

XVIII Congreso de la Asociación de Colombianistas

Un congreso multidisciplinario

"La mujer en Colombia"

Weston, Massachusetts (EE.UU.) 10-13 de julio de 2013

La mujer en la literatura, el cine, el teatro, el arte, la historia, la política,  
las mujeres y el conflicto armado, mujer y sociedad.

---

*La cartografía femenina en la confrontación: Roles y representación de género en el canto.*

María del Pilar Ramírez Gröbli, Universidad de St.Gallen, Suiza

*Abstract:* En la dinámica de interacción social coexiste una dialéctica que oscila entre el acuerdo y la confrontación. En contextos de extrema tensión los procesos de comunicación, entre los actores involucrados, agotan los límites de la palabra dialogada, impidiendo el acercamiento al acuerdo. La consunción de la palabra como instrumento abre un espacio que llega a ser habitado por otras formas de comunicación, que actúan como mecanismos de empoderamiento discursivo y de representación. En escenarios de disputa tanto en el ambiente rural como urbano el canto y la práctica sonora participan de esas formas de comunicación de la construcción de sentido. Ellas funcionan como metadiscurso; entrelazando la singularidad de la experiencia comunitaria con la universalidad ontológica ante la disputa. El canto surge como plataforma y a la vez como instrumento de comunicación en el manejo del conflicto -socio-ambiental- y es recurrente en comunidades rurales desplazadas en Colombia. La simbología y expresión de lo femenino frente al conflicto se reproduce en la composición musical, en la que voz y cuerpo de la mujer se plasman como un territorio por recorrer. A través de esas manifestaciones se explorará la construcción de lo femenino en el contexto de la disputa y se indagará que elementos discursivos reconfiguran la cartografía femenina en el canto y la narrativa. ¿Qué roles de género aparecen representados en el canto y cuál es su función discursiva? ¿qué relación guardan ellos con el manejo del conflicto? ¿cómo se manifiesta la singularidad femenina -el componente de género- en el canto?

1

*Keywords:* mujeres y conflicto, música, cartografía y mujer, oralidad y paz

### *Introducción*

La problemática sobre el uso y el acceso a la tierra ha estado presente, como uno de los aspectos centrales, en todos los periodos de la historia colombiana y en la historia continental latinoamericana. Esa presencia ha estado matizada a través de diversos discursos y narrativas representadas y difundidas a través de variadas fuentes. En primer lugar, a través de los

medios de difusión formal, de informes gubernamentales, de publicaciones de diversa índole y en general en los círculos académicos e institucionales. Esas fuentes consignan parcialmente historias, tratados, análisis o reportajes sobre los preceptos y las irregularidades que gobiernan los discursos sobre la tierra. En segundo lugar, otras fuentes que han hecho de la tierra y el territorio un espacio fructífero para su difusión, han apelado a relatos de viajes, de conquistas, de descubrimientos, de invasiones entre otros. Especialmente, desde la segunda mitad del siglo XX éste tipo de narrativas han encontrado mayor eco y han sido definitivas para la constitución de un discurso emergente, gestado desde la perspectiva de las culturas que han estado marginadas en periodos históricos anteriores. Esta segunda fuente, difundida tanto en la narrativa como en otros relatos de testimonio, en las historias de ficción o incluso en las crónicas, ha propiciado importantes espacios de reflexión y debate en torno a la tierra y sus múltiples dimensiones.

Una tercera fuente menos explorada, y sino por lo menos, poco difundida es la que procede de la tradición oral tanto narrada como cantada. La tradición oral es uno de los más poderosos ingredientes culturales para acercar y re-significar el legado histórico acumulado de generaciones en generaciones. Allí se refleja la vivencia cotidiana de quienes han experimentado los impactos derivados de las transformaciones endógenas y exógenas en torno a la tierra y el territorio. La historia oral tiene la virtud de contribuir a despertar nuestra mirada desde la perspectiva construida en el espacio local y comunitario, desde donde es posible percibir más sensorialmente las dimensiones alcanzadas en el ambiente social.

