del estado de beligerancia. Sin entrar en el debate de si cumplían o no con los requisitos para dicho reconocimiento, el artículo de Resistencia da cuenta de su interés por resignificar sus representaciones sobre todo a nivel internacional. Artículo disponible en: <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-9318340>.

El cubrimiento constante de los medios de comunicación sobre los distintos eventos que tenían lugar en el Caguán fue utilizado por la organización para tratar de desarticular sus representaciones ligadas al terrorismo y al narcotráfico, y rearticularlas sobre las razones de su lucha, su composición social, su ideología y motivaciones a través de las prácticas culturales, fundamentalmente la música.

Uno de los requisitos necesarios para conseguir el reconocimiento de beligerancia es el respeto por el Derecho Internacional Humanitario, por esa razón re-presentarse como un grupo armado con motivaciones políticas significaba una disputa frente a las representaciones del grupo relacionadas con el terrorismo. La entrega de prisioneros de guerra, acompañada de presentaciones de grupos musicales con canciones sobre las luchas por la justicia social y la búsqueda de la paz tuvieron ese objetivo, y la música desempeñó un rol fundamental en estos escenarios.

Finalmente, otras presentaciones fueron hechas con población civil con la que ya se habían tenido acercamientos, en estos casos las presentaciones funcionaron como mecanismo de formación política de masas; en estos casos se disputó la simpatía, el acercamiento y la colaboración de la población civil. En el marco del conflicto, el apoyo de la población civil era un capital que se materializaba en información, apoyo logístico, y legitimidad del grupo armado, y en esta disputa estaban involucrados el ejército y otros grupos armados que se relacionaban con la población. Por ello, Rebeldes del Sur hicieron parte de celebraciones organizadas por las Juntas de Acción Comunal, lo que acercó a la organización con los habitantes de los lugares de influencia y le aportó capital en el marco de la disputa por la legitimidad de los actores armados.

En consecuencia, las presentaciones fueron las prácticas musicales que más usos y disputas tuvieron. Siguiendo la experiencia de Alejandra, en las presentaciones de Rebeldes del Sur se evidencian los múltiples usos de la cultura: por un lado, las presentaciones internas fortalecieron la construcción de una identidad fariana; por otro las presentaciones por fuera sirvieron para consolidar apoyos en la población civil, para colaborar con las finanzas de la organización y para disputar las representaciones sobre la organización en la búsqueda del estado de beligerancia. Lo anterior es muestra de la polisemia de la cultura, de sus múltiples usos y de los diferentes lugares que ocupó de manera paralela en la organización según cada contexto.

“Y me encontré una estrellita guerrillera que me hace feliz en la revolución”: Canciones de amor en tiempos de guerra

Quisiera llamar la atención sobre otro tipo de prácticas musicales que desarrolló el grupo y que no estuvieron enmarcadas en la disputa político-ideológica. Se trata de la composición de canciones sobre y para la cotidianidad de la guerrilla, inspiradas en la relación de las y los combatientes con su entorno natural y de sus relaciones amorosas. ¿Por qué las canciones de amor pasaron el filtro al que hacía referencia Alejandra? Para responder esta pregunta y dilucidar la función que estas temáticas tuvieron en la organización, me apoyo en algunas reflexiones que hizo Richard Hoggart (1957) sobre las canciones de la clase trabajadora en Inglaterra.

Artistas farianos reconocidos como Julián Conrado, Cristian Pérez⁶⁸ y Lucas Iguarán⁶⁹ hicieron canciones con este contenido, muchas de esas canciones fueron grabadas y reproducidas en las redes de apoyo de la organización tanto urbanas como rurales e incluso en el ámbito internacional. Lo que esto muestra, es una intención de disputa sobre las representaciones de deshumanización de los guerrilleros y guerrilleras impulsadas por el Estado en el marco de la lucha simbólica. Hablamos entonces de permitir la composición y grabación de canciones de amor para responder a las representaciones sobre las y los guerrilleros impulsadas por la propaganda oficial y los medios de comunicación como un grupo terrorista, que cometía asesinatos, secuestros y todo tipo de actos delictivos.

Richard Hoggart (1957) se interesa por la capacidad adormecedora de las “nuevas canciones”. Según él, la canción moderna invita a soñar a pesar de las dificultades vividas, estableciendo una suerte de simulacro en el cual “no hay nada que soportar puesto que todos estamos felices y contentos, con la habitual pobreza de expresión de algunas de las canciones modernas que nos invitan simplemente a soñar o a desear cuando estamos en problemas” (Hoggart, 1957, pág. 234).

Lo anterior me hizo reflexionar sobre los posibles usos “adormecedores” de las canciones de amor en el contexto fariano. Siguiendo a Hoggart, las personas pueden estar

⁶⁸ Cristian Pérez fue uno de los artistas más recordados y queridos por la guerrillerada según Alejandra, gran parte de sus composiciones fueron sobre la cotidianidad guerrillera, el amor y las relaciones entre combatientes algunos ejemplos se encuentran disponibles en la lista de reproducción de esta tesis en: [Las chicas](#), [Morenita](#), [La compañerita](#), [El perfumito](#).

⁶⁹ Lucas Iguarán también compuso canciones con este contenido, disponible en la lista de reproducción de esta tesis en [Amor Fariano](#).

inconformes con sus condiciones concretas de vida “pero siempre está el amor como un refugio amable, una pócima que borra las preocupaciones; el amor que anida en una canción melosa y sentimental” (Hoggart, 1957, pág. 238). Como he mencionado, según Fattal (2019), la estrategia de desmovilización se basó principalmente en apelar a las emociones de las y los combatientes alrededor de la idea de familia, que se perdía en el marco del proyecto guerrillero.

En este contexto, las Farc-Ep permitieron y animaron las representaciones de amor revolucionario para responder a esta presión psicológica y emocional de la guerra de propaganda. Las canciones de amor en la guerrilla ayudaron a la construcción de la idea de la posibilidad del amor dentro de las filas, blindando a la organización de este tipo de presiones. Un ejemplo de esto es la canción “Con el mismo amor”, de Julián Conrado⁷⁰:

*Porque nuestro amor floreció en las trincheras,
luchamos sin nunca dejarnos de amar
es mi alma caribe y tu alma llanera
orgullo, firmeza, honor y lealtad
yo siempre soñé con tener una estrella
que a mi vida diera iluminación
y me encontré una estrellita guerrillera
que me hace feliz en la revolución
Amamos al pueblo y con el mismo amor
Nos amamos intensamente los dos
Y si andamos juntos o andamos separados
Felices o sufriendo los dos nos amamos
Este amor es grande, profundo, sincero
Así es el amor de los guerrilleros
No hay hipocresía, tampoco mentira
Este es el amor más bonito en la vida...*

Fragmento de “Con el mismo amor”, Julián Conrado.

En el video que acompaña la canción se ve a Conrado con su guitarra y al lado de él un niño sentado, referencia que puede operar como la humanización del guerrillero en medio del romanticismo que evoca la canción, además, en la letra se aprecia lo que quiero resaltar: primero, equipara el amor a la lucha, al “pueblo”, con el amor a la pareja; segundo, hace énfasis en la posibilidad de estar separados, situación que era normal en

⁷⁰ Video disponible en la lista de reproducción de YouTube de esta tesis en: [Con el mismo amor](#).

las parejas guerrilleras, debido a la subordinación; era habitual que enviaran en comisión a alguno/a y en muchos casos no se volvían a encontrar, por eso la canción normaliza la posibilidad de la separación por la guerra; tercero, no importa si la relación es feliz o no, lo que importa es que el amor, como dice Hoggart, es una poción mágica que borra las preocupaciones, las adormece. En palabras de Alejandra:

...Camilo Vargas hizo esta canción porque allá a uno lo separaban de la pareja a cada rato, creo que en las relaciones no todos ni todas pudimos tener una relación estable debido a que había muchas tareas por hacer y el tema era que el revolucionario estaba en donde la organización y la revolución lo necesitara:

*Ya no miro los luceros al llegar la madrugada
Muy tristecitos se fueron no pudieron consolar
la tristeza de esta mujer que con tu egoísmo matas
Sabiendo que cada día que pasa te quiero más
Quisiera ser librecita como las aguas del río
Que corren por sus caminos nunca regresan atrás
Se han dotado de confianza y encontraran su destino
Y su más viva espereza es abrazarse con el mar
Si un día yo fuera ese río y tú las olas
Si tú fueras la sirena y yo la arena
Nos abrazaría la luna, sería más bella
brillarían los luceros y las estrellas...*

De fondo, pareja fariana
(Nota. Imagen disponible en: [Pareja fariana](#))

La “Canción 4”⁷¹ es una canción de desamor compuesta por Camilo Vargas, Alejandra menciona que fue escrita tomando como referencia las separaciones de parajes de combatientes por motivos de la guerra. A diferencia de “con el mismo amor” de Conrado no tiene referencias a la organización, ni a la lucha armada, tampoco a la vida en la guerrilla, por lo cual aparentemente no hay ninguna diferencia entre esta canción y una canción de desamor escrita por fuera de la organización. La “Canción 5”⁷² es otro ejemplo de música de desamor, comparte las mismas características de la “Canción 4” con respecto a la ausencia de referentes de la organización y del conflicto. Lo anterior puede explicar por qué estas canciones no se grabaron y la de Conrado sí. Si bien tuvieron un uso al interior de la organización y en la vida cotidiana de los guerrilleros y guerrilleras no fueron usadas por la organización en el marco de su disputa cultural.

⁷¹ Video disponible en la lista de reproducción de YouTube de esta tesis en [Canción 4.](#)

⁷² Video disponible en la lista de reproducción de YouTube de esta tesis en [Canción 5.](#)

*La tormenta se apodera de mi vida y mi ilusión
Siento que es por ti que canto, no te importa mi canción
Quiero que se acabe el mundo para que se mueran mis penas
Que se detenga la sangre que ha de correr por mis venas
Quiero que se muera el día porque ya no tengo calma
Quiero que muera la tarde antes de llegar el alba...*

Fragmento de “Canción 5”, Rebeldes del Sur.

Cuando le pedí a Alejandra que interpretara canciones de Rebeldes del Sur que recordara, la mayoría de las que pudo rememorar fueron canciones de amor, a pesar de que el grupo compuso canciones sobre héroes guerrilleros, como una sobre Marulanda de la cual solo recordó un par de frases⁷³; en contraposición recordó e interpretó dos canciones que compuso Camilo Vargas y que, según ella, la atravesaron porque se identificó con el momento que estaba pasando. Incluso las canciones de amor y desamor en la organización tuvieron una función, la cual en el contexto de ausencia de confrontación armada en la zona de distensión se vio intensificada.

La música en todas las formas de lucha: inteligencia y contrainteligencia cultural

En febrero de 2002, el presidente Andrés Pastrana dio por terminada la zona de distensión y ordenó el ingreso del ejército a los municipios despejados. En ese contexto Rebeldes del Sur tuvo que continuar con la producción musical pero esta vez en medio de la confrontación armada y el escalamiento del conflicto. Esto implicó que sus prácticas musicales se dificultaran y que lo militar se volviera a superponer a lo cultural. Esa coyuntura generó unos usos distintos de la música.

En este contexto la música fariana también funcionó como una herramienta en la disputa militar. Cuando Rebeldes del Sur se presentó en las ferias y fiestas y en eventos de la población civil los integrantes se dedicaron a labores de inteligencia; según recuerda Alejandra, hacerse pasar por artistas les permitió vigilar e identificar posibles narcotraficantes y paramilitares de las zonas.

⁷³ Video disponible en la lista de reproducción de YouTube de esta tesis en Marulanda: “En medio de la caña de azúcar, también en el olor a café, en 1930 nace el joven Pedro Antonio Marín”...

A finales del mismo año inició el primer periodo de gobierno de Álvaro Uribe Vélez, quien lideró la política de seguridad democrática a través de la cual se fortaleció a las fuerzas militares con el objetivo de ganar la guerra contra los grupos armados, particularmente la guerrilla de las Farc-Ep. Este fue uno de los periodos más violentos de la historia del conflicto, lo que dificultó el desarrollo del proyecto cultural fariano y particularmente de los grupos musicales que funcionaron en el Caguán.

Ahora bien, durante el periodo de tiempo del gobierno Uribe las Farc-Ep perdieron territorios que habían conquistado gracias a la zona despejada. Esta estrategia del gobierno y el ejército debilitó militar y políticamente a la organización, especialmente en el sur y el oriente del país, por esta razón después del 2002 el proyecto cultural de las Farc-Ep en estas zonas se vio reducido.

Entre tanto, Rebeldes del Sur fueron sancionados porque algunos de los integrantes incurrieron en faltas disciplinarias durante sus presentaciones, como consumo de alcohol e involucrarse sentimentalmente con la población civil. La disciplina era fundamental para pertenecer al grupo y para la permanencia en éste, el haberse relacionado con población civil ponía en riesgo la clandestinidad del grupo y lo ponía bajo amenaza de infiltración. Por esa razón, el comandante Fabián Ramírez suspendió los ensayos y las presentaciones, y ordenó que los integrantes debían volver a las labores de la confrontación armada. Debido a la sanción y la obligación de asistir a los enfrentamientos con el ejército, murieron algunos de los integrantes.

Por la muerte de parte de algunos/as integrantes de Rebeldes del Sur en medio de la guerra, Manuel Marulanda ordenó el levantamiento de la sanción y asumió la responsabilidad sobre el grupo musical. Una vez retomaron las labores musicales y, gracias al apoyo de Marulanda, el grupo fue dotado con nuevos y mejores instrumentos, pues las condiciones de la selva habían deteriorado algunos de los equipos durante el periodo de la sanción. Los nuevos instrumentos musicales fueron interceptados por el ejército, lo que les permitió ubicar, seguir y atacar el Frente con bombardeos. Una vez la comandancia advirtió sobre la estrategia del ejército y el gobierno para interceptar y seguir al Frente a través del grupo musical, decidieron abandonar los instrumentos y acabar el grupo. Como recuerda Alejandra:

...Rebeldes se acaba porque empiezan los operativos militares del Plan Patriota de Álvaro Uribe Vélez, entonces empezaron a emplear los microchips. El viejo (Manuel Marulanda) dijo “definitivamente este grupo hay que mantenerlo”. Él no conocía que la habíamos embarrado y manda a preguntar qué ¿qué había con los músicos? “Ya levánteles la sanción y mándemelos que los necesito”. Cuando llegamos allá los instrumentos estaban un poquito raritos, sonido y todo malito porque ya llevaba rato en la selva sin ser utilizado, ya la humedad se había comido los parlantes. Entonces el viejo nos dijo “muchachos, algo pasa con los instrumentos, con el sonido, algo no está sonando bien”. Le contamos que teníamos problemas con el sonido y él nos dice “vamos a ver cómo hacemos y damos de nuevo una platica para que cuadren de nuevo el sonido, y damos la orientación para que lo organicen”. Y es ahí cuando nos mandan unas cabinas nuevas, unas potencias, unos ecualizadores y ya es cuando nos llegan infectados...

...Además empiezan a matar a los músicos, a los del grupo, mataron al pianista que ya estaba preparado como pianista, mataron al bajista, a Yorman, que era el de la guacharaca y la batería, entonces ya con todas esas bajas pues vimos que no era conveniente andar cargando con todo ese poco de instrumentos, además porque el ejercito estaba en toda la selva, entonces ya es cuando los organizan en escuadras, despedimos a los civiles y ya se acabó el grupo ahí. Pero siempre duramos, la escuadra en una compañía que éramos como que “no los manden a revolcar, porque si los matan perdemos los músicos”. El grupo duró desde 1999 hasta el 2004 aproximadamente...

De fondo, afiche publicitario campaña presidencia Álvaro Uribe, 2002
(Nota. Imagen disponible en línea en: [Álvaro Uribe](#))

Así como las Farc-Ep utilizaron el grupo musical para labores de inteligencia en la guerra, los instrumentos musicales fueron utilizados por el ejército para rastrear al grupo a partir de poner “microchips” y rastreadores en los nuevos equipos, de esta manera, los equipos “infectados” sirvieron para ubicar y bombardear al Frente.

Como he mostrado hasta acá, la música fariana de Rebeldes del Sur tuvo diferentes usos y disputas que dependieron del contexto en el que se desarrollaron; así, desempeñó funciones que oscilaron entre la configuración de un relato que disputó las representaciones sobre la guerrilla, pasando por la producción de identidades, usos económicos, políticos y militares. Los usos de la música en tan solo un grupo no fueron estáticos o unívocos, al contrario, fluctuaron, se sobrepusieron y se combinaron por las condiciones contextuales.

Una vez se acabó la primera etapa de Rebeldes del Sur, debido a la intensidad del conflicto y producto de la estrategia militar respaldada por los recursos del Plan Patriota,

en abril de 2005 Alejandra fue trasladada al campamento de Manuel Marulanda, con el objetivo de resguardar su integridad por haber sido parte del grupo y debido a la importancia que le atribuía el máximo comandante de las Farc-Ep al proyecto musical y a Rebeldes del Sur por ser su iniciativa.

El informe de balance del Plan Colombia 1999-2005 desarrollado por el Departamento Nacional de Planeación en 2006 da cuenta del proceso de fortalecimiento de las Fuerzas Armadas en ese periodo, situación que trajo consigo la agudización de las acciones militares contra la guerrilla. El informe indica que el gasto del PIB en seguridad y defensa pasó del 3,5% en 1999 a 4,23% en el 2005, del mismo modo identifica que en el mismo periodo de tiempo aumentó el número de efectivos de la Fuerza Pública en un 52,1%, pasando de 249.833 en 1998, a 380.069 en 2005 (DNP, 2006).

Durante este periodo de recrudescimiento de la guerra, Alejandra estuvo en la rancho personal de Manuel Marulanda. La decisión de asignarle ese traslado estuvo basada, según lo recuerda Alejandra, en el interés de Marulanda de salvaguardarla de las condiciones de guerra para cuando las circunstancias permitieran volver a conformar el grupo. Sin embargo, durante este periodo de tiempo Alejandra no estuvo vinculada a la producción cultural, sus funciones fueron principalmente el cuidado de Marulanda desde la rancho.

Stuart Hall (1983) advierte sobre las contradicciones en las que pueden caer grupos que se encuentren en una disputa contra la cultura hegemónica, y es que, aunque una cultura puede estar en medio del proceso de lucha y resistencia hacia fuera, en su interior puede reproducir circunstancias de dominación por razones de género, clase, y raza. En palabras de Hall:

Esto es lo que quiero señalar en particular: que las formas y las prácticas culturales son siempre contradictorias. La cultura que mantiene unida a la clase trabajadora tradicional y le permite a la gente identificar la diferencia entre “nosotros y ellos” es también la misma cultura que mantiene formas particulares de masculinidad dentro de las organizaciones políticas de los trabajadores, formas que, de alguna manera, la ciegan a las contradicciones de género (Hall, 1983, pág. 243).

Lo anterior permite comprender, por un lado, el rol de Alejandra con respecto al campo de producción de música fariana, y por el otro, el de muchas mujeres en la guerrilla. A pesar de que la organización se presentaba como un grupo desprovisto de tales desigualdades, en la cotidianeidad existieron prácticas que demuestran lo contrario y que generan preguntas como ¿por qué las mujeres no llegaron a ocupar un lugar en el

secretariado de las Farc-Ep? o ¿por qué no hubo paridad en cargos de comandancia de Bloques y Frentes? , que aunque no son el centro de esta investigación, deben ser tenidas en cuenta para comprender los roles que desempeñó Alejandra en la organización.

Al respecto, Jennyfer Vanegas Espejo, en su tesis de maestría en Estudios de Género de la Universidad Nacional , titulada ““¡A mucho honor guerrillera!”: Un análisis sobre la vida de las mujeres guerrilleras en Colombia” (2017), argumenta que en la situación de las mujeres que deciden entrar a los grupos armados sucede una doble transgresión, una primera que ocurre en el momento en que la mujer decide ingresar a un grupo ilegal, y una segunda, cuando se revela en contra del “ sistema patriarcal que obliga a las mujeres a no ser parte de la guerra como escenario constituido por y para los hombres y donde las mujeres históricamente han estado relegadas” (Vanegas, 2017, pág. 70). Estos roles asignados a las mujeres en medio de la guerra pueden explicar el lugar de Alejandra tanto en el campo de producción musical, como en la organización en general.

Retomando a Lugones (2016), lo experimentado por Alejandra en este periodo de transición, puede ser leído en el marco del sistema género colonial/moderno; siendo la colonialidad del poder el elemento que permite comprender la clasificación social a la que fue asignada (cuidadora/radista⁷⁴) y a partir de la cual se crearon sus posicionamientos dentro de la organización. A pesar de la doble transgresión de Alejandra, durante este periodo de tiempo desempeñó labores en la organización asignados históricamente a la mujer en el sistema patriarcal, como el cuidado, en este caso no de la familia, sino del máximo comandante.

Así pues, en ese contexto no ocurrió para Alejandra la doble emancipación que menciona Vanegas; al contrario, se evidencia cómo “el grupo armado solo reproducía el orden simbólico tradicional de representación de los géneros” (Vanegas, 2017, pág. 71). Alejandra se mantuvo en estas funciones hasta la muerte de Marulanda, en 2008. En sus palabras:

⁷⁴ Esta labor estaba relacionada con el manejo de las comunicaciones de los Bloques, Frentes y Compañías. Era una labor de confianza generalmente asignada a las mujeres, dado que se manejaba información sensible y requería de la ejecución del plan de comunicaciones, a partir del cual se establecían las comunicaciones estratégicas entre Frentes, Bloques y el Estado Mayor y las comunicaciones tácticas entre las estructuras, es decir, entre compañías y comisiones de un mismo frente.

...Él [Marulanda] fallece y se conforma esa compañía que se llamaba “La especial”, y ya en esa compañía no soy ranchera, sino radista, además era secretaria de cultura y ya me tocaba organizar Horas Culturales...

...Los mandos no me delegaron a mí como artista, sino como radista, y yo nunca me peleé el puesto de cantante, no dije: “¿por qué me van a poner de radista si yo soy cantante?” Yo siempre tuve metido el tema en la cabeza de que tenía que estar donde me necesitaran y si me necesitaban de radista ahí no había nada que hacerle, igual yo guardaba mi garganta pa’ cantar lo que yo quisiera en las Horas Culturales...

De fondo, Portada diario La Nación “asi murió Tirofijo”
(Nota, Imagen disponible en línea en: [Funeral Manuel Marulanda](#))

Rebeldía Oriental: la música “antes de la tormenta”

Cuando muere Marulanda, Alejandra ingresa a la guardia de Mauricio Jaramillo⁷⁵. En los constantes movimientos por zonas de influencia del Bloque Oriental, Alejandra coincidió con la reconfiguración de un grupo musical que se creó en el escenario de los diálogos del Caguán y que, por la guerra, tuvo que desintegrarse. Se trata de un grupo conformado por indicaciones del Mono Jojoy que se llamó, durante la primera etapa, Llano y Selva, y que posteriormente se reorganizó con el nombre de Rebeldía Oriental.

El Bloque Oriental fue uno de los que más recibió la acción militar del Plan Patriota, lo que impidió darle continuidad al proyecto musical. Sin embargo, finalizando el segundo periodo del gobierno de Álvaro Uribe vuelve a tomar vigencia la idea de reconstruir el grupo musical del Oriente. Para cuando inicia este proceso, Alejandra es convocada por el Mono Jojoy, su experiencia corresponde con la segunda etapa del grupo, periodo de tiempo en que se reactivó su funcionamiento, entre el 2009 y el 2010, después de siete años de haberse desintegrado el grupo Llano y Selva.

⁷⁵ Jaime Alberto Parra conocido también como “El médico” o alias “Mauricio Jaramillo”, ingresó en la década de 1980 a la guerrilla, se desempeñó como médico de Manuel Marulanda, reemplazó a Mono Jojoy como comandante del Bloque Oriental y en el secretariado. Participó como miembro de la negociación de los acuerdos de La Habana.

...un día yo llegué a la compañía donde Mono (Jojoy), y estaban ensayando, cuando me miró dijo: “ve, llegó la Rebelde del Sur, vaya y dígame a “Tío Caimán” que se pongan a hacer música, dígame a Mauricio y viene”. A pesar de que Mono era el superior, mi mando era Mauricio, Mono no abusaba de que él era superior a todos, sino que él era muy subordinado también a la dirección. Entonces fui y le dije a Mauricio Jaramillo que el camarada Jorge me había dicho que pidiera permiso para ir a ensayar con “Tío Caimán”, para hacer unas Horas Culturales con música, porque habían ya traído unas guitarras y para un documental que iban a hacer. Y Mauricio dijo “los favores que pide Mono son órdenes, pues vaya”, y sí, llegué allá y empezamos a organizar unas canciones...

...Eso se dio en el 2009, al grupo le pusimos dizque Rebeldía Oriental, yo sabía de un grupo que se llamó Llano y Selva, como en el 2001, pero a este le pusimos así. Los dos guitarristas eran de otra compañía y yo de la “Martínez”, nos reuníamos para ensayar, nos tenían que dar el permiso, íbamos, ensayábamos y luego íbamos a cantarles a otras compañías de los alrededores, nos íbamos a giras musicales en las compañías...

De fondo, Rebeldía Oriental, 2010
(Nota, Imagen tomada del documental “antes de la tormenta”)

El cambio de gobierno que ocurrió en 2010 inició el proceso que terminó con la firma del acuerdo de paz. Sin embargo, el primer año del gobierno Santos (2010–2014) estuvo caracterizado por la intensificación del conflicto, en ese contexto se gestó la reactivación del grupo musical, por esa razón fue un espacio limitado para la producción musical⁷⁶, como recuerda Gabriel Ángel:

Antes de que mataran al Mono Jojoy en el año 2010, él promovía la música y a los artistas, allá había un muchacho llamado Anderson y una muchacha que cantaba muy bonito (Alejandra) con una voz súper potente. El Mono estaba preparando a un grupo para hacer una filmación y distribuir para toda las Farc-Ep con su propuesta, **hasta el Mono, que era aparentemente un guerrero, también apoyaba estos procesos. La música se va expandiendo como un fenómeno**⁷⁷ (el énfasis es mío).

En 2010, un mes antes de la muerte del Mono Jojoy en un bombardeo, el periodista Jorge Enrique Botero realizó el documental “Antes de la tormenta”⁷⁸. El documental gira principalmente en torno a la figura del comandante Jorge Briceño y a la cotidianidad en

⁷⁶ La experiencia de Alejandra en el grupo Rebeldía Oriental es muy limitada porque el periodo de tiempo en el que estuvo fue muy corto, y porque, como se ha dicho, las condiciones de la guerra restringieron las posibilidades de desarrollar muchas de las prácticas musicales que se han caracterizado hasta este punto.

⁷⁷ Entrevista con Gabriel Ángel, realizada el 10 de febrero de 2019.

⁷⁸ Video disponible en la lista de reproducción de YouTube de esta tesis en: [Antes de la tormenta](#)

el campamento dirigido por él. Igualmente aparecen la guerrillera holandesa Tanja Nijmeijer y algunos de los secuestrados en su poder. Mi intención acá no es realizar un análisis a profundidad del documental, sin embargo, quisiera resaltar la aparición de la música en el mismo y las posibles funciones que desempeñó.

A través del documental se presentan tres aspectos fundamentales de la organización: el político-ideológico, el militar y el cultural. Una de las primeras imágenes de la guerrilla que se ven en el documental es la puesta en escena del grupo musical Rebeldía Oriental. En el primer plano se ve a Alejandra y otra guerrillera cantando, detrás de ellas cuatro músicos acompañando, dos guerrilleros con guitarra, uno tocando guacharaca y otro las maracas, al fondo se ve la selva. La canción que el grupo interpreta es “Mensaje Fariano”, de Julián Conrado, esta canción, que es un vallenato, puede ser considerada como una de las canciones más populares de la organización, la elección de la canción para el performance tiene la intención de mostrar una organización que se aleja del imaginario “narcoterrorista”, para re-presentarse como un actor dispuesto y comprometido con la paz. Así, las Farc-Ep vieron en el documental una carta de presentación al exterior basada en lo que el grupo quiso que el espectador viera.

*Quiero en vez de un fusil en mis manos llevar una flor
Sé lo terrible que es la guerra para la humanidad
Soy un hombre que lucha pensando en sembrar el amor
Precisamente soy guerrillero porque amo la paz
Porque amo la paz
Porque amo la paz...⁷⁹*

Fragmento de Mensaje Fariano, Julián Conrado.

Figura 13. Rebeldía Oriental



⁷⁹ Video disponible en la lista de reproducción de YouTube de esta tesis en [Mensaje fariano](#).

Nota. Imagen tomada del documental “Antes de la tormenta”⁸⁰, 2010.

Hacia el final del documental se puede ver una ceremonia de graduación de guerrilleros y guerrilleras nuevos en donde se aprecia a Alejandra cantar junto con el grupo en el marco del evento. La canción que canta el grupo en esta ocasión es una versión de “El Barcino”, compuesta por Jorge Villamil (1968), una canción dedicada a Manuel Marulanda⁸¹.

El objetivo del Mono Jojoy con el documental era mostrar su faceta como líder político, y de esa manera desarticular las representaciones construidas por los medios de comunicación sobre él como uno de los líderes guerrilleros más sanguinarios y peligrosos. Por esa razón el documental se concentra en sus reflexiones políticas hacia la tropa y en menor medida en su liderazgo militar. Justamente es aquí donde la música jugó un papel fundamental: el documental inicia y termina con la presentación musical del grupo Rebeldía Oriental, así que la música fue nuevamente utilizada por la organización como un recurso para la lucha cultural. Como en el caso de las presentaciones de Rebeldes del Sur en el Caguán, la música se utilizó en este contexto para disputar esas representaciones sobre la organización.

Con la muerte del Mono Jojoy se desintegra (temporalmente⁸²) el grupo Rebeldía Oriental, el contexto cambia y la confrontación militar vuelve a ser prioridad. En este momento la organización asigna Alejandra la tarea de comunicaciones como radista del nuevo comandante de Bloque Oriental, Mauricio Jaramillo. La creencia de Alejandra en la organización y su sentido de subordinación⁸³ hizo que aceptara sin reparos el lugar que se le asignaba porque “el revolucionario está donde la revolución lo necesita”.

⁸⁰ Video disponible en la lista de reproducción de YouTube de esta tesis en https://www.youtube.com/watch?v=ZV0RErhE5Qk&list=PLJ_apS7Mw0VZ-fIK3UcqikmutMl_04oW_&index=27 (El fotograma es del minuto 1:46).

⁸¹ En un artículo de la revista *Semana* escrito por Omar Durango (2014) se dice que “Villamil fue tildado de colaborador de la guerrilla y en 1976, siendo médico y colono de tierras selváticas, fue detenido y acusado de auxiliar a las Farc-Ep” por la canción”. Artículo disponible en: <https://www.semana.com/impresas/especial-arcadia-100/articulo/arcadia-100-el-barcino-jorge-villamil/35062/>. En el minuto 11:51 de la parte 2 del documental se ve al grupo interpretar “El Barcino”, disponible en la lista de reproducción de YouTube de esta tesis en: https://www.youtube.com/watch?v=DHmS9wXH1Ks&list=PLJ_apS7Mw0VZ-fIK3UcqikmutMl_04oW_&index=33.

⁸² Tanto Rebeldía Oriental, como Rebeldes del Sur se recomponen sin la participación de Alejandra hacia el final de los diálogos de La Habana.

⁸³ Sobre el sentido de subordinación Alejandra lo identifica como una de las características más importantes del “revolucionario”. Acatar las normas y las jerarquías era parte fundamental de la disciplina de la cultura fariana.

En suma, en este capítulo exploré los diferentes usos que tuvo la música en la experiencia de Alejandra entre 1999 y 2010, sus trayectorias por la organización permiten ver cómo fueron las prácticas musicales, culturales y político-militares de ella y de otros/as artistas en campo de producción musical.

El balance de este periodo evidencia que, primero, la producción de música en las Farc-Ep implicaba la inversión de recursos económicos, recursos humanos y logística, es decir, suponía todo un despliegue de personas designadas para esa labor. Lo anterior demuestra cómo la organización vio en la cultura y en la música una herramienta con distintos fines.

En primera medida la cultura se utilizó como mecanismo para la confrontación simbólica, allí la música se usó como una herramienta para la desarticulación de representaciones sobre la organización, y rearticular dichas connotaciones negativas replazándolas sobre las facetas políticas y culturales de la organización, que se jugaba (sobre todo en la coyuntura del Caguán) el reconocimiento internacional del estado de beligerancia (Ferro & Uribe, 2002). La cultura y la música le sirvieron a la organización para consolidar apoyos internacionales tanto de otros Estados, de la sociedad civil, como del sector privado, por ejemplo, el caso de “Fighters and lovers”, una empresa danesa que fue investigada por violar las leyes antiterroristas de su país por apoyar a las Farc-Ep con la venta de *merchandising* y música en Europa⁸⁴.

Lo anterior evidencia como también la música y la cultura les sirvieron a las Farc-Ep como un recurso económico (Yúdice, 2002), a partir de varias estrategias: la venta de música en Europa, las presentaciones remuneradas de Rebeldes del Sur y la distribución y venta de mercancías y productos culturales a través de las células urbanas. El contexto de los diálogos fue utilizado por la organización para montar la “Tienda fariana” en San Vicente del Caguán en donde vendieron libros⁸⁵, botones, camisetas y música, “la idea era hacerse conocer de los periodistas nacionales y extranjeros y de los visitantes que comenzaron a llegar para conocer la sonada zona de distensión” (El tiempo, 2001). En el

⁸⁴ En el artículo de prensa “Fighters and lovers lanza una nueva campaña de apoyo a las Farc-Ep” se lee: “La firma de ropa danesa Fighters and lovers, envuelta en un juicio por intento de apoyo económico a las FARC-EP colombianas... La Policía danesa arrestó en febrero de 2006 a 7 personas y cerró la web de la firma, después de que ésta había anunciado que destinaría una quinta parte del precio de unas camisetas a Radio Resistencia”. Disponible en línea en: https://caracol.com.co/radio/2008/08/28/internacional/1219932360_660638.html.

⁸⁵ Uno de los libros que se vendió allí fue el libro “La luna forense” de Gabriel Ángel.

artículo de prensa titulado “El mercadeo de las Farc-Ep”, escrito en 2001 por María Luisa Murillo corresponsal de El Tiempo, se lee:

“Música a diez mil. De la Tienda fariana los compradores no salen sin mirar, en un televisor de 21 pulgadas, los videos sobre el Movimiento Bolivariano. Tampoco, sin oír los vallenatos revolucionarios de Julián Conrado... Ahora le están haciendo propaganda a Métase al Cuento, el último trabajo musical de Lucas Iguarán, otro compositor y cantante guerrillero”⁸⁶.

Eso es lo que me interesa demostrar: el uso múltiple y superpuesto de la música, la polisemia que le es propia a las prácticas culturales, pues mientras fue usada como un recurso económico, también sirvió para difundir una representación propia de la organización a nivel nacional e internacional. Además, demostré cómo incluso la música tuvo una relación con el ámbito militar del conflicto, a partir de su uso en las estrategias de inteligencia y contrainteligencia.

Finalmente, la variación y superposición de los usos de la música estuvo siempre marcada por el contexto: en el Caguán la ausencia de guerra permitió la movilidad, el uso de instrumentos y las presentaciones en la población civil; en el contexto del Plan Patriota, la música se relegó a sus usos en la cotidianidad, para la organización y sus combatientes; y en el inicio del gobierno Santos, para apuntalar las representaciones asociadas con la búsqueda de la paz.

Luego de la muerte del Mono Jojoy Alejandra es designada como radista, la música en ese contexto adquiere un uso personal, un uso “para sí”. Alejandra relata cómo, a pesar de que no era su función principal, siguió cantando en Las Horas Culturales: “yo guardaba mi garganta para lo que yo quisiera”. La música en ese caso también fue un refugio, un escape de la cotidianidad en la guerra. El siguiente movimiento de Alejandra en la organización se da hacia el Magdalena Medio, lugar en donde se cruza de nuevo con un proyecto musical importante, en este caso con el grupo Horizonte Fariano.

⁸⁶ En el artículo de prensa titulado “El mercadeo de las Farc-Ep”, publicado por El Tiempo disponible en línea en: <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-470060>.



CUARTO CAPÍTULO

Horizonte Fariano: “Con mi guitarra pregonero que se acerca el socialismo y con mi fusil sentencio que muera el capitalismo”

El objetivo de este capítulo final es explorar las prácticas musicales y los usos de la música del grupo Horizonte Fariano a partir de la experiencia de Alejandra Téllez. Este apartado comprende los movimientos de Alejandra en la organización en el periodo 2010-2016, año de la firma de los acuerdos de paz entre las Farc-Ep y el gobierno colombiano; posteriormente tendrá lugar la desintegración de las Farc-Ep como organización armada y su transición hacia la disputa político-electoral. En este periodo ubicaremos a Alejandra en el oriente del país y luego en el Magdalena Medio, en el Bloque comandado por Timoleón Jiménez, contexto en el que Alejandra tuvo la posibilidad de desempeñar otra vez funciones en el campo musical.

Siguiendo la premisa del contextualismo radical (Grossberg, 2012), este capítulo está marcado por dos procesos diferentes: (i) los diálogos de paz de La Habana, como el eje a partir del cual se construyeron las narrativas de la organización; y (ii) las herramientas tecnológicas como insumo para la disputa simbólica por las representaciones de la organización hacia afuera. Ambos elementos son fundamentales para comprender la producción musical del grupo Horizonte Fariano. El contexto, como he sostenido, posibilita, pero también influye, tanto en las formas de producción, como en sus contenidos y disputas. A través del caso de Horizonte Fariano, se pueden conocer otras circunstancias de producción de música diferentes a las que he descrito en otros grupos; lo que quiere decir que en la coyuntura de la paz la música tuvo otros usos concretos en el marco de la lucha cultural de la organización.

Por esta razón, en primer lugar, describo brevemente las circunstancias del contexto político y militar del periodo; a continuación, relato la historia de conformación del grupo; posteriormente, caracterizo los usos y disputas en las prácticas musicales del grupo, y finalmente, analizo dos videos del grupo Horizonte Fariano en los que participó Alejandra con mayor autonomía, y que corresponden a los últimos años de la guerrilla, antes de la firma del acuerdo.

La ofensiva militar y simbólica del Estado colombiano

La muerte de Jorge Briceño Suárez o Mono Jojoy, comandante del Bloque Oriental, se dio un mes y medio después de la posesión de Juan Manuel Santos (2010) en la presidencia. Su muerte se configuró como una de las pérdidas más significativas para la guerrilla en términos militares, no sólo por lo que representaba -hablamos de uno de los

referentes militares más importantes de las Farc-Ep-, sino por la importancia del Bloque Oriental en la estrategia militar de esta guerrilla, pues, según Aguilera (2013), las Farc-Ep constituyeron una zona de retaguardia ubicada en los Bloques Sur y Oriental.

A inicios de noviembre de 2011 muere en combate el jefe máximo de la organización Alfonso Cano, quien reemplazó a Manuel Marulanda después de su muerte por causas naturales en 2008. La muerte de Cano puso en riesgo los avances que se habían hecho en las exploraciones para una salida negociada del conflicto, las cuales habían iniciado en 2010 con el cambio de gobierno. Según el artículo de prensa “*Así se llegó al acercamiento con las Farc-Ep*”, publicado por El Tiempo en 2002:

Apenas tres meses después de asumir su cargo como presidente de la República, en agosto del 2010, Juan Manuel Santos inició contactos secretos con un empresario del Valle del Cauca para que hiciera las veces de enlace con las Farc-Ep y ayudara a llevar los acercamientos entre las partes hasta el punto en el que están hoy⁸⁷.

El desgaste militar de la organización venía en aumento, las bajas de dos de los comandantes más importantes generaron la desmoralización de la tropa, situación que se vio reflejada en las cifras de desmovilizaciones individuales. Siguiendo a Fattal (2019), en este contexto el gobierno combinó la ofensiva militar con la guerra de propaganda para conseguir la desmovilización masiva de combatientes.

Mientras tanto, de manera paralela los medios de comunicación contribuyeron en la construcción de la idea de la derrota miliar de la organización, panorama que no dejaba más alternativas a la organización que rendirse. Un ejemplo de esa construcción simbólica en los medios es un artículo de prensa publicado por Caracol Radio dos días después de la muerte del Mono Jojoy, en donde se lee: “El gobernador de la Guajira, Jorge Pérez Bernier, después de felicitar a las Fuerzas Armadas por el duro golpe a las Farc-Ep... aseguró que, con este hecho, la guerrilla debe rendirse y convencerse que el gobierno no va a ceder”⁸⁸.

Con la muerte de Cano, Timoleón Jiménez asumió el mando de las Farc-Ep en 2011. Timochenko, como también es conocido, ingresó a la organización a finales de la década de los 1970 y en el Pleno de 1987 entró a ser parte del Secretariado. Fue delegado luego de la VIII Conferencia como coordinador del Bloque Magdalena Medio, y aunque

⁸⁷ Artículo de prensa titulado “Así se llegó al acercamiento con las Farc-Ep”, disponible en línea en: <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-12186341>.

⁸⁸ Artículo de prensa titulado “Gobernador de La Guajira dice que las Farc-Ep deben rendirse”, disponible en línea en: https://caracol.com.co/radio/2010/09/24/nacional/1285304880_362461.html.

participó como negociador en el Caguán, regresó a esa zona una vez se levantaron los diálogos. La llegada de Timochenko como jefe máximo de la organización fue fundamental para seguir en el camino de la salida política del conflicto; y aunque la muerte de Briceño y Cano generaron el rechazo sobre las negociaciones por parte de un sector de la organización, Jiménez respaldó los acercamientos, que continuaron hasta el 2012⁸⁹.

En un comunicado público emitido en 2012, las Farc-Ep anunciaron la liberación de secuestrados en su poder y el fin de esta práctica como una forma de financiación de la organización. A finales de ese mismo año se reunió la delegación de paz del Estado Mayor Central en el Pleno “Reunión consultiva comandante Alfonso Cano, Presente”, y allí se ratificó la intención de la organización de continuar con el proceso de paz, es decir, pasar de la etapa de exploración hacia la etapa de diálogos.

El 4 de septiembre de 2012 el presidente Juan Manuel Santos anunció públicamente el inicio de diálogos para llegar a un “acuerdo general por la terminación del conflicto y la construcción de una paz estable y duradera”. Los diálogos se mantuvieron durante este tiempo en medio del conflicto, y aunque se establecieron unos periodos de cese al fuego, las Farc-Ep continuaron teniendo pérdidas en el campo militar que desgastaron la organización y fortalecieron la idea de la dejación de las armas.

Este contexto favoreció la producción cultural de las Farc-Ep, la cual se potencializó no solo con la coyuntura política de los diálogos, sino también por el acceso a tecnología y otros recursos que favorecieron la producción y difusión. Los periodos en los cuales la organización estuvo por fuera de la confrontación militar permitieron un crecimiento exponencial de la producción de bienes culturales y encaminó sus esfuerzos para fortalecerse en la confrontación simbólica. En palabras de Fattal:

Ante las negociaciones de paz en el Caguán (1999-2002) y las conversaciones de paz en La Habana (2012- 2016), las FARC-EP trató de recuperar el terreno perdido en *la guerra de propaganda*, pero descubrió repentinamente que sus adversarios superaban con creces su propia capacidad de comunicación mediática (Fattal, 2019, pág. 67. La cursiva es mía).

⁸⁹ A propósito de este momento coyuntural, en el artículo de El Tiempo “*Así se llegó al acercamiento con las Farc-Ep*”, se lee: “A la disposición del secretariado de entablar unos diálogos con el gobierno se opuso Iván Márquez, uno de los más viejos en la jefatura de la guerrilla, quien argumentó que todavía estaba fresca la sangre de 'Alfonso Cano' y la del 'Mono Jojoy'... Este fue uno de los momentos más tensos de los acercamientos, pero fue superado por la decisión irreversible de 'Timochenko' de entrar en la búsqueda de la paz con el gobierno de Santos”. Disponible en línea en: <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-12186341>.

Es por esto por lo que, en este capítulo, me interesa explorar los usos que tuvo la música en el contexto de “guerra de propaganda” y de confrontación cultural que se dio en los últimos años de conflicto entre las Farc-Ep y el Estado colombiano. Para ello, volvamos al cauce principal de la experiencia de Alejandra.

Con la muerte del Mono Jojoy, el Bloque Oriental continuó sus operaciones bajo la comandancia de Mauricio Jaramillo. En este periodo Alejandra siguió desempeñándose como radista de Jaramillo, hasta que este fue enviado a Cuba como parte del equipo negociador en septiembre de 2012. Por la partida de Jaramillo la envían hacia la frontera con Venezuela con John 40⁹⁰, quien fue el jefe de la guardia del Mono Jojoy hasta su muerte. Allí permaneció hasta que la trasladaron hacia el Magdalena Medio.

En el 2013 Alejandra llegó al Catatumbo junto a otros/as combatientes que habían estado con Marulanda. Dado que en el Bloque del Magdalena Medio se encontraba el jefe máximo de la organización, Timoleón Jiménez, su traslado estuvo motivado por el interés de la organización de proteger a quienes habían estado cerca del comandante en jefe de las Farc-Ep; su experiencia y conocimiento por la cercanía y confianza con Manuel Marulanda hizo que fueran enviados a un lugar más seguro que el Bloque Oriental. Como relató Alejandra:

⁹⁰ Géner García Molina, conocido como John 40, fue encargado de las finanzas del Bloque Oriental a través del narcotráfico. En 2016 se declaró en disidencia y siguió controlando el negocio del narcotráfico. En lo que interesa a esta investigación el caso de John 40 llama la atención por haber sido el único guerrillero músico en hacer corridos prohibidos en la organización. En el artículo de prensa “*Los corridos del capo de la guerrilla (...)* grabó un disco de música norteña “con todos los derechos reservados” en el año 2000, con singulares canciones sobre su militancia guerrillera, reivindicaciones a figuras como el Che Guevara, Efraín González y Guadalupe Salcedo o diatribas contra el gobierno y la corrupción. Según le narraron a la Fiscalía varios testigos, en su zona de influencia el disco se vendió como pan caliente y se escuchaba en tiendas veredales”, publicado por El Espectador en 2009, se lee sobre su relación con el narcotráfico y la producción de música. Disponible en línea en: <https://www.elespectador.com/judicial/los-corridos-del-capo-de-la-guerrilla-article-138934/>.

...Cuando Mauricio Jaramillo se va, conformamos una guerrilla de varias unidades y nos pasan para donde John 40. Fueron casi tres meses de marcha cruzando Guaviare, Guainía, Puerto Inírida, hasta llegar al Orinoco, porque además teníamos operativos. Íbamos para la frontera con Venezuela, allá duramos un tiempo hasta que nos mandan donde Timo...

...Yo llego a Norte de Santander como radista ante el camarada Timo. Llegamos con un grupo de los que eran de donde el camarada Manuel, como seis. A nosotros nos mandan allá por protección, porque teníamos información, porque nosotros sabíamos cosas, habíamos estado muy cerca al camarada Manuel, y en ese tiempo el Ejército estaba buscando coger a quienes habían estado cerca del Camarada Manuel. Estaban las dos Nancys, que fueron las rancheras que llevaban como veinte años con él, estaba Bresner, que llevaba más de treinta años acompañándolo, estaba Rigo, el hijo, radista del camarada Manuel, estaba Sandra que era la compañera de vida de él, se encargaba de revisar sus documentos y de las comunicaciones, estaba Francy, que era la asistente personal del camarada Manuel y otros. Nos llevan para Norte de Santander que, porque supuestamente el operativo era menos, y sí era menos, entonces eso fue como una forma de protección; ya estaban en los diálogos y los jefes tenían asignado un lugar en el que reunirse...

De fondo, comandante Mauricio Jaramillo en la Habana, 2012
(Nota, Imagen disponible en línea en [Mauricio Jaramillo](#))

Alejandra continuó sus labores como radista en el Magdalena Medio, hasta que Timochenko la delegó para la producción musical en el grupo Horizonte Fariano, grupo conformado en 2007 por orientación de Timochenko, y liderado por Jaime Nevado.

Horizonte Fariano: banda sonora del Plan Patriota a los diálogos de paz en La Habana

En 2007, en el Bloque Magdalena Medio, bajo la comandancia de Timoleón Jiménez, se inició el proyecto musical conocido como Horizonte Fariano. Este grupo se dedicó a la creación de música, teatro y danza. Timochenko desempeñó un papel fundamental al proporcionar las herramientas y espacios necesarios para la producción cultural fariana en la región del Catatumbo. Jaime Nevado, quien ya tenía experiencia en la producción cultural fuera de la organización, se unió a las Farc-Ep debido a la persecución política que enfrentaba a mediados de la primera década de los 2000. Dada su trayectoria en la radio, como escritor, director de teatro y por su formación política, se le encomendaron tareas políticas y culturales en el Magdalena Medio. Esto recuerda

Gabriel Ángel sobre la llegada de Jaime Nevado a las Farc-Ep y la conformación del grupo:

El viejo, Jaime Nevado, comunista y poeta, trabajaba en la casa de la cultura de Segovia. Poeta de la vida bohemia y de la vida cultural de un pueblo, y en su proceso termina colaborando con la guerrilla y por persecución y amenazas termina dentro de la guerrilla, y como era teatrero por fuera, se dedica a eso en la guerrilla. Hacía presentaciones, monólogos en Las Horas Culturales. Dirigió grupos de teatro y preparaba intervenciones culturales para los aniversarios. Aprendió a tocar empíricamente guitarra, y cuando lo mandan al Catatumbo lo recibe el camarada Timo, quien lo encarga de tareas en lo cultural. Conforman un grupo musical y van produciendo sus canciones como Horizonte Fariano⁹¹.

Como parte de la tarea político-cultural que se le asignó a Nevado nació el grupo Horizonte Fariano, con la participación de jóvenes guerrilleras y guerrilleros que tenían un interés particular por la música y que, hasta entonces, solo habían podido dedicarse al arte durante Las Horas Culturales. Los integrantes del grupo fueron: Jaime Nevado, quien coordinaba y lideraba el grupo; Arnulfo Padilla, guitarrista; Leo León Cuartas, Guacharaca y voz; Julián en la percusión, Kelly en los coros, y posteriormente Alejandra. Al respecto Nevado relata:

Horizonte nace así: una vez me tocó llegar dónde Timoleón Jiménez por allá en Catatumbo, él me preguntó que, si había llevado la guitarra, yo le dije que yo había ido a combatir no a tocar guitarra, yo iba a empuñar un fusil. Entonces él me dijo que la guitarra era necesaria, que había que traer una guitarra y mandó a conseguirla. A los dos días me llegó la guitarra y me puse a tocar. Un guerrillero acompañó con la guitarra, se llamaba Arnulfo Padilla. Otro muchacho de estos, porque todos eran jóvenes, el único viejo era yo, que se llamaba Leo León, cogió la linterna y empezó a acompañar con la linterna de una manera precisa, como si fuera una guacharaca o una rasca-rasca y otro cogió un timbo de esos de plástico que usábamos para cargar el agua para cepillarnos y empezó a hacer la percusión, y todo sonaba acompasado, ahí nació el grupo⁹².

El grupo se enfocó principalmente en la producción de música tradicional campesina colombiana, retomando elementos de géneros como el Pasillo, la Guabina, Rumba Criolla, Torbellino, entre otras. Su propuesta musical se basó en los intercambios culturales que tenían lugar dentro de la organización, incorporando géneros musicales tradicionales de la subregión del Magdalena Medio⁹³ y de los lugares de origen de las y los combatientes. Según lo recuerda Jaime Nevado: “Allí en la organización conocí cantidad de músicas hermosas, los boyacenses y toda esa rica musical que tienen los

⁹¹ Entrevista con Gabriel Ángel, realizada el 10 de febrero de 2019.

⁹² Entrevista con Jaime Nevado, realizada el 5 de agosto de 2022.

⁹³ Carrilera, Guasca, Joropo de Montaña, Mojiganga, vals, entre otros.

costeños tanto del atlántico como del pacífico, y toda esa zona andina que es muy rica de música”⁹⁴.

Según Jaime Nevado, Horizonte Fariano logró grabar durante su trayectoria de nueve años “300 audios y 180 videos”⁹⁵; así, es posible que sea el grupo que más videos de música fariana desarrolló, parte de los cuales están disponibles en la plataforma YouTube⁹⁶. En comparación con los grupos del oriente y del sur, Horizonte Fariano tuvo mejores condiciones para la grabación y circulación de su música⁹⁷, pues a pesar de haber tenido menores instrumentos y habilidad para interpretarlos, las y los miembros del grupo lograron concretar un método de grabación artesanal, es decir, sin estudios de grabación profesionalizados y sin una técnica especializada para ello, así, usaron los instrumentos a disposición para grabar material, que por la ausencia de esos conocimientos, fue en muchos casos de baja calidad, pero de manera sistemática.

Es decir, ocurrieron dos cosas de manera paralela, por un lado, se dieron las condiciones óptimas– en términos de confrontación militar- para hacer música, y por otro se presentó una precariedad en la formación y habilidad de los integrantes del grupo para producir música. En todo caso, el grupo supo utilizar a su favor el acceso a internet, la disponibilidad de cámaras de video y las circunstancias de la guerra para desarrollar esa producción autogestionada que tuvo como resultado una apuesta audiovisual con sonido rústico e imperfecto.

La música de Horizonte Fariano no se identifica con un género particular, se trata de una mezcla musical producto de sonoridades campesinas tradicionales, de los instrumentos disponibles y de la improvisación de sus integrantes. Lo notable del grupo radica en que, pese a la falta de profesionalización de sus integrantes, pudieron grabar y distribuir música fariana, a diferencia de grupos con mejores recursos musicales – y más talento- como Rebeldes del Sur.

Si bien el grupo contó con espacios y apoyo para la realización de música, al inicio no tuvo a disposición instrumentos de calidad y tampoco contaron con equipos de

⁹⁴ Entrevista con Jaime Nevado, realizada el 5 de agosto de 2022.

⁹⁵ Entrevista con Jaime Nevado, realizada el 5 de agosto de 2022.

⁹⁶ En la lista de reproducción de esta investigación se encuentran algunos videos del grupo, disponibles en: [Dábamós parejo con fusiles y acordeones](#).

⁹⁷ Aunque el grupo no contó con profesionales para la formación de sus integrantes o instrumentos de calidad como en el caso del grupo del Sur, las condiciones del conflicto y la disposición de herramientas tecnológicas como el internet y las cámaras de video, permitieron que el grupo hiciera canciones y las publicara en redes sociales como YouTube.

amplificación de sonido, como sí pasó con los grupos musicales en el Caguán. En general, los instrumentos fueron autogestionados y creados por las y los combatientes. Así, contaron inicialmente con dos guitarras (la que Timoleón Jiménez le gestionó a Jaime Nevado y la que posteriormente pidieron para Padilla), y el sonido de la guacharaca fue improvisado con linternas y palos del entorno. Asegura Nevado que uno de los tambores que tuvieron fue construido por ellos utilizando un árbol y cueros de chivos criados por ellos mismos. También emplearon cáscaras del fruto del árbol de totumo, piedras finas de río y tela para construir un instrumento al que el grupo bautizó “guasaitas”. Nevado lo describe así: “es muy parecido al guasá indígena, porque también lo hacen de calabazos, por eso le pusimos guasaitas porque eran dos, una creación guerrillera”⁹⁸.

Como se ha mencionado, la conformación de los grupos musicales hasta ahora descritos pasó por una orientación de la comandancia de los diferentes Bloques. Así, la creación de Rebeldes del Sur, Rebeldía Oriental y Horizonte Fariano fue producto de la delegación de la comandancia en cumplimiento de la VIII Conferencia. Sin embargo, las condiciones de producción de los grupos musicales dan cuenta de las diferencias en la posición que ocupaban, y de la que dependió la posibilidad de tener diferentes instrumentos y la calidad de estos.

El análisis comparado permite evidenciar que en la zona de despeje del Caguán los grupos accedieron a instrumentos de última generación, a instructores profesionales y a herramientas de amplificación de sonido de alta calidad; o incluso, que los artistas del caribe grabaron bajo la producción de un sello musical propio llamado “Musi Farc-Ep”⁹⁹. Por su parte, Horizonte Fariano, no tuvo a su disposición ese tipo de herramientas y recursos musicales, pero consolidó un método autogestionado de grabación de videos caseros con la ayuda de herramientas tecnológicas -computador, internet y cámaras de video- que utilizaron para la disputa cultural.

⁹⁸ Entrevista con Jaime Nevado, realizada el 5 de agosto de 2022.

⁹⁹ En las entrevistas realizadas tanto a Alejandra, como a Nevado y Vega, ninguno reconoció la existencia de un sello musical propio. Lo que confirma que este sello musical solo grabó a los artistas más populares de la organización, como lo son Conrado, Iguarán y posiblemente Pérez.

Figura 14. Sello "Musi Farc"



Nota. Imagen tomada de la portada del álbum "Mensaje Fariano, 1989.

Como veremos, el proceso en Horizonte Fariano tuvo un fuerte componente artesanal, de conocimientos y herramientas empíricas y experimentales, situación que no les impidió componer, interpretar, presentarse, grabar y distribuir música fariana. Su experiencia permite aproximarse a las diferentes formas de producción musical y deconstruirlas para identificar los usos y las diferencias que hubo.

Guitarra y fusil: La música en la guerra cultural de las Farc-Ep

Hacer el análisis de los usos de la música fariana teniendo en cuenta la centralidad del contexto demuestra que, aunque los usos puedan ser parecidos, dependen de las circunstancias militares y políticas de la guerra, las cuales cambiaron con el paso del tiempo. Así, la música en su función simbólica dependió de múltiples coyunturas, y cada situación hizo que cambiara la narrativa utilizada para enfrentar la guerra simbólica o guerra de propaganda.

El mismo año en que se formó Horizonte Fariano, la firma Lowe/SSP3 empezó a trabajar con el Plan de Atención Humanitaria a Desmovilizados "PAHD". Fattal (2019) argumenta que desde ese año el gobierno desplegó una campaña mediática que incluía anuncios de radio, comerciales de televisión, helicópteros con altavoces, volantes, balones de fútbol, mensajes de Facebook, videos en la plataforma YouTube, entre otros. Fue a este repertorio de ataques simbólicos a los que la guerrilla tuvo que responder a través de la música de grupos como Horizonte Fariano.

El proceso de composición en Horizonte Fariano fue realizado en mayor medida por Jaime Nevado, debido a que su tarea era exclusivamente el trabajo cultural, tenía más libertad, tiempo y espacios para la composición. Igualmente, su formación académica y

política le permitió desarrollar letras que relataban hechos históricos, eventos, personajes y posturas político-ideológicas, por esta razón fue quien más compuso dentro del grupo:

Si tú miras todo el repertorio, todo el acumulado de música de Horizonte, la mayoría de las canciones son mías, pero hay también canciones de muchos guerrilleros. Arnulfo Padilla componía, él me mostraba una letra y yo le hacía unos arreglos, no tanto a la letra, sino a la música, él concebía la letra de una manera y yo tenía que adaptarla al grupo, él la concebía como él la consideraba y tocaba adaptarla, corregirle algunos errores de semántica y unas cosas que no estaban bien con el lenguaje y no eran claras a la gente. Pero de resto ellos también componían. Yo diría que de todo el acumulado de Horizonte, tres o cuatro combatientes aportaron e hicieron canciones, cuento yo por ahí unas treinta canciones que no eran mías sino de ellos¹⁰⁰.

Dentro del grupo la composición no fue tan limitada como en el caso de Rebeldes del Sur, en algunas ocasiones otros de los integrantes compusieron canciones que el grupo produjo. A pesar de que no hubo censura, sí hubo modificaciones que hicieron que la apuesta musical de Horizonte Fariano fuera siempre la que Nevado concibió como correcta. En otras ocasiones la composición se hizo de manera colectiva: en medio de los ensayos se juntaban los distintos instrumentos, y a partir de frases dichas por las y los combatientes que se iban repitiendo en el canto se compusieron colectivamente algunas de las canciones¹⁰¹.

Su rol como encargado cultural del Frente le permitió tener mayores posibilidades como agente cultural; sin ir tan lejos, el estar dedicado exclusivamente a las tareas culturales lo alejaba de las acciones del conflicto y de otro tipo de responsabilidades que tenían que desarrollar las y los otros integrantes del grupo. Las posibilidades se materializaban en tiempo para componer, libertad para hacerlo en la cotidianidad guerrillera e independencia sobre los temas desarrollados.

¹⁰⁰ Entrevista con Jaime Nevado, realizada el 5 de agosto de 2022.

¹⁰¹ Al respecto recuerda Nevado “Hubo otras [canciones] que nacieron con el grupo, entonces cuando estábamos ensayando alguien empezaba a tocar una cosa, empezaba a hacer dibujos en la guitarra, y el otro empezaba a acompañarlo y todos nos íbamos metiendo, entonces yo ponía una frase y la cantaba, después otro le agregaba otra frase, entonces era una canción que nacía colectiva, varias canciones nacieron colectivas y era de acuerdo a lo que teníamos que representar. Por ejemplo, el 1 de mayo. Nosotros festejábamos el 1 de mayo como el día internacional de la clase obrera, entonces le teníamos que hacer una canción a los obreros colombianos, al campesino colombiano, a los líderes sociales y la hacíamos. Yo la escribía o la escribíamos entre todos y le poníamos la música. La mayoría de las propuestas nacían porque como a mí me quedaba un poco más de tiempo que a otros, haciendo charlas y otras cosas como la preparación política e ideológica de combatientes, sino también la preparación musical, la preparación desde artes, desde danzas, porque yo dirigía todo. Entonces en el tiempo que me quedaba preparaba algo y lo llevaba como propuesta al ensayo y allá ellos le hacían sus aportes, entonces las composiciones tanto en la parte de la letra como en la parte musical la mayoría eran creación colectiva”.

En general, una situación que comparten la mayoría de combatientes que se dedicaron a las labores culturales, como las y los músicos, fue la posibilidad de evitar los momentos de confrontación armada, al menos en los periodos de tiempo en los que se dedicaron a esa labor. Aunque Nevado fue quien más gozó de ese privilegio en Horizonte Fariano, la mayoría de los integrantes del grupo estuvieron haciendo música mientras otros combatían. Lo que se configura como un uso de la música desde las y los músicos¹⁰², es decir, en algunas ocasiones las labores musicales sirvieron para evitar las circunstancias de la confrontación militar, así, participar de la producción musical representaba un lugar seguro para guerrilleras y guerrilleros artistas.

Aunque el grupo compuso canciones de manera colectiva, incluso en esos momentos el proceso era liderado por Nevado, por esta razón, el grueso del repertorio musical del grupo se inscribió en géneros “tradicionales”. Pese a que Horizonte Fariano estaba compuesto en su mayoría por jóvenes con diversos gustos musicales que podían considerarse más “modernos”, la música se desarrolló bajo la visión de Nevado, como recuerda Alejandra:

...Quién tomaba esa decisión de los géneros era Nevado, él era el que escribía y componía y eso se respetaba, él tenía como cierta libertad y mando en el grupo, la gente a él lo miraba como el director. Entonces ellos siempre estuvieron esperando a que Nevado les dijera qué hacer...

De fondo, Jaime Nevado interpretando guitarra
(Nota: Imagen tomada del video “la libertad”, disponible en línea en: [Jaime Nevado](#))

No obstante, otros miembros del grupo como Leo León también tuvieron la oportunidad de componer. La canción titulada “Canto, guitarra y fusil”¹⁰³ fue compuesta por él. En esta canción se hace un símil entre el fusil y la guitarra, dando a entender que la lucha no era solo a partir de las armas, sino también a partir de prácticas culturales. Tanto en lo discursivo como en el componente audiovisual se evidencia la comparación de dichos elementos y su rol en la guerra contra el Estado:

La guitarra y el fusil son dos armas que en la guerra

¹⁰² Esta situación también ocurrió en Rebeldes del Sur y en los grupos y artistas del Caribe.

¹⁰³ Video disponible en la lista de reproducción de YouTube de esta tesis en https://www.youtube.com/watch?v=11K_sjvpvDE&list=PLJ_apS7Mw0VZ-f1K3UcqikmutMl_04oW_&index=16.

*Las portan los guerrilleros sembrando semillas nuevas
La guitarra es guerrillera y el fusil bolivariano
Y el que dispara cantando es combatiente fariano
Soy un hombre que lucha por la paz
A mi pueblo quiero dar felicidad
Orgulloso voy formando acá en las Farc-Ep
Con los pobres voy buscando libertad
Con la guitarra le canto a mi pueblo colombiano
Con el fusil hoy me empeño en desterrar al tirano
Me sacaron de mi tierra los malditos asesinos
Que el gobierno ha mantenido desplazando campesinos
Con mi guitarra pregonó que se acerca el socialismo
Y con mi fusil sentencio que muera el capitalismo
Con la guitarra se arrulla la sociedad de hombres nuevos
Y con el fusil se le arrugan al oligarca los huevos...*

Fragmento de “Canto, guitarra y fusil”, Horizonte Fariano, 2010.

Figura 15. Guitarra y fusil



Nota. Imagen tomada del video “Canto guitarra y fusil”, 2010.

Esta canción de Horizonte Fariano da cuenta de cómo la organización se disputó las representaciones en la guerra simbólica contra el Estado, además, da cuenta de la importancia que tuvo la música en esta labor. “La guitarra”, en la canción, hace referencia a la producción cultural y musical de la organización en el marco de la disputa simbólica,

mientras que el fusil refiere a la confrontación militar directa; incluso en el video se pueden ver los dos elementos entrecruzados como una clara referencia a la hoz y el martillo, es decir, haciendo un símil entre la unión del campesinado y la clase obrera, y la unión de la cultura con lo militar para la victoria de la revolución. Además, quienes aparecen en el video están vestidos con pantalones camuflados y botas, pero con camisetas blancas, representando una constante mezcla entre lo cultural y lo militar.

Figura 16. Hoz y martillo



Nota. Imagen disponible en línea en [Hoz y Martillo](#).

En este punto es fundamental destacar la importancia que tuvo la plataforma YouTube en esta disputa, y para ello es necesario volver unos años atrás, cuando la organización empezó a hacer videos que distribuyó en este tipo de plataformas. A finales de la década de 1990 y principios del 2000, la organización grabó incursiones militares como tomas a municipios y ataques a la fuerza pública. Algunas de las más recordadas son las tomas de Miraflores en el Guaviare, o Mitú en el Vaupés; estas grabaciones tuvieron como objetivo demostrar el poderío militar de la organización¹⁰⁴ (Fattal, 2019).

En ese contexto las representaciones que quiso construir la guerrilla giraron alrededor del estado de beligerancia, por esa razón, en las grabaciones se veían las imágenes de guerrilleros y guerrilleras atacando estaciones de policía o bases militares, una vez lograban la victoria militar grababan a los prisioneros de guerra, haciendo énfasis en el trato humanitario que se les daba. Esta narrativa tenía como objetivo cumplir con los requisitos para dicho estatus, como el control territorial y el respeto por el Derecho Internacional Humanitario, entre otros. Esas representaciones construidas a partir del material audiovisual de la organización jugaron un rol fundamental para iniciar los

¹⁰⁴ Videos disponibles en la lista de reproducción de YouTube de esta tesis en https://www.youtube.com/playlist?list=PLJ_apS7Mw0VZ-f1K3UcqikmutMl_04oW.

diálogos del Caguán, y para establecer la idea de que el diálogo se estaba dando con una organización que estaba en su mejor momento militar.

Sin embargo, lo que me interesa demostrar es cómo la misma plataforma, YouTube, fue utilizada en otro contexto, y la manera en que esas representaciones cambiaron radicalmente. Así, los videos publicados por Horizonte Fariano desde el cambio de gobierno en 2010 ya no hacían énfasis en el poderío militar de la organización, sino en su intención de paz, en la condición humana de sus combatientes y en el carácter político de la organización.

En el artículo *Hostile remixes on YouTube: A new constraint on pro-FARC counterpublics in Colombia*, escrito por Alex Fattal (2014), el autor analiza “la batalla propagandística en línea” que tuvo lugar entre el gobierno y la organización. Si bien para Fattal el resultado de esta confrontación en dicha plataforma reforzó el público anti-Farc, se evidencia la disputa que me interesa resaltar. De esta manera, YouTube fue otro escenario en la guerra simbólica por las representaciones, aunque con mayor dificultad para las Farc-Ep como menciona el autor: “La batalla propagandística en línea, por tanto, refleja la lucha militar asimétrica del país, en la que 445.000 soldados del Gobierno superan a los 10.000 de las FARC” (Fattal, 2014, pág. 320).

Según el autor, la “circulación recombinatoria” de los videos de las Farc-Ep, que se trata de la reedición de los videos originales que la organización circuló en la plataforma (como el del secuestro de los diputados del Valle en 2002), por otras personas o grupos con el fin de transformar sus significaciones, promovió las definiciones anti-Farc y consolidó la idea de la respuesta militar bélica en contra de la organización. Sin embargo, a pesar de que no haya sido una batalla ganada, se evidencia el uso de la plataforma como herramienta en la disputa.

En lo que se refiere a los usos de la música, estos continuaron, como en el periodo pasado, sirviendo a la confrontación simbólica. Si bien las narrativas del Caguán estuvieron basadas en obtener el estado de beligerancia, en el contexto de los diálogos de La Habana, la organización se concentró en su propósito de paz, y en ambos discursos la música fue la herramienta para instaurarlos, tanto en la organización como en el imaginario de la sociedad civil.

Asimismo, cuanto más se acercaba el final del conflicto, al menos desde la perspectiva de la guerrilla, sus representaciones se concentraron más en aspectos políticos

y en la paz, lo que se manifestó también en la música que hizo Horizonte Fariano. Este cambio se evidencia cuando se contrastan las narrativas del grupo en los primeros años de conformación frente a las últimas canciones que hizo. En la canción “*Venimos de la patria proletaria*”¹⁰⁵ grabada y publicada en 2008, en el contexto del Plan Patriota, el grupo canta sobre su lucha contra la intervención de Estados Unidos en el conflicto colombiano. Puesto que el Plan Patriota se debió en gran parte a la financiación “yanqui”, la canción suscribe una clara narrativa “antiimperialista”:

*Mis ansias guerreras de enfrentar al yanqui
Mantiene ardientes con alta moral...
Mujeres y hombres
Que escuchan mi canto
Vengan con nosotros
Vamos a luchar
Empuñen fusiles que el gringo bandido
Sigue pisoteando nuestra dignidad...*

Fragmento de “venimos de la patria proletaria”, Horizonte Fariano, 2008.

Las representaciones se fueron modificando según las diferentes coyunturas, pasando de los videos de tomas guerrilleras, a videoclips de música fariana sobre las razones de su lucha y a la invitación a unirse a la lucha armada, hasta la construcción de un discurso político y de paz que pretendía allanar el terreno para el posconflicto¹⁰⁶.

YouTube fue utilizado como uno de los principales mecanismos de difusión desde la década del 2000, en esta plataforma la organización vio una herramienta para ampliar el rango de difusión de sus narrativas y significaciones. Frente a la incapacidad de acceso a medios de comunicación masivos, YouTube le dio a las Farc-Ep un canal donde se podía esquivar la censura, permitiendo que la música fariana pudiera ser difundida al margen de las dificultades de los procesos de grabación de discos en un estudio.

Durante la existencia de Horizonte Fariano y la experiencia de aproximadamente nueve años en los que estuvieron haciendo música en el Magdalena Medio, tuvieron que compartir la responsabilidad de la música con las demás de la guerra. Por ello los ensayos sólo tenían lugar cuando estaban dadas las condiciones para hacerlo. Con todo, la mayor

¹⁰⁵ Video disponible en la lista de reproducción de YouTube de esta tesis: https://www.youtube.com/watch?v=m_83FYjgwms&list=PLJ_apS7Mw0VZ-f1K3UcqikmutMl_04oW_&index=31.

¹⁰⁶ En los anexos de esta tesis se encuentra una matriz en donde se clasifican las temáticas de algunas de las canciones del grupo.

parte del tiempo las condiciones bélicas fueron propicias para la producción musical, pues la situación del conflicto no era tan intensa allí como en otros lugares del país.

Estas condiciones permitieron que el grupo pudiera dedicarse a la producción musical y cultural cotidianamente. Como recuerda Alejandra, en algunas ocasiones el grupo era enviado en comisión a los lugares donde se hacían las escuelas de formación, estas escuelas podrían durar entre dos y cuatro meses. El espacio que se preparaba para la realización de la “escuela”, era un campamento con capacidad para más de doscientas guerrilleras y guerrilleros, una infraestructura que contaba con diferentes espacios sociales, aulas y lugares para actividades deportivas y culturales.

Con frecuencia el grupo fue enviado a estos campamentos donde se hacían las escuelas para poder ensayar, componer, interpretar y grabar música. Aunque no contaban con muchos recursos musicales, el grupo tuvo la posibilidad de salir en comisión exclusivamente a producir música, lo que en comparación con las y los demás combatientes era un privilegio. Además, si bien Horizonte Fariano inicialmente fue pensado para ser un grupo musical, con el tiempo, gracias al trabajo de Nevado, al apoyo del comandante del Bloque y a las condiciones de guerra en el Catatumbo, fue cambiando hasta convertirse en un grupo que podría ser considerado como un “colectivo cultural”. Su base era la música, pero poco a poco fueron acompañando la música con danzas y otras artes, hasta desarrollar piezas cantadas y actuadas en medio de la selva, con instrumentos musicales, escenografías y vestuarios creados por ellos mismos.

Figura 17. “Uribe gorila criminal”



Nota. Imagen tomada del video “Uribe gorila criminal”¹⁰⁷, 2009.

Los videoclips de Horizonte Fariano se configuran como una sumatoria de prácticas significantes, en varios de estos las narrativas líricas de las canciones fueron acompañadas por una puesta en escena y un baile, para reforzar las representaciones sobre la organización, mostrándose como un grupo social atravesado por la cultura. En la figura 17, tomada del videoclip “*Uribe gorila criminal*”, se ve a guerrilleros y guerrilleras, bailando con trajes típicos, otros uniformados con fusil; dos guerrilleros disfrazados, uno con prendas alusivas a Estados Unidos manipulando una marioneta de un gorila, que es también un disfraz. El contexto del video corresponde a los últimos años de mandato de Álvaro Uribe y su política de “seguridad democrática”.

El video muestra un contexto festivo, de parodia y sátira del gobierno en lo que se asemeja a un carnaval a partir de la puesta en escena de un orden social diferente. Es notable la manera en que se articula el baile con pasos, coreografía y trajes típicos con un público uniformado y armado, lo que simboliza la apropiación y resignificación de las tradiciones desde una perspectiva revolucionaria.

Horizonte Fariano tuvo la oportunidad de presentarse dentro y fuera de la guerrilla. Por dentro, se presentaron en eventos de conmemoración de la historia fariana, como celebraciones por la memoria de los héroes guerrilleros, y eventos de la historia de Colombia, como los hitos de la independencia o fechas internacionales, como el día del/a trabajador/a. Como se mencionó, en varias ocasiones el grupo no solo hacía presentaciones musicales, también presentaba obras de teatro y danzas. Esto ocurrió tanto dentro del Frente como en visitas a otras comisiones del Bloque. Por tanto, es posible afirmar que las presentaciones de Horizonte Fariano desempeñaron las mismas funciones del grupo Rebeldes del Sur, pues por fuera también participaron de la formación política de masas; mientras por dentro fortalecieron el proceso de producción de identidad y memoria fariana en celebraciones y conmemoraciones de la organización.

Por fuera del contexto guerrillero se presentaban entre la población civil en eventos de juntas de acción comunal, en sindicatos y organizaciones campesinas como cooperativas o asociaciones; igualmente, en escuelas públicas en donde prepararon

¹⁰⁷ Video disponible en la lista de reproducción de YouTube de esta tesis https://www.youtube.com/watch?v=gMDHRAo6CuI&list=PLJ_apS7Mw0VZ-f1K3UcqikmutMl_04oW_&index=32.

presentaciones de danzas, música y teatro con niñas y niños campesinos del Catatumbo. El abandono estatal de las zonas rurales en los lugares de influencia del Bloque Magdalena Medio fue aprovechado para la “*incursión cultural*” del grupo, que si bien no se presentó en grandes escenarios como lo hizo Rebeldes del Sur, la música y otras prácticas culturales sirvieron para la legitimidad de la organización en estos lugares. En el campo de la confrontación política, Horizonte Fariano participó de las luchas por el apoyo de las bases a través de la música.

Ahora bien, en el caso de Horizonte Fariano el proceso de grabación ocurría en espacios construidos por las y los integrantes del grupo en medio de las selvas del Catatumbo. Dado que el grupo estuvo activo durante casi diez años y gracias a que la estrategia militar de la guerrilla implicaba movilidad constante, no tuvieron lugares fijos determinados para tal fin, eran espacios itinerantes, como la guerra de guerrillas. Sin embargo, las condiciones del conflicto en el Magdalena Medio les permitieron acondicionar espacios con esa finalidad al menos por el tiempo en que grababan.

Alejandra recuerda que el proceso empezaba con la construcción del espacio en donde iban a estar algunos meses; se trataba de un aula hecha en tabla y forrada con cajas de huevo para mejorar y aislar el sonido, aunque el contexto favoreció las condiciones para grabar música, la naturaleza de los espacios para la grabación limitó la calidad del contenido. Una vez tenían el espacio y definida la canción que iban a grabar, utilizaban los equipos de la emisora La Voz de la Resistencia del Catatumbo, dirigida durante un periodo de tiempo por Nevado. Entonces contaban con computador, consola y micrófonos, así construían una sala de grabación improvisada en la selva y el proceso empezaba.

Se hacía primero una grabación del grupo completo en una grabadora, luego cada integrante, con la ayuda de audífonos, escuchaba e interpretaba la parte que le correspondía y se iba grabando en el computador con la ayuda de programas de mezcla. Una vez se grababan todas las partes de la canción, se le hacían arreglos con la consola y se pasaba a la grabación del videoclip.

...Para grabar hacíamos un cajón, primero se colocaba un techo plástico de seis por cuatro, debajo de ese de seis por cuatro hacíamos un cajón de cuatro por cuatro de plástico forrado, todo con plástico, dentro de ese cajón de cuatro por cuatro hacíamos un cajón pequeño de dos por dos, cerrado de plástico al que le pegábamos las cubetas de huevo con yaripas de palma o de guadua, para que no hubiera rebote de sonido, se instalaba un computador con “Garage Band” y se metía el micrófono por un huequito adentro y ahí solo se metía una persona a grabar...

De fondo, Alejandra y Leo cantando
(Nota. Imagen tomada del video “Nuestra gente de pie”)

Una vez hecha la grabación de audio y video, se hacía una comisión para editar el material audiovisual y posteriormente publicarlo en YouTube. Todo el trabajo implicaba un grupo de aproximadamente treinta combatientes compuesto por las y los integrantes del grupo musical, los grupos de danzas que eran parte del video, el equipo de grabación de imágenes, edición de video y quienes se encargaban de su publicación y difusión por internet. Para publicar el video en redes sociales un grupo salía en comisión hasta un lugar donde se le permitiera la conexión y desde allí lo subía a la red:

Nosotros grabamos en CD, en formato Mp3 y Mp4. Había una comisión de compañeros que salían y hacían lo de subir los videos a las plataformas. Salía algún camarada después de que nosotros le entregábamos el material, buscaba los medios de poderse conectar y ahí mismo lo subía. Teníamos micrófonos, computador, consola, no sabíamos que los computadores traen las consolas, un computador puede traer todo eso, pero nosotros teníamos un programa que no era muy sofisticado y no sabíamos mucho de eso, por eso teníamos una consola con lo que le poníamos algunos brillos a las voces, a las guitarras. Enterrábamos palos y poníamos los micrófonos como trípodes, amarrado como fuera¹⁰⁸.

El proceso de difusión también tuvo dos vías: una difusión hacia dentro de la organización y otra hacia fuera. Hacia dentro se hacía utilizando los canales tradicionales de intercambio entre Bloques, fundamentalmente las compañías móviles que en su trayecto iban dejando copias de los CD, y una vez llegaban a los Frentes eran reproducidos en las Horas Culturales. Otro formato utilizado eran los dispositivos USB que podían grabar más de un disco y se podían transportar con facilidad; las memorias también eran enviadas tanto a los Frentes como a las milicias en lo urbano. Finalmente, la distribución también se hizo vía correo electrónico entre Bloques. Sobre la circulación de productos culturales a través de medios digitales como los discos duros externos, sobresale la reflexión que plantea Ana Cristina Pertierra (2012) sobre las prácticas de intercambio cultural en Cuba a través de estos medios. Así como los jóvenes en Cuba

¹⁰⁸ Entrevista con Jaime Nevado, realizada el 5 de agosto de 2022.

movilizan contenido audiovisual en estos medios, las Farc-Ep utilizaron estos dispositivos con el fin de intercambiar, circular y distribuir música e información.

El proceso de distribución hacia afuera ocurría de manera parecida: se hacían comisiones que se movilizaban por pueblos y veredas cercanas; los CD eran entregados gratuitamente a los pobladores, y algunas veces recibían aportes que servían para reinvertir en el proceso de grabación y distribución. Adicionalmente las presentaciones ante población civil eran una manera efectiva de dar a conocer y promocionar la música fariana.

La emisora La Voz de la Resistencia del Magdalena Medio fue fundamental en el proceso de difusión de música de Horizonte Fariano. Aunque la emisora fue institucionalizada en la VII Conferencia, hacia finales del año 2000 e iniciada la década de 2010 el proceso de las emisoras se fortaleció. En el caso de Horizonte Fariano, Nevado tenía conocimientos previos y acceso a los equipos de la emisora, por esta razón la música del grupo fue reproducida en “La Voz de la Resistencia” que era escuchada tanto dentro de las filas del Bloque del Magdalena Medio como en la población civil, esto es, en las zonas donde su alcance lo permitió. Usaron el espacio de la radio para programar la música grabada pero igualmente para hacer presentaciones en vivo en la emisora.

“La Voz de la Resistencia” se disputó el espectro radial en el Magdalena Medio con otras emisoras locales y la emisora de la Policía Nacional, creada en 1995. En consecuencia, así como se hicieron videos publicados en YouTube, las emisoras contribuyeron en la disputa simbólica de la guerrilla, en donde la música fariana jugó un papel fundamental.

Finalmente, como he mencionado las herramientas tecnológicas fueron uno de los principales métodos de difusión para el grupo, el acceso a internet significó para Horizonte Fariano un nuevo medio de difusión, uno que le permitió lograr mayor amplitud en la difusión de música. Las herramientas tecnológicas fomentaron un cambio en la producción musical de la organización, de esta manera, la profesionalización de la música alcanzada en Rebeldes del Sur¹⁰⁹ fue sustituida por canciones más modestas en su concepción y producción musical, lo que quiere decir que la calidad fue sustituida por la posibilidad de difundir sus representaciones de manera masiva. Dicho más claramente,

¹⁰⁹ Recuérdese que Rebeldes del Sur se completó con artistas civiles profesionales, cuya función fue la formación de las y los músicos guerrilleros. Según Alejandra el grupo tuvo instructores/as de canto y baile que hicieron que la calidad del grupo cumpliera con estándares casi profesionales.

Horizonte Fariano no fue el grupo que mejor cantó o el que más se consumió en la guerrillerada, pero sí fue el que más produjo y reprodujo las representaciones farianas, situación que da cuenta de los diferentes usos que tuvo la música para la organización.

En ese contexto el grupo tuvo a su disposición herramientas que favorecieron su producción y -potenciaron- el uso de su música en la disputa simbólica por las representaciones. Aunque no se reconocen usos militares en Horizonte Fariano como en el caso de Rebeldes del Sur, la música fue utilizada marginalmente como recurso económico por la venta de CD's con la población civil.

Música fariana del siglo XXI: representaciones e identidades en la transición política

El mismo año en que Alejandra llegó al Bloque Magdalena Medio los diálogos habían avanzado a tal punto que las delegaciones de paz habían comunicado la consecución de un acuerdo parcial en el primer punto de la agenda de negociación; y en el año 2014, cuando Alejandra ya hacía parte del grupo Horizonte Fariano, las delegaciones habían comunicado un acuerdo parcial sobre el cuarto punto de la agenda. Lo que quiere decir que en el momento en que Alejandra empezó su rol como cantante en el Catatumbo los acuerdos de paz estaban consolidados y avanzando, situación que dirigió los usos de la música hacia unas narrativas concretas.

A continuación, me referiré a dos videos musicales en los que participó Alejandra en este periodo, con el fin de analizar su función en el contexto de los diálogos de paz. Por supuesto mi intención no es hacer un análisis de estos videoclips aislado de la argumentación que vengo planteando, sino detenerme en algunos elementos tanto visuales, como sonoros y textuales, que se evidencian claramente en estos videos, y que marcan cierta pauta en la construcción de representaciones de y desde la guerrilla. Para este análisis utilizo la propuesta metodológica de Jody Berland (1993) según la cual hay que dar cuenta de tres elementos del videoclip: la historia, los personajes y la música. Esto con el fin de comprender la articulación simbólica entre la propuesta estética y la puesta en escena de los videos; el uso de instrumentos, los ritmos, géneros y las posibles mezclas; y finalmente la actuación de las y los artistas, su actitud, indumentaria y sus prácticas.

El primero corresponde a la canción “*Nuestra gente de pie*”¹¹⁰, videoclip realizado en 2014, en el marco del 50 aniversario de las Farc-Ep. Alejandra había sido integrada recientemente al grupo por Timoleón Jiménez, y Nevado, coordinador del grupo, les encargó a Alejandra y a Leo León el montaje de una canción para la conmemoración. Esta canción muestra la transición del grupo hacia otras sonoridades y el cambio generacional que ocurrió en la música fariana. La canción es una mezcla entre sonidos propios del Caribe, lo que se podría clasificar como un vallenato, en la voz de Alejandra, y de rap en la voz de León, quien pasó de guacharaquero en los primeros videos del grupo a ser voz principal. Alejandra recuerda la historia de la canción:

...Jaime Nevado me dice: “bueno a mí me han dicho que usted era de los Rebeldes y de ese otro grupo, yo le voy a entregar esta letra y organicéme esta canción con Leo y con Kelly, miren a ver” ...

...Resulta que yo no sabía tocar instrumentos ni nada, pero yo todo lo hacía por medio del oído, y la canción nos salió como un vallenato todo raro, cuando Nevado nos dice: “oiga, pero yo no soñé esta canción así, esto es un Pasillo, y ahora me suena a otra cosa”, le dije “pero usted nos dijo que hiciéramos lo que pudiéramos con eso y esto fue lo que nos salió”. Entonces dijo: “les voy a respetar esto, pero eso no era mi canción”, e hicimos la “cantata” empezando con el vallenato que armamos con Leo y con Kelly, un Vallenato raro...

...La canción “*Nuestra gente de pie*” sale como un adicional de cuando estábamos haciendo la “cantata”. Nevado nos pasaba la letra y nos decía que le diéramos ideas para meter la guitarra, eso fue porque íbamos a cumplir medio siglo de lucha, yo no entendí mucho, pero lo cierto es que terminamos grabando eso además de la cantata...

...Nevado le llamaba “cantata” a un video largo donde se contaba una historia con canción con poesía, danza, teatro...

De fondo, grupo Horizonte Fariano
(Nota. Imagen tomada del video de la canción “*Nuestra gente de pie*”)

En el video se ve a seis guerrilleros y guerrilleras uniformados, con instrumentos musicales como acordeón, dos guitarras, un tambor, y unos bongós, de fondo se escucha una guacharaca y un bajo eléctrico que no se ven en el video, lo que indica que en la grabación se simula la interpretación de los instrumentos. En el primer plano se ve a los músicos sonrientes en actitud relajada, de fondo la selva del Catatumbo, en donde se

¹¹⁰ Video disponible en la lista de reproducción de YouTube de esta tesis https://www.youtube.com/watch?v=oQEml0fq598&list=PLJ_apS7Mw0VZ-f1K3UcqikmutMl_04oW_&index=15.

desarrolla todo el videoclip; a diferencia de otros videos del grupo no se utilizan imágenes de fondo o iconos sobrepuestos a las imágenes.

Figura 18. Horizonte Fariano



Nota. Imagen tomada del video “Nuestra gente de pie de lucha”, 2014.

Un cambio que presenta este video en su componente visual, en comparación con videos de inicios del grupo en 2007, es la ausencia de las armas, lo que puede simbolizar el proceso de desarme, sin embargo, la presencia del logo en marca de agua en la parte inferior derecha del video en donde se ve un fusil sigue reivindicando la lucha armada, esto cobra sentido en la medida que es un momento de -transición- hacia de dejación de armas. Esto es un contraste elocuente si se compara con videos de temas como “*Canción para mi pueblo*”¹¹¹, en donde todos los integrantes, además de instrumentos musicales, portan y lucen armamento militar, lo cual se acompaña con imágenes de apoyo de grabaciones de combatientes armados/as.

El coro de la canción, en el que participa Alejandra, hace referencia al contexto del aniversario de la organización, además menciona hitos de la lucha armada latinoamericana, como Fidel Castro y en general la revolución cubana como referente e inspiración. León, por su parte, menciona diferentes hitos de la historia política del país

¹¹¹ Video disponible en la lista de reproducción de YouTube de esta tesis: https://www.youtube.com/watch?v=IJdeTtWRQeg&list=PLJ_apS7Mw0VZ-f1K3UcqikmutMl_04oW_&index=34.

y de la lucha de la organización, además hace referencia a diversos elementos discursivos de la ideología fariana de manera aparentemente inconexa o desarticulada.

Sin caer en esencialismos o determinismos, un análisis desde los referentes musicales regionales de Colombia permite reconocer elementos de por lo menos dos grandes regiones geográficas y culturales del país. En primer lugar, por los instrumentos: la canción utiliza el tambor, que es propio del eje Caribe Oriental; asimismo, el uso de acordeón, guacharaca y guitarra sugiere una conexión con los íconos musicales del eje Caribe Occidental. Por su parte, el ritmo de la canción sugiere la influencia de géneros propios del eje musical Andino Centro-Oriental, como el son paisa, o el porro antioqueño, que también utilizan guitarra y guacharaca. Lo anterior, sumado a la mezcla con el rap, da cuenta de la diversidad de la organización y de cómo esta condición influyó en la producción musical. En palabras de López y Martínez:

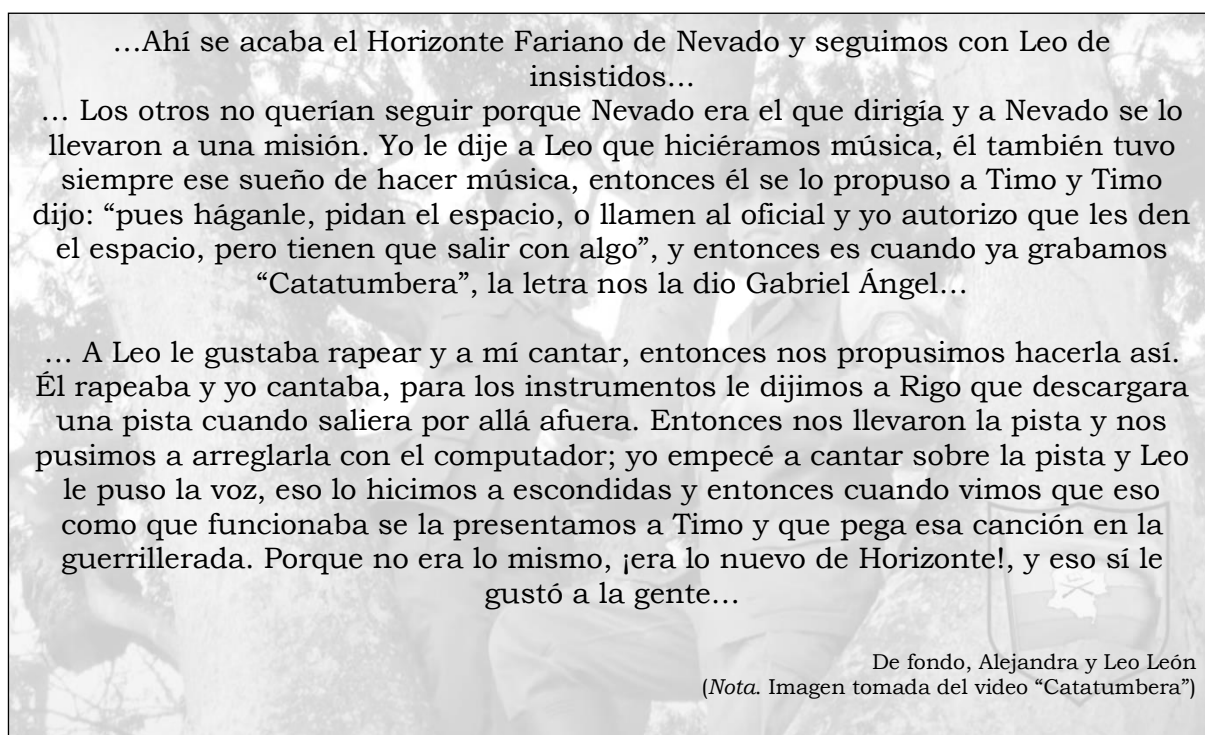
Las Narrativas Cantadas Farianas, develan estos procesos interculturales desde varios sentidos, en primer lugar la diversidad cultural representada en los diferentes géneros musicales utilizados por ellos, en segundo lugar elementos propios de las diferentes regiones colombianas como, instrumentos musicales y la jerga del grupo armado; aquí se aprecian procesos de fusión entre diferentes estilos y convenciones musicales los cuales cruzan la frontera desde lo cultural y generan nuevas formas de expresión y de pensamiento; en segundo lugar, las relaciones existentes entre los grupos que desde la diferencia cultural se direccionan para la creación de similares proyectos artísticos encaminados desde la política y la cultura (López & Martínez, 2019, pág. 35).

En el periodo de las negociaciones 2010 - 2016, las Farc-Ep buscaron no solo posicionar la idea de su intención de paz, sino también reforzar el carácter político de la organización, toda vez que la paz significaba entre otras cosas el nuevo lugar de la organización en la política electoral. Por ello, esta canción, y su videoclip, es una reivindicación de la lucha política de la guerrilla y sus usos respondieron al futuro político de la organización, una vez firmados los acuerdos.

La intención de la organización de mantenerse cohesionada, incluso por fuera del escenario militar, fue una apuesta clara de las Farc-Ep en el momento de transición. En esa medida, el rol de la música en la construcción de la identidad se mantuvo, pero esta vez en función del/a sujeto “excombatiente”, quien, a pesar de deponer las armas, debía seguir con filiación a la organización. La importancia de ello radicó en la necesidad de cimentar las bases sociales y civiles que garantizaran el sostenimiento de la lucha, que en ese escenario se daría en la arena democrática.

En el 2015 las delegaciones llegaron a un acuerdo parcial sobre el punto de víctimas. Este momento corresponde a la fase de desescalamiento y la terminación definitiva inminente. De hecho, el 11 de septiembre de 2015, en el anuncio del acuerdo parcial sobre la justicia transicional, el presidente Juan Manuel Santos y Timochenko se comprometieron a tener un acuerdo terminado para marzo del 2016.

Fue en este contexto que Alejandra y León hicieron la canción “*Catatumbera*”¹¹². Para este momento el grupo ya no estaba coordinado por Jaime Nevado, quien había sido trasladado a desempeñar funciones en el marco de los diálogos. Cuando Nevado salió del Magdalena Medio el grupo casi se desintegró, pero finalmente quedó a cargo de Alejandra y Leo. Esa independencia les dio la autonomía para hacer el primer reggaetón fariano, y uno de los pocos que se hizo en toda la historia de las Farc-Ep. Como se ha dicho, mientras Nevado se mantuvo a cargo del grupo la propuesta musical estuvo marcada por la mezcla de ritmos tradicionales de los ejes musicales que mencioné. En palabras de Alejandra:



Desde 2013, en la región del Catatumbo se venían presentando protestas por la problemática alrededor de los cultivos de coca, pues la mayoría de los habitantes, por la falta de oportunidades laborales y el abandono estatal, tenían en los cultivos de coca su

¹¹² Video disponible en la lista de reproducción de YouTube de esta tesis https://www.youtube.com/watch?v=D0BamZtBgUg&list=PLJ_apS7Mw0VZ-f1K3UcqikmutMl_04oW_&index=13.

única fuente de recursos. Los procesos de erradicación, en muchos casos a partir de la fuerza y la violencia, generaron la movilización de los pobladores exigiendo sustitución y oportunidades de transitar hacia otras formas de ingresos.

En la letra de la canción se reivindica la movilización de personas habitantes del Catatumbo, y aunque principalmente se centra en el papel de las mujeres de la región, resalta también otros grupos poblacionales y valida las razones de las movilizaciones. Además, la canción denuncia la intervención violenta de la fuerza pública sobre las y los protestantes. Así, el componente textual de la canción evidencia el objetivo de resaltar las características de la organización como un grupo político que respaldaba las luchas populares. Cuando se amplía el rango de análisis contextual a la situación política nacional, se hace evidente que en 2015 se acercaba el fin de los diálogos y el futuro político de la guerrilla estaba en juego. Es así como la música de Horizonte Fariano para este periodo se usó para fortalecer la representación política de las Farc-Ep.

*Catatumbera tu nombre se hace grande allá en la frontera
Ahora que luchas te llaman guerrillera
Tu pueblo y tú se han puesto en pie
El campo existe y habita mucha gente en él
Del monte van en masa a la vía pública
Reclaman del poder que no los irrespeten
Poseen con orgullo un trabajo y un saber
Que ha de valer igual a otro en la república...*

Fragmento de “Catatumbera” Horizonte Fariano, 2015.

Según argumenta Fattal, las Farc-Ep en el periodo de negociación, de 2012 a 2016, buscó “reposicionar su marca como un movimiento político por medio de la creación de un noticiero en YouTube” (Fattal, 2019, pág. 237). Además del noticiero “Nueva Colombia”¹¹³, como hemos visto hasta acá, la música también creó y reforzó estas representaciones de la organización con el fin de preparar el terreno del pos-acuerdo.

¹¹³ Disponible en línea en: <https://www.youtube.com/@NCprensa>.

Figura 19. El nuevo Horizonte Fariano



Nota. Imagen tomada del video “Catatumbera”, 2015.

El video inicia y termina con imágenes de protestas sociales en el Catatumbo en el marco del paro cocalero de 2015. La grabación se hace en dos escenarios diferentes: uno en donde aparecen Alejandra y Leo y de fondo el cielo azul, sobre este plano es importante resaltar el paisaje que evoca el video pues, a diferencia de los anteriores, que se daban en el contexto de la selva, este escenario, aunque es un lugar que evoca ruralidad no tiene un fondo de verde cerrado y selvático, “las montañas de Colombia”, sino un horizonte abierto y claro. Esto puede simbolizar la transición de la clandestinidad y el anonimato a la vida civil, fortaleciendo el proceso de transición a la nueva identidad fariana en el posconflicto.

En otro momento del videoclip se ve a Alejandra y a León en primer plano, y de fondo imágenes de las marchas y enfrentamientos de la población civil con la policía y el Escuadrón Móvil Anti-Disturbios (Esmad), imágenes que en su mayoría se desarrollan en un paisaje urbano, lo que conecta las representaciones de la organización con las luchas en las ciudades, las Farc-Ep en sus narrativas resaltaban primordialmente la selva y el campo, su lucha “desde las montañas de Colombia” desconectó históricamente a la organización con las reivindicaciones sociales de las ciudades y de paso de su respaldo en estas concentraciones poblacionales. Se puede interpretar como el esfuerzo por conectar a la organización con esta población, en donde estaban sus mayores detractores.

Sobre lo musical, un primer elemento para rescatar de la canción es el cambio en el género, aunque en la canción “*Mi gente en pie*” se hizo una primera mezcla de géneros

tradicionales con urbanos, el formato de “*Catatumbera*” solo presenta características urbanas. Los instrumentos fueron reemplazados por una pista de computador, debido a que los músicos del grupo ya habían decidido apartarse de la música, y porque se adecuaba a lo que Alejandra y Leo querían proponer. Según Alejandra, la canción fue hecha en este ritmo con la intención de interpelar a otro tipo de público y que pudiera tener mayor circulación que la música tradicional que hacían bajo la dirección de Nevado.

La música, los personajes y la historia en “*Catatumbera*” buscan resignificar y rearticular las representaciones de la organización en el contexto de la paz, resaltando el carácter político de la organización. Los elementos visuales, musicales y textuales trabajan sinérgicamente en la misma construcción simbólica de representaciones y en el proceso de reforzamiento identitario. Después de “*Catatumbera*”, Leo y Alejandra siguen haciendo música y presentándose hasta la X Conferencia.

En septiembre de 2016 se realizó la X Conferencia de las Farc-Ep en los llanos del Yará; esta fue la última conferencia de la guerrilla en armas. En esta las Farc-Ep ratificaron los acuerdos de La Habana, oficializaron la dejación de armas y la transición hacia la lucha política. Fue la primera conferencia en la que no se discutió sobre la estrategia militar de la organización, y el eje central fue el alistamiento para el paso a la vida política de la organización y a la vida civil de sus integrantes.

Tras la discusión de las comisiones, se cerró el evento con un concierto en el que participaron grupos y artistas reconocidos como Totó la Momposina, Alerta Kamarada, Doctor Krápula y el Cholo Valderrama, entre otros; además se presentaron grupos farianos como Rebeldes del Sur e integrantes de Rebeldía Oriental, es importante recordar que a pesar de que Alejandra dejó los grupos por sus movimientos en la organización estos retomaron el proceso musical en los últimos años, previo a la firma del acuerdo. Aunque Alejandra asistió a la X Conferencia no participó del concierto ni de las comisiones.

Después de la X Conferencia, Alejandra y Leo fueron trasladados al Punto de Pre-agrupamiento Temporal “PPT” donde estaba el Frente 33, ubicado en el Catatumbo, de donde se trasladaron a la Zona Veredal Transitoria de Normalización “Caño Indio”, recuérdese que las ZVTN fueron los espacios en los que estuvieron las y los excombatientes previo a la reincorporación definitiva. Estando allí Alejandra y Leo

hicieron una última canción: “*Todo por la paz*”¹¹⁴. En el video se ve a excombatientes en la ZVTN construyendo sus viviendas, vestidos de civil, cantando sobre el proceso de reincorporación. Seis meses después de llegar a “Caño Indio” Alejandra emprende su última trayectoria hacia Bogotá, lugar en donde ha estado desde 2017, donde yo la conocí.

Figura 20. Alejandra camino a la Zona veredal



Nota. Archivo personal Alejandra Téllez, “Caño Indio”, Catatumbo, 2016.

En suma, en el marco de los diálogos de paz de La Habana la música fue utilizada principalmente en su función simbólica e identitaria. La voluntad de ambas partes en la construcción de una salida negociada hizo que la guerrilla emprendiera la labor de reconfigurar definitivamente sus representaciones, dejando de lado las significaciones sobre su capacidad militar, fortaleciendo su faceta política y la voluntad de paz de la organización y sus combatientes.

La música sirvió en este contexto para dirigir el foco sobre la función política de la organización y la futura vida civil de las y los combatientes. Función que se potenció debido al acceso de herramientas tecnológicas como el internet y las redes de difusión como YouTube. El caso de Horizonte Fariano es la evidencia de que durante este periodo la organización encontró en las tecnologías de la información y la comunicación un

¹¹⁴ Video disponible en la lista de reproducción de YouTube de esta tesis: https://www.youtube.com/watch?v=o9TpXnRebcQ&list=PLJ_apS7Mw0VZ-f1K3UcqikmutMl_04oW_&index=25.

mecanismo para disputar la propaganda oficial y su difusión a través de los principales medios de comunicación del país.

Después de medio siglo en la clandestinidad, el inicio de las negociaciones marcó para las FARC-EP la entrada en una nueva era comunicacional (Fattal, 2016). Por un lado, el cese progresivo de las hostilidades con las fuerzas armadas del Estado significó para el grupo mejores condiciones para la producción de sus propagandas. Por otro lado, las FARC-EP tuvieron acceso desde Cuba a un escenario mediático nacional e internacional que había sido inaccesible desde la clandestinidad. Durante los cuatro años de los diálogos de paz, el grupo experimentó con técnicas y estrategias más modernas de comunicación, redefiniéndose para acceder a nuevos públicos (Roux, 2021, pág. 17).

Las plataformas digitales y el internet fueron utilizadas inicialmente por la organización en otros contextos y por lo tanto con otros usos, para diseminar otro tipo de ideas sobre la organización, fundamentalmente el poderío militar y la capacidad operativa y táctica de la guerrilla; esto motivado por la intención de representarse fortalecida en el plano militar y ocupar un lugar con mayor peso y agencia en las negociaciones del Caguán. Este fue el objetivo, por ejemplo, de las grabaciones de las tomas a pueblos y a bases militares; demostrando así que las Farc-Ep tenían la capacidad militar de enfrentar y desestabilizar a la institucionalidad. Los cambios en las circunstancias del conflicto influyeron en la forma en que se ecualizó lo que se quería mostrar hacia fuera. Así, en este último periodo las herramientas tecnológicas fueron usadas para mostrar una guerrilla dispuesta a la paz y al ejercicio político sin armas.

En este capítulo analicé la forma en que se disputó desde el Magdalena Medio en el contexto de los diálogos de paz de La Habana las significaciones y representaciones sobre la guerrilla a partir de la música. Quedan abiertos senderos de investigación sobre cómo funcionó la música en otros lugares, cómo fueron las prácticas musicales de otros grupos y, aún más importante, la incidencia real que pudieron tener esos intentos de la organización desde la música, lo que implica un estudio de las audiencias. Como he mencionado, esta investigación se basó en las condiciones y prácticas de producción y su intención simbólica desde la experiencia de Alejandra Téllez, una testigo de excepción y una agente del campo de producción musical fariano.

Aunque no profundizo sobre ese asunto, la victoria de la campaña por el “NO” en la consulta para refrendar los acuerdos establecidos en las mesas de La Habana en 2016, es un indicador de la imagen negativa que tenía la guerrilla, principalmente en las ciudades. Los años de construcción de las representaciones farianas en los medios de

comunicación como “narcoterroristas” calaron profundo, y éstas no pudieron ser contrarrestadas exitosamente por la guerrilla, así hubieran dedicado recursos económicos y humanos para tal función. Las significaciones de y sobre la guerrilla fueron tan performativas en la llamada “opinión pública” que gran parte del país reclamaba una victoria militar, y nunca reconoció el carácter político de la organización. Lo anterior da pistas sobre la potencia y efectividad que tuvo la música y la cultura en la rearticulación de las representaciones negativas. En palabras de Sergio Marín, jefe de la comisión de divulgación y propaganda: “Hemos tenido derrotas propagandísticas, como el hecho de que el enemigo haya logrado deshumanizarnos ante la opinión, que haya logrado generar la matriz de que nosotros somos terroristas, asesinos, delincuentes, narcotraficantes”¹¹⁵.

Pero, aunque la potencia quede en duda, es claro que la producción cultural tuvo una intención y que se hizo con el apoyo de la guerrilla, la cual dispuso todo tipo de recursos para su realización. Independiente de su efectividad, la cultura y la música fueron tenidas en cuenta como una herramienta con fines concretos en la disputa simbólica de las últimas décadas.

Este capítulo muestra el crecimiento de Alejandra en la guerrilla y su agencia en la organización tanto político-militar como en el campo musical. Su rol como cantante pasó por un proceso, al final del cual pudo hacer música de manera más libre, y siendo ella la protagonista. Sobre esto, Roux (2021) analiza cómo las representaciones de las mujeres combatientes fueron adquiriendo relevancia en la estrategia de propaganda en las Farc-Ep, en sus palabras: “esto significa que, finalmente, la voz femenina en las propagandas farianas alcanzó entre 2012 y 2016 una representación equivalente o incluso un poco superior a la proporción de mujeres en la guerrilla (40%)” (Roux, 2021, pág. 17), lo que corresponde a los años en que Alejandra pudo por primera vez en su historia en la guerrilla desempeñar un rol principal en la música. Según el autor, la adopción del discurso feminista por parte de la organización en este periodo hizo que se ampliaran los espacios para las mujeres en la propaganda, muestra de ello es la experiencia de Alejandra en la música hacia el final de los acuerdos.

Por otro lado, este capítulo también es muestra de cómo, a la larga, sólo dentro de las Farc-Ep Alejandra pudo hacer lo que la motivaba desde pequeña. Fue dentro de un grupo armado y en el marco del trabajo cultural y propagandístico de la guerrilla que

¹¹⁵ Entrevista realizada por Alexander Fattal a Sergio Marín, director de propaganda y divulgación de las Farc-Ep, en la Habana en 2016.

logró hacerse cantante. Sus posibilidades en el contexto de Carrizal en su infancia se reducían a dos caminos: continuar con su vida campesina en Alto Putumayo y seguir resistiendo la presión y persecución de los grupos armados, o salir del territorio huyendo definitivamente de la violencia, como le pasó a su familia. En ambos caminos las posibilidades de dedicarse a la música, de tener instructores, instrumentos, escenarios y otros recursos, no hubiera ocurrido como sí se dio, pese a todo, dentro de la guerrilla.

El final del conflicto entre las Farc-Ep y el Estado significó para la historia de Alejandra otra bifurcación, esta vez una definitiva: la salida de las Farc-Ep, donde creció y se formó como revolucionaria, hacia la vida civil dentro del sistema capitalista, un sistema que aprendió a cuestionar y combatir, y donde, pese a todo, se desarrollaría su vida en adelante.



NOTAS FINALES

**El silencio de los fusiles: transición de la música fariana a la
música para la paz**

Mi primer encuentro con Alejandra Téllez fue a mediados de 2019, para ese momento habían pasado tres años de la firma del acuerdo; ahora cierro esta investigación cuatro años después de ese primer encuentro. El panorama social y político en el que se enmarca este cierre está atravesado por una coyuntura distinta del conflicto armado, se han iniciado unos nuevos diálogos con otros grupos armados, que incluyen las disidencias de las Farc-Ep que no se acogieron a los acuerdos firmados y al Ejército de Liberación Nacional (ELN); además, se contempla el sometimiento a la justicia por parte de bandas criminales, en el marco de lo que se ha denominado la Paz Total, proyecto del actual presidente Gustavo Petro, primer exguerrillero en ocupar ese lugar.

A pesar de que desborda los alcances de mi investigación, sin lugar a duda este es un buen momento para hacer un balance sobre lo que ha sido el proceso del post-acuerdo con las Farc-Ep. El gobierno de Iván Duque, que siguió al que firmó la paz -en representación del partido político que llevó a cabo el Plan Patriota, y que lideró la campaña por el “NO” en el plebiscito para refrendar los acuerdos-, se alineó a las mismas ideas militaristas y represivas del gobierno de Álvaro Uribe, al punto en que durante ese gobierno asesinaron a 261 firmantes del acuerdo¹¹⁶.

El actual gobierno ha expresado su compromiso con el proceso de paz, pero también ha manifestado que existen obstáculos institucionales para cumplir lo que se pactó en La Habana¹¹⁷. Con todo, es innegable que ha habido incumplimiento en la implementación de los acuerdos de La Habana, situación que ha generado el regreso de muchos excombatientes a las disidencias o a otros grupos armados. La violencia de la que son víctimas las y los firmantes de la paz, y la falta de oportunidades reales de iniciar una vida por fuera de la guerrilla y el conflicto armado, han sido algunas de las causas.

Es en este contexto que elaboro las reflexiones finales sobre el lugar que tuvieron las prácticas culturales y la música en la historia de la guerrilla. Esto desde la perspectiva

¹¹⁶ En el artículo de prensa titulado “El aumento de la violencia en Colombia durante el gobierno de Iván Duque” se lee: “El Observatorio de derechos humanos y conflictividades del instituto de estudios para el desarrollo y la paz, INDEPAZ, realizó un balance en temas de violencia en Colombia durante el gobierno de Iván Duque. En estos cuatro años de mandato de Duque, se registraron 957 asesinatos a líderes sociales y defensores de derechos humanos y 261 firmantes del acuerdo de paz. Disponible en línea en: https://caracol.com.co/radio/2022/08/02/judicial/1659446263_027485.html.”

¹¹⁷ El presidente Gustavo Petro manifestó en su intervención en el Consejo Nacional de Paz, Reconciliación y Convivencia (CNPRC), realizado en abril de 2023: “yo me pregunto: ¿se firmó ese acuerdo con la intención de aplicarlo o con la intención de desarmar a las Farc-Ep y después, a la colombiana, refundir todas las cosas?”. Artículo de prensa publicado por El Espectador el 11 de abril de 2023, disponible en <https://www.elespectador.com/colombia-20/paz-y-memoria/petro-afirma-que-no-hay-dinero-para-acuerdo-de-paz-ni-para-indemnizar-a-victimas-del-conflicto/>.

de una mujer que hizo parte de esa historia y que hoy asume la dificultad que implica la transición hacia otra forma de vida. Conocer y comprender los usos y las disputas alrededor de las prácticas de producción musical al interior de la guerrilla de las Farc-Ep, brinda elementos para apreciar la experiencia político-militar de los miles de colombianos que hicieron parte de la organización, y lo que está en juego en su tránsito a las representaciones y prácticas propias de la “democracia” y los retos que asume la “reincorporación” a la vida civil.

Presento las conclusiones de esta investigación en dos partes, en primer lugar, planteo un balance de las prácticas musicales y los usos, funciones y disputas que se presentaron a lo largo del periodo analizado, en especial frente a (i) la configuración de representaciones de la guerrilla, (ii) la identidad colectiva dentro de las Farc-Ep y (iii) la cotidianidad de la guerrillerada. En segundo lugar, más que cerrar o terminar un relato vital, lo que tenemos es una nueva vuelta de tuerca, pues si bien la investigación terminó, la realidad mía y de Alejandra no, por ello, tras acompañarla en una parte de este trayecto final, presento qué ha sido de Alejandra hasta hoy.

He mostrado que, dentro de su estrategia para la toma del poder, las Farc-Ep utilizaron la cultura como herramienta en la disputa política y simbólica. Esta situación dio lugar a la configuración de un campo de producción cultural dentro del cual la música fue protagonista. Fue así como, al menos desde finales de la década de 1980, la comandancia guerrillera estableció las condiciones para que algunos combatientes se dedicaran a la producción de música. Aunque la música estuvo presente desde la conformación misma de la guerrilla, la producción del disco mensaje fariano estableció uno de los principales hitos de la producción musical propia, la *música fariana*, en el marco de una estrategia cultural, desempeñó unas funciones relacionadas con los contextos particulares de la confrontación militar, política y simbólica.

Los usos y disputas de la música fariana fueron múltiples y contextuales, así, existieron varios niveles en los que pueden ser analizados; en el nivel institucional, el cual se relaciona con el ámbito “externo” de la organización y su disputa cultural con el Estado colombiano; y en el nivel cotidiano, es decir en el ámbito “interno” de la guerrilla en donde la lucha cultural se basó en la consolidación de la subjetividad fariana en sus combatientes a través de la estrategia educativa. Aunque identifiqué ambos niveles, el énfasis se concentró principalmente en la disputa externa, en la guerra cultural con el Estado.

En ese sentido, la primera función, y posiblemente la más importante que identifico, fue la que desempeñó la música en medio de esta disputa cultural. La guerra, además de desarrollarse en el escenario militar, en donde ambas partes tuvieron victorias y derrotas, también se dio en el ámbito simbólico. Allí los resultados no fueron los mejores para la guerrilla, pues el Estado construyó unas representaciones negativas sobre esta y sus miembros, dirigiendo la atención sobre prácticas como el secuestro y el narcotráfico, consiguiendo despolitizar a la organización, y generando en la opinión pública el rechazo hacia la organización, labor en la que contaron con el apoyo de los medios de comunicación¹¹⁸. Las representaciones y definiciones oficiales sobre la guerrilla y sus miembros hicieron énfasis principalmente en esos asuntos, conquistando terreno en el marco de esta batalla simbólica.

Por su parte, desde las primeras conferencias las Farc-Ep tomaron decisiones dirigidas a la construcción y diseminación de sus propias representaciones, sin embargo, la necesidad imperante de consolidarse militarmente aplazó ese proceso hasta la institucionalización del uso de la cultura, inicialmente en la VI y VII Conferencia y ratificada finalmente en la VIII Conferencia. Así pues, a partir de la música se disputaron las representaciones de la organización hacia fuera. Siguiendo a Stuart Hall (1983), el objetivo era desarticular las significaciones oficiales, para re-articularlas a partir de lo que las Farc-Ep querían presentar de su organización. En este sentido, las Farc-Ep utilizaron la música para disputar quién podía hablar sobre la guerrilla y qué se decía sobre esta y sobre sus miembros.

Las representaciones que construyeron las Farc-Ep dependieron del contexto, es decir, las circunstancias político-militares definieron la construcción de la narrativa que se pretendía difundir y de sus significaciones. Así, por ejemplo, en el periodo de las negociaciones del Caguán, las representaciones giraron en torno a la capacidad militar que había alcanzado la guerrilla y a su objetivo de conseguir el reconocimiento del estatus de beligerancia, en este momento la música relató hazañas de guerra, destacó a sus héroes propios y las razones de su lucha. Posteriormente, en especial durante los acuerdos de La Habana, se buscó el fortalecimiento del carácter político de las Farc-Ep y su compromiso con la construcción de paz, allí la música buscó re-articular y configurar nuevas

¹¹⁸ Mi intención no es desresponsabilizar a las Farc-Ep por los errores cometidos en medio del conflicto, su imagen también se vio afectada por acciones que cometieron y que dejaron como resultado víctimas civiles involucradas, un fenómeno que es innegable y que hace parte de la memoria histórica de la guerra en Colombia.

representaciones. Aunque el análisis en esta tesis se basó principalmente en lo que ocurrió en el periodo de tiempo que marcó la experiencia de Alejandra es decir desde su ingreso a las Farc-EP a finales de la década de 1990, reconozco que la guerra simbólica con el Estado es anterior, se trató de un proceso que se consolidó con los años pero que inició desde la misma conformación de un grupo con unas significaciones y representaciones propias y diferenciales enmarcadas en lo que denominé la *cultura fariana*.

Sergio Marín, director de propaganda y divulgación de las Farc-Ep, reconoció en 2016 que “militarmente nosotros logramos resistir, pero hay que reconocer que política y propagandísticamente, a nosotros nos golpearon duro porque el Estado no tuvo contradictor en ese campo. Le que dejó abierto todo el escenario para que en términos políticos y en términos ideológicos fuera prácticamente la única versión”¹¹⁹. Esto demuestra que, aunque la guerrilla institucionalizó acciones encaminadas a construir sus propias definiciones desde el inicio, sus esfuerzos no fueron suficientes para disputar el relato oficial y las significaciones que éste produjo.

El segundo uso identificado fue el de la música en la configuración de la identidad fariana. Según Hall (1983), la identidad requiere de un proceso constante de actualización, en esa medida, la música al interior de la organización se reprodujo en espacios de la cotidianidad guerrillera con el fin de reforzar la identificación de sus miembros con la guerrilla y con el proyecto revolucionario. Proceso que tuvo su contraparte desde la institucionalidad estatal y mediática, pues, como muestra Fattal (2019), el gobierno y la agencia de publicidad Lowe/SSP3 consiguieron la desmovilización individual masiva de miembros de la guerrilla a partir de apelar a las emociones y a los significados de familia, libertad e individualidad.

La escucha de artistas farianos en la cotidianidad, particularmente en Las Horas Culturales, las presentaciones en fiestas internas, la celebración de los hitos históricos de la guerrilla y sus héroes, en fin, todos estos espacios cumplieron una función en la estrategia identitaria de la organización. La música allí funcionó como dispositivo para socializar entre sus miembros los significados que constituyeron una subjetividad blindada ante la desmoralización y por consiguiente el deseo de desertión.

¹¹⁹ Entrevista realizada por Alexander Fattal a Sergio Marín, director de propaganda y divulgación de las Farc-Ep, en la Habana en 2016.

Esta función identitaria también respondió a las diferentes coyunturas. Mientras la subjetividad interiorizada por los miembros de la guerrilla en tiempos del Caguán o el Plan Patriota era la de revolucionarios dispuestos a dar la vida por el proyecto y la organización, la identificación en el proceso de La Habana fue la de sujetos comprometidos con la paz y el rol político de las Farc-Ep. La música jugó un papel fundamental en este proceso como lo demostró el caso de Horizonte Fariano y los cambios y las transiciones que se evidenciaron en la música del grupo. Muestra de esto fue la gran fiesta en el marco de la X Conferencia de las Farc-Ep, en donde guerrilleros y guerrilleras bailaron y cantaron resaltando su compromiso con la paz.

Finalmente se evidenciaron otros usos de la música en la cotidianidad de las y los combatientes, es decir, un uso individual desde los guerrilleros y guerrilleras y no un uso estratégico desde la organización. El uso principal que resalto en este punto es la música como una alternativa frente a las circunstancias y las actividades propias de la guerra. Las prácticas musicales desarrolladas por las y los artistas farianos aunque desempeñaron un rol fundamental en la estrategia de propaganda, también se configuraron como experiencias de transformación personal para las y los guerrilleros que participaron en ellas. La música se les presentó a las y los combatientes como una herramienta íntima de resistencia personal en medio de las dificultades de la guerra.

De igual forma, la ganancia de capital cultural por su rol artístico les otorgó privilegios como la cercanía con la comandancia, el movimiento por otros lugares de la organización y la protección basada en la conservación de su talento. Situaciones que se pudieron identificar en el relato de Alejandra. En ese sentido la historia de vida como apuesta metodológica permitió identificar facetas de la lucha cultural *de* la guerrilla, por su apuesta simbólica hacia el exterior, y *en* la guerrilla por la lucha interna para la constitución de la subjetividad revolucionaria fariana en civiles-campesinos-empobrecidos, que deben ser explorados más a fondo.

La música además tuvo otros usos, uno de los más relevantes fue en la disputa militar, como lo demostró la experiencia de Rebeldes del Sur en donde utilizaron las presentaciones para hacer inteligencia militar, identificar actores clave en los pueblos en donde se presentaban, acercarse con la música a la población civil para conseguir información sobre las dinámicas de la guerra en donde actuaban; además, también se utilizó la música como recurso económico y de financiación, a partir del dinero que pudo recaudarse por presentaciones en ferias y fiestas.

En conclusión, la música fue utilizada tanto por la guerrilla como por sus miembros en diferentes circunstancias y con variados objetivos, mostrando así la polisemia de la cultura y su uso por parte de múltiples actores en diferentes momentos. Siguiendo a Yúdice (2002), la cultura fue un recurso utilizado por las Farc-Ep para la confrontación simbólica, para la estrategia militar, para recaudar recursos económicos, para construir identidad y para evadir las circunstancias del conflicto, entre otros. Múltiples usos que dan cuenta de la importancia que tuvo tanto la música como las prácticas culturales. Debido a que la música hizo parte de la estrategia en el contexto de la guerra, una vez se dejaron las armas se acabó la producción de música fariana, la cual acompañó por casi treinta años a la guerrilla.

La música después de la firma del acuerdo transitó hacia otras formas y contenidos, los excombatientes, fuera de la organización, siguieron produciendo música de manera independiente, basada principalmente en la construcción de paz y en su experiencia en la guerra. Por esta razón, la producción de música de excombatientes no es precisamente producción de música fariana, aunque se continúa musicando, sus usos y disputas cambiaron como lo hizo el contexto, como lo demuestra la experiencia de Alejandra.

En 2017, Alejandra llegó a Bogotá con al menos tres objetivos: terminar el bachillerato, estudiar música y participar de la realización de un documental sobre su vida, que según asegura se estrenará en 2025. Allí empezó su vida con Alexander, otro excombatiente, a quien conoció en su paso por el Bloque Oriental y con quien mantiene una relación sentimental desde antes de la firma del acuerdo. Alejandra quedó embarazada a finales de 2017, cuando Alexander volvió de Cuba tras hacer un curso de escolta para trabajar en la Unidad Nacional de Protección. Posteriormente se fueron a vivir juntos a Ciudad Bolívar, de donde salieron por amenazas que recibió Alejandra luego de presentarse con un grupo musical en el marco del documental del cual hizo parte. Henry, su hijo, nació el 18 de agosto de 2018.

En 2019, cuando empezamos el proceso de reconstruir su historia de vida, Alejandra llevaba más de un año viviendo en el barrio Dindalito, en Bogotá. Había

terminado el bachillerato y estaba estudiando música en la academia Luis A. Calvo. Dividía su tiempo entre las labores del cuidado de Henry, estudiar música y cantar en eventos de excombatientes, eventos académicos y con organizaciones no gubernamentales que le servían como fuente de ingresos.

Figura 21. Alejandra junto a Henry, su hijo, en la ceremonia de grado de bachiller



Nota. Archivo personal de Alejandra, 2019.

En 2020, debido a la pandemia del COVID-19, Alejandra no pudo seguir presentándose y tuvo que ingresar a la Unidad Nacional de Protección a finales de ese año. En la actualidad todavía trabaja para dicha organización. En el año 2022 cuando retomé la escritura de esta tesis, nos reencontramos en un evento en “La Casa de la paz” en el que se presentó junto con el colectivo “Visión Vallenata”, con el cual empezó a colaborar desde el año 2021.

Actualmente Alejandra continúa haciendo música, y aunque no es su actividad principal, se ha presentado en eventos compartiendo tarima con artistas reconocidos como Aterciopelados. En marzo de 2022 se presentó junto con Visión Vallenata en “La Roja Fest”, evento realizado por la cerveza “La Roja”, uno de los proyectos productivos farianos que surgió en el marco de la paz.

A pesar de la dificultad que supone hacer música fuera de la organización, tanto Alejandra como otros excombatientes músicos, como Anderson Vega, de Rebeldía Oriental, o Jaime Nevado, de Horizonte Fariano, continúan haciendo música, esta vez desde la vida civil, teniendo que gestionar espacios y equipos con sus propios recursos. Los grupos conformados dentro de la organización terminaron con los acuerdos, y según manifiestan no han recibido el apoyo del partido Comunes para su producción. Incluso Camilo Vargas, cantante de Rebeldes del Sur, manifestó en una entrevista publicada por la Silla Vacía en 2020 que la organización y a sus dirigentes tuvieron la culpa de la terminación de los grupos musicales farianos, en sus palabras: “sentimos como esa ingratitud, toda la comandancia fue ingrata, no descarto a ninguno... eso sepultó a la orquesta”¹²⁰.

Figura 22. Alejandra junto al grupo *Visión Vallenata*, en “*La casa de la paz*”



Nota. Fotografía tomada por el autor, Bogotá, febrero 2022.

El partido Comunes, como fue rebautizado en 2021 el partido político que se creó como parte de los acuerdos de La Habana, tiene derecho a cinco curules en Cámara de representantes y cinco curules en Senado, hasta el año 2026. Los resultados electorales que ha tenido el partido no han sido los esperados por los exdirigentes de la guerrilla, incluso Comunes podría desaparecer por falta de apoyo popular en las urnas: en 2018

¹²⁰ Entrevista realizada por Jerson Ortiz a Camilo Vargas, músico excombatiente de las Farc-Ep en 2020, disponible en línea en <https://www.lasillavacia.com/historias/silla-nacional/la-ingratitud-de-la-comandancia-sepulto-a-los-rebeldes-del-sur>.

consiguieron 80.000 votos, y en 2022 perdieron 30.000, alcanzado sólo los 50.000 votos; si en 2026 no supera el umbral, que corresponde al 3%, el partido podría desaparecer. El abandono a la actividad cultural que denuncian algunos de los excombatientes puede responder a que la prioridad actualmente es política, específicamente electoral, sin embargo, las prácticas culturales tienen una potencia que puede ser utilizada en el reto que enfrenta hoy la organización.

Finalmente, quedan abiertos otros horizontes investigativos sobre la música fariana, sus usos y disputas, sobre los que no tuve la oportunidad de profundizar y que son fundamentales en la consolidación de este campo emergente de estudios. En primer lugar, es fundamental avanzar sobre el análisis en el ámbito interno, más precisamente sobre el rol que desempeñó la música en la constitución de la subjetividad en diferentes contextos. En segundo lugar, aunque se ha evidenciado el rol que desempeñó la música fariana como herramienta en el proceso educativo, se debe profundizar sobre las diferentes maneras en que esto ocurrió desde la perspectiva de los excombatientes. En tercer lugar, el estudio comparado entre los usos y disputas de la música fariana con la música de las víctimas ampliaría el panorama sobre la potencia de la música en el marco del conflicto armado desde diferentes perspectivas y experiencias, en contextos de guerra y paz.

En este sentido, quiero hacer una última reflexión sobre la potencia de las prácticas culturales en los procesos sociales y políticos populares. El uso de la música por parte de la guerrilla en el marco de su lucha confirma su capacidad en la disputa simbólica contra grupos dominantes en un contexto social determinado. De esta investigación surgen lecciones sobre la necesidad de acompañar las luchas políticas con prácticas culturales que sirvan para difundir lo que se hace y sobre lo que se lucha, para fortalecer los apoyos y conseguir objetivos en diferentes contextos organizativos.

Los movimientos sociales de lucha popular pueden ver en la música y otras prácticas culturales un respaldo en la estrategia de confrontación contra las estructuras que definen la dominación. En cualquier caso, toda la producción de la que participó Alejandra durante su tiempo en la guerrilla tiene un común denominador: disputar las narrativas oficiales con unas significaciones *otras*. De allí la pertinencia de seguir analizando qué fue y cómo funcionó la música fariana y extrapolar estas preguntas a otros grupos armados y otros contextos. Sólo así es posible aproximarse a la complejidad del

conflicto armado más allá de representaciones maniqueas que sólo reconocen dos bandos:
buenos y malos.

Bibliografía

Libros

- Aguilera, M. (2010). *Las Farc-Ep la guerrilla campesina, 1949-2010 ¿ideas circulares en un mundo cambiante?* Bogotá: Corporación Nuevo Arco Iris -CNAI.
- Anderson, B. (1993). *Las comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y difusión del nacionalismo.* México: Fondo de cultura de México.
- Arango, C. (1984). *FARC-EP veinte años de Marquetalia a La Uribe.* Bogotá: Ediciones Aurora.
- Bourdieu, P. (1984). *Sociología y Cultura.* París: Les Editions de Minuit.
- Centro Nacional de Memoria Histórica. (2013). *Guerrilla y población civil. Trayectoria de las FARC-EP 1949-2013.* Bogotá: CNMH.
- Fattal, A. (2019). *Guerrilla Marketing. Constrainsurgencia y capitalismo en Colombia .* Bogotá: Universidad del Rosario.
- Gamsci, A. (1971). *Selections from the prison notebooks.* Nueva York: International.
- Gamsci, A. (1971). *Selections from the prison notebooks.* Nueva York: International.
- Ferro, J. G., & Uribe, G. (2002). *El orden de la guerra, las Farc-EP: Entre la organización y la política.* Bogotá: Editorial javeriano, CEJA.
- Grossberg, L. (2012). *Estudios Culturales en tiempo futuro.* Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- Hall, S. (1983). *Estudios Cultruales 1983 Una historia teórica .* Buenos Aires: Paidós.
- Hall, S. (1997). *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices.* Londres: Sage publications.
- Hoggart, R. (1957). *La cultura obrera en la sociedad de masas.* Siglo XXI editores.
- Jimeno, M. (2006). *Juan Gregorio Palechor: historia de mi vida.* Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Martín-Barbero, J. (1987). *De los medios a las mediaciones Comunicación, cultura y hegemonía.* Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A.
- Restrepo, E. (2018). *Etnografía. Alcances, técnicas y éticas.* Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Restrepo, E. (2022). *Forcejeando con ángeles. Introducción interesada a Stuart Hall.* Lima: La siniestra.
- Vila, P. (2014). *The Militant Song Movement in Latin America: Chile, Uruguay and Argentina.* Lexington Books.

Wade, P. (2002). *Música, raza y nación. Música tropical en Colombia*. Bogotá: Vicepresidencia de la República de Colombia.

Williams, R. (1987). *Cultura y sociedad 1780-1950*. Londres: The Hogart Press.

Yúdice, G. (2002). *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa S.A.

Capítulos de libro

Archila, M. (1998). Fuentes orales e historia obrera. En L. Zamudio, T. Lulle, & P. Vargas, *Los usos de la historia de vida en las Ciencias Sociales I* (págs. 281-296).

Bolívar, I. (2017). Unheard Claims, Well-known Rhythms. The Musical Guerilla FARC-EP- EP (1988-2010). En A. Fanta, A. Herrero-Olaizola, & C. Rutter-Jensen, *Territories of Conflict Traversing Colombia through Cultural Studies* (págs. 209-220). Rochester : University of Rochester Press.

De Coninck, F., & Godard, F. (1998). El enfoque biográfico a prueba de interpretaciones. En L. Zamudio, T. Lulle, & P. Vargas, *Los usos de la historia de vida en las Ciencias Sociales II* (págs. 250-292).

Gómez Montañez, P. F. (2020). Violencias históricas en Sibundoy y Putumayo: transiciones y acomodamientos. En P. F. Gómez Montañez, G. Cáceres, S. Andrea, & F. L. Reyes, *De conflictos perdones y justicias. Iniciativas étnicas de paz en colombia transicional*. Bogotá: Ediciones USTA.

Molano, A. (1998). Mi historia de vida con las historias de vida. En L. Zamudio, T. Lulle, & P. Vargas, *Los usos de la historia de vida en las Ciencias Sociales I* (págs. 102-111). Anthropos.

Artículos de revista

Aguilera, M. (2013). Las Farc-Ep auge y quiebra de su modelo de guerra . *Análisis político* , 85-111.

Berland, J. (1993). Sound, Image and social space: Music video and media reconstruction. *Sound and vision*, 20-36.

Bertaux, D. (1989). Los relatos de vida en el análisis social. *Historia y fuente oral* , 87-96.

Bolívar, I., & Lizarazo, S. (2021). Entre sueños, montañas y vallenatos. Aprendizajes sobre la expansión regional de las FARC-EP en el Caribe. *Colombia internacional*, 139-162.

Fattal, A. (2014). Hostile remixes on YouTube: A new constraint on pro-FARC counterpublics in Colombia. *American Ethnologist*, 320-335.

- Frith, S. (2001). Hacia una estética de la música popular. En F. C. Villalobos, *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología* (págs. 413-436). Madrid: Editorial Trotta S.A.
- García González, D. (2011). Breve cartografía de tres usos de la noción de cultura. *Nómadas*, 244-255.
- García, González, D. (2019). Regreso a "La tierra del olvido": versiones y revisiones de la memoria en Colombia. *Revista de estudios colombianos*, 50-59.
- Lizarazo, S. F. (2020). Sistema y experiencias educativas en las FARC-EP. Procesos de socialización de guerrilleros comunistas durante la guerra en Colombia. *Revista Izquierdas*, 2248-2275.
- Lugones, M. (2016). Hacia un feminismo descolonial. *La Manzana de la discordia*, 105-117.
- Pertierra, A. C. (2012). If They Show Prison Break in the United States on a Wednesday, by Thursday It Is Here Mobile Media Networks in Twenty-First-Century Cuba. *Sage Journals* , 399-414.
- Potes, Y. (2017). Música y las FARC-EP: el poder de la música en la transmisión de tensiones, sensaciones, sentimientos y emociones. *NOVUM, revista de Ciencias Sociales Aplicadas*, 159-179.
- Quishpe, R. (2020). Corcheas insurgentes: usos y funciones de la música de las FARC-EP durante el conflicto armado en Colombia. *Izquierdas*, 557-579.
- Roux, C. (2021). La mujer combatiente en la propaganda de los grupos insurgentes. El caso de las FARC-EP. *Pacha, Revista de Estudios Contemporáneos del Sur Global*, 9-23.
- Samacá, D. (2017). Versos de amores que matan los odios malditos del yanqui opresor: música insurgente y discurso político de las FARC-EP. *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, 227-259.

Artículos de prensa

- Caracol Radio. (2008). *Fighters and Lovers lanza nueva campaña de apoyo a las FARC-EP*. Obtenido de https://caracol.com.co/radio/2008/08/28/internacional/1219932360_660638.html
- Caracol Radio. (2010). *Gobernador de La Guajira dice que las Farc-Ep deben rendirse*. Obtenido de https://caracol.com.co/radio/2010/09/24/nacional/1285304880_362461.html

- Caracol Radio. (2023). *El aumento de la violencia en Colombia durante el gobierno de Iván Duque*. Obtenido de https://caracol.com.co/radio/2022/08/02/judicial/1659446263_027485.html
- El Espectador. (2009). *Los corridos del capo de la guerrilla*. Obtenido de El Espectador: <https://www.elespectador.com/judicial/los-corridos-del-capo-de-la-guerrilla-article-138934/>
- El Espectador. (2023). *Petro asegura que no hay recursos para cumplir el Acuerdo de Paz ni para víctimas*. Obtenido de El Espectador : <https://www.elespectador.com/colombia-20/paz-y-memoria/petro-afirma-que-no-hay-dinero-para-acuerdo-de-paz-ni-para-indemnizar-a-victimas-del-conflicto/>
- El Tiempo. (1999). *Las Farc-Ep a la industria disquera*. Obtenido de El Tiempo: <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-936768>
- El Tiempo. (2001). *El mercadeo de las Farc-Ep*. Obtenido de El Tiempo: <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-470060>
- El Tiempo. (2011). *Las Farc-Ep y el reconocimiento de beligerancia*. Obtenido de El Tiempo: <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-9318340>
- El Tiempo. (2012). *Así se llegó al acercamiento con las Farc-Ep*. Obtenido de El Tiempo: <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-12186341>
- Semana. (2007). *Colombia: el riesgo es que te quieras quedar*. Obtenido de Semana: <https://www.semana.com/actualidad/noticias/articulo/colombia-riesgo-quieras-quedar/54915/>
- Semana. (2014). *El barcino, Jorge Villamil*. Obtenido de Semana: <https://www.semana.com/impresa/especial-arcadia-100/articulo/arcadia-100-el-barcino-jorge-villamil/35062/>
- El Espectador. (2023). *Petro asegura que no hay recursos para cumplir el Acuerdo de Paz ni para víctimas*. Obtenido de El Espectador : <https://www.elespectador.com/colombia-20/paz-y-memoria/petro-afirma-que-no-hay-dinero-para-acuerdo-de-paz-ni-para-indemnizar-a-victimas-del-conflicto/>

Trabajos de grado

- Caicedo, R. M. (2018). *Mujeres Farianas: Orden institucional y relaciones de género (1998-2016)*. [Tesis de maestría]. Universidad Nacional de Colombia , Bogotá.
- Fabra, A. V. (2020). *Alimentación y subversión: una mirada gastronómica de las FARC-EP desde sus publicaciones*. [Tesis de pregrado]. Universidad de la Sabana, Chía.

- Forero, S. (2021). *Reincorporación económica de excombatientes de las FARC-EP en la ciudad de Bogotá*. [Tesis de pregrado]. Universidad Externado de Colombia Bogotá.
- Galán, A. G. (2012). *De discurso o de ruido, algunas relaciones entre música y guerra en el actual conflicto armado colombiano*. [Tesis de maestría]. Universidad de los Andes, Bogotá.
- García, D. (2008). *Rock en Bogotá la música que busca y que resiste ser industria (Estudio de caso Pornomotora)*. [Tesis de maestría]. Universidad Nacional de Colombia. Bogotá.
- Giraldo, L. (2020). *Pentagramas colectivos y cantos Insurgentes: FARC-EP. Una aproximación desde la sociología de la música*. [Tesis de pregrado]. Universidad Santo Tomás. Bogotá.
- González, A. (2020). *Desde las montañas de Colombia : cuentos y novelas farianas, una expresión de la cultura insurgente*. [Tesis de pregrado]. Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá.
- López, D., & Martínez, C. (2019). *Narrativas Cantadas del conflicto armado en Colombia capítulo FARC-EP “Vinimos a verlos cantar y contar”*. [Tesis de maestría]. Universidad Minuto de Dios. Bogotá.
- Medina Gallego, C. (2009). *FARC-EP: notas para una historia política, 1958-2008*. [Tesis doctoral]. Universidad Nacional de Colombia , Bogotá.
- Melón, L. (2021). *Al ritmo de la música un análisis de la música fariana y los corridos prohibidos* .[Tesis de pregrado]. Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá.
- Narvaéz, Y. (2019). *Lectura psicosocial de la dinámica del conflicto armado en el valle de Sibundoy Putumayo 1997 - 2004*. [Trabajo de grado especialización]. Universidad Nacional de Colombia , Bogotá.
- Reinoso, J. (2020). *“Yo soy un cantor del pueblo”: Julián Conrado como intelectual local de las FARC-EP en las negociaciones de paz*. [Tesis de maestría]. Universidad de los Andes, Bogotá.
- Robles, J. (2018). *Sostener y cuidar en las prácticas médicas de las Farc-Ep*. [Tesis de maestría]. Universidad de los Andes, Bogotá.
- Serrano, P. (2018). *Arte y reconciliación. Reflexiones sobre la obra de Inty Maleywa artista y militante de las FARC-EP*. [Tesis de pregrado]. Universidad Pedagógica Nacional. Bogotá.
- Vanegas, J. (2017). *“¡A mucho honor guerrillera!”: Un análisis sobre la vida de las mujeres guerrilleras en Colombia*. [Tesis de maestría]. Universidad Nacional de Colombia. Bogotá.

Documentos internos de las Farc-Ep

- Farc. (1964). *Primera Conferencia de guerrilleros*. Riochiquito.
- Farc. (1965). *Informe del movimiento para la segunda Conferencia del Bloque Sur*.
- Farc. (1966). *Segunda Conferencia Guerrillera del Bloque Sur* . La Uribe.
- Farc. (1969). *Tercera Conferencia de Guerrilleros*. El Guayabero.
- Farc. (1971). *Conclusiones político militares de la cuarta Conferencia nacional guerrillera de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia*. El pato.
- Farc. (1974). *Conclusiones político militares de la quinta Conferencia de las F.A.R.C 4-19 sep.74*. El Pato .
- Farc. (1978). *Conclusiones político militares de la Sexta Conferencia nacional de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (F.A.R.C) 18-25 de ene.78* . LaUribe.
- Farc-Ep. (1982). *Conclusiones generales de la Séptima Conferencia Nacional de las Farc-Ep. Mayo 4-14 de 1982*. Cubarral.
- Farc-Ep. (1993). *Octava Conferencia de guerrilleros* . Calamar.
- Farc-Ep. (2006). *Tesis para la IX Conferencia*.
- Farc-Ep. (2006). *Novena Conferencia de Guerrilleros*.

Documentales

- Sergent, J. P. (Dirección). (1966). *Riochiquito* [Película].
- Botero, J. (Dirección). (2010). *Antes de la Tormanta* [Película].

Entrevistas

- Iguarán, L. (6 de enero de 2018). Canciones de amor de la selva insurgente . (E. sudamericano, Entrevistador)
- Marín, S. (11 de marzo de 2016). (A. Fattal, Entrevistador)
- Vargas, C. (24 de enero de 2020). La ingratitud de la comandancia sepultó a Rebeldes del Sur . (J. Ortiz, Entrevistador) Obtenido de La Silla Vacía: <https://www.lasillavacia.com/historias/silla-nacional/la-ingratitud-de-la-comandancia-sepulto-a-los-rebeldes-del-sur>

Informes y conferencias

Departamento Nacional de Planeación . (2006). *Balance Plan Colombia 1999-2005*. Bogotá.

Small, C. (14 de julio de 2023 de 1997). *Trans. Revista transcultural de música*. Obtenido de El Musicar: Un ritual en el Espacio Social: <https://www.sibetrans.com/trans/article/252/el-musicar-un-ritual-en-el-espacio-social>

La imagen de portada y las imágenes que acompañan cada capítulo son de autoría de Camilo Carrasquilla Kami.kace_

Anexo 1. Tabla música Horizonte Fariano

Primer álbum	Canción para mi pueblo (Sin Fecha)						
Artista	Nombre	Tipo	formato	Disponibilidad	Categorías por nombre	ALUSIÓN TEXTUAL	MINUTO
Horizonte Fariano	Horizonte fariano	Audio	mp3	sí	Música como arma de guerra	*"La guacharaca es el arma que allí repica y viene entonando ritmos de libertad, va disparando proclamas que ayer Bolívar..." *" la tambora va igualando con los fusiles el pum pum pum ta ta ta de la insurrección"	*1"26 *3"33
Horizonte Fariano	Canción para mi pueblo	Audio	mp3	sí	Invitación a la lucha armada	"Insurrección, insurrección, revolución, revolución el pueblo busca paz con amor "	1"10
Horizonte Fariano	Hermano venezolano	Audio	mp3	sí	Ideología fariana	*"en Bolívar todos nos encontramos" * " con las piernas entre el rabo saldrán corriendo los gringos"	*1"37 * 2"40
Horizonte Fariano	Lucero bolivariano	Audio	mp3	sí	Ideología fariana	"el pensamiento bolivariano es el lucero iluminador, porque ilumina nuestras conciencias para luchar contra la opresión"	1"50
Horizonte Fariano	Para Uribe	Audio	mp3	sí	Crítica a gobernantes	" para que para el senado nunca pare de aprobar leyes para que los paras nunca paren de matar" "Uribe para que el pueblo nunca salga a protestar ampara muy bien al para para así al pueblo acallar"	* 0"38 * 1"00

Horizonte Fariano	El hijo del pueblo	Audio	mp3	sí	Invitación a la lucha armada	"yo soy el hijo del pueblo quién escucha su lamento y trabaja por la paz cultivador de esperanza, luchador de justa causa, soñador de libertad. Es por eso que empuño un fusil, es por eso que voy a pelear, no me importa que si al combatir hoy la vida me toca ofrendar"	0"54
Horizonte Fariano	Miliciano soy	Audio	mp3	sí	Vida guerrillera	"pero un día de pajarracos nuestro cielo se cubrió hoy estoy de miliciano protegiendo mi región"	2"00
Horizonte Fariano	Vivo feliz luchando	Audio	mp3	sí	Invitación a la lucha armada	" vengo de los pobres que no tienen nada, soy pueblo explotado ahora en rebelión voy marchando junto a la guerrillerada llevando en mi mente siempre una canción"	0"39
Horizonte Fariano	Los cantos del guerrillero	Audio	mp3	sí	Invitación a la lucha armada	* "esta lucha guerrillera cada día tiene más fuerza es porque llevamos siempre a Jacobo en la cabeza ya son 43 años de lucha por la verdad, el pueblo ya está marchando hombro a hombro con las FARC-EP" * sentir amor por las FARC-EP es un amor verdadero, eso es lo que a mí me impulsa para luchar por mi pueblo	*2"47 * 3"50

Horizonte Fariano	Operación Marquetalia	Audio	mp3	sí	Historia fariana	"allá en el sur del Tolima región pobre humilde y sana un grupo de campesinos derechos reclamaban, pero el gobierno asesino estalló contra ellos la guerra inhumana" * operación de exterminio contra hombres de Marulanda que por defender sus vidas se ven obligados a empuñar las armas"	*0"30 *1"16
Horizonte Fariano	Coplas bolivarianas	Audio	mp3	sí	Invitación a la lucha armada	* "la libertad y la paz son dos cosas que me invitan a disparar un fusil con el fin de hacer justicia" * " el fragor de los fusiles que disparamos las Farc-Ep vienen diciéndole al pueblo que es hora de despertar"	0"30
Horizonte Fariano	Mariposa	Audio	mp3	sí	Mujer fariana	* "fusil de rosas en sus manos disparan sueños libertarios" * " mujer guerrillera que estás en cada lucha que se estalla, en cada mente que despierta, estas acá mujer alada en mariposa"	*2"05 * 2"30

Segundo álbum	Coplas sistemáticas (Sin Fecha)				
	Nombre	Tipo	Formato	Disponibilidad	Categoría por título
Horizonte Fariano	Coplas sistemáticas	Audio	mp3	no	Música como arma de guerra
Horizonte Fariano	El Forastero	Audio	mp3	no	NA
Horizonte Fariano	Canción de resistencia	Audio	mp3	no	Música como arma de guerra
Horizonte Fariano	Comandante Jacobo Arenas	Audio	mp3	no	Historia fariana
Horizonte Fariano	Despierta colombiano	Audio	mp3	no	Invitación a la lucha armada
Horizonte Fariano	Mujer fariana	Audio	mp3	no	Mujer fariana
Horizonte Fariano	Creo en vos	Audio	mp3	no	Invitación a la lucha armada
Horizonte Fariano	Levántate y canta	Audio	mp3	no	Música como arma de guerra
Horizonte Fariano	Canto insurgente	Audio	mp3	no	Música como arma de guerra
Horizonte Fariano	Nacen mil hombres	Audio	mp3	no	Invitación a la lucha armada
Horizonte Fariano	El negro José María	Audio	mp3	no	Historia fariana

Tercer álbum	Canto, guitarra y fusil (Sin Fecha)				
Horizonte Fariano	Campefino ven conmigo	Audio	mp3	no	Invitación a la lucha armada
Horizonte Fariano	El Amanecer	Audio	mp3	no	Vida guerrillera
Horizonte Fariano	América dio a luz	Audio	mp3	no	Ideología fariana
Horizonte Fariano	El silencio de tus ojos	Audio	mp3	no	NA
Horizonte Fariano	La Libertad	Audio	mp3	no	Invitación a la lucha armada
Horizonte Fariano	Mantengamos la moral en alto	Audio	mp3	no	Moral guerrillera
Horizonte Fariano	Canto, guitarra y fusil	Audio	mp3	no	Música como arma de guerra
Horizonte Fariano	Corran, corran como el viento	Audio	mp3	no	Hazañas guerrilleras
Horizonte Fariano	Nuestra canción	Audio	mp3	no	Música como arma de guerra
Horizonte Fariano	Canto agreste en la montaña	Audio	mp3	no	Música como arma de guerra
Horizonte Fariano	Hija del sol	Audio	mp3	no	Mujer fariana
Horizonte Fariano	Junto a Manuel	Audio	mp3	no	Historia fariana
Horizonte Fariano	Volverán los que sembraban	Audio	mp3	no	Historia fariana
Horizonte Fariano	Las cucharas guerrilleras	Audio	mp3	no	Vida guerrillera
Horizonte Fariano	Soy un miembro de las FARC-EP	Audio	mp3	no	Vida guerrillera
Horizonte Fariano	Sueño proletario	Audio	mp3	no	Ideología fariana
Horizonte Fariano	Sueños de libertad	Audio	mp3	sí	Ideología fariana

Videos YouTube Horizonte Fariano								
Autor	Nombre	Fecha de publicación	Disponibilidad 2019	Visualizaciones 2019	Link	Disponible 2023	Visualizaciones 2023	Tema
Sin información	Lucha de clases	27-mar-11	sí	4.373 visualizaciones	https://www.youtube.com/watch?v=hQHtmysBqHI&t=13s	no	NA	Ideología fariana
Jaime Nevado	Manuel siempre presente	24-may-10	sí	197.285 visualizaciones	https://www.youtube.com/watch?v=Z8D1-26UzJc	no	NA	Historia fariana
Jaime Nevado	Nuestra gente de pie	26-may-14	sí	62.416 visualizaciones	https://www.youtube.com/watch?v=oQEm1ofq598	sí	216.289	Historia fariana Ideología fariana
Jaime Nevado	La revolución	24-may-10	sí	14.133 visualizaciones	https://www.youtube.com/watch?v=iyscmq7KKKc	no	NA	Ideología fariana
Jaime Nevado	Hermano venezolano	25 jul. 2008	sí	9.071 visualizaciones	https://www.youtube.com/watch?v=VKpybGC22DM	no	NA	NA
Jaime Nevado	Poema al partido	25 jul. 2008	sí	8.344 visualizaciones	https://www.youtube.com/watch?v=qJWKu7ePKX0	no	NA	Ideología fariana
Sin información	La enseñanza	21 abr. 2010	sí	25.757 visualizaciones	https://www.youtube.com/watch?v=DrkbWtp29I	no	NA	Ideología fariana
Jaime Nevado	El Gorila	24-may-10	sí	25.083 visualizaciones	https://www.youtube.com/watch?v=m2UoiZzmxik	no	NA	NA
Anónimo	Mantengamos la moral	24-may-10	sí	11.923 visualizaciones	https://www.youtube.com/watch?v=Tm2lmbn-PJM	no	NA	Moral guerrillera
Jaime Nevado	Cantata a Marquetalia (parte 1)	27-mar-11	sí	Sin información	https://www.youtube.com/watch?v=3_NUPU653Ps	no	NA	Historia fariana

Jaime Nevado	Cantata a Marquetalia (parte 2)	28-mar-11	sí	6.624 visualizaciones	https://www.youtube.com/watch?v=bvFpR-mpseQ	no	NA	Historia fariana
Jaime Nevado	Cantata a Marquetalia (parte 3)	29-mar-11	sí	6.441 visualizaciones	https://www.youtube.com/watch?v=GI7JyyDeZ3Q	no	NA	Historia fariana
Sin información	Cese al Fuego Bilateral Ya	23-may-15	sí	3.496 visualizaciones	https://www.youtube.com/watch?v=-ZB0_AaRiYk&index=3&list=PLuceSrXmLu2lyOKFkcx90uCgN33iqO1qh	sí	5425	Situación político-militar
Sin información	Chávez Negativo	29-jul-14	sí	3.482 visualizaciones	https://www.youtube.com/watch?v=EkZu8KXxOwA&index=4&list=PLuceSrXmLu2lyOKFkcx90uCgN33iqO1qh	no		NA
Sin información	Ernesto Ché Guevara	17-abr-15	sí	3.049 visualizaciones	https://www.youtube.com/watch?v=VH63XQ7C0bk&list=PLuceSrXmLu2lyOKFkcx90uCgN33iqO1qh&index=7	sí	8252	Héroes guerrilleros
Jaime Nevado	Venimos de la tierra proletaria	2-mar-09	sí	NA	https://www.youtube.com/watch?v=m_83FYjgwms&list=PLJ_apS7Mw0VZ-flK3UcqikmutMl_04oW_&index=23	sí	134724	Historia fariana Ideología Fariana

NA	Uribe Gorila criminal	18-sep-09	sí	NA	https://www.youtube.com/watch?v=gMDHRAo6Cul&list=PLJ_apS7Mw0VZ-f1K3UcqikmutMl_04oW_&index=24	sí	1895	Crítica a gobernantes
Leo León	Canto, guitarra y fusil	13-abr-10	sí	NA	https://www.youtube.com/watch?v=11K_sjvpvDE&list=PLJ_apS7Mw0VZ-f1K3UcqikmutMl_04oW_&index=16	sí	76.852	Música como arma de guerra
Gabriel Ángel	La catatumbera	16-may-15	sí	NA	https://www.youtube.com/watch?v=D0BamZtBgUg&list=PLJ_apS7Mw0VZ-f1K3UcqikmutMl_04oW_&index=13	sí	6073	Ideología fariana
Leo León, Alejandro Téllez	Todo por la paz	8-br-2023	no	NA	https://www.youtube.com/watch?v=o9TpXnRebcQ&list=PLJ_apS7Mw0VZ-f1K3UcqikmutMl_04oW_&index=25	sí	70	Transición a la paz
Jaime Nevado	La Libertad	25-feb-09	sí	NA	https://www.youtube.com/watch?v=zXDOMBRSXsJE	sí	41.426	Crítica a gobernantes
Jaime Nevado	Canción para mi pueblo	18-jun-08	sí	NA	https://www.youtube.com/watch?v=IJeTtWRQeg	sí	50.074	Invitación a la lucha armada

Nicolás Muñoz Arango

**DÁBAMOS PAREJO CON
FUSILES Y CANCIONES**

Usos y disputas de las prácticas de producción musical de las FARC-EP
a partir de la historia de vida de Alejandra Téllez (1999-2016)



Bogotá, Colombia
2023