

Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, FLACSO Ecuador

Departamento de Sociología y Estudios de Género

Convocatoria 2022 - 2024

Tesis para obtener el título de Maestría en Sociología

MÚSICA DE DESPECHO Y VIOLENCIA DE GÉNERO EN ANTIOQUIA

Gómez Muñoz Renato

Asesora: Herrera Mosquera Lourdes Gioconda

Lectores: Goetschel Ana María, Panchi Jima Marco Giovanni

Quito, abril de 2025

Epígrafe

Definamos valentía solo en relación a los poderes a los que se opone.
—Judith Butler.

Índice de Contenido

Resumen	6
Agradecimientos.....	7
Introducción	8
Capítulo 1. Rastros, herramientas y conceptos.....	21
1.1. Rastros	21
1.1.1. Música popular y violencia simbólica.....	22
1.1.2. Música popular y procesos comunicativo	25
1.1.3. Música popular e identidad colectiva.....	27
1.2. Herramientas y conceptos	29
1.2.1. Los campos y la cultura.....	29
1.2.2. Consumos culturales	35
1.2.3. Género como concepto.....	36
1.2.4. De violencias y dolencias	37
Capítulo 2. Un poco de historia de Antioquia y la construcción del ethos antioqueño.....	40
2.1. ¿Qué es un antioqueño en el imaginario social?	41
2.2. El origen de lo ya existente	43
2.3. La colonización antioqueña.....	48
2.4. Más sangre en la tierra	49
2.5. El Siglo XX	50
2.6. La Medellín de los últimos 40 años	53
2.7. Violencia social y violencia de género en Antioquia	56
Capítulo 3. El campo de la producción de la música de despecho.....	58
3.1. La música regional y sus influencias en la representación del ethos y las normas sociales	58
3.2. El campo de la producción de música de despecho y su hegemonía cultural.....	66

3.3. La letra de la música y la música de la letra.....	73
3.4. Proceso comunicativo y el despliegue del mensaje	77
3.5. La industria y la cultura – “Aquí todos son enemigos”	78
3.5.1. La música de despecho y el consumo de alcohol.....	82
3.5.2. Los empresarios – Invisibles hilos de la industria.....	83
3.5.3. La radio	85
3.5.4. Las cifras del despecho	85
Capítulo 4. El campo del consumo de música de despecho y sus audiencias.....	87
4.1. El campo de la recepción y la música de despecho como hecho social.....	88
4.2. Los espectáculos públicos y el mensaje patrocinado por el estado.....	91
4.3. La recepción y decodificación del mensaje.....	94
4.4. El estigma.....	96
4.5. El tiempo	103
4.6 Resistir para vivir	106
4.7. Una cucharada más.....	110
Conclusiones	113
Referencias	123
Anexos.....	130
Anexo 1	130
Anexo 2	134

Declaración de cesión de derecho de publicación de la tesis

Yo, Renato Gómez Muñoz, autor de la tesis titulada “Música de despecho y violencia de género en Antioquia”, declaro que la obra es de mi exclusiva autoría, que la he elaborado para obtener el título de maestría en Sociología, concedido por la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, FLACSO Ecuador.

Cedo a la FLACSO Ecuador los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, bajo la licencia Creative Commons 3.0 Ecuador (CC BY-NC-ND 3.0 EC), para que esta universidad la publique en su repositorio institucional, siempre y cuando el objetivo no sea obtener un beneficio económico.

Quito, abril de 2025.

A handwritten signature in black ink that reads "Renato Gómez M". The signature is written in a cursive style and is positioned above a horizontal line.

Firma

Renato Gómez Muñoz

Resumen

La presente tesis de investigación en sociología indaga sobre el repertorio de violencias simbólicas contenidas en las narrativas del estilo musical denominado “música de despecho” desarrollado en el departamento de Antioquia, Colombia y su posible repercusión social en relación con la violencia de género. El planteamiento de las herramientas conceptuales y de un contexto socio histórico permite entender las posibles causas del porqué en Antioquia es en donde principalmente se estructura y fortalece la difusión en masa de este tipo de narrativas. A través de la voz de sus protagonistas, en el campo de la producción, se expone cómo funciona el despliegue de la industria de la música de despecho en la sociedad antioqueña ubicándola como una hegemonía cultural y su relación en la naturalización de las jerarquías de género, las relaciones de poder y la violencia de género. En el campo del consumo, se escuchan las voces de las diferentes audiencias y se analiza de qué manera estas asumen el despliegue masivo de la música de despecho y el discurso que plantea esta corriente musical; si lo reproducen, lo resisten o cómo lo reconfiguran y si esto alcanza a tener una representación social en el campo de la cultura.

Este trabajo aporta elementos para la comprensión de fenómenos sociales en Antioquia como la naturalización de las violencias simbólicas desplegadas en los productos culturales y la forma en que estos se convierten en un factor de riesgo social asociado a la violencia contra las mujeres, allanando el camino de su exterminio simbólico.

Agradecimientos

A los maestros de la extinta Escuela Popular de Arte de Medellín, porque me enseñaron a amar y defender la música tradicional y despertaron en mí el sentido crítico para sospechar que no todo está bien.

A Lina por el amor, el entusiasmo y el apoyo para hacer este sueño realidad.

A todos y cada de los participantes, por abrazar la reflexividad desde la honestidad y la humildad.

A los profesores y profesoras de Flacso Ecuador.

Introducción

Lo poco que yo crecí lo hice en un pequeño pueblo al noroccidente de Colombia llamado Bello, en el que se contaban las horas por el sonido del tren y la sirena de la gran fábrica textilera, “nunca hubo otro lugar semejante para saber la hora exacta”¹. Aunque a principios de la década de los 70, el alcalde de turno había hecho famosa la frase “Bello no necesita un alcalde sino un sheriff” (Velásquez 2013, 18), para los años de mi infancia ya era un pueblo muy tranquilo. La vida de sus habitantes giraba alrededor de la gran fábrica de textiles que empleaba a casi la mitad de ellos, otra gran parte, la empleaba el ferrocarril nacional, que tenía allí uno de sus talleres principales, los demás habitantes, como en todos los pueblos del mundo, eran los panaderos, carniceros, sepultureros, amas de casa, profesores, etc.; aunque una franja importante se dedicaba a ser “dentista”, una de las profesiones que hacía famoso a Bello.

En ese pueblo tranquilo transcurrió mi infancia. A Bello se le conocía como “Cuna de artistas”. Mis padres, cómo no, eran artistas, teatreros. Mi madre, además, cantaba. Lo más importante en mi casa, después de la comida, era la música. La “radiola”, un mueble gigantesco en el que se reproducían discos de acetato, ocupaba el lugar central en la sala de estar. Yo soñaba con ser músico, aunque también quería ser super héroe, pero saber que no tendría colegas, al menos en mi ciudad, me aburría un poco.

La banda sonora de mi infancia estaba compuesta por músicas tradicionales colombianas, música tropical, romántica, y la infaltable música “guasca”, que era esa música de origen campesino, con olor a aguardiente y voces sollozantes que siempre cantaban desgracias. En mi cumpleaños número seis, Doña Berta, una vecina, me regaló un libro para colorear y un casete con música de Antonio Aguilar. Esa música me maravilló, el sonido de las trompetas y los violines eran una cascada de sonidos frescos y brillantes que contrastaban con la colección de Sandro y “El Puma” que tanto se escuchaba en casa. La voz fuerte y recia de Aguilar me hacía imaginar a un hombre poderoso. Las letras no me importaban, a esa edad no era capaz de relacionar la idea de que una chancla podría ser una mujer. A mí me gustaba era el sonido. Para colmo de males, en el preescolar nos enseñaron *La de la mochila azul*, la de ojitos dormilones. La cantábamos a coro diariamente antes de comenzar las clases y completábamos con ir a ver la película. Yo me quedé encantado con esa música durante algunos años, ese

¹ De “El diablo en el campanario”; Edgar Allan Poe.

sonido brillante y esas voces recias se acoplaron a mi banda sonora. Fue fácil, al fin y al cabo, sonaba en todas partes; tiendas, fondas, bares, cantinas, y demás sitios a los que llevaban a los niños en aquel tiempo.

Con el tiempo, todo cambió, el ferrocarril desapareció, la “apertura económica” adoptada por el gobierno nacional, llevó a la quiebra la industria textilera (Najar 2006, 4), y el caos social y económico se apoderó de Bello. El municipio se convirtió en un territorio de guerra, la violencia apareció y se diseminó por todas partes. Para mí era algo nuevo, pero los grandes decían que la violencia era un ciclo eterno al que estábamos condenados y que cada vez que regresaba, lo hacía con más crueldad. Este ciclo de violencia traía novedades como el oficio del sicariato, los “carrobomba” y el secuestro, entre otras. Al colegio comenzaron a llegar estudiantes nuevos, algunos con armas en sus bolsos. En medio de la crisis económica y social, aparecía una nueva opción laboral dirigida a los jóvenes, casi niños; el sicariato. Bello, con dos escuelas de sicarios y una guerra de bandas generalizada, pasaría de ser un apacible pueblo a ser una “cuna de sicarios” (Bello 2010, 24).

Mi banda sonora cambió. El rock en español, muy de moda en la época más crítica de la violencia, era una gran compañía en medio del miedo. Pero justo la noche en que el cartel de Medellín ofreció recompensa por cada policía asesinado (Tamayo 2018), volviendo a casa entre sombras, y viendo como el miedo se apoderaba de toda la ciudad, escuché la frase “que la guerra no me sea indiferente”, y entendí que la música era una forma de resistencia a la irracionalidad de la violencia y a los embates de una nueva forma de vida que se imponían en la ciudad y que se basaban en lógicas que buscaban naturalizar todo tipo de violencias, que finalmente serían el trasfondo de un proyecto narcocultural; la construcción de una sociedad, y un territorio, con todas las características necesarias para la aceptación y la connivencia con todo tipo de contravenciones a las normas y las leyes.

Atenuado ese ciclo de violencia, la música guasca, ahora convertida en “música de despecho” o simplemente “música popular”, comenzó a invadir todos los espacios de la ciudad. Siendo yo un sobreviviente de la ola de violencia de finales de los 80 y comienzos de los 90, me comenzaba a preguntar si no había sido suficiente tanta sangre como para que ahora la contienda se trasladara a la música. La pregunta de por qué Antioquia aceptaba tan animosamente una música que proponía eternizar el maltrato, ahora específicamente hacia las mujeres, comenzaba a rondar en mi mente.

Este estilo llamado “música de despecho” es la evolución de la música campesina inicialmente denominada “guasca” o de “carrilera” (Burgos 2006, 10). Constituida principalmente por ritmos de vals y fox y con una organología muy similar a la del mariachi

mexicano. La característica principal de esta música está en sus letras; su estilo poético tiene la particularidad de ser monotemático, solo el desamor, representando como el amor romántico frustrado, la infidelidad y el engaño de la pareja, cabe dentro de sus narrativas. Su poética parece tener el objetivo de perpetuar y cristalizar los estereotipos masculinos y femeninos contenidos en el concepto de identidad colectiva construida a través de los años en la región. Para ello se presenta como un producto cultural a promover y defender, por supuestamente, representar la cultura antioqueña y contener sus atributos.

El término “despecho” es un coloquialismo que se refiere al sentimiento de desengaño por el amor perdido.

Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, oh, perdón, no era así que seguía esta historia. Muchos años después, la invasión de la música de despecho y su propuesta poética ya era crítica; puro mal amor, pura “puñalera”, pura tristeza y tristeza pura sonaban por todas partes arrinconando cualquier estilo musical contrario, incluso géneros como la salsa y el rock, perdieron terreno frente al despecho. Mi reflexión frente a la imposición cultural de este estilo musical y poético mexicanizado comenzó por allá en 2013, cuándo en una entrevista radial hacía yo la reflexión de que quizás, la sociedad antioqueña, es la única en el mundo que celebra los eventos felices con música triste; en cumpleaños, matrimonios, primeras comuniones, nochebuena y hasta bautizos, se escuchaba música de despecho.

Una vez en el proceso formativo de la maestría y abordadas las perspectivas sociológicas que podrían ayudarme a comprender el fenómeno social que podría ser la música de despecho comencé a entender la necesidad de constatar la representación social que la música de despecho puede tener en el territorio antioqueño analizando el campo de la producción y la recepción que las diferentes audiencias hacen y procesan.

Este trabajo investigativo está orientado a indagar si la música de despecho reconfigura los conceptos de lo popular y la cultura popular y de qué manera integran en esta reconfiguración violencias simbólicas de género; también se pregunta cómo las audiencias asumen el discurso que plantea la música de despecho; si lo reproducen, lo resisten o cómo lo reconfiguran y si esto alcanza a tener una representación social significativa.

Para ello, esta investigación partió problematizando la relación entre música y sociedad.

Sobre la música y la violencia simbólica contenida en sus letras y sus representaciones sociales se ha investigado vastamente. El fenómeno que atraviesa la producción artística y su significado social, se ha contemplado desde perspectivas sociológicas, psicológicas, antropológicas y filosóficas, entre otras. La música como representación social de significados culturales y de conciencia colectiva (Durkheim 1895), ha llegado a ser, incluso,

un significativo vacío, al ser utilizada como comodín para referirse a los mensajes contenidos en sus narrativas y su poder de transformación. Pero, ¿cómo imbricar las narrativas de la música con un contexto social en particular sin construir un juicio parcial del proceso comunicativo? Sobre el poder de la música también se ha escrito ampliamente. Su relación con las reacciones humanas y el aspecto psicológico ha sido estudiada por autores como Oliver Sacks (2007), en su libro *Musicofilia*, relatos de la música y el cerebro. Por otro lado, la canción es un potente medio de comunicación capaz de entrar en el análisis de cualquier cuestión social y educar al individuo sobre la respuesta que debe dar a esa situación. (Hormigos et al 2018, 75). Aunque se han realizado estudios sobre la capacidad de las canciones como captadoras del contexto social en el que han sido creadas (Miranda, 2020), sigue planteada la pregunta si la música refleja la realidad o la realidad estructura la música, a lo que Carballo aporta, “la música refleja el contexto social en el cual es creada y alude a sujetos que comparten este contexto, por lo que es una forma de acceder a la visión de la realidad de un grupo y del conocimiento de su entorno” (Carballo 2008, 32).

Por otra parte, la expresión música popular designa en castellano un amplio espectro que va de las formas puramente folklóricas hasta obras de autor muy elaboradas según pautas de la música erudita, pasando por los productos masivos (Rocha 2023, 1).

La música, especialmente en sus formas más populares, no ha sido ajena a entrar en el discurso de la violencia contra las mujeres. Lo ha hecho, es su aspecto más positivo, mostrando el problema en unos casos o denunciando la situación en otros y, en los casos más negativos, proyectando estereotipos que sitúan a los hombres y a las mujeres en posiciones sociales distintas, incluso llegando a justificar y a potenciar la aparición de esta violencia contra las mujeres (Gómez y Pérez 2016, 2).

Esta tesis sostiene que la música de despecho en Antioquia ha construido una gran industria cultural que le ha permitido estar presente en todos los espacios sociales de la región, públicos y privados, y a través de lo que podría ser denominado, una hegemonía cultural, ha desarrollado y naturalizado narrativas poéticas y visuales con un alto contenido de violencias simbólicas principalmente contra las mujeres.

Este argumento lo desarrollo en cinco capítulos que estarán cruzados por letras de canciones y la voz de los participantes en la investigación.

Así, en el primer capítulo se desarrollará un estado del arte que analiza trabajos académicos realizados sobre músicas populares desde la perspectiva sociológica. También se planteará un marco teórico que permita definir los conceptos bases para la investigación: La construcción de campos, la cultura en varias de sus dimensiones y la violencia.

En el segundo capítulo se expone un hilo histórico en el que se muestra la construcción, en Antioquia, de un imaginario social colectivo particular, que incluye el concepto de “raza antioqueña” y de pureza racial, buscando diferenciarse del resto de la nación colombiana, y excluyendo o minimizando en este imaginario a las mujeres. También se presentará en este capítulo, cómo la violencia ha sido un factor permanentemente presente en la historia y la vida antioqueña, preguntándose cómo su instauración dentro de la cotidianidad y la extrema crueldad con que se ha presentado, puede haber moldeado de alguna manera, los imaginarios sociales en torno a la identidad antioqueña y a la forma en que se perciben o ejercen otros tipos de violencia, elevando el umbral de la tolerancia a los actos violentos y haciendo que la violencia simbólica sea ante todo, silenciosa e invisible.

El tercer capítulo reconstruye el campo de la producción de música de despecho; en primer lugar, se exponen los perfiles de los participantes y se aborda el concepto de “estrato socioeconómico” indispensable para el análisis de los resultados del trabajo de campo, pues permite entender la magnitud del despliegue que hace la música de despecho en Antioquia, transversalizado todas las capas sociales a través de mecanismos que surgen de la industria en la que se ha convertido y que la convierten en una hegemonía cultural.