En esta ocasión dedicaré la presente reflexión a indagar la ontología discursiva contenida en relatos orales y cantos compuestos por comunidades rurales. Examinaré de manera especial cómo se representan en el relato lírico las percepciones y nociones respecto a la tierra y a otros recursos naturales. Me referiré a cantos y narraciones orales compuestos en las zonas rurales que tematizan la lucha por la tierra y las experiencias del desarraigo. En este tipo de fuente, están consignados, en gran parte los estatutos, sobre la tierra, ligados enteramente a las funciones, sociales, culturales y ecológicas de comunidades que habitan en áreas del Pacífico y el Atlántico colombianos. Esta reflexión forma parte de mi proyecto de investigación doctoral en la que analizo el manejo de conflicto medioambiental a través de los mecanismos y procesos de acción comunitaria. El presente artículo explora las particularidades de género divididas en tres secciones: la música con voz y cuerpo, la dualidad tierra y la mujer frente a la desposesión y el desarraigo y los aspectos discursivos sobre sostenibilidad y sustentabilidad desde una perspectiva de género. Este artículo plantea que a través de las expresiones

culturales, especialmente la producción oral, narrativa y sonora, se revelan rasgos singulares de la construcción local comunitaria que son imprescindibles para la comprensión, manejo y transformación de conflictos.

### *Música y conflicto*

Las aproximaciones para entender la música como instrumento de discernimiento y no sólo como artículo de diversión han sido poco difundidas en la investigación académica relacionada con la conflictividad. La mayoría de estudios sobre confrontación (Baechler, 1998, Homer-Dixon 1999) concentra sus esfuerzos en la tarea de encontrar formas gráficas de correlación lineal, que expliquen en mayor o menor proporción las relaciones causa – efecto que originan confrontación violenta. Sin embargo las conclusiones a las que llegan muchos de esos mismos investigadores, parecen aceptar que existe una amplia brecha entre la comprensión modelada desde la lógica puramente matemática y la realidad factual; y coinciden en sugerir la necesidad de llevar a cabo estudios cuyo foco esté centrado, en el análisis de los actores en confrontación, y en las particularidades de estructuras locales que ayuden a determinar factores que intervienen en la erupción de conflictos.

O’Connell en *Music and Conflict* (2010) se acerca a las formas de interacción de la confrontación a través de la música. En su volumen es posible constatar que el elemento artístico musical ha estado presente en la historia de confrontación de muchos países y es un elemento que ha desempeñado un papel fundamental para el entendimiento, o por lo menos, para el acercamiento de grupos sociales en contienda.

3

Las mujeres, es decir la voz y el canto femenino han contribuido en gran medida a generar espacios de distensión entre los actores en disenso. Podemos apreciarlos en composiciones que han tenido un claro papel en casos de conflictos interestatales como Corea del Norte y Corea del Sur (Howard, 2010), o el conflicto entre la antigua Yugoslavia (Petan, 2010), o como también en las profundas diferencias ideológicas en Indonesia (Rasmussen, 2010). Independientemente del propósito que subyazca en el discurso lírico, la intención perlocutiva del mismo establece una relación entre el nosotros y la instancia musical que lo interpreta. Esa instancia, *per se*, invita a incursionar en un relato narrado o cantado y sentirlo parte de sí. La virtud de la sensibilidad musical reside en la voz que cautiva y llega a habitar lo sensorial de nosotros; esa voz puede ser tanto instrumental como humana. La naturaleza esencial de la música no está adherida a una identidad de género, está conformada sí por la

dualidad voz y cuerpo que puede ser mutante y disfrazarse en diversas figuras. Independientemente de la voz interprete, sea mujer u hombre, hay en la música un yo lírico nutrido de una esencia profundamente sensorial y racional a la vez.

### ***La música con voz y cuerpo de mujer***

Al rastrear en los cantos de las comunidades la presencia femenina y tratar de establacer una cartografía es inevitable aludir tanto al plano geográfico como al mismo plano corporal femenino. Éstos dos son instrumentos primeros para analizar la representación de los roles y los símbolos de la acción y participación de la mujer en el conflicto armado.<sup>1</sup> Consideremos dos aspectos: en primera instancia el contexto de los procesos de producción musical gestados desde las mujeres, los cuales se encuentran en estrecha relación con la situación geográfica de las regiones en las que se da conflicto. En segundo lugar, la presencia femenina y su simbología en el universo lírico traza una cartografía que comparte puntos de conección entre las nociones de tierra y cuerpo.

Respecto a la primera: la producción musical que hace referencia a la confrontación, encontramos innumerables composiciones a lo largo y ancho del país. La mayoría de ellas son creaciones inéditas que surgen de experiencias de la población civil que ha estado expuesta a episodios de confrontación violenta. Como es el caso de las cantautoras de las voces de *El Salado*, *Los Montes de María*, *Las Pavas*, en la zona del Caribe Colombiano. O cantos compuestos tras la masacre en *Bojayá*, cantos y narraciones de mujeres en las comunidades de *Cacarica* y las cuencas del *Jiguamiandó* y *Curvaradó* en la región del Pacífico colombiano, además de composiciones poéticas emergentes de las Zona del *Bajo Mira* y *Alto Mira* en Nariño. Otras relatos sobre la situación de las comunidades desplazadas, las encontramos en grupos conocidos como *Los Aterciopelados*, quienes le cantan también a la situación del despojo como lo hacen en su canción *errante diamante* ilustrando los viajeros de ausencias y las historias de desplazamiento forzado vividas en el territorio nacional.<sup>2</sup> El grupo *Alerta Kamarada* con sus composiciones sobre el desplazamiento, la compositora Paula Andrea

---

<sup>1</sup> El Ministerio de Cultura en Colombia (2007) ha desarrollado un proyecto sobre las prácticas musicales en Colombia identificando 11 ejes de diversificación musical que pretendía ubicar puntos estratégicos en los cuales se van concentrando formas de producción que comparten formatos instrumentales y conforman redes propias para la creación, producción y el consumo de músicas tradicionales.

<sup>2</sup> Aterciopelados:

<http://www.youtube.com/watch?v=dN0uYFrjqI0&list=PLAaTPARKqv4UNJFLEeKYSdRMK2ew5t4I2>

González con sus canciones *Mi guerra es contra la maldad y se firma la paz en Colombia*. Incluso artistas más conocidos en el escenario internacional como *Juanes* especialmente con su título *fíjate bien* o Toto la Momposina con su composición *La cumbia está herida*.<sup>3</sup> Si bien todas estas composiciones y muchas otras más, tratan la temática del conflicto armado y el desplazamiento como fenómeno social, se hace imprescindible recurrir a la creación y tradición orales que emergen de la experiencia viva en las comunidades involucradas dentro de las disputas. Sólo así es plausible acercarse a una comprensión rigurosa sobre los mecanismos, los instrumentos, los procesos, las percepciones, que componen los escenarios sobre la construcción de paz.

La posibilidad de diseñar una la representación de lo femenino en el canto de manera cartográfica está construida en algunos poemas y cantos a través de las voz y del cuerpo, como lo mencioné anteriormente. En la música, la voz se vuelve más intensa y se reproduce a través de la melodía para poder existir de nuevo. En contextos de suma tensión, callar ante los actores en confrontación, se convierte en una sentencia. De acuerdo con algunos de los relatos de las mujeres del Bajo Putumayo sobre como hacerle frente al conflicto, afirman que asumir una actitud de neutralidad y convertirse en sombras, son algunos de los mecanismos que han elegido ellas como estrategia para no verse involucradas en las diferencias, ni identificadas con una filiación grupal.

5

Teníamos que cuidar a nuestros maridos [...]. Cuando vieron que yo me bajé con el niño, se rieron y le dijeron a mi esposo: 'Ándate, ándate', nos convertíamos en las sombras de ellos para que no los mataran. 4

Es bien conocido como la violencia corporal y especialmente la violencia sexual hacia las mujeres es ejercida por diferentes agentes de desplazamiento y confrontación. La mujer establece una nueva relación con su cuerpo y decide convertirse en esencia corporal materializada en la sombra para protegerse y proteger a su familia. El temor de los abusos que le puedan ser ocasionados en el contexto de agresión, las lleva a cambiar sus formas de vestir, sus patrones de relación con los demás, e incluso a renunciar puntos de encuentro en sus comunidad, como por ejemplo, el baile. El cuerpo femenino se ha convertido en una extensión del campo de batalla de los actores armados y esta manifestación de ser sombras, expresa el

---

<sup>3</sup> El proyecto Centro de Memoria histórica recopila lagunas composiciones que tematizan la situación de conflicto y desplazamiento a través de varios ritmos musicales. Para consultar: <http://www.youtube.com/playlist?list=PLAaTPARKqv4UNJFLEeKYSdRMK2ew5t4I2>

<sup>4</sup> Centro de Memoria Histórica (2012) *El Placer. Mujeres coca y guerra*. P. 295.

temor a la invasión y a la violación. En el entorno del conflicto, la mujer por temor, disipa su presencia buscando invisibilizar su cuerpo para no convertirse en materia de guerra, pero potencializa en otros mecanismos, como el arte y la música su presencia, convirtiéndose en elemento decisivo para la construcción de paz. La exterioridad de la materia corpórea, no aparece como estética esencialista en la lírica comunitaria. La profundidad de las experiencias vividas en ambientes de hostilidad, motivan en el canto un discurso lírico que se aleja de la exaltación de la imagen exterior femenina y se acerca a una axiología que realza la función vital de lo corpóreo, representado a través de órganos vitales. Hay una formación de sentido que recupera la noción de vitalidad orgánica como metáfora. En esta metáfora, la mujer aparece con un carácter de impescindibilidad que la convierte en eje central en el proceso comunitario de trabajo por la paz.

Esté giro en la construcción discursiva es fundamental para poder comprender la esencia en la cual reside el manejo del conflicto desde la acción femenina. En el contexto campesino ese discurso pondera la participación y actuación de la mujer como símbolo de lo sustentable e impescindible para la existencia comunitaria. La producción del disco compacto de *las voces del salado*<sup>5</sup> es una compilación en la que las mujeres consagran en sus cantares y relatos las identidades que caracterizan un pequeño pueblo que ha sido también afectado por los vestigios de la confrontación. Como lo vemos ilustrado en el texto de la poesía *Mujer Salaera*:

*Mujer Salaera*

*Mujer pulmón de mi pueblo  
Mujer de sinceridad  
Por las noches tenebrosas  
Vas en busca de paz  
Tú que vas por las cumbres  
Y que nunca descansas*

*Camina, camina y camina  
Y luchas por la libertad*

*Solo duermes cinco horas  
No tienes descanso mujer*

*Camina, camina y camina  
No te sabes detener  
Y mueres sin saber por qué.*

En esta poesía se refuerza la función vital de respiro que ejerce la mujer en la comunidad, y en el plano de la expresión esa expresión se ve acompañada del uso de las consonantes sonoras y explosivas que auditivamente acentúan la respiración **Mujer Pulmón de Mi PueBlo**. En el plano del contenido designa al sujeto del poema, la mujer, metafóricamente como

---

<sup>5</sup> Proyecto realizado por memoria histórica

<http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/index.php/multimedia/audios/235-las-vozes-de-el-salado>

pulmón. Ser el pulmón del pueblo para oxigenarlo. La voz lírica nos habla de un *tú* sujeto poético desde las funciones que se asocian a la actividad orgánica y funcional del cuerpo: por un lado, proveer de fuerza al pueblo para respirar, lo cual indica, existir como pueblo, como cuerpo. Por otro lado, la función de purificación que se da en el intercambio entre lo exterior, el aire que se respira, (que en el contexto de las poblaciones rurales está estrechamente relacionado con la violencia tanto armada como estructural) y lo que fluye en el interior de la mujer, es decir el sentimiento y pensamiento femeninos de reconstrucción. Esa actitud ‘senti-pensante’ va formando parte de un proceso de abstracción que se da en el universo lírico de esta composición, y articula las funciones vitales con los atributos de la *mujer salaera*: sincera, decidida y luchadora. Ya no sólo es la función del órgano sino su efecto en el cuerpo. Así el orden de ascendencia de la abstracción indica la metáfora *pueblo* como *cuerpo* y *mujer* como *pulmón*. La voz poética nos aporta la primera metonimia, la segunda corresponde a nuestra tarea como receptores líricos, lo que significa, tratar de establecer la asociación entre las entidades, cuerpo-pueblo.

En la ruta cartográfica no sólo se trazan lineamientos para unir o hacer coincidir objetos en el plano sino para delimitar las relaciones que se dan entre ellos. La sombra, capta una cartografía que delimita y se encuentra como la representación de un objeto material. La figura de la sombra en la presencia femenina aparece también en los relatos, cantos y demás narraciones de entornos rurales. Si en el fragmento primero del relato de la campesina, la mujer misma es una sombra sustancial que brinda protección a los suyos, en la composición poética es la noche ese agente que representa la sustancia. La noche incorpora tanto la noción de *sombra* como la noción de lo *sombrío*. Una dualidad en la que la riqueza conceptual *mujer-sombra-noche-sombrío-* conforman binarios que alternan el sentido y el contrasentido: protección e indefensión. Dicha dualidad es asimilada al representar la acción femenina ante conflicto dentro del universo lírico. La mujer, como esencia sustancial, adquiere en el plano del contenido la facultad de transitar entre esas dos figuras, mutando entre las fronteras de sentido de lo *sombrío*, entendido como tenue y lúgubre y *sombra* como abrigo-protección. Nótese que en los poemarios de San Juan de la Cruz<sup>6</sup> la ausencia de luz se presenta como elemento favorable para acrecentar la cercanía a Dios y entrar en plena reflexión.

Nuestro itinerario cartográfico se muestra como un mapa en movimiento, de hecho un elemento sugestivo es la acción del caminar. Los cantos más difundidos que narran historias

---

<sup>6</sup> P. Silverio de Santa Teresa. Obras de San Juan de la Cruz. Subida y Noche oscura. Burgos: Monte Carmelo, 1929. Tomo II pag. 8.

de desplazamiento, incluyen en sus letras la desorientación en la que se encuentran los desplazados. Uno de sus rasgos inconfundibles es la inmovilidad producida a causa de la misma desorientación y desasosiego. Sin embargo las letras de la acción femenina parecen sugerir justamente una idea contraria a la quietud, como aparece en este fragmento anterior: La mujer como caminante incansable, pero no como errante.

En cuanto a la estructura poética podemos observar que coincide con el plano del contenido, en el cual se remeda el mismo itinerario cíclico de la vida. Veámos: al inicio la puesta en vida está dada por el pulmón-mujer que da respiración, luego se pone en marcha y en su papel tanto de protegida como de protectora, se encamina en la noche en la que va en busca de paz, como lo he señalado antes. Esa búsqueda le dota de la madurez para llegar a la cumbre, a la plenitud de su obra de acción por la paz, momento en el cual la estructura poética se alcanza casi la mitad de la composición versificada. Su persistencia en la lucha por la paz la lleva a una carencia de sueño, empezando un descenso tanto en el sujeto poético como en la estructura del poema y finalmente, muere sin saber por qué, finaliza su vida, de igual manera como el poema finaliza, con una nota sarcástica: *Morir sin saber por qué?*. Tal vez es menester nuevamente del lector plantearse el por qué de la pregunta o el porque de la respuesta o quizá las dos.

8

Otros elementos en esa cartografía dinámica es el no *saber parar*, lo que se vuelve a oponerse a la noción de quietud. En el contexto de confrontación existe tanto la opción de irse y o quedarse. La mujer, sujeto lírico, opta por quedarse y continuar el camino. La reiteración de caminar expresa la misma necesidad de búsqueda de su identidad, de la memoria espacial que intenta reconstruir. En la reparación de esa memoria ella y su comunidad recorren caminos inciertos, en los que la mujer es el vértice norte cuya capacidad la lleva a alcanzar las cumbres, como lo trasmite la voz lírica.

El sentido del cuerpo femenino, se engrandece a partir de la posibilidad de proveer energía y vitalidad se representa en binario discursivo *mujer-función* y se contrapone al discurso imperante en la difusión industrial musical *mujer-producto*. Estos dos parejas semánticas constituyen una analogía a los paradimas en disputa sobre la tierra. Tierra-función, social, cultural, ecológica y tierra-producción, cange, mercancía. En las composiciones se refuerza la percepción de la tierra en sus funciones sociales y ecológicas.

### ***Tierra y mujer: Desposesión y desarraigo***

En la práctica sonora como también en otras formas de expresión artística el desarraigo es un tema recurrente. Independientemente de los factores de causalidad, los relatos ilustran las acciones e interacciones de la población rural. Algunos de esos relatos describen las circunstancias de los hechos previos al desplazamiento forzado como puede verse en los cantos recolectados por Manuel Echavarría<sup>7</sup> en su exposición *Bocas de Ceniza*. Los diferentes personajes que se hacen presentes en los relatos líricos se refieren a las formas estructurales de violencia y a las agresiones propiciadas en los ataques de los grupos armados. Tanto en el canto de *Las voces de el Salado* como en *Bocas de Ceniza*, la construcción de la narración lírica gira en torno a las formas de despojo ocasionadas por el conflicto. Sin embargo no se puede afirmar que todas las composiciones que emergen del conflicto tematizan la confrontación *per se*. En la tipología<sup>8</sup> que estoy preparando sobre este aspecto en mi investigación, podría señalar más de tres modalidades de composición que abordan el conflicto desde estructuras narrativas diferentes. Los roles de la mujer, más exactamente, las profesiones y los oficios femeninos que son indispensables para el funcionamiento societal, como *la enfermera* y *la promotora* que vemos en la canción *Nuestra resistencia*, aparecen con menos frecuencia en el corpus de análisis.

9

#### ***Nuestra resistencia***

*Ay la gente del salado  
Se encuentra desesperada  
Cuando se está trabajando  
Ay llega la jugada  
Y Eso que les digo yo  
Es la pura realidad  
Ya la gente de este pueblo  
No quiere ni retornar  
No pueden entrar los carros  
La vaina está fregada  
Y si esto sigue así  
Nos vamos a desplazar*

*No tenemos profesores  
Nuestros hijos quedan brutos  
No sé qué vamos a hacer  
Con este tronco iluso  
Ni hay una enfermera  
Tampoco una promotora  
No sé qué es lo que pasa  
Con nosotros ahora  
Le pido al presidente  
Que nos tenga muy presente  
El pueblo está golpeado  
Por esa maldita gente*

*Las voces del salao.*

Una cartografía sobre los ritmos y estructuras musicales daría cuenta de las tendencias en diferentes ejes culturales, como lo ha hecho el Ministerio de Cultura al clasificar ejes musicales. Por otra parte una indagación exhaustiva en las estructuras poemáticas de la lírica

---

<sup>7</sup>Exposición de Juan Manuel Echavarría: *Bocas de ceniza*

[http://www.jmechavarría.com/gallery/video/gallery\\_video\\_bocas\\_de\\_ceniza.html](http://www.jmechavarría.com/gallery/video/gallery_video_bocas_de_ceniza.html)

<sup>8</sup> Dentro de esa tipología se establecen diferencias no solo en las estructuras poemáticas de la composición, sino también en el ritmo en el que se compongan.

discursiva aporta un conocimiento sobre las similitudes y diferencias respecto a las acciones comunitarias frente al conflicto. Estas composiciones reconstruyen los sentires y pensares locales, constituyéndose en relatos identitarios que desde su singularidad musical, lingüística o instrumental revelan visiones y percepciones de sociedades comunitarias rurales. Más que una representación de los roles de la feminidad en la composición sonora, es la presentación misma de la voz femenina quien acentúa su acción en el universo lírico y su qué hacer en la construcción del proceso de paz.

Es preciso señalar que abunda una diversidad de los ritmos en las composiciones en cuestión. Tanto los corridos, como el vallenato o la cumbia han sido ritmos que se representan en lo que se conoce como música del mundo, *The World Music* y que han sido incorporados con el sello de lo auténtico. Sin embargo, como lo señala Ana María Ochoa las pautas de difusión de esos ritmos autóctonos terminan, a menudo, representando ficciones y no realidades de lo rural. La producción industrial las aleja de lo característico que alguna vez los unió a los ambientes originales en los que han sido dados a luz.

### **Consideraciones finales**

La música interpretada en la gran diversidad rítmica de Colombia es un canal del cual se apropia la mujer para producir en el arte una re-significación discursiva de identidad, en sus roles como campesina, madre, cultivadora entre otros. En últimas, en su principal rol como partícipe de la historia viviente, que ha sido acallada por la violencia. Las composiciones de las experiencias de agresión revelan una estética diferente, que recupera los valores de convivencia local y el manejo de los recursos naturales en términos sociales, políticos, económicos y ecológicos. Lo cual devela un discurso renovado, sobre el cuerpo femenino y su relación con el conflicto, como también sobre y la cooperación y los caminos de entendimiento.

## Bibliografía

### Fuentes primarias

*Mujer Salaera*

*Nuestra Resistencia*

<http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/index.php/multimedia/audios/235-las-vozes-de-el-salado>.

### Fuentes secundarias

Ana María Ochoa. “A manera de introducción: La materialidad de lo musical y su relación con la violencia”. *Trans. Revista Transcultural de Música* N. 10 diciembre 2006. Sociedad Etnomusicología, España. Consultado 2 de julio 2013. Disponible en <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=82201001>>

Baechler Günther. “Environmental degradation and violent conflict: hypotheses, research agendas and theory building.” Suliman, Mohamed (Ed.). *Ecology politics and violent conflict*. New York: Zed books, 1998.

Centro de Memoria Histórica (2012). *El Placer. Mujeres coca y guerra*.

Dixon-Homer Thomas. *Environment, Scarcity and Violence*. Princeton NJ: Princeton University Press. 1999.

O’Connell John M., Castelo Blanco S. *Music and Conflict*. Chicago: University of Illinois Press, 2010.

P. Silverio de Santa Teresa. *Obras de San Juan de la Cruz. Subida y Noche oscura*. Burgos: Monte Carmelo, 1929. Tomo II pag. 8.

11

### Fuentes en internet

Memoria histórica: audio.

<http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/>

Grupo Aterciopelados:

<http://www.youtube.com/watch?v=dN0uYFrjqI0&list=PLAaTPARKqv4UNJFLEeKYSdRMK2ew5t4I2>

Música para la memoria

<http://www.youtube.com/playlist?list=PLAaTPARKqv4UNJFLEeKYSdRMK2ew5t4I2>

*Bocas de ceniza*. Exposición de Juan Manuel Echavarría

[http://www.jmechavarria.com/gallery/video/gallery\\_video\\_bocas\\_de\\_ceniza.html](http://www.jmechavarria.com/gallery/video/gallery_video_bocas_de_ceniza.html)