El capítulo cuatro analiza el campo del consumo de la música de despecho. El objetivo de este capítulo es indagar, a través del material obtenido en el trabajo de campo, cómo se configura socialmente la recepción de ciertos tipos de mensajes difundidos a través de la música de despecho. Cómo el público asume el discurso que plantea la música de despecho y qué tipo de consumos culturales se presentan. En este capítulo se imbrican varios conceptos de necesaria explicación para comprender el proceso de consumo del que se habla.

La voz de los participantes, tanto en el tercer capítulo como en el cuarto, estará presente durante todo el desarrollo del texto, imbricada con fragmentos de canciones de despecho que permitirán darse una idea amplia y profunda de su estilo poético, del perfil de los actores de la industria y del tamaño de esta.

El quinto capítulo está dedicado a las conclusiones. Allí se desarrollarán ideas sobre las posibles consecuencias del mensaje difundido por la industria de la música de despecho desde una posición hegemónica y su consumo masivo. También se buscará plantear elementos sobre la necesidad de comenzar un debate frente a la repercusión y representación que la música de despecho tiene en la sociedad antioqueña y sus implicaciones en la identidad colectiva.

Apuntes metodológicos

Para investigar sobre el impacto social de la música de despecho en el territorio antioqueño, se desarrolló una metodología reflexiva en que, por un lado, se intenta realizar un ejercicio permanente de reflexión sobre la relación entre la posición del investigador y los actores de la investigación y, por otro lado, la voz de los participantes está presente durante casi todo el desarrollo del presente trabajo como parte fundamental de la relación de ellos con la investigación

La reflexividad planteada por Bourdieu,

es aquello que nos permite escapar del engaño de la carismática autoconcepción de los intelectuales que gustan de pensarse a sí mismos como seres indeterminados, ‘flotantes’ y dotados de una suerte de gracia simbólica, y descubrir lo social en el corazón del individuo, lo impersonal por debajo de lo íntimo, lo universal enterrado profundamente dentro de lo más particular (Bourdieu y Wacquant 1992, 55).

La reflexividad es “la conciencia del investigador sobre su persona y los condicionamientos sociales y políticos. Género, edad, pertenencia étnica, clase social y afiliación política suelen reconocerse como parte del proceso de conocimiento *vis-a-vis* los pobladores o informantes” (Guber 2001, 19). Para Guber, su perspectiva de la reflexividad retoma el planteamiento de Bourdieu frente a la “sociología reflexiva”. Plantea, como acción a evitar, la pretensión de autonomía del analista pese a tratarse de un espacio social y político, ya que esta es la actitud dominante en este campo. También, involucra la crítica sobre el “epistemocentrismo”, refiriéndose a la forma en que algunos investigadores abordan los datos solamente con una tendencia “teoricista”, olvidando que no debe enfrentarse a su objeto de conocimiento como si fuera un espectáculo, sino desde la “lógica práctica de sus actores” (Bourdieu 1992 citado en Guber 2001, 19).

Aprender a usar la experiencia de la vida en nuestro trabajo intelectual, “examinándola e interpretándola sin cesar” (Mills 1961, 207), es fundamental para la interpretación de los resultados obtenidos en el trabajo de campo. La minuciosidad en la investigación, su rigurosidad, pero a la vez, la combinación con la experiencia de vida y la conciencia sobre la complicada relación recíproca con nuestro pasado, que puede influir en nuestro presente, afectarlo y definir nuestra capacidad para futuras experiencias (Mills 1961, 207), es lo que hace, que los investigadores sociales, deban concebir su trabajo investigativo, en términos de Mills, como una artesanía intelectual. Para esto, el autor propone construir un archivo sobre el tema investigado. Eso es lo que se intenta realizar en esta investigación: la creación de un archivo sonoro (y transcrito) sobre un tema cotidiano como es la música de despecho. La

escritura de letras de canciones, frases, observaciones y experiencias, es una actividad diaria y sistemática en la vida de un músico, profesión en la que ahora me inscribo. Esto, complementado con la reflexión sociológica y la remisión permanente al archivo fueron la base de la estrategia metodológica adoptada en esta investigación ya que “muchas veces la imaginación es incitada con éxito reuniendo cosas hasta entonces aisladas y descubriendo entre ellas relaciones inesperadas” (Mills 1961, 211). El uso de la información recopilada, siembra inquietudes y cada testimonio es un campo por investigar. Aunque se encuentran algunos consensos alrededor del campo de la producción y del consumo de música de despecho y aun sabiendo que, “al Homo Academicus le gusta lo terminado” (Bourdieu 1992, 220), la sociología reflexiva (Bourdieu 1992), abre campos de análisis que no se cierran durante la investigación, en especial, cuando esta se centra en expresiones artísticas, ya que el arte mismo es una transformación permanente y con él, sus actores.

Por las características de la música de despecho, de sus actores y sus fines, y por el significado social que tiene dentro de la cultura antioqueña, la metodología de investigación empleada fue la etnografía. La etnografía, según Guber (2001) “es una concepción y práctica de conocimiento que busca comprender los fenómenos sociales desde la perspectiva de sus miembros (entendidos como “actores”, “agentes” o “sujetos sociales”)” (Guber 2001, 5). En el trabajo de campo se emplearon diferentes técnicas y métodos de investigación. Las técnicas propuestas en la etnografía como método, contemplan en especial, la observación participante y las entrevistas no dirigidas- y la residencia prolongada con los sujetos de estudio (Guber 2001, 7). El resultado de la interacción investigador – actores, se basa en la “reflexividad”. La aplicación de la reflexividad se hace permanentemente durante estos capítulos, ya que, “las descripciones y afirmaciones sobre la realidad no sólo informan sobre ella, la constituyen” (Guber 2001, 17). Lo escaso de las pesquisas académicas sobre el objeto de estudio, permitió profundizar el carácter de reflexividad de la investigación y construir realidad. Por un lado, el investigador la aplica en sus tres dimensiones; la reflexividad del investigador como miembro de una sociedad o cultura; la reflexividad del investigador como investigador, con su perspectiva teórica, sus interlocutores académicos, sus hábitos disciplinarios y su epistemocentrismo; y las reflexividades de la población en estudio (Guber 2001, 19). Para la población participante, la reflexividad estaba en un campo inconsciente, pero hablar lleva a la concientización de cómo producen su mundo y la racionalidad de lo que hacen, esto se logró a través del trabajo de campo realizado. “Describir una situación es, pues, construirla y definirla” (Guber 2001, 19).

La forma en la que el científico pueda describir fenómenos de la cultura de manera inteligible, es descripción densa (Geertz 1973, 26). La descripción densa, se imbrica, durante el desarrollo del trabajo, con fragmentos de letras y los aportes transcritos de los actores del campo de la producción y el consumo de música de despecho para completar las ideas expuestas.

El lenguaje científico con el que se puede hacer una descripción densa, debe estar alejado del usado en la interacción que se pueda llevar a cabo con las comunidades o con los actores en específico. La capacidad del científico social de hacer una lectura adecuada de los significantes que las personas le dan a ciertos términos y situaciones marca la particularidad de la descripción densa.

Un ejemplo de descripción densa, imperativo en el trabajo del investigador social, es el aplicado a la narración de uno de los participantes, acerca de cómo siendo de niveles inferiores, se hacen conocer por las clases altas, consumidoras de música de despecho:

El desarrollo de la descripción densa dentro de la etnografía, nos permite saber la realidad que se quiere entender y cómo entenderla. En este caso, se quiere entender qué representa socialmente el mensaje que difunde la música de despecho, en relación con la forma en que se despliega. Con esto, “el investigador se propone interpretar/describir una cultura para hacerla inteligible ante quienes no pertenecen a ella” (Guber 2001, 7). La posición del investigador, en este contexto, incluía una cercanía con la lógica nativa y el sentido que los actores le dan a las acciones dentro del campo de la música de despecho porque “solo un ‘nativo’ hace interpretaciones de primer orden, es su cultura” (Geertz 1973, 27). Aun así, el investigador se apartó de hacer interpretaciones para poder llegar a descripciones menos subjetivas.

Con el fin de reconstruir el campo de la producción de la industria de la música de despecho se establecieron y en ocasiones se reestablecieron relaciones con el gremio de la música de despecho y entre el mismo gremio. Varios de los participantes expresaron su agrado al ser entrevistados debido al reconocimiento social y gremial que significa para ellos participar en la investigación. Se generaron contactos nuevos a partir de los ya existentes y los métodos utilizados contribuyeron a fortalecer las relaciones sociales generadas, reflejadas en invitaciones a ensayos, sesiones de grabación, conciertos y hasta almuerzos. De allí, que las entrevistas mantuvieran un vínculo emocional, al ser el objeto de estudio, un tema cotidiano y naturalizado entre la sociedad antioqueña, esto es, que “la conversación está situada en ciertas coordenadas culturales, institucionales, comunitarias y grupales” (Recinas 2017, 196).

El trabajo etnográfico, y con él la entrevista, surgen de una serie de interrogantes que el investigador tiene sobre ciertas prácticas o dinámicas sociales que se llevan a cabo en un

escenario particular. Esto impacta directamente en el paso de las preguntas de investigación a las preguntas que se formularán directamente a los entrevistados (Recinas 2017, 200).

Así, el espacio de las entrevistas, fue utilizado no solo para responder a las inquietudes planteadas sino, para de cierta forma, desahogarse en el anonimato, sobre prácticas y hechos que se presentan y se han presentado en la industria. Esto exigió, en ocasiones, reconfigurar la entrevista en el camino.

Perfil de los participantes

En la música de despecho, y así con otras músicas, la etapa de producción y circulación pertenece a la emisión del mensaje e involucra a compositores, cantantes, músicos, productores y comunicadores. En este sector de la industria se centró la primera etapa del trabajo de campo. Por diversas razones como agendas, desinterés, intermediarios, entre otras, no fue posible pactar entrevistas con los artistas más famosos, con los que algunos participantes nombran como “la élite de la música de despecho”. Hay un grupo de actores que por su anonimato no fue posible entrevistar y a los que los entrevistados se refieren con respeto y admiración, que son finalmente, los que tienen la capacidad (oculta) de decidir quién entra en la industria y quién no; los empresarios. Ellos, en la voz de los actores entrevistados, son el grado más alto en la cadena de la producción. Son el enlace entre los artistas y las personas que contratan sus espectáculos y entre los artistas y los medios de comunicación, que es finalmente, en dónde se lleva a cabo, la transacción más importante; sonar en la radio. A ellos, dedicaremos unas líneas más adelante.

Ahora el poder lo tienen los empresarios [...] El empresario se volvió prácticamente el objetivo final de un artista por qué, porque nadie vive de vender discos; ya el cd murió, las usb están muertas, todo es Spotify, plataformas digitales. El empresario es el determinador en esta industria. (Participante N° 13, febrero 29 de 2024)

El desarrollo de la primera etapa del trabajo de campo realizado para la presente investigación, se enfocó entonces, en los actores involucrados en la emisión del mensaje. Se escuchó la voz de personas inmersas en la industria de la música de despecho y en el campo de la música guasca o carrilera, antecesora de lo que hoy se conoce como despecho, cantina o “música popular” pero que ahora se combina con esta. Hombres y mujeres. En un rango etario entre los 18 y los 64 años. Con roles diversos dentro de la industria y con escenarios sociales diversos, músicos de sesión, músicos callejeros, radios comunitarias, cadenas radiales, letristas, entre otros. Con corta y larga experiencia en la industria y en su campo específico dentro de ella. Con un amplio capital escolar (Bourdieu 1979) y sin ningún capital escolar, pero con un vasto “capital empírico”. De extracción rural y urbana, refiriéndose lo urbano, a

pequeños pueblos y ciudades medianas como Medellín. Con una estratificación socioeconómica diversa. Cabe hacer en este punto, una explicación muy precisa del concepto de estratificación utilizado en Colombia para dividir la capacidad económica y social de sus habitantes y su sitio de vivienda. La estratificación en Colombia consiste en seis niveles definidos según los criterios de condiciones de la vivienda y del equipamiento urbano disponible en el barrio donde está ubicada (García et al 2012, 1701). Los estratos son seis ²:

1. Bajo-bajo -
2. Bajo
3. Medio-bajo
4. Medio
5. Medio-alto
6. Alto.

Para el DANE, hay correspondencia entre las características físicas externas e internas de las viviendas, su entorno inmediato y su contexto habitacional y funcional urbano o rural, con las condiciones socioeconómicas de quienes las habitan ³.

Para el segundo campo, el campo del consumo y las audiencias, participaron quince personas; amas de casa, líderes sociales, trabajadores del campo, jubilados, docentes, un taxista, mujeres líderes políticas, una psicóloga, un veterinario y una menor de edad. El rango etario de los participantes estuvo entre los 13 y los 60 años. Personas de extracción campesina y citadina, domiciliados en 7 municipio del departamento y ubicados entre los estratos socioeconómicos 1 y 6.

La metodología, varió un poco respecto a la utilizada en el trabajo de campo realizado para el tercer capítulo. Algunas conversaciones no pudieron ser grabadas, la mayoría de los participantes, aún en su condición anónima, optaron por hacer aportes y comentarios por fuera de la grabación, no exactamente por el carácter del tema, sino, porque como se expondrá en el

² La clasificación en cualquiera de los seis estratos es una aproximación a la diferencia socioeconómica jerarquizada, léase pobreza a riqueza o viceversa. Como resultado de dicha clasificación en una misma ciudad se pueden encontrar viviendas tan disímiles como las que van desde el tugurio que expresa -sin lugar a dudas- la miseria de sus moradores, hasta la mansión o palacete que, en igual forma evidencia una enorme acumulación de riqueza. Lo mismo sucede en la zona rural con viviendas que van desde chozas sin paredes hasta "ranchos", haciendas de grandes extensiones de tierra productiva y fincas de recreo de exuberantes comodidades (Boletín Departamento Administrativo Nacional de Estadística DANE).

³ El estudio *Consumer Insights Q4* reveló que, en Colombia, 21% de los ciudadanos pertenecen al estrato 1 y 32% pertenece al estrato 2, mientras que, 29% pertenecen al estrato 3 y 11% al estrato 4. Únicamente 7% de los ciudadanos pertenecen a los estratos 5 y 6 (Díaz 2022).

segundo capítulo, la violencia estructural que impera en Antioquia, hace que el miedo colectivo arrincone a cualquier tipo de expresión. Por esta razón, en Antioquia, el debate y el diálogo apenas comienzan a aparecer, por lo que muchas personas tienen como referentes anteriores, hasta la pérdida de la vida por opinar sobre algún tema. El trabajo de campo comprendió una conversación realizada con un taxista durante el trayecto y a partir de la música que estaba sonando en la radio. También se realizaron dos entrevistas virtuales y una conversación en las afueras de la cantina de un pueblo. Algunos participantes aceptaron hablar del tema con temor, ya que, justo por el tiempo en que se realizó trabajo de campo, en los medios de comunicación masiva se hizo muy popular la amenaza de muerte que un famoso artista hacía prácticamente a cualquier ciudadano. Todos los símbolos de violencia y todas las amenazas e insinuaciones, son tomadas en cuenta en Antioquia, producto de un histórico violento. “Ese man es capaz de venir a buscarme o mandarme quebrar... (risas)...” (taxista).

Técnicas

La herramienta metodológica para la obtención de la información, fue básicamente la entrevista semiestructurada. Guiada, principalmente, por la perspectiva del tema ofrecida por el entrevistado y basada en su experiencia.

La entrevista como técnica nos permite obtener información precisa sobre las experiencias de los participantes y sus opiniones sobre el tema tratado a partir de una conversación.

Se diseñó para el propósito de la entrevista, un instrumento (anexo 1), que contenía una larga lista de preguntas y tópicos que permitía tomar varios caminos según el campo de la producción al que perteneciera el participante, el fluir de la conversación y el carácter de las respuestas, que incluso, en ocasiones no correspondía exactamente al perfil del entrevistado, esto quiere decir, que, en algunas entrevistas, el participante decidía hablar sobre un solo aspecto, pasando por encima y hasta ocultando información que para él resultaba irrelevante o incómoda. En este sentido, siempre se observaron las medidas necesarias para evitar la pérdida de orientación o la desconfianza (Recinas 2017, 196).

Se realizaron entrevistas individuales a 21 participantes y dos entrevistas grupales, una en cada campo, tipo grupo de discusión. En cada grupo de discusión participaron 4 personas y se buscó generar una conversación cómoda y natural alrededor del tema que permitiera la construcción conjunta del sentido del tema. El grupo de discusión, genera una tarea colectiva de elaboración simbólica e inscrita tanto sociológica como socialmente (Domínguez y Dávila 2008, 98). El grupo de discusión, por su característica de no directividad, busca, más que datos, la comprensión de los procesos sociales en curso (Domínguez y Dávila 2008, 100), a

través de una discusión generadora de significación y no solo de información (Domínguez y Dávila 2008, 102).

En algunas ocasiones, y por lo revelador de la información, los participantes pidieron no ser grabados durante alguna respuesta. O una vez, apagada la grabadora, ofrecían información delicada, en especial, referente a la industria musical.

Lo particular del tema de investigación y del objeto de estudio hizo que muchas personas no aceptaran participar, ya que, en palabras suyas, podría ser un espacio para algunas preguntas incómodas sobre lo “oscuro de esta industria”.

Métodos

La entrevista como método, permite la interacción entre el investigador y los agentes consultados basada en los repertorios sociales del contexto cultural al que pertenecen. Con el fin de generar una relación entre el investigador y el interlocutor, amable, lógica y en contexto, las estrategias para llegar a concretar los espacios de diálogo, fueron las más coloquiales para la cultura antioqueña.

El tinto o café negro, es en Antioquia el elemento socializador por excelencia. Alrededor de él se construye relaciones sociales, conversaciones y tertulias, también soliloquios. “¿con azúcar o sin azúcar?” es la inevitable pregunta de apertura a cualquier encuentro acompañado por un tinto, seguida de alguna disertación sobre la calidad del café. Esto hace parte de la mecánica social de apertura a cualquier conversación en Antioquia, desde las conversaciones más frívolas hasta los debates más técnicos y profundos. El conocimiento del gremio musical y de la producción en la ciudad facilitaron las conexiones con los participantes. El tema a abordar fue un elemento novedoso y a la vez considerado por algunos como necesario, por lo que varios manifestaron su deseo de participar. El repertorio de temas en común entre investigador – agentes, era la puerta de entrada, como estrategia para ganarse la confianza de los participantes. Se usaron temas de entrada tan variados como la historia de la música guasca, la producción musical, la calidad de los instrumentos musicales y hasta el sistema de salud en Colombia. “Los sociólogos promueven conversaciones. La sociología, ha sido tentada desde la raíz a las puntas por la conversación” (Ibañez 1991, 96).

Los sitios

Fueron escogidas cinco zonas representativas dentro de la producción y difusión de la música de despecho en Antioquia.

Su capital, Medellín, por ser el sitio de vivienda de algunos participantes, o por estar instalados allí por cuestiones de estudio o trabajo. El municipio de Salgar, en el suroeste antioqueño. El municipio de La Unión, del oriente antioqueño. El municipio de Bello, dentro de la zona

metropolitana de la capital antioqueña. El municipio de San Pedro, en el norte cercano del departamento. Estos territorios se destacan por la producción y consumo de música de despecho. Para el campo de la producción, se tomó en cuenta la presencia de músicos y productores musicales dedicados a esta música.

Algunos municipios destacados por la gran cantidad de cantinas y, por ende, de difusión de música de despecho, fueron descartados por la situación de orden público, razón que transversaliza todas las decisiones tomadas alrededor de cualquier tipo de investigación académica en el territorio antioqueño.

Ética de la investigación

En el transcurso de toda la investigación se conservó una línea ética en la que prevaleció la garantía del anonimato. Se diligenciaron formatos de consentimientos informados para todos los participantes, garantizando los términos de confidencialidad y se asignó, al momento de la transcripción y el análisis, un número a cada participante. Las entrevistas fueron grabadas en audio y luego transcritas. El registro fue rigurosamente almacenado en dispositivos seguros y de uso exclusivo del investigador.

Capítulo 1. Rastros, herramientas y conceptos

En este capítulo, se definen los conceptos y perspectivas bajo los cuales se realiza el análisis sobre música de despecho y su relación con la violencia de género en Antioquia. Con esto se busca construir una caja de herramientas conceptuales que permitan comprender si la música de despecho se convierte en una hegemonía cultural en la que los mensajes violentos, las diversas violencias simbólicas y particularmente la violencia de género, pueden estar siendo usados como un factor que potencializa su industria cultural, y si la música de despecho y sus dinámicas de difusión pueden contribuir a reproducir y perpetuar estereotipos de género a través de sus narrativas y qué repercusión puede estar teniendo esto en la sociedad antioqueña. Como primer paso, se hará un estado del arte referente a trabajos académicos ya realizados y que han tenido como objeto de estudio la inclusión de mensajes violentos dentro de las canciones de la música popular y su relación con el comportamiento social (Goffman 1959). Los trabajos investigativos incluidos en este estado del arte, se han enfocado en músicas populares y diferentes tipos de violencias contra las mujeres.

En la segunda parte de este capítulo se planteará, desde algunos autores, qué es la cultura, cómo se construye y como emerge como un campo, bajo la teoría de Pierre Bourdieu, en el que se disputan hegemonías y poderes (Bourdieu 1979), para luego definir la perspectiva que guiará la presente investigación: el concepto de cultura y cultura popular y su importancia o mutación actual.

En la tercera parte de este capítulo, se analizarán algunos conceptos sociológicos sobre violencia y tipos de violencia y se definirá bajo cuales perspectivas se realizará esta investigación.

1.1. Rastros

Un rastreo bibliográfico nos lleva a ubicar una cantidad significativa de trabajos académicos que se interesan en el tema de la música y su significación social o la música y su resonancia en la sociedad que la consume. Todos han trabajado alrededor de las músicas populares, concepto que será desarrollado en este capítulo.

Podemos agrupar tres categorías básicas del desarrollo de dichos trabajos:

1. Música popular y violencia simbólica: Los que abordan la violencia simbólica contenida en las canciones de la música popular.
2. Música popular y procesos comunicativos: Los que se imbrican con el proceso comunicativo de las músicas populares, tomando en cuenta las dos vías presentes: emisión y recepción., por ende, percepción, asimilación, interpretación o reproducción.

3. Música popular e industria: Los que conciben la problemática como un tema de producción artística del campo de la industria cultural. Esta categoría involucra en su análisis a todos los actores de la cadena de producción de la música popular y el resultado de cada uno dentro de ella; productores, artistas, promotores, personajes de la radio, público, etc.

1.1.1. Música popular y violencia simbólica

Hormigos, Gómez y Perelló (2018), abordan cómo se trata el problema de la violencia contra las mujeres en las canciones de música popular en España. El texto establece “una relación entre los diferentes estilos musicales y la descripción que hacen de la violencia de género” (Hormigos et al 2018, 75). Por medio de un análisis cuantitativo, los autores “pretenden mostrar cómo las canciones de música popular pueden ser una herramienta de comunicación ideal para concienciar a la sociedad sobre las dimensiones del problema de la violencia de género” (Hormigos et al 2018, 75). La particularidad de este trabajo, es que se ha limitado a conocer la realidad a través de las canciones.

Por otro lado, el trabajo de Chamorro García (2022), aborda el tema de la música popular en la legitimación y naturalización de la violencia sexual contra la mujer. La autora sostiene que los productos culturales, son una de las herramientas más importantes para la construcción de un imaginario social desde la posición masculina y las creencias del patriarcado. En su investigación, plantea cómo “la construcción de un discurso cultural y su difusión masiva influyen en las creencias y la identidad social” (Chamorro 2022, 1). A través de un análisis crítico del discurso de 40 canciones de música popular en España, en el que encuentra elementos repetitivos que convierte en categorías de análisis, como manipulación y chantaje, manadas, heteronormatividad, sumisión química, pedofilia, stealthing, acoso, ciberdelincuencia, prostitución y pornificación, odio, agresiones físicas y feminicidio, concluye que, “estos temas son una pieza más en la naturalización de la desigualdad contra las mujeres” (Chamorro 2022, 15). Uno de los aportes más valiosos de esta investigación es el planteamiento que hace sobre la necesidad de “reconstruir el imaginario colectivo, conceptualizar y re/enmarcar los actos constitutivos de violencia sexual, ya que establecerlos de forma difusa es también una estrategia que permite desplazar el foco de atención de los perpetradores, al poner la responsabilidad en las propias mujeres” (Chamorro 2022, 15). En el caso de la canción mexicana, el estudio de Valdivia (2019), plantea cómo, vinculados con intereses y relaciones de poder, se impone por la fuerza un mensaje contra las mujeres. Por medio de estas canciones populares se ha educado la sensibilidad de las sociedades,

naturalizando condiciones de género y reforzando aspectos de la dominación masculina, “de modo que fórmulas ideológicas del pasado subsisten” (Valdivia 2019, 1). El autor busca una explicación desde el mito de Orfeo y la ley del padre, su perspectiva busca un hilo conductor desde la mirada de varias culturas en las que persiste la estructura mítica de culpar a la mujer de desobediencia.

La línea jerárquica de lo masculino (dios-sacerdote-rey-padre) insiste en su imposición como naturaleza humana. Tendrá que llegar la actual y feroz época de la crítica para mostrar que la opresión de género no es natural. Sin embargo, en la canción popular seguirá siendo vigente lo “normal” del trato a las mujeres, es decir: a poco más de la mitad de la población mundial (Valdivia 2019,18).

El autor enumera los elementos presentes en la canción popular como un encadenamiento de culpas y resultados: la ley, la madre, la religión, la imposición masculina y, al fin, la muerte. En el artículo, se analizan diferentes posiciones a través de la canción popular mexicana del siglo XX; desde *El Corrido de Rosita Alvirez*, en el que la autonomía de la mujer es castigada con la muerte, “ese ‘pecado’ de ser mujer y querer ser una persona o tener decisiones personales lo castiga la entidad masculina”, hasta la disputa que se enmarca en la música popular entre hombres y mujeres a partir de la década de los 80, en la cual “el bolero continúa con la idealización opresora de lo femenino; y la canción ranchera prosigue con la imposición del macho”. El análisis realizado por el autor, resalta el poder de la música como “educadora de masas”. Es un estudio desde una sola orilla, el análisis sociológico plantea que el mensaje es impuesto con tal fuerza que las mujeres mismas reproducen el modelo y lo continúan. Marcos Cordeiro Pires (2015), publica *A naturalização da violência contra a mulher na música popular brasileira*. El autor comienza su análisis exponiendo los índices de violencia en Brasil, que son muy altos. Complejiza su análisis planteando que sumado a una estructura histórica marcada por un proceso de colonización basado en la esclavitud y la dominación que ha llevado a que la sociedad brasilera sea una de las más violentas del mundo, se considera socialmente al machismo como una “herencia de la sangre latina”. El autor analiza la interseccionalidad que proponen dos de las canciones más famosas de la música popular brasilera, ya que al drama del feminicidio se suma el del racismo, porque es sobre las mujeres negras donde recae el mayor peso de la discriminación, incluso “con los peores indicadores de educación, ingresos y acceso a servicios públicos” (Cordeiro 2015, 20). Raza, sexo, clase y sexualidad son motivos para agredir a la mujer a través de las narrativas de la música popular que el autor analiza y que plantea su conexión con los índices de violencia contra la mujer en la sociedad brasilera. El autor concluye que el problema de la violencia contra las mujeres y

en especial el feminicidio tiende a aumentar y que la sociedad sigue considerando que esto es un asunto del ámbito privado. “Podemos pensar en la cúspide de la agresión contra las mujeres, el asesinato. También aquí la canción popular naturaliza el crimen pasional, casi justificando el asesinato como pago por adulterio o abandono” (Cordeiro 2015, 20). El tamaño de la muestra tomada para este trabajo es muy pequeño, razón por la cual podría ser debatible la conexión que el autor plantea entre los índices de violencia y la canción popular. En análisis tampoco toma en cuenta el medio por el cual se difunde la canción popular. Respecto a la música de despecho colombiana, Pazos y Giraldo (2019), abordan la incursión de las cantantes mujeres dentro de la música de despecho y se preguntan por la forma en que estas mujeres “narran sus relaciones con los hombres y con otras mujeres” (Pazos y Giraldo 2019, 1). Articulan a su análisis el concepto de “Ecología política del género” al que llegan a través de la revisión de varias letras de canciones bajo el análisis crítico del discurso. Discute los discursos de género presentes en la música de despecho y “su articulación con la “construcción generizada (engendered) de emociones -como el amor y el despecho- en la Colombia contemporánea” (Pazos y Giraldo 2019, 4).

El artículo presenta una mirada antropológica de las relaciones y representaciones de género, asumiendo que las canciones cantadas por mujeres son compuestas por mujeres. Rechaza la categorización de la música de despecho como sexista o contenedora de violencia de género porque se estaría negando la capacidad de agencia de las mujeres, que es justo en lo que se quiere enfocar su análisis. Y finaliza planteando que “la apropiación y subjetivación de estos discursos en las mujeres consumidoras de estas sonoridades puede también generar –y estar generando– reconfiguraciones de las identidades, representaciones y prácticas de las feminidades en la Colombia actual que desborden los objetivos desde donde fueron originalmente planteados” (Pazos y Giraldo 2019, 21).

Los autores asumen que la música de despecho es un género de la “música popular” sin hacer ningún análisis sobre este punto.

El trabajo de Pazos y Giraldo, reduce la capacidad de agencia de las mujeres, frente a los ataques recibidos por parte de la música de despecho masculina, a la producción de canciones del mismo el mismo nivel poético. Reconoce que esto “puede ser simplemente una parodia que no afecta a la estructura de la dominación masculina”, y se convierte un juego fundamentalmente comercial.

Martínez Noriega (2013) analiza las representaciones de la sexualidad en el reguetón, no propiamente como una condición genital, coital o reproductiva, sino como una forma de “afectividad, valores, formas de seducción, cuestiones de género, procesos de interacción e

identidad” (Martínez 2013, 7). Buscan una relación de la sexualidad con ideologías religiosas, legales, políticas, económicas y socio-culturales; las cuales están ligadas a prácticas culturales, interacciones sociales y a procesos de construcción de identidad y representaciones sociales de la sexualidad (Martínez 2013, 7).

Su estudio se centra en la representación social y la construcción de identidades sociales de los jóvenes a partir de su asimilación del reguetón como un objeto de consumo cultural masivo producto del “acelerado crecimiento de los medios masivos y de la sociedad de la información, donde la música está inmersa” La autora concluye, entre muchos otros aspectos, que: “El reggaeton promueve representaciones sociales de la sexualidad que refuerzan la cultura machista y tradicionalista, donde la mujer continúa siendo catalogada como un simple objeto sexual” (Martínez 2013, 183). Deja planteado, además, temas que tienen que ver con la “identidad reguetonera” y los estigmas que recaen sobre los reguetoneros.

En general todos los estudios antes mencionados hacen uso del análisis crítico del discurso (Van Dijk 2016). Al centrarse en la poética, es susceptible de hacer una interpretación subjetiva y determinista de lo que podrían representar las letras de las canciones analizadas por explícitas que se presenten. En esta categoría, además, encontramos posiciones interdisciplinarias en el estudio y análisis de los datos obtenidos. El tratamiento que se le da al concepto de músicas populares no es debatido a fondo, aunque si es aceptado la influencia social que ejerce la música. Las violencias representadas o propuestas en los textos son objetivadas como centro crítico del contenido de las diferentes músicas populares abordadas. Se hace necesario entonces, no solo, ahondar en el concepto de popular sino de lo musical.

1.1.2. Música popular y procesos comunicativo

En esta sección examino los trabajos que imbrican el proceso comunicativo de las músicas populares, tomando en cuenta las dos vías presentes: emisión y recepción, por ende, percepción, asimilación, interpretación o reproducción. Los trabajos incluidos en esta sección, apuntan al proceso de difusión como elemento crítico, esto es, que una canción grabada, por sí sola no lograr generar repercusiones sociales relevantes, es necesario el proceso de despliegue mediático para que logre llamar la atención de las audiencias y genere aprehensión e identificación.

Araiza, Valles y Castelli (2017), analizan la música popular mexicana y encuentra que “las mujeres reconocían más la violencia de género en sus múltiples formas, aunque a veces la justificaban, mientras que a los hombres les costaba mucho más verla y parecían justificarla o minimizarla” (Araiza et al 2017, 22). El elemento particular de este estudio es la

bidireccionalidad en la que se hace el estudio, aunque no se especifica cuáles son las canciones que se toman en cuenta, se da voz a quienes reciben la música popular mexicana y la forma en que interpretan sus mensajes. Las autoras destacan “Consideramos que siguen siendo necesarios los análisis de los medios de comunicación bajo la mirada de género. Y no solamente para hacer diagnósticos sobre la situación actual, sino también para analizar la percepción de las audiencias e intentar proponer modelos de cambio” (Araiza et al 2017, 23).

En Cuba, al lado de las más románticas y rumberas canciones del son y el bolero, encontramos un estilo de música que algunos reclaman como su versión criolla del reguetón (Scull 2023). Llamado “Reperto”, es la apropiación y cubanización del reguetón tradicional, por tanto, compete con él en el alto contenido explícito de sus letras. Girando alrededor del tema del reguetón en Cuba como expresión cultural contenedora de violencias simbólicas, encontramos la tesis doctoral de Hazell Santiso Águila (2019). La autora plantea que “la perspectiva de género como vía fundamental para el análisis posibilita interpretar las relaciones sociales que entretejen a los sexos, la violencia de género o las relaciones de poder”. A su vez, indaga en la forma en que se construyen “la femineidad y la masculinidad de mujeres y varones que disfrutan de este producto musical” (Santiso 2019). Sobresale en esta investigación, el interés por conocer la percepción a fondo de los y las consumidoras de esta música. Su estrategia metodológica “combina el análisis de los textos de los productores de reguetón y el análisis de las entrevistas practicadas a mujeres consumidoras” (Santiso 2019, 8). Su estudio busca “identificar y comprender cómo se manifiesta la violencia de género y cómo ha sido asimilada en el espacio social estudiado” (Santiso 2019, 8). Concluye que “en el reguetón cubano se muestran pautas de conducta que legitiman la cultura del machismo, naturalizan la violencia de género, las relaciones de poder entre mujeres y hombres; además, conecta con una clase se autoafirma marginal” (Santiso 2019, 20). Estas conclusiones son relevantes porque se conectan con las indagaciones que se plantean en la presente investigación.

Otro trabajo con las características que propone esta categoría, es el de Montes (2017), quien aborda el tema de las narrativas del tango planteando un cambio en el sistema de valores del momento en el que las canciones se hicieron populares y el momento actual. Su aporte es muy importante porque involucra en análisis de la producción y el consumo del tango y la milonga. Concluye, que quienes reciben el tango de antaño, en donde se exponen narrativas que ella denomina “conflictivas”, “ponen en marcha operaciones interpretativas que en muchos casos o bien invisibilizan esos elementos conflictivos, o bien los suavizan” (Montes 2017,

355). La apropiación de las líricas y las “incoherencias morales” que puedan enfrentar siempre son interpretaciones subjetivas, por lo que se presentan “apropiaciones parciales” o simplemente una apropiación que acomoda subjetivamente la intención de la obra (Montes 2017, 355). El término “apropiaciones parciales”, usado por la autora, refiere a la subjetividad con que se interpretan las letras del tango; se validan ciertas partes o frases de las canciones y otras se desechan o se les da una interpretación diferente a la aparentemente obvia. Esta situación podría estar presente en la interpretación en general de las letras de las música populares y no populares. Un caso claro, es la icónica canción *La López Pereyra*, zamba argentina considerada durante muchos años un himno de la ciudad de Salta. El tema, relata la historia de un feminicidio ocurrido a principios del siglo XX. Pero una vez consagrada la canción, y muchos años después, comienza una campaña por entender el trasfondo de su letra; un asesinato a raíz de un desengaño amoroso y de un robo. De igual manera, aceptado el origen de su letra, se realiza una apropiación parcial, que matiza o simplemente pasa por alto el significado directo de sus palabras.

1.1.3. Música popular e identidad colectiva

En Ecuador, Santillán (2004), plantea el tema de las identidades sociales y la importancia de la música popular en la construcción de éstas. Suma al tema de identidades, el de sensibilidades urbanas, y cómo éstas, a través de la música popular pueden generar procesos de identificación de las clases populares. Centrado en la música “rocolera” y en su presencia en el escenario a través de conciertos, hace un estudio etnográfico donde contrasta los significantes emitidos por los artistas y el significado que el público les da a estos. Santillán comprenden la “música rocolera” como un consumo cultural específico de las clases populares que genera identificación y pertenencia a ideas como el pueblo y lo ecuatoriano, más que a una clase subalterna. Sus narrativas abordan temas variados en los que se incluyen rasgos por lugares de origen, gustos por equipos de fútbol y temas más simbólicos como los roles de género, lo nacional y lo popular, todo ligado con el mundo de la vida cotidiana. El consumo de la música “rocolera”, tanto en ámbitos privados como públicos, es considerado como natural, “en tanto según varias opiniones ‘es la música que se oye en todas partes’ o ‘es la música que hemos escuchado siempre’”. El autor concluye que esta música “ha logrado formar parte del repertorio cultural de las clases populares por ser flexible a los contextos sociales” (Santillán 2004, 48).

En la misma temática de la “música rocolera” y sumando la “tecnocumbia”, el artículo de Raúl Moncada Landeta (2013), estudia la violencia simbólica contenida en las narrativas de

estos dos estilos musicales. Plantea que la violencia simbólica y la disputa de intereses por parte de medios masivos y anunciantes publicitarios constituyen a los artistas en su capital simbólico.

Moncada Landeta, en su artículo concluye que, “en el campo social de la rocola y la tecnocumbia, el poder simbólico que tienen los medios masivos y anunciantes publicitarios determina la producción e intercambio comunicativo de formas simbólicas significativas” (Moncada 2013, 89).

En los dos artículos sobre la música rocolera, se identifica que las narrativas de este estilo musical y de la tecnocumbia son variadas e involucran la cotidianidad. “La separación del migrante de su pareja, familia, y amigos; desastres o atentados en los que los seres humanos sucumben o perecen; la violencia de género y la de la xenofobia” (Moncada 2013, 90).

Vemos una utilización de la música popular como elemento de expresión y narración de la cotidianidad y sus cambios. También se destaca la importancia de las músicas populares en la construcción de una identidad colectiva a través de un proceso circular en el que la realidad se canta y la canción construye a su vez realidad. La canción legitima condiciones y formas relacionales socialmente. El consumo de las músicas populares en los ámbitos privados y públicos puede tener connotaciones diferentes y significados diferentes, a su vez, puede hacer parte, en el ámbito público de una representación social (Goffman 1957), que incluso, los individuos adhieran a ella sin estar completamente identificado con el carácter de la música. Esto puede dar cuenta, de que la música popular, es un hecho social (Durkheim 1895). La música popular configura a su alrededor “modos de actuar, pensar y sentir que presentan la propiedad notable de que existen por fuera de las conciencias individuales” (Durkheim 1895, 72). Y esto puede dar como resultado, una identidad colectiva desde su mirada clásica: “atributos de diversa índole que comparten una serie de individuos y que, por ese hecho, forman parte de una colectividad” (Chihu y López 2007, 125). La cultura es construida junto con la identidad colectiva o *Ethos* (Bourdieu 1979) de una población. La música y el arte en general, es una herramienta fundamental para la expresión, consolidación y pervivencia de la cultura y la identidad.

Por último, Albán (2009), define la música del despecho como un género musical popular en Colombia que expresa las emociones y vivencias de desamor y desilusión de las personas. El término “despecho” es un coloquialismo que se refiere al sentimiento de desengaño por el amor perdido, generalmente producto de una traición y que en una semiótica social ha tomado forma de mujer; es ella quien traiciona y lleva al despecho al hombre. El despecho “no es nostalgia ni melancolía, es dolor, refugiado en la más vívida sensación de despojo, de

carencia y de vacío” (Albán 2009, 81). “Cantarle al desamor, a la mujer perdida, al amor no correspondido o a la ingratitud de los sentimientos, es una de las características de este género musical, que en Colombia se ha denominado ‘del despecho’” (Albán 2009, 81).

El texto de Albán, sostiene que la música del despecho “da cuenta de la visibilización de grandes sectores sociales que encuentran en este género musical la re-presentación de sus vivencias, desilusiones y frustraciones, pero también sus anhelos y esperanzas, es decir, de una realidad social que se filtra a través de esta música” (Albán 2009, 1). Su mirada aporta un elemento importante dentro de la crítica a los círculos hegemónicos de la cultura, ya que plantea que “músicas están interpelando un sistema hegemónico que determina los gustos y las estéticas, mediante narrativas que se separan de lo convencional, para entretrejerse con el tejido de una realidad social problemática” (Albán 2009, 1). Incluye en su análisis la ritualidad que ofrece la música de despecho alrededor de la ausencia y la partida por razones diversas, que van desde la traición hasta la muerte violenta. El autor concluye que la música de despecho ha sido estigmatizada por miradas coloniales que no reconocen lo “bello” en ella, ni la representación social que pueda tener. Termina argumentando que es fundamental replantear la forma como estamos valorando o no las expresiones culturales contemporáneas y resalta la pregunta ¿son las canciones las que construyen sentido a la realidad?, o, ¿es la realidad la que le da el sentido a las canciones? (Albán 2009, 81). Su texto, escrito en 2009, muestra la infravaloración que se podría estar haciendo en ese momento de una música que, con los años, paso de ser marginal a conformar un grupo de poder de la hegemonía cultural, aspecto que se desarrollará en el transcurso de la presente investigación.

“La construcción de un discurso cultural y su difusión masiva influyen en las creencias y la identidad social” (Chamorro 2022, 1). Las músicas populares se encargan de conservar sonoridades, narrativas y tradiciones orales que contienen parte importante de la identidad del grupo social al que pertenecen y que los diferencian de otros. Estos elementos simbólicos, que conforman el conjunto de valores culturales de una sociedad, se practican deliberadamente y se integran a las identidades al tiempo que las reproducen. Se trata de un performance, “donde lo representado ya no significa, sino que es” (Blanco 2018, 8).

1.2. Herramientas y conceptos

1.2.1. Los campos y la cultura

En esta sección se analizarán diferentes conceptos de cultura desde perspectivas diversas para estructurar un concepto marco en el que se moverá una discusión posterior sobre la existencia o no de la cultura popular y sus productos.

Como ha argumentado García Canclini (1995), al hablar de cultura se hace alusión a realidades diversas. La cultura, entonces, es un campo diverso y dinámico. Un campo, para Pierre Bourdieu, es un espacio simbólico en el que se llevan a cabo relaciones de poder y luchas por el control de recursos específicos (Bourdieu 1979).

Para Sewell (2005) el concepto cultura debe abstraerse de la compleja realidad de la existencia humana y aludir, en específico, a una categoría teóricamente definida de la vida social. La cultura, nombrada en singular, es una categoría analítica abstracta (contrapuesta a otras categorías abstractas de la vida social que no son cultura como la economía, la política o la biología) pero al añadir el plural, culturas, nos estamos refiriendo a “un mundo delimitado y concreto de creencias y prácticas [...] perteneciente a una "sociedad" o a un grupo social claramente identificable” (Sewell 2005, 4).

Por su parte, Geertz (1973), plantea que la cultura, desde una perspectiva antropológica, refiere a un sistema de significados compartidos y símbolos que los individuos utilizan para interpretar el mundo que les rodea y darle sentido. Desde su enfoque, la cultura no se limita a comportamientos o artefactos materiales, sino que abarca un conjunto de ideas, valores, lenguajes, creencias, normas y símbolos que se transmiten y comparten dentro de una sociedad. Estos significados culturales se expresan en prácticas cotidianas, rituales, lenguaje, arte, sistemas religiosos y otras manifestaciones simbólicas (Geertz 1973, 27). Su análisis implica una “descripción densa”: la comprensión e interpretación de manera detallada y profunda.

La cultura no es solo un sistema de significados compartidos. Es, también, práctica social, acto performativo (Sewell 2005). Esas prácticas configuran patrones sociales de comportamiento que se van acoplando a los rasgos culturales y distintivos de cada grupo social. Esta forma de mirar la cultura es útil para la investigación propuesta, porque a través de productos culturales como la música de despecho se pueden estar configurando variables cuya influencia sobre el comportamiento puede compararse con la de otras variables sociológicas más comunes como clase, raza, género, nivel de educación, interés económico, y otras por el estilo.

Entonces, imbricando la teoría de los autores expuestos, podríamos construir un concepto base de cultura que la defina como - categoría teóricamente definida de la vida social, diversa y dinámica (Canclini 1995). “Un mundo delimitado y concreto de creencias y prácticas perteneciente a un grupo social claramente identificable” (Sewell 2005, 4), que conjunta en la cultura ideas, valores, lenguajes, creencias, normas y símbolos que se transmiten y comparten dentro de esa sociedad (Geertz 1973). Los significados que los grupos sociales le dan a estos

elementos, son expresados a través del arte y sus múltiples manifestaciones como práctica social y acto performativo (Sewell 2005).

Otros elementos, desde la perspectiva sociológica, complementan la comprensión de la cultura: el concepto de campos y el análisis de las relaciones de poder dentro del campo cultural y de la distribución desigual del capital cultural dentro de una sociedad. Pierre Bourdieu plantea que un campo es un espacio social estructurado donde los individuos y grupos compiten por recursos simbólicos, como prestigio, reconocimiento y poder (Bourdieu 1992). Según el autor, un campo está determinado por la existencia de un capital común y la lucha por su apropiación (Chihu 2022, 182).

El autor concibe analíticamente la sociedad “como un conjunto de campos relacionados entre sí, pero a la vez, relativamente autónomos” (Chihu 2022, 180). Cada campo presenta a su interior, su propia conflictividad, propia de la lucha por los bienes que ofrece este campo, ya que se compete por el control y la posesión de recursos simbólicos y materiales. De ahí, que, en el concepto de campo, el papel de los actores tenga un sitio especial. Según Bourdieu (1980), el campo cultural es un espacio de lucha simbólica en el que los actores culturales, como artistas, escritores, críticos y otros más relacionados con la producción y difusión de la cultura, compiten por el reconocimiento y la legitimidad, buscando posicionar sus propias opiniones acerca de lo que es valioso y hasta legítimo en la cultura. A cada campo le corresponde una específica y particular forma de capital (Chihu 2022, 183). El capital cultural es el símil de poder que impera en este campo, generalmente en relación con la producción de elementos culturales como cine, música, pinturas, teatro, etc. (Bourdieu 1992).

Ligado al concepto de campo, está el concepto de interés. Los intereses específicos van unidos a una posición en un campo especializado (Bourdieu 1992, 252). Esto quiere decir que cada campo tiene un interés sobresaliente o principal. Así, en el campo cultural, el principal interés es el capital simbólico. El capital es un recurso que permite la transacción de niveles y jerarquías dentro de un campo y puede tener la forma de capital económico, cultural, social o simbólico. Todos los campos “a lo largo de la historia, se ha acumulado capital y existen poseedores y desposeídos de ese capital” (Chihu 2022, 183). La posesión o desposesión de capital simbólico involucra directamente al actor protagonista de la lucha dentro del campo cultural. Pero, en relación con el interés que el concepto de campo da a los actores, en el campo cultural, existe el público, que, aun perteneciendo principalmente a otros campos, le da sentido al campo cultural. El público, como habitante del campo cultural, acumula capital simbólico, no desde la producción, sino desde la apreciación y desde una imbricación con el campo económico -capital económico- para generar transacciones con recursos monetarios

que permiten la subsistencia del campo cultural. Entonces, el campo cultural, está habitado por los actores culturales y el público, al que le pondremos, renglones más adelante, una voluntariosa subordinación a este campo. Y, además, quizás, podamos encontrar, que el campo cultural, es el más dependiente de los posibles campos existentes. Los hallazgos en este aspecto, contribuirán a la comprensión de los procesos sociales referentes a la configuración de masculinidades y feminidades que puedan basarse en estereotipos difundidos por algún producto cultural.

En la génesis de un campo, está lo que Bourdieu ha llamado como la fase crítica, en la que, como campo autónomo, reivindique el derecho a definir él mismo los principios de su legitimidad, (Bourdieu 1992, 99). Ya que su autonomía consiste en una obediencia escogida libremente, pero incondicional, a las leyes nuevas que inventan y que pretenden imponer (Bourdieu 1992, 122). Ganar adeptos dentro del nuevo campo y para el nuevo campo, exige una subordinación voluntaria como principio fundamental para ejercer la fuerza sobre todos los cuerpos que puedan entrar en él (Bourdieu 1992, 29). Por ende, estos adeptos, subordinados voluntarios, no oponen resistencia a las fuerzas del campo (Bourdieu 1992, 42). Bourdieu plantea, que la condición del funcionamiento de todos los campos sociales está en la *ilusio*, que es el interés que los actores ponen en el nuevo campo, visto también como “la inversión en el juego”, en otras palabras, el interés que los actores tienen al participar del nuevo campo y los capitales que tienen para invertir. Los capitales que se juegan los campos son principalmente el capital económico y cultural, que los ha de llevar, en el campo cultural, a una hegemonía de capitales, incluyendo el capital simbólico. El campo solo adquiere su significado si se relaciona con las categorías complementarias del hábitus y el capital (Chihu 2022, 180). El hábitus, necesario para la estructuración de un campo, es para el Bourdieu “un conjunto de disposiciones interiorizadas que informa las percepciones, los sentimientos y las acciones de las personas” (Bourdieu 2017, 2). Estos hábitus nos llevan poco a poco a la aceptación de las diferentes formas de violencia, en especial, a las simbólicas, que son las que se ejerce sobre un agente social con su complicidad (Bourdieu 2005, 240). Vemos entonces la relación entre la constitución de un nuevo campo, la *ilusio* (que se puede convertir en formas de inversión de capitales) y la subordinación voluntaria que podría ser el resultado de la adaptación de un hábitus.

La emergencia de un campo como la cultura popular, se podría estar dando dentro de campo de la cultura. Un campo dentro de otro campo, ya que emerge en y por condiciones similares a las planteadas por Bourdieu cuándo, refiriéndose al campo literario y artístico en general manifiesta que estos se constituye(n) como tal en y por oposición a un mundo “burgués” que

jamás hasta entonces había afirmado de un modo tan brutal sus valores y su pretensión de controlar los instrumentos de legitimación, en el ámbito del arte como en el ámbito de la literatura, y que, a través de la prensa y sus plumíferos, trata de imponer una definición degradada y degradante de la producción cultural (Bourdieu 1992, 95).

La música popular, hace parte de las prácticas cotidianas que hacen parte de la cultura popular, y como tal, debe responder a las reglas, habitus y capitales del nuevo campo. Podríamos pensar, y hará parte de las comprobaciones del trabajo investigativo, que la música de despecho, como parte de la música popular, puede haber acumulado un capital cultural, económico, social y simbólico, que le permite entrar en un campo de poder y convertirse quizás, en una hegemonía cultural, una élite que define lo que es legítimo y valioso en su campo. Esto lo logra al tener una significativa acumulación de los dos capitales presentes en los campos, el económico y el cultural (Chihu 2022, 188).

La cultura hegemónica puede tener un impacto en la construcción de identidades culturales, en la formación de estilos de vida y en la socialización de las personas en la sociedad, aun pudiendo ser un vehículo para legitimar desigualdades y promover la exclusión de grupos sociales marginados (Bourdieu 1992).

El desarrollo de la discusión sobre el concepto de campo es útil para el análisis posterior de lo que puede estarse presentando frente al despliegue de la música popular en Antioquia y cómo se disputa su poder y hegemonía en los diversos campos que puedan ir surgiendo durante la investigación.

García Canclini (1995) entiende que la cultura engloba las prácticas sociales, los sistemas de significado y las formas de vida de las personas, y debe entenderse vinculada con procesos de dominación y resistencia. Este autor reconoce la existencia de una cultura hegemónica, que no solo se impone por quienes dominan, sino que se negocia en la mediación de actores como la familia, el barrio, el grupo de trabajo.

La cultura popular es un concepto importante dentro del análisis de la cultura. La propuesta de Jesús Martín-Barbero, similar a como lo hacen Bourdieu (1997, 17) y García Canclini (1990, 87), reconoce la existencia de una cultura hegemónica donde los actores compiten en instaurar legitimidad y valor a contenidos culturales específicos. Respecto a esa cultura hegemónica existen otras, subalternas, y entre ellas se produce una ruptura. Una cultura, como contenedora de elementos generales de la que emerge una cultura con elementos particulares. Esa ruptura da lugar a la cultura popular, construida colectivamente a partir de las prácticas cotidianas de los individuos sociales, subalternos, en busca de una identidad colectiva y de una distinción en sus formas de expresión. En el consumo de la música de despecho se puede estar

presentando una confluencia entre niveles sociales y esto podría estar generando la desaparición de lo popular, que es lo que sostiene el discurso mediático principal de este estilo de música, ya que las prácticas cotidianas permiten, como lo vimos anteriormente, una acumulación de capitales que conlleva a su posicionamiento hegemónico.

Pablo Alabarces, reflexiona sobre el estado actual de la cultura popular y su paso a la cultura de masas, en especial sobre su existencia o no actualmente, “lo que quedaba no eran las culturas híbridas: era el reino unificado y definitivamente triunfador de las industrias culturales, faro luminoso y organizador de las culturas contemporáneas” (Alabarces 2021, 19). Al hacer referencia a las “culturas híbridas”, está nombrando a García Canclini y su planteamiento de que las culturas híbridas son aquellas que se caracterizan por la mezcla de elementos culturales diversos, provenientes de diferentes tradiciones, épocas y lugares. Estas culturas se forman como resultado de los procesos de globalización, migración y urbanización, que han llevado a un mayor contacto e intercambio entre diferentes grupos culturales. Esta mezcla es un proceso dinámico de creación y reelaboración cultural (Canclini 1990).

El campo de la cultura popular, podría ser el resultado de una hibridación entre diversas expresiones de la cultura y diversos campos. De igual manera, lo popular ha sido nombrado y creado por su contrario, lo culto. “Existe algo llamado cultura popular porque un gesto dominante decidió en un momento histórico que había una serie de bienes y repertorios que podían ser reconocidos sólo a condición de que se les agregara un adjetivo” (Alabarces 2021, 20).

Alabarces, cuestiona la existencia aún de culturas populares debido a las dinámicas impuestas por las industrias culturales, que desplazan el término popular y toda su connotación, por la simpleza del término cultura de masas, para la que no se necesita adscripción alguna de clase, raza, género, sexualidad, etc, ya que “la reorganización económica y política se dirige a la centralidad de las industrias culturales y al mundo del espectáculo ‘de masas’” (Alabarces 2021, 20). Quizás el análisis de la investigación propuesta arroje resultados al respecto del uso del término “masas”.

Los conceptos de cultura, cultura popular y cultura de masas y sus términos relacionados, nos brindan elementos para posteriormente analizar y comprender de lo que puede estar sucediendo con la música de despecho y la magnitud del movimiento cultural e industrial que puede estar representando. De hecho, en el cuarto y quinto capítulo, se ampliarán, basados en estos conceptos, los hallazgos y las conclusiones a las que se pueda llegar una vez transcurrido todo el proceso investigativo.

1.2.2. Consumos culturales

Para García Canclini, el consumo cultural construye parte de la racionalidad integrativa y comunicativa de una sociedad. No es la mera posesión individual de objetos aislados sino la apropiación colectiva, en relaciones de solidaridad y distinción con otros, de bienes que dan satisfacciones biológicas y simbólicas, que sirven para enviar y recibir mensajes (García Canclini 1995, 53).

Martín-Barbero también aporta en ese sentido. En su argumento, el consumo cultural no es simplemente la adquisición de productos de entretenimiento, sino que es la producción de sentido alrededor de esos productos culturales. El consumidor no es pasivo, interpreta y da significado a los productos culturales según su experiencia y su contexto (Martín-Barbero 1987, 231). La música de despecho se involucra con sus consumidores, los representa y construye conjuntamente significados.

Aunque Martín-Barbero, lo nombró años atrás como “de lo popular a los masivo”, la resignificación propuesta por Alabarces, complejiza el sentido de “las masas”; el público, que en renglones anteriores era parte constitutiva del campo de la cultura popular, bajo esta mirada se determina como “audiencias”. Ahora, la acumulación de capital simbólico proviene de los bienes simbólicos producidos por mediaciones técnicas que permiten su fabricación en serie y en grandes cantidades dirigidos a mercados ampliados (Alabarces 2021, 39).

Entonces en el transcurso de la investigación, nos estaremos preguntando sobre el estado actual de la cultura popular, su hibridación o su desaparición y desplazamiento por consumos masivos que pueden estar superando el concepto de lo “popular”.

El público, como parte constitutiva del campo de la cultural, es quien le da sentido al campo y permite su posicionamiento dentro del campo social. La cultura hegemónica, en la que se puede estar constituyendo la música de despecho, permanentemente decide lo que es legítimo y valioso en su campo. Para ello se vale de un discurso construido con un lenguaje propio en el que podríamos evidenciar que “el uso del lenguaje, los discursos y la comunicación entre gentes reales poseen dimensiones intrínsecamente cognitivas, emocionales, sociales, políticas, culturales e históricas” (Van Dijk 1999, 24). A partir de este planteamiento de Teun A. Van Dijk, se abre una dimensión empírica en la que es necesario constatar, en el sentido que lo plantea Martín Barbero, cómo el público, al que también podemos denominar audiencias, asume este discurso hegemónico que plantea la música de despecho; cómo lo reproduce o lo resiste o cómo lo reconfigura y si esto alcanza a tener una representación social significativa.

1.2.3. Género como concepto

Para el presente trabajo, se acoge el concepto de género como categoría de análisis planteado por Joan Scott “el género es un elemento constitutivo de las relaciones sociales basadas en las diferencias que distinguen los sexos y también es una forma primaria de relaciones significantes de poder” (Scott 1986, 23).

Para Scott, el género es una categoría de análisis fundamental en tanto que involucra la construcción social, cultural y simbólica frente a los roles, normas y jerarquías asignados y naturalizados históricamente. Para ello se sirve de cuatro elementos simbólicos que buscan coadyuvar en la cristalización y permanencia de lo construido. El primero de ellos está constituido por “los símbolos culturalmente disponibles que evocan representaciones, múltiples (y menudo contradictorias)” (Scott 1986, 23); aquí encontramos, entre otros, simbolismos, generalmente religiosos, asociados a la pureza y la castidad en contraste con la lujuria y la impureza. El segundo está compuesto por conceptos normativos que afirman categóricamente y unívocamente el significado de varón y mujer, masculino y femenino. Esos conceptos se expresan en doctrinas religiosas, educativas, científicas, legales y políticas (Scott 1986). El tercer elemento se refiere a las instituciones y organizaciones sociales y su integración en la estructura social como reproductoras de la norma construida y naturalizada. El cuarto elemento del concepto de Scott es, la identidad subjetiva, referida a la construcción del sujeto y su identidad.

El concepto de género, bajo este esquema, permite la reflexión sobre el efecto del género en las relaciones sociales e institucionales, a la vez que no se presenta como una categoría aislada e individual, sino que conduce a la discusión sobre la articulación entre clase, raza, género y sexualidad, intersección, habitualmente, productora de desigualdades y determinante de la historia de las mujeres. De hecho, el punto de partida del concepto es el lugar subordinado que ocupan las mujeres en las sociedades contemporáneas (Tarrés 2012, 380) Se entiende entonces que, el concepto género no solo se refiere a las diferencias biológicas entre hombres y mujeres, sino que es un conglomerado de significados y relaciones de dominación y subordinación que histórica y estructuralmente permanece y organiza el poder, “una manera fundamental de significar poder” (Scott 2008, 102). Este proceso histórico transforma con el tiempo las nociones sobre las mujeres a partir de las experiencias vividas y según su clase, etnia, cultura, religión y geografía (Scott 2008, 103). Los cambios en la organización de las relaciones sociales corresponden siempre a cambios en las representaciones del poder, pero la dirección del cambio no es necesariamente en un solo sentido (Scott 1986).

Ahora, el énfasis no está en los roles sino en la construcción de la diferencia sexual. Entonces el género es una categoría útil para el análisis porque nos obliga a historizar las formas en las cuales el sexo y la diferencia sexual han sido concebidos. Pero para su utilización, es necesario reconocer que "hombre" y "mujer" son al mismo tiempo categorías vacías y rebosantes. Vacías porque carecen de un significado último, trascendente. Rebosantes, porque aun cuando parecen estables, contienen en su seno definiciones alternativas, negadas o eliminadas (Scott 1986, 301). Todo esto nos conduce a resaltar la posición de Scott frente a que “las preguntas sobre el género sólo pueden formularse y responderse en contextos específicos” (Scott 2008, 102). La perspectiva de Scott es apropiada para ser utilizada en forma descriptiva privilegiando el análisis de problemas donde la desigualdad de las relaciones de género resulta limitada y evidente (Tarrés 2012, 380).

1.2.4. De violencias y dolencias

Para Georg Simmel, uno de los primeros en abordar la sociología de la violencia, ésta es, “una forma de socialización, es decir, que no puede ser reducida a las motivaciones individuales y cuyos efectos han de observarse en la integración de los grupos sociales” (Espinoza 2019, 335). Un actor ejerce poder y fuerza sobre otro actor con la intención de imponer su voluntad sin encontrar resistencia efectiva por parte del actor afectado (Simmel 1908, 24). Esta imposición puede ser física, emocional o simbólica.

Además, la violencia “es la aplicación de la fuerza en tal forma que resulta física o psicológicamente dañina para la persona o grupo contra quien se aplica” (Roucek 2014, 142). Entonces, el concepto de violencia imbrica los conceptos de poder y fuerza. Hannah Arendt, expone tales conceptos, necesarios para comprender globalmente el concepto de violencia. Para Arendt, “el poder resulta ser un instrumento de mando mientras que el mando, nos han dicho, debe su existencia ‘al instinto de dominación’” (Arendt 1969, 51). En su texto, Arendt, enuncia algunos conceptos de violencia que enriquecen nuestro panorama. Cita a Sartre, cuando dice “un hombre se siente más hombre cuando se impone a sí mismo y convierte a otros en instrumentos de su voluntad, lo que le proporciona ‘incomparable placer’” (Arendt 1969, 50). Y a Voltaire, cuando este explica que el poder “consiste en hacer que otros actúen como yo decida y está presente cuando yo tengo la posibilidad ‘de afirmar mi propia voluntad contra la resistencia’ de los demás” (Arendt 1969, 51). Finalmente, citando a Clausewitz a través de Max Weber, define la guerra como “un acto de violencia para obligar al oponente a hacer lo que queremos que haga” (Arendt 1969, 50). Los conceptos de violencia que basarán el presente trabajo investigativo, coinciden con que la violencia busca que otro haga lo que el

actuante de la violencia quiere que haga. Arendt, al imbricar la violencia con la fuerza y el poder, expone que “la violencia no es sino la más flagrante manifestación de poder”. Los términos poder, violencia, fuerza, mando y similares, no tienen una estratificación unificada, por lo que, aunque generalmente la violencia es la manifestación de un cúmulo de los otros, esos otros, pueden estar siendo utilizados a manera de símil del concepto violencia.

El poder, como lo plantea Pierre Bourdieu, está presente en todas las dimensiones de la vida social y presenta, a su vez, dos dimensiones: material y simbólica. Bourdieu lleva el concepto del poder al campo de la dominación y la violencia por medio de la aceptación. “La violencia simbólica, para explicarla de manera tan llana y simple como sea posible, es la violencia que se ejerce sobre un agente social con su complicidad.” (Bourdieu 2005, 240). Es aquella violencia que no utiliza la fuerza física, sino la imposición del poder y la autoridad. Se desarrolla a través de relaciones sociales estructurales, a lo que podría estar aportando la música de despecho.

Para conectar el concepto género expuesto anteriormente y acogido para la presente investigación con el concepto específico de violencia de género o violencias basadas en género, es importante destacar el significado para la UNFPA, agencia de las Naciones Unidas para la salud sexual y reproductiva; la violencia basada en género (VBG) “es un término que engloba todos los actos que infligen a las personas daños o sufrimiento físico, sexual o psicológico, amenazas de tales actos, coacción y otras privaciones de libertad. Estas prácticas tienen su base en las diferencias de poder entre hombres y mujeres, y se fundamentan en los roles, estereotipos y creencias que desvalorizan lo femenino” (UNFPA). Esta entidad, considera la violencia basada en género (violencia de género) como una “pandemia global que afecta a millones de mujeres mellando su dignidad, su libertad y su autonomía” (UNFPA). La Organización Mundial de la Salud, la considera una problemática omnipresente y devastadora a la vez que expone que la violencia de género se “empieza a sufrir a edades alarmantemente tempranas” (OMS). Según datos de la OMS, una de cada tres mujeres han sido víctimas de este tipo de violencia.

Tanto la Declaración de las Naciones Unidas de 1993 como en la Convención de Belém do Pará de 1994, conceptualizan la violencia basada en género, reconociéndola como una violación de derechos humanos, un problema de salud pública y un problema de justicia social, influida en gran medida por la condición social, económica y jurídica subordinada de la mujer en muchos entornos (UNFPA).

La violencia de género, además, “permanece envuelta en una cultura de silencio, apoyada por creencias y valores culturales que la sostienen, justifican o desestiman como un componente ordinario de las relaciones entre hombres y mujeres” (UNFPA).

La música de despecho, contiene en sus letras una violencia simbólica heredada. Al rededor de esto se hace necesaria la construcción de una genealogía, dada la importancia de la historia en el análisis de las desigualdades sociales según el planteamiento de Elizabeth Jelin, “los análisis y propuestas de interpretación de procesos productores de desigualdades pueden remontarse hacia atrás de manera interminable, y que los procesos históricos pueden ser rastreados como investigación genealógica” (Jelin 2014, 12).

Esta violencia podría inscribirse en lo que Davis considera violencia silenciosa, en contraste con todo su sonido, porque hace parte de una violencia estructural que está legitimada, que parece incambiable, natural (Davis 2006). La violencia silenciosa que puede representar la música de despecho plantea una estructura de poder entre hombres y mujeres que se mantienen y naturaliza a través de prácticas cotidianas, símbolos culturales y estructuras sociales que a menudo pasan desapercibidos (Bourdieu 1998). Esta violencia crea vulnerabilidades, grupos vulnerables, en este caso, como primer grupo vulnerable ante la violencia silenciosa de la música de despecho, están las mujeres. La violencia puesta en la música de despecho, tomada como violencia silenciosa, es acorde al planteamiento de Bourdieu, ya que tiene un profundo impacto en la vida y en la libertad de las personas (Bourdieu 1998).

La música de despecho, utilizando todo su capital económico, podría estar involucrando, al igual que la música “rocolera” ecuatoriana, “la violencia simbólica y la disputa de intereses por parte de medios masivos y anunciantes publicitarios constituyendo a los artistas en su capital simbólico” (Moncada 2013, 2).

Entonces, la violencia simbólica y su disputa por construir y perpetuar estereotipos, es lo que puede hacer parte fundamental y silenciosa de las narrativas de la música de despecho, buscando conservar esa forma primaria de relaciones significantes de poder (Scott 1986) en la que se basa el concepto género. Esto lo trataremos de constatar a lo largo de la investigación. Al igual, nos preguntaremos, a dónde puede conducir este tipo de violencias.

Se han expuesto, además de un estado del arte, los conceptos necesarios para el comienzo de la investigación sobre música de despecho y violencia de género en Antioquia. Con el contenido en esta caja de herramientas, más un contexto social e histórico, trataremos de comprender el fenómeno cultural que puede ser la música de despecho en la región antioqueña.

Capítulo 2. Un poco de historia de Antioquia y la construcción del ethos antioqueño

En la modernización económica y tecnológica, Antioquia va un paso adelante (...) sin embargo, en las ideas, las tradiciones, las mentalidades (...) todavía nos hace falta una buena dosis de modernidad.

—María Teresa Uribe.⁴

El presente capítulo de contexto, expone un hilo histórico en el que se muestra la construcción, en Antioquia, de un imaginario social colectivo particular, que incluye el concepto de “raza antioqueña” y de pureza racial, buscando diferenciarse del resto de la nación colombiana, y excluyendo o minimizando en este imaginario a las mujeres. El objetivo de este contexto histórico es comprender cómo el proceso histórico de Antioquia puede haber contribuido a la formación de un “ethos” popular marcado por jerarquías de género que atraviesan todas las clases sociales.

Pretende este hilo, mostrar también cómo la violencia ha sido un factor permanentemente presente en la vida antioqueña a través de su historia, y cómo su instauración dentro de la cotidianidad y la extrema crueldad con que se ha presentado, puede haber moldeado de alguna manera, los imaginarios sociales en torno a la identidad antioqueña. Este fenómeno puede haberse entrecruzado en la forma en que se perciben o ejercen otros tipos de violencia.

Las etapas históricas expuestas en este capítulo -el descubrimiento de la tierra del oro, el posterior y tardío proceso llamado “colonización antioqueña” y la historia reciente (finales del siglo XX), la violencia social desatada por los carteles de narco- pueden ser factores importantes dentro de la construcción del imaginario colectivo de una identidad particular que se ve reflejada en las letras de su música popular y pueden haber allanado el terreno cultural y poético para la música de despecho y para la forma en que las violencias en el campo simbólico y las desigualdades a causa de factores como género y sexualidad y otros, pueden pasar inadvertidas. El umbral de la violencia de la sociedad antioqueña puede ser bajo como resultado de un contexto histórico, destacando de nuevo, el planteamiento de Jelin (2014), en cuanto a la importancia de la historia en el análisis de las desigualdades sociales. Argumento que la música de despecho expone el resultado de una larga historia local que se entrecruza con la violencia y la desigualdad y para comprender el porqué de su amplia aceptación es necesario indagar en cómo se ha llegado a esto. Las canciones, tomando el concepto de Dawkins (1976), son unidades de información cultural que contienen conocimientos

⁴ Socióloga antioqueña. Doctora honoris causa 2014 en ciencias sociales Universidad de Antioquia.

empíricos sobre el día a día. Entonces, una posible naturalización de diversas violencias puede estar reflejada en las letras de esta música.

2.1. ¿Qué es un antioqueño en el imaginario social?

En esta sección retomo algunos textos populares centrados en estereotipos orientados a crear un sentido común popular y a reforzar la identidad antioqueña a partir de mitos fundacionales que excusan penosas épocas históricas de la región.

“Si tú, amable lector, has tenido la suerte de pasar siquiera unas semanas en los campos de Antioquia, y has charlado al calor de la lumbre [...], con esos nobles campesinos, rudos, sencillos, caballerosos y honrados...” (Jaramillo 1986, 12).

De los antioqueños, aparte de aclarar, que son los habitantes del departamento de Antioquia, en Colombia, no hay mucho más que decir, solamente que son “simpáticos, alegres, entradores, cómicos, sinceros, habladores, recursivos, trabajadores, madrugadores, arriesgados, cariñosos, piadosos, aventureros, enamorados, detallistas, y tres millones de cualidades más que Dios nos dio a los paisas y a nadie más” (Arango 2012, 3). “Regionalista y etnocentrista, tacaño, malicioso y taimado, camandulero, enredador y exagerado, jugador y pendenciero” (Calle y Correa 2002, 3). Y aparte de todo, exagerados. Un millón de veces al día nos repetimos que hay que dejar de ser tan, tan, tan exagerados, claro que generalmente nos olvidamos del asunto mientras vemos nuestra imponente figura en el espejo, resultado de la protección que la fisonomía montañosa de la región nos ha ofrecido contra las “malas razas” (Escobar 2004, 53). “De allí que el clérigo Antonio Manuel, autor de uno de los manuales para la enseñanza primaria, concluyera que los habitantes de Antioquia eran “viejos cristianos libres de toda mala raza” (Antonio Manuel 1962, 100 citado en Escobar 2004,53). Y es que el antioqueño dice sobresalir sobre el resto de la población colombiana por su apariencia física, por su color de piel, por el color de sus ojos, rasgos faciales, estatura e inteligencia. Quizás esa sea una de las razones por las cuales Antioquia siempre se ha querido independizar de Colombia (Arenales 2023), porque los demás colombianos son feos. Lo que se ha defendido durante siglos, es la pureza de la supuesta “raza antioqueña”. El ingeniero Tulio Ospina, destacaba la moral del hombre antioqueño, sus comentarios “defendieron el origen vasco de la población y le otorgaron una serie de atributos geniales que permitirían explicar ‘el espíritu digno e independiente de los montañeses’” (Escobar 2004, 53). Esta narrativa y este imaginario ha estado envuelto en cierto velo seráfico y hasta divino, desde las condiciones espirituales, que lo hacían capaz de enfrentar una guerra civil, de las más de sesenta que hubo en el siglo XIX (Valencia 1997), para defender “su religión y su familia”

(Escobar 2004, 35), y hasta los rasgos físicos. Decía Manuel Uribe Ángel, Antioquia, “será representada no muy tarde por una población morena, esbelta, de ojos negros, de mirada ardiente, de movimientos ágiles, de notable belleza plástica, de despejada inteligencia, valerosa y propia para soportar el influjo de los elementos peculiares de la Zona Tórrida” (Escobar 2004, 35).

Algunos, de la exageración al chiste, sabemos que aparte de perfectos, somos completamente humildes. “Con el lenguaje hiperbólico, el antioqueño se muestra ingenioso, imaginativo, chistoso, grosero, irónico, exagerado y mentiroso, lo que lo lleva a acrecentar cada vez más el caudal fraseológico regional” (García 2002, 11). A los Antioqueños, nos encanta entablar conversación de toda índole, lo que no sabemos, nos lo inventamos, para poder hablar de cualquier tema, demostrando una seguridad tal, que nuestro contertulio termina queriéndose tomar una foto con quien fabricó las puertas del cielo y pintó de verde los cerros. El antioqueño, ha formado un imaginario colectivo sobre sí mismo, que resalta su fuerza de carácter, su fuerza física y su alta capacidad para el emprendimiento, la conquista y los negocios.

Con un arma en la cintura

Con una flor en el pecho

Y en el hombro una guitarra

Donde cabe el mundo entero

(*Corazón Antioqueño*, Duetto de Antaño)

La mixtura de un hombre peligroso y a la vez, aparentemente, tierno y sensible, ese es el antioqueño en el imaginario social. En el antioqueño

Parecen haberse dado cita tendencias en apariencia contradictorias e irreconciliables; por eso, se lo encuentra, al tiempo, “regionalista” o particularista y universalista o cosmopolita; tradicionalista, conservador e innovador, visionario y creativo; orgulloso de los rasgos adscriptos, pero con una muy fuerte inclinación a lo adquirido a base del esfuerzo; trashumante, aventurero, andariego y, a la vez, apegado a la familia, a los hijos y a la tierra práctico y soñador; alegre, chancero, parlanchín, pero tristón y melancólico en ocasiones; en fin, capaz de heroísmos, pero también de villanías (Calle y Correa 2002, 4).

Para cerrar esta pequeña reseña de la forma en que se ha descrito al antioqueño, que, humildemente, podrían ser doscientas páginas más, las palabras de José María Samper, destacado político, escritor y empresario Tolimense, de gran importancia en el siglo XIX, en cuanto a su interés por la etnografía y sobre el antioqueño en particular:

En todo tiempo lo hallaréis negociante hábil, muy aficionado al porcentaje, capaz de ir al fin del mundo por ganar un patacón, conocido en toda la Confederación por la energía de su tipo y

por el cosmopolismo de sus negocios, burlón y epigramático en el decir, positivista en todo, poco amigo de innovaciones y muy apegado a los hábitos de la vida patriarcal (Calle y Correa 2002, 4).

“Ya no hay duda ninguna, Antioqueño es mi Dios” (*Muy Antioqueño*, Héctor Ochoa).

El ethos construido por el antioqueño y acogido como identidad social, complejiza y dificulta cualquier análisis que sobre algún fenómeno social se quiera hacer.

En los muchos renglones que se han escrito para describir lo magnífico y grandioso que es el paisa (gentilicio coloquial con el que también se conoce a los antioqueños), pocos se dedican a describir el papel de la mujer antioqueña en los primeros siglos de historia, contada esta, a partir del siglo XVI. Un claro ejemplo de la reducción a la que se ha visto sometida la mujer antioqueña, se puede evidenciar en el icónico libro *Diccionario Folklórico Antioqueño* de Jaime Sierra García (1995), en el que se hace una extensa descripción del hombre antioqueño y sus virtudes entre los siglos XVI y XX, allí, a la mujer se le resume con la frase “la infatigable mujercita compañera del paisa”.

2.2. El origen de lo ya existente

Dios le dijo a esta Antioquia; “Te haré arrugada y escabrosa, para que tus hijos luchen contigo. Su vida no será en labranzas ni pastoreos apacibles: habrán de sacarte el pan de tus propios entresijos. Conforme lo dijo Dios, tuvo que ser. Aborígenes, conquistadores, colonos, esclavos, hombres libres, todos unos tras otros, han rompido [sic] y escarbado el suelo, en busca de ese Dios adorado, desde su primera revelación, y lo que será, seguramente, hasta la consumación de los tiempos”
—Tomás Carrasquilla.

La narrativa de la identidad colectiva construida en y desde Antioquia sobre sus pobladores, es de cierta forma una manera de resaltar su valor frente a todas las vicisitudes que representó enfrentarse a una geografía indómita, en tiempos de la conquista, y más adelante, en tiempos de la llamada “colonización antioqueña”. Estos son los dos momentos históricos que construyen el ethos o identidad colectiva del antioqueño, y de la que muchos, permanentemente y como acción natural, luchan por apartarse. Lo que Bourdieu llamó el ethos popular (Bourdieu 1979), representa en Antioquia una permanente disputa entre lo aceptable y lo censurable. Veremos en líneas más adelante, como el ethos popular se funde entre clases y ya no es “fácil de comprender que se distingan de la pequeña burguesía en decadencia por el hecho de que asocien a ciertos rasgos del ethos popular” (Bourdieu 1979, 355), porque la misma “burguesía” ha apropiado el ethos popular.

Para tener un acertado panorama sobre la identidad colectiva como construcción social, es necesario entender que toda colectividad es una entidad modelada de acuerdo con los principios culturales y los centros de poder reinantes (Chihu y López 2007, 126). De ahí, que

las narrativas sobre el tema insistan en la diferenciación de los antioqueños con el resto de la población colombiana y que se haga especial énfasis en la supuesta sangre pura heredada directamente de los españoles: “a las tierras de la región arribaron pobladores llenos de virtudes cristianas y libres de toda ‘mala sangre’, morisca o judaica, enemiga de ‘la civilización’” (Escobar 2004, 61).

Los conquistadores españoles comenzaron su incursión a lo que hoy es Antioquia, desde principios del siglo XVI. Su estrategia se consolidó en 1509 cuando Pedro de Ojeda y Juan de la Cosa, entrando por la región de Urabá, fundaron la población de San Sebastián de Urabá (Moreno 1993, 9). Su objetivo siempre estuvo claro: el oro. La fiebre del oro incluía la ilusión de hallar El Dabeiba, una leyenda similar a lo que luego se conocería en el interior de Colombia como El Dorado, pero aparentemente ubicada en medio de las inhóspitas selvas del chocó. “Toda su extensión está llena de minas de oro corrido... En una palabra, apenas hay arroyo, quebrada o río donde no se encuentre el más precioso de los minerales” (Restrepo 1985, 58 citado en Escobar 2004, 53).

Salían en multitudes hacia el barco y muchos de ellos llevaban piezas de oro en sus pechos y algunos llevaban brazaletes de perlas alrededor de sus brazos. Yo me regocijé profundamente cuando vi estas cosas y no escatimé esfuerzos para descubrir de dónde las conseguían.

Cristóbal Colón (Sánchez 2015, 15).

El intercambio inicial de oro por objetos como espejos y tijeras, o simplemente arrebatado a los indígenas no fue una estrategia duradera.

Las sociedades colonizadoras no se pueden mantener solo con las provisiones que llegan de fuera, pagadas con el oro que se arrebate a los indios. El metal tiende a acabarse pronto y es preciso producir más. Además, los alimentos y bienes traídos desde España resultan demasiado costosos, y los conquistadores ven que su esfuerzo se vuelve inútil: cuando han acumulado una aparente riqueza, la deben entregar para comprar cerdos, caballos, harinas, vinos o aceites, herramientas y armamentos, a precios varias veces superiores a los de España (Melo 1987, 122).

Al norte de lo que hoy es Antioquia, los indígenas zenúes también dejaban ver su facilidad para obtener el oro y a su vez, el gusto por éste, sus pobladores “se vestían casi literalmente con oro” (Moreno 1993, 85). Es aquí donde comienza la explotación de los indígenas para la extracción del oro a gran escala. “Como la producción indígena no es muy alta, y los conflictos de la conquista comienzan a producir una rápida caída de la población aborigen, se traen pronto esclavos africanos para las tareas mineras” (Melo 1987, 125).

Para los españoles, la dominación de las sociedades americanas se justificaba por el interés en convertir los indios al cristianismo, para salvar sus almas y encontrar gloria ante Dios por la

incorporación de nuevas sociedades al cristianismo. Esto dio un carácter de cruzada a muchas acciones españolas. La muerte de los indígenas en la batalla o de esas enfermedades nuevas para ellos como la viruela o la malaria, era un acto de Dios, que castigaba pueblos bárbaros, adictos al canibalismo y entregados a una sensualidad contraria a la moral católica. (Melo 1987, 130).

Durante los primeros años de campaña, los españoles visitaron esta región únicamente en busca de oro. En 1809 el estudio de José Manuel Restrepo (1781- 1863) sobre la geografía de Antioquia describió de tal manera la presencia del oro en la región que la imagen de una tierra dorada parecida al sueño de los conquistadores se hacía real (Escobar 2004, 53).

Fue después de 30 años de batallar con los indígenas nativos fue que por fin encontraron la mayor fuente del preciado metal; las minas de Buriticá (Melo 1987, 132). Las minas de oro más grandes de Colombia, desde entonces, hasta hoy (Portafolio). Para los españoles, todo fue prosperidad, “el oro se hallaba casi al sol en aventaderos” (Mon y Velarde 1789 citado en Ospina 1900, 2). Para la población indígena todo fue tragedia, “los crueles encomenderos, teniéndolos en menos que a sus caballos y sus perros, haciendo trabajar a los indios en las minas hasta morir de las enfermedades inherentes a los malos climas donde éstas se encontraban” (Mon y Velarde 1789 citado en Ospina 1900, 2). La destrucción de la población indígena por la guerra, el hambre, las enfermedades, el trabajo en condiciones desacostumbradas y los maltratos, fue acompañada rápidamente por la destrucción de sus formas culturales (Melo 1987, 45). Los conflictos de la conquista comienzan a producir una rápida caída de la población aborígen, se traen pronto esclavos africanos para las tareas mineras (Melo 1987, 45). Donde existía una sociedad indígena relativamente numerosa a comienzos del siglo XVI (Se ha hablado, con obvia imprecisión, pero alguna verosimilitud a partir de las crónicas de la época, de cifras entre 500.000 y 1.000.000 de indios), no había más de 25 o 30.000 personas hacia 1600, cien años después con datos de fuentes históricas más precisas, entre las cuales figuran indios, negros, españoles y mestizos (Melo, 1987, 42). Para 1778, el censo arrojaba una aproximado de 420.656 habitantes en la provincia de Antioquia, de los cuales eran personas “libres”, refiriéndose a blancos y “gentes de distintas condiciones”, 244.683; esclavos, 137.254 e indios 38.719 (Solano 2015, 76). Una vez diezmada la población, la variación en la cantidad de indios fue mínima entre los siglos XVII y XVIII. Sin embargo, apenas desde el siglo XIX, los escritos de los historiadores de la región han reseñado y valorado este hecho. Aunque, la abrupta caída demográfica de los nativos no significó en la pluma del doctor Manuel Uribe Ángel, la catástrofe genocida que otros autores han considerado, más bien representó un “inmenso movimiento de regeneración social”

(Escobar 2004, 58). El cruce genético del antioqueño, que para el siglo XIX, definían los intelectuales, académicos y científicos, era algo así como una raza pura. Defendieron la categoría raza para la población antioqueña, basados en la aniquilación de los indígenas, de cuya débil raza no se necesitó ningún aporte genético, “No debieron ser muy numerosos estos aborígenes, pues que así desaparecieron ante el impulso de un puñado de iberos” (López de Mesa citado en Sierra 1995, 45).

Para honra y gloria de mi pueblo y de mi raza, (...) también para probar a muchos que sí es la raza antioqueña de casta limpia española [resaltado en el original] y que los primeros pobladores de nuestras montañas fueron españoles de nacimiento, cristianos viejos, hijosdalgos notorios, y no judíos traídos por Robledo, ni galeotes y presidiarios escapados de España (Arango Mejía, 1942 citado en Escobar 2014, 63).

Confirmando lo dicho por Arango Mejía, el médico e historiador Emilio Robledo (1875-1961), escribía “no hay en los solares de los habitantes primitivos de Antioquia, sombras de morismas y juderías sino de muy clara cepa vascongada y castellana” (Robledo, 1942 citado en Escobar 2014, 63).

Desde el inicio de la historia de América, en la versión contada desde la perspectiva colonizadora de España, el papel de la mujer en este proceso ha sido invisibilizado, y en el mejor de los casos, minimizado. Tal es el caso de las 30 mujeres que llegaron con Colón en su tercer viaje y de las más de 300 que se registran desde el primer cuarto del siglo XVI (La voz de Galicia). Las narrativas que interpretan los hechos a posteriori, han ocultado el papel de la mujer en las avanzadas conquistadoras y en las sociedades prehispánicas con las que se tuvo contacto, aun estando presentes en algunas crónicas de la época (Langebaek 2023, 182). Aportes tan destacados como la introducción del trigo y la cebada en América por parte de María de Escobar (Patreon), la participación de María de Estrada al lado de Hernán Cortés en la conquista de México (Real Academia de la historia), destacada en pocas narraciones y crónicas, a la sombra del conquistador español, o Mencía Ortiz, la creadora de una gran compañía de transporte de mercancías a las Indias en 1549. Estas son algunas, entre muchas, de las participaciones tempranas de las mujeres en el descubrimiento y conquista de América por parte de España. Aparte, y de reconocimiento tardío, está Catalina de Erauso (1585 – 1650), "la monja alférez", novicia convertida en militar, asesina confesa de al menos diez hombres, pendenciera, ludópata, virgen, lesbiana y trasmutada en hombre (National Geographic).

Ya fuera en busca de libertad, tan escasa para las mujeres en la España del siglo XVI, o en busca de aventuras o negocios, nobles, adineradas, pobres, religiosas y prostitutas, cruzaron el

Atlántico. Para viajar, solamente tenían que portar un documento que acreditaba su buena conducta (Sportfem). En las huestes españolas, las mujeres presentes en el proceso de conquista, no presentaban, para la corona, una participación directa en ella. Era, más bien, un interés en el poblamiento, así, que hizo denodados esfuerzos para que los vecinos tuvieran esposa (Langebaek 2023, 185). En contraste, en las sociedades indígenas que entraron en contacto con los españoles, las mujeres no ocupaban una posición subordinada, “en muchas comunidades las mujeres ocuparon una posición notoria y, aunque en algunos sitios no fueran caciques o chamanes, su papel era destacado” (Langebaek 2023, 185). Todo conduce a que en la identidad colectiva que se ha construido y mantenidos sobre el antioqueño, la mujer siga estando a la sombra del hombre.

En la historiografía local se puede constatar la mínima presencia de la mujer en el discurso y en la vida política, social e histórica de Antioquia. Latorre (1934), hace un recuento sociopolítico que abarca los siglos XVII, XVIII y XIX, en el destaca a “los hijos mayores”, a “otros hijos” y a “extranjeros benéficos”, una lista de más de treinta prohombres a los que Antioquia le debe su fortaleza. En su compendio de historias de Medellín, que abarca tres siglos, la mujer sigue estando en las sombras, al interior de la casa, salvo algunas esporádicas apariciones en eventos musicales.

Benítez (1797-1836), “el primer cronista de Medellín” (Jaramillo 2006), se interesó por relatar la historia civil, religiosa y social de la ciudad de Medellín.

En sus cuarenta años de escritura, da detallada cuenta de las actividades de escribanos, alcaldes, secretarios, gobernadores, jueces, oidores, ministros y demás oficios realizados exclusivamente por hombres en los campos de la administración pública, la justicia, la salud, entre otros. En sus textos, la mujer solo aparece, esporádicamente, en la condición de monja enclaustrada al precisar que el 26 de enero de 1791, a las 11am, las madres monjas carmelitas descalzas llegaron a Medellín (Benítez 1791, 158). Su segunda referencia a algún tipo de preocupación social en cuanto a la salud pública que involucraba a la mujer, la encontramos en el destacado del año 1836, “hasta hoy 30 de abril de, se cuentan en todo este Cantón 17 muertas de mal parto y sobre parto” (Benítez 1791, 371). Como última alusión a la mujer, de manera particular, destaca el caso de María Josefa de restrepo y Vélez... “esposa del señor Miguel María de Uribe, de este matrimonio parió felizmente veinte y dos hijos, y al veinte y tres murió infelizmente de parto” (Benítez 1791, 377).

Para concluir esta primera parte de nuestro contexto, podemos afirmar que el proceso de conquista y formación de la región antioqueña entre el siglo VXI y el XIX, dio como resultado la construcción de una identidad local blanca, racista y heteronormativa,

abiertamente patriarcal y conservadora, en donde las mujeres, invisibles, “se educan para esposas” (Kastos 1858, 74).

La marginalidad y la exclusión de las mujeres fueron parte natural de la vida social de aquellas épocas. El compadre de Emiro, se quejaba de sus hijas, que, al ver llegar a su hermano mayor del capital convertido en un abogado, comenzaron con “la ‘tuntunita’ de aprender, “¡Dios me guarde de mujeres sabidas!” (Kastos 1855, 61).

2.3. La colonización antioqueña

De la Antioquia llena de oro, de la Antioquia en la que los reales de minas abastecían del mejor oro a la “madre patria”, no se volvió a saber mucho hasta que, en 1729, el Gobernador D. Antonio Manso Maldonado dirige al Virrey una carta en la que suplica la reactivación de las minas “hágalo V. M. así para bien de esta Provincia, ya en los últimos términos de aniquilarse”. En 1784, el Gobernador Silvestre, repite la súplica, ante la aparente indiferencia de la corona a la carta enviada 55 años atrás, “Esta Provincia, se advierte, con lastimera compasión del que la ve y conoce, casi en las últimas agonías de su ruina” (Mon y Velarde 1789 citado en Ospina 1900, 4). El hambre, a causa de la ausencia de la agricultura, había diezimado la población (Ospina 1900, 3). Los caminos se hallaban como los indios los tenían al tiempo de la conquista (Ospina 1900, 3). De aquella “población indigente” (Ospina 1900, 5), se decía que “La desnudez de los vecinos era casi general y deplorable” (Ospina 1900, 5), ya que otras industrias corrían parejas con la agrícola, y su atraso era mayor que antes de la conquista, pues ya ni siquiera se tejía el lienzo de horcón, con que se vestían los aborígenes (Ospina 1900, 3). Para finales del siglo XVIII, “todo lo había invadido la corrupción y el desorden”. “Esta Provincia, por su despoblación, miseria y falta de cultura, sólo era de compararse con las de África” (Mon y Velarde 1789 citado en Ospina 1900, 4).

Aparece entonces, enviado por el arzobispo y Virrey de la Nueva Granada Antonio Caballero y Góngora, el Oidor D. Juan Antonio Mon y Velarde Cienfuegos y Valladares, que desde 1785 hasta 1789, inclusive, gobernó como Visitador lo que entonces se llamaba la Provincia de Antioquia (Ospina 1900, 3). Conocido en la historia como “el regenerador de Antioquia” Frente al panorama encontrado, decidió trazar un plan de desarrollo para la región. Poco se reconoce su labor, pero fue él, quien, con el apoyo incondicional del Virrey, “Fomentó la minería, el comercio, el desarrollo de vías de comunicación y la legalización de tierras” (Ospina 1900, 3). Ante la situación de desidia de sus habitantes y el hambre que los acosaba, contrastando con su incapacidad para cultivar la tierra, el oidor Mon y Velarde, llegó a considerar a la población de muchos territorios antioqueños como idiotas,

Es necesario conocer la índole de estos habitantes y el idiotismo y preocupaciones de que se hallan todos poseídos, pues en este, como en los demás puntos que pueden adoptarse para la felicidad de esta Provincia, es preciso luchar con la ignorancia y total falta de instrucción que se observan en todas estas gentes, aun en aquellas que debieran ser más cultas (Mon y Velarde citado en Ospina 1900, 5).

Su labor, durante los años como gobernador, buscaron que, como se lo decía al Virrey en su último informe, “aquella Provincia, la más atrasada del Reino, llegaría a ser algún día la más opulenta” (Mon y Velarde citado en Ospina 1900, 5).

El resultado más importante de su gobernación, fue haber impulsado, a razón, principalmente, de la hambruna que sufrían las comunidades, lo que se conocería como “la colonización Antioqueña”. Aprovechando las tierras baldías, “dio a colonizar las tierras despobladas promoviendo y regenerando la agricultura” (Ospina 1900, 7).

La llamada colonización antioqueña o el desplazamiento de campesinos pobres a la cordillera central desde finales del siglo XVIII, se debe a la crisis de la sociedad colonial; es la respuesta a las reformas realizadas en 1786 por el Oidor Mon y Velarde y a la misera que venía padeciendo Antioquia (Valencia 2018, 21).

Valencia (2018), nos relata la situación en el siglo XIX, siglo conocido por el avance de la colonización antioqueña, movimiento migratorio interno en búsqueda de tierras baldías para fundar pueblos y echar raíces. La posición de las mujeres en la sociedad antioqueña, para este período, no presentaba ninguna variación.

Desde el nacimiento, las mujeres eran peor acogidas que los hombres. Era normal que el padre recibiera la noticia del nacimiento de su hija con esta exclamación: “¡Tan Linda! ¡Si hubiera sido un hombre!”. Este prejuicio hacia las hijas, se debía a la “carga” que representaba la mujer para la familia, pues se decía: “la mujer nace para ser casada”, además, había que “levantarla” apartándola de toda “tentación pernicioso” (Valencia 2018, 106).

El papel de la mujer estuvo siempre ligado al hogar, a la casa, al campo privado, allí ella podía la soberana de esos metros cuadrados que enmarcaban su obligación por velar por una familia. “desde pequeñas se le imponían tareas domésticas dirigidas a su formación para la vida, o sea para el matrimonio” (Valencia 2018, 106).

2.4. Más sangre en la tierra

El siglo XIX en Antioquia, que hasta 1885 insistió en ser un estado soberano (actualmente vuelve a retomar el tema), es una mezcla de colonización y guerras. Mas de 60 guerras civiles entre nacionales y regionales, se dieron entre 1811 y 1886 (Valencia 1997, 37), generando una mezcla de indiferencia y resistencia en el ethos de sus pobladores.

Las experiencias negativas sufridas por la ‘proto-región’ antioqueña a través de las guerras civiles del siglo XIX, fueron de gran importancia para darle cohesión y sentido a la comunidad cultural [...], que produjo con el tiempo, el efecto de una toma de distancia frente a la guerra, frente al estado central, frente a las facciones de los partidos políticos y frente a otras regiones en mejores condiciones para enfrentarse por la vía armada [...] esa debilidad militar relativa, va a reforzar la actividad económica y comercial de la región, alrededor de la cual gravitará su identidad en el futuro (Botero 2003, 20).

Después de un breve período de paz, estalla la guerra de los mil días (1899-1902) entre el partido liberal y el partido de gobierno o partido nacional, que estaba conformado por facciones conservadoras y liberales. El conflicto se degradó a tal punto, que el “cuerpo cívico de caloto” estaba conformado por niños.

Operaban generalmente después de las refriegas,
ostentando el nombramiento de defensores de la población.
Iban entre los heridos, haciendo “labores de limpieza”,
recogiendo municiones, recuperando pertrecho.
Ante el bando contrario pasaban inadvertidos, ¿y cómo
no iban a pasar si solo eran piezas de diez a quince años?
El Batallón Sardinas, les llamaron; treinta niños bien
adiestrados que hacían y deshacían en el juego trágico.
(Solviyerte 2017, 52)

2.5. El Siglo XX

En el siglo XX, en Colombia, aún se discute la precisión de las fechas de la llamada época de la violencia. El período comprendido entre 1925 (para algunos 1928) hasta 1958, involucra una violencia partidista sanguinaria. El conflicto causó entre doscientos mil y trescientos mil muertos y la migración forzosa de más de dos millones de personas, equivalente a casi una quinta parte de la población total de Colombia, que para ese entonces alcanzaba los 11 millones de habitantes (Notimerica). Antioquia no fue ajena a esta ola de violencia, “en los comienzos de la Violencia, los municipios en los cuales se registraron actos violentos (homicidios y masacres), se localizaban principalmente en los departamentos de Antioquia, Santander, Caldas, Cundinamarca y Boyacá” (Chacón y Sánchez 2003, 15).

En Antioquia, el fanatismo del gobierno [conservador] permitió y aún instó a que la policía hiciera cualquier clase de desafueros hacia la población liberal. La lucha debía ser salvaje, sin cuartel... se presentaron hechos atroces consumados por las autoridades y por los rebeldes... Daniel Valderrama y otros cuatro campesinos son quemados vivos en El Canelo.

Los cadáveres arrojados al río Cañasgordas son incontables. El descuartizamiento se hace espectáculo de cotidiana ocurrencia (Santa 1961 citado en Solviyerte 2022, 138).

También en Antioquia, la violencia antioqueña de mitad de siglo no se puede explicar como el resultado espontáneo de las diferencias entre partidos, sino que fue premeditada y usada por algunos sectores oficiales o líderes locales, para defender sus intereses los cuales no tenían nada que ver con posiciones ideológicas o políticas (Roldán 2002).

La historia colombiana, la configuración de sus instituciones y Estado, han estado atravesadas por la violencia y el homicidio que se han convertido en la forma más extrema de resolver nuestros conflictos personales, culturales, políticos y sociales, lo que ha generado impactos negativos sobre todos los ámbitos de construcción y desarrollo de la sociedad (García et al 2012, 1).

En especial, la violencia partidista desatada en 1948, tras el asesinato de Jorge Eliecer Gaitán, marca un ciclo de conflicto recrudecido y sin límites que fue tomado como una “guerra civil no declarada” (Biblioteca Nacional de Colombia), y que aparentemente termina en 1958 con la creación de “el Frente Nacional” como un intento a frenar el derramamiento de sangre que se venía presentando y que motivó a los partidos conservador y liberal a firmar el “acuerdo de Benidorm” para buscar una solución y el fin de un conflicto que nunca llamaron guerra. “El Frente Nacional (1958-1974) fue un acuerdo institucional entre el Partido Liberal y el Partido Conservador para dividirse el poder por 16 años con el fin de restaurar la democracia en Colombia” (Señal Memoria). Pactado para durar doce años y prolongado luego a dieciséis, con sus "puentes" y sus "posdatas" el Frente Nacional acabó durando más de treinta años (Biblioteca Nacional de Colombia). Durante el funcionamiento del frente nacional, surgió otro ciclo de conflicto armado con la fundación de grupos guerrilleros en todo el territorio nacional.

Las guerrillas colombianas nacieron en los años 60 como respuesta a los problemas agrarios no resueltos, producto de una larga tradición que ya tenía el país de afrontar con violencia los conflictos sociales y políticos, pero también como parte de los cabos sueltos que dejó el Frente Nacional en su intento por frenar la violencia bipartidista y porque en el contexto de la guerra fría había un auge de movimientos insurgentes y de liberación nacional inspirados en el triunfo de la revolución cubana (Centro Nacional de Memoria Histórica 2013, 40).

En Colombia, la existencia de un conflicto armado interno asimétrico, rural y urbano, durante más de 60 años ha permitido la normalización, entre otras problemáticas, de la desigualdad y la violencia.

La permanente presencia de la muerte y el duelo han provocado el acrecentamiento del sufrimiento individual y colectivo (Zenobi 2023). A mayor imposibilidad de dar con los

responsables, y de garantizar un acceso a la justicia que repare el daño o la violencia cometida, mayor profundización del sufrimiento o prolongación del duelo (Zenobi 2023, 333).

La región antioqueña ha sido particularmente golpeada por el conflicto o los conflictos, actualmente, no hay uno, sino al menos cinco conflictos armados en el país (CICR 2019). Sus dinámicas llegaron a abarcar, durante el segundo lustro de los años 1990, casi la totalidad del territorio. Además, hubo presencia de distintas estructuras de las FARC, el ELN, el EPL, y diversos grupos de autodefensa (Taborda 2018, 225). El municipio de Puerto Boyacá, es conocido como la cuna del paramilitarismo (Verdad Abierta). El fenómeno del paramilitarismo o autodefensas llegó para degradar por completo y en extremo el conflicto, y como en todos los conflictos, “la sociedad no era objetivo de guerra, aunque resultaba inevitablemente involucrada” (Carvajal 2015, 88). La violencia se entrecruza en el tejido cultural de muchas sociedades y se convierte en parte de un conjunto de normas que guían el comportamiento y ayudan a moldear las identidades de grupo (Frühling - Tulchin 2005, 129). Y eso puede ser lo que ha ocurrido en Colombia, y particularmente en Antioquia. La violencia se entrecruza con el tejido social y cultural debido a la historia política de la región, haciendo parte del diario vivir y facilitando la naturalización de un repertorio social de violencias simbólicas e instrumentales.

Muy avanzado el siglo XX, se comienza a reconocer el papel de la mujer en la sociedad antioqueña más allá de su puesto en el hogar, como esposa, o como hija abnegada que dedicaba su vida al acompañamiento de sus padres, también llamada, solterona.

Doña Sofía Ospina de Navarro, influyente periodista y escritora costumbrista, perteneciente a la élite empresarial y política de Antioquia, escribía a mitad del siglo:

Hay altas posiciones que se le escatiman por su sexo, y algunas de las que si se le ofrecen resultan para ella inaceptables. Ahora, por ejemplo, se habla de puestos diplomáticos. Y no quiero decir que las mujeres sean incapaces de desempeñarlos. Muchas dominan idiomas extranjeros, viven enteradas de los asuntos mundiales, son inteligentes y versadas en reglas de etiqueta; y por añadidura, tienen la vocación muy femenina, de servir al prójimo. ¿Pero, cómo podría solucionar los problemas familiares que les acarrearía una larga permanencia en el exterior? Que pocos maridos se prestarían a abandonar sus negocios o su vida tranquila para dedicarse al oficio de “consorte” (Ospina 1983, 70).

El “feminismo de vereda” que comenzaba a surgir estuvo por muchos años liderado desde las élites, posición concordante con lo que Bells Hooks cita en su obra;

las mujeres blancas que dominan el discurso feminista hoy en día rara vez se cuestionan si su perspectiva de la realidad de las mujeres se adecua o no a las experiencias vitales de las mujeres como colectivo. Tampoco son conscientes de hasta qué grado sus puntos de vista reflejan prejuicios de raza y de clase, aunque ha existido una mayor conciencia de estos prejuicios en los últimos años (Hooks 2004, 35).

Una de las publicaciones de Ospina demuestra esta posición.

Dicen algunas amas de casa que el crecimiento de la industria las ha perjudicado notablemente, al crear una crisis en el servicio doméstico [...] y hay que confesar que no dejan de tener razón. Pues ya cualquier muchacha que a duras penas aprendió en la escuela a leer y escribir, considera humillante colocarse a servir en una casa particular. Aspira a la fábrica, con prestaciones sociales, pago de horas extras y sábados y domingos libres. Lo que es un mal negocio, por cierto, ya que su vida al lado de una familia honorable, en residencia cómoda y bien situada, con ducha caliente, radio en el cuarto y comida agradable y abundante, no puede compararse con la que pudiera llevar en el suburbio, tal vez aguantando hambre y estrechez para gastar el sueldo de la fábrica en lujosa indumentaria, cine y cigarrillos (Ospina 1983, 70).

Así comenzaban a defenderse la posición de las mujeres en la sociedad paisa. La dualidad siempre está presente, “en la cultura paisa a la mujer no se le pide opinión, sino que le consulta para que apruebe” (Calle 2022). Igual, sino aprueba, se hace. “Si las mujeres, sometidas a un trabajo de socialización que tiende a menoscabarlas, a negarlas, practican el aprendizaje de las virtudes negativas de abnegación, resignación y silencio, los hombres también están prisioneros y son víctimas subrepticias de la representación dominante” (Bourdieu 1998, 38). La representación dominante, en la sociedad antioqueña, no se presenta de manera subrepticia ni a manera de prisión, se disfruta y se practica abiertamente. Como veremos más adelante, las mujeres antioqueñas ocuparon por mucho tiempo el puesto más bajo dentro de la estructura social, y esto se puede denotar en algunas coplas populares del siglo XIX, “mi mujer y mi caballo, se me murieron al tiempo, ¡qué mujer, ni qué demonios, mi caballo es lo que siento!”, “a la sombra de una vela, me la pegó mi querida, voy a amolar el machete, para quitarle la vida” (Restrepo 1904, 278).

2.6. La Medellín de los últimos 40 años

Es 1989, una tarde de agosto, mes de vientos. En alguna calle de Medellín, dos chicos compañeros de colegio, de unos quince años de edad, exploran la ciudad luego de pasar una tarde volando cometas en el icónico cerro Nutibara. Pocas veces “bajan al centro”, porque es una época peligrosa. Pablo Escobar, jefe del poderoso cartel de Medellín, aún está pagando dos millones de pesos por policía asesinado (si tiene pruebas de que lo hizo). En el negocio de

asesinar policías caen muchos inocentes. Hay que tener cuidado. Además, cualquier carro estacionado puede ser un carro bomba, instrumento de guerra utilizado en la feroz contienda que libraba el mismo Escobar contra otros carteles de la droga y contra su propio pueblo. Los chicos salen de una panadería, su segundo sitio preferido en el planeta tierra, el primero, la sala de la casa de Hugo para procrastinar a gusto. En la calle siempre había tensión, ya fuera por el miedo generalizado a los actos cotidianos de la guerra, o a los gamines y ladronzuelos que pululaban en el pequeño centro de Medellín.

- Hugo: Uff, mirá, que vejistorio de carro, y está como abandonado...

- José: Un Doge Dart 1970... Tiene pinta de carrobomba...

- Hugo: Marica, huele a pólvora (mira la mecha lenta encendida dentro del carro), corra marica.... (gritando a todos los transeúntes) corran, corran... (los dos chicos corren a esconderse).

El carrobomba explota justo antes de que los chicos doblen la esquina. La onda explosiva los lanza contra la pared. Un ruido ensordecedor y un humo espeso lo cubre todo... pasan unos segundos o minutos, tiempo que no existe.

- Hugo sangra por los oídos, José sangra por la nariz y los oídos. Desorientados se sientan en la acera recostados a la pared... todo da vueltas... hay gritos de auxilio. Aun caen vidrios, fragmentos de cosas y polvo por todas partes. Hay fuego... olor a carne asada... el silencio se apodera del centro de Medellín. Muchas personas acuden al lugar y ayudan a las personas más heridas. No hay palabras... el silencio se mezcla con el dolor y la decepción. Algunos taxis ayudan a evacuar heridos, las ambulancias son pocas y seguro están ocupadas en otra tragedia. Cuerpos desmembrados tirados en la calle. Los bomberos extinguen el fuego, levantan los cuerpos y recogen los restos del carro usado en el atentado.

Cae la tarde... la oscuridad es total porque todas las luces de la calle volaron con la explosión... los dos chicos, aún sin recuperarse, apenas alcanzan a levantarse del piso, las cometas, los zapatos y parte de la ropa volaron o se deshicieron con la onda explosiva... Caminan tambaleando hacia donde pueden tomar un bus para su casa, no sin antes usar el teléfono público para avisar que están bien, vivos, que es mucho decir en una ciudad sitiada por la guerra. El bus... no hay pasaje... de alguna manera perdieron todos sus papeles de identificación y su dinero... afortunadamente los dejan subir "por la de atrás" ... silencio. Todos saben qué sucedió, nadie quiere hablar de ello. "¿Lo ven? ¡Aquí no ha pasado nada! La guerra hace tiempo perdió su encanto..." (*Gatillo – Zapata 2020, 203*). Y eso, que la guerra, apenas comenzaba. Entre septiembre y diciembre de ese mismo año, el cartel de Medellín hizo estallar cien bombas en contra de todo tipo de objetivo militar y civil (Semana).

Medellín, tras alcanzar la cifra de 6.809 personas asesinadas en el año 1991, fue catalogada como la ciudad más violenta del mundo (Casa de la Memoria).

El surgimiento de las grandes estructuras del narcotráfico en Medellín ha llevado a generar, innegable e indudablemente una cultura del narco o “narcocultura”

que, por una parte, se refiere al conjunto de valores, tradiciones y pautas de conducta que componen un cierto modelo cultural de vida basado en las prácticas de los narcotraficantes y, por otra parte, se asume esta noción en el sentido de los registros estéticos que se producen en el contexto del narcotráfico o a partir de él (Correa 2021, 25).

En el contexto cultural del narcotráfico se da un enfrentamiento por la legitimidad de la cultura “oficial” que incluso intenta desmarcarse de las representaciones del narcotráfico, y una cultura “no oficial” que, se supone, reproduce los modos de expresión de la llamada cultura del narcotráfico (Correa 2021, 275). El narcotráfico, en la ciudad de Medellín, sigue siendo un referente fundamental para interpretar o juzgar prácticas culturales (Correa 2021, 271). Antioquia encontró entonces “las posibilidades de asumir el narcotráfico como un modelo de vida sociocultural, cuyos valores, normas, creencias y pautas de comportamiento, así como sus representaciones, se han difundido socialmente a través de la figura del hombre exitoso” (Correa 2021, 32).

Ponerlo en el estatus de hegemonía, es aceptar, desde la vivencia empírica, su poder, ya que ni en el sector oficial, ni en el académico se ha aceptado esto, aún, entendiendo que el narco ha promovido valores, de una ética y una estética opuestos a la hegemonía cultural y social tradicional (Correa 2021, 239). Algunos intentan categorizarlo como una subcultura, desconociendo que el narco, en Antioquia, ha definido conductas, creencias, valores y normas (Correa 2021, 239). Pero sabemos, los que pisamos la tierra narca, que la cultura narco se ensambló por completo con la misma cultura Antioqueña y terminó siendo acorde al ethos que se ha construido desde siglos atrás.

La complejidad de la vida en la ciudad de Medellín, transversalizada por el fenómeno del narcotráfico, con sus escuelas de sicarios en los años 90, sus prácticas criminales que no contemplaban ninguna compasión hacia nadie, los miles de muertos que dejó en su accionar, y la confluencia en la ciudad de estructuras criminales pertenecientes a la guerrilla y a los paramilitares y sus prácticas violentas, más la guerra urbana desatada entre el estado y estas organizaciones, han permitido naturalizar todo tipo de maltratos, abusos y violencias.

La violencia política, bajo su forma de conflicto civil prolongado, genera aumentos posteriores en la tasa de homicidios, como consecuencia del deterioro de las normas sociales contra el uso de la violencia (Frühling - Tulchin 2005, 124).

2.7. Violencia social y violencia de género en Antioquia

Las mujeres fueron fuertemente afectadas en las dinámicas de sus vidas, toda vez que se acentuó el imaginario de que sus cuerpos son botines de guerra y no territorios de poder propio (Corporación Vamos Mujer 2022, 37). No solo han sido acorraladas por el conflicto, sino que, dentro de éste, han sido objetualizadas, minimizadas e invisibilizadas para el Estado y los múltiples actores involucrados (Martínez 2020, 32).

En Antioquia, los índices de violencias de género en son alarmantes. Según el XX Informe sobre la situación de violación de los derechos humanos de las mujeres en Medellín y Antioquia (2022), la región ocupó el primer lugar en 2021 a nivel de país, en registro de feminicidios; y el segundo lugar a nivel de país, en registro de violencia intrafamiliar con énfasis en pareja, contra las mujeres (Corporación Vamos Mujer 2022, 48). Además, Antioquia ocupa el segundo lugar a nivel de país, en registro de violencia sexual (Corporación Vamos Mujer 2022, 52). En el informe 2019 del mismo organismo, el 38,4 por ciento de los municipios antioqueños se encontraba en riesgo alto y el 36,8 por ciento en riesgo extremo de violencias contra las mujeres (Corporación Vamos Mujer 2019). Según la fiscalía de Antioquia, a julio de 2023 han aumentado un 300% los feminicidios en el departamento, en relación con la misma época de 2022 en el que se contaban 68 casos (Feminicidios en Antioquia han aumentado 300 % este año). Cada tres días es asesinada una mujer en Antioquia (Ospina 2023).

La violencia de género encarna discriminaciones de carácter sexista, que dan cuenta de la desigualdad y de la dominación de un sujeto sobre otro en base a la pertenencia sexo-genérica. La violencia de género se perpetúa, entre otros elementos, a través de la naturalización de estereotipos de lo que es ser hombre y ser mujer. Su carácter estructural hace que sea una forma de violencia muchas permitida o tolerada en las relaciones de pareja e intrafamiliares, pero también en el espacio público (Toro y Ochoa 2016, 67).

La violencia se puede clasificar de acuerdo a distintas variables; los individuos que la sufren, los agentes que la cometen, la naturaleza de la agresión, el motivo (político, racial, económico, instrumental, emocional, etc.) o la relación entre la persona que padece la violencia y la que la comete (parientes, amigos, conocidos o extraños) [...] Además de señalar, que la violencia doméstica se encuentra estrechamente ligada con la violencia social [...] en cuanto a la violencia doméstica contra las mujeres, la violencia psicológica es más común que la física, y ocurre cuando una persona es víctima de insultos, amenazas o gritos, o cuando le destruyen sus pertenencias (Frühling - Tulchin 2005, 124).

¿Podría la música de despecho, aportar de alguna manera al fortalecimiento de los estereotipos y a fomentar de cierta manera la violencia contra las mujeres?

La música de despecho y sus dinámicas de difusión pueden contribuir a la reproducción de esos estereotipos a través de la construcción de sujetos y relaciones sociales basadas en la reproducción de la violencia a través de sus narrativas, aprovechando, la naturalización de la presencia cotidiana de diferentes tipos de violencia, para construir su estructura hegemónica en el campo de la cultura popular y fortalecer la industria musical del despecho basado en esto. El carácter auxiliar de las mujeres en este contexto se evidencia en la utilización como forma estética para reforzar la identidad masculina (Correa 2021, 224).

Capítulo 3. El campo de la producción de la música de despecho

Todo el contexto histórico y social expuesto hasta ahora se ve reflejado en los productos culturales que se producen bajo esta estructura sociales. La música regional popular en Antioquia, es el principal producto cultural que reúne representativamente el ethos y las conductas sociales que se han constituido con los años. Para comprender cómo lo hace y porqué, es necesario plantear una genealogía de las narrativas de la música de despecho. Esto nos servirá de entrada al trabajo de campo con los actores culturales que se han encargado de transformar la música “guasca” o “de carrilera”, en la gran industria de la música de despecho que es hoy.

3.1. La música regional y sus influencias en la representación del ethos y las normas sociales

Todo el contexto desarrollado hasta ahora se ve reflejado en los productos culturales que se producen bajo esta estructura sociales. La música regional popular en Antioquia, es el principal producto cultural que reúne representativamente el ethos y las conductas sociales que se han constituido con los años. Para comprender cómo lo hace y porqué, es necesario plantear una genealogía de las narrativas de la música de despecho.

La música de la región antioqueña es el resultado de permanentes hibridaciones a través del siglo XX y en ella confluyen varios estilos poéticos; la música andina colombiana; las músicas mexicanas y el tango principalmente (Burgos 2006).

Si bien la posición de la mujer en la sociedad antioqueña ha estado marcada por la desigualdad, la asimetría en las relaciones de poder y hasta cierto punto la marginalidad, la poética de la música antioqueña no lo reflejó hasta muy entrado el siglo XX aprovechando el desarrollo de la industria discográfica (Arias 2011).

Abriendo el siglo XX, el desarrollo de las técnicas de grabación de sonido, el cine y la radiodifusión, ofrecían un escenario a los artistas que no podía desaprovechar. El lento desarrollo de Colombia, contrastaba con la velocidad de países como México y Argentina. Mientras en Colombia, el primer largometraje se produjo en 1922, México desde 1910 consolidaba su industria cinematográfica hasta llegar a la “época de oro del cine mexicano”, en la que su fortaleza ponía a México como “el único capaz de enfrentar el poder de Hollywood en los mercados de habla hispana” (Castro-Ricalde 2014, 12).

El auge del cine mexicano, como producto contenedor de una cultura, reelaborada para su exportación, fue tal, que “México estableció los tonos y los estilos, la naturaleza de los

repertorios y una estética a los cuales se acostumbraron las audiencias. Los gustos y las expectativas fueron modelados por esta industria (Castro-Ricalde 2014, 12).

El cine mexicano, siempre con la música como un aditamento esencial, contenía una propuesta estética, social y cultural, que incluía, nuevo repertorio lingüístico, gastronómico, nuevas modas, nuevos sonidos y repertorios musicales y lógicamente, nuevos estereotipos alrededor de las masculinidades y las feminidades. “El cine mexicano, fue nuestro cine” (Castro-Ricalde 2014, 14). No valía ninguna reflexión al respecto, ninguna crítica, ni hubo industria capaz de enfrentar la marea del cine mexicano.

Recordemos también a México, que con sus películas más recientes ha impuesto y popularizado su música, su vestimenta, sus costumbres, sus monumentos y bellezas naturales. En el campo de la moda, de los gustos, de las preferencias estéticas, de la vida cotidiana y sentimental, el cine ejerce una tiranía absoluta (Castro-Ricalde 2014, 14).

Castro-Ricalde, cita a Aurelio de los Reyes cuando dice que “está por hacerse un estudio del cine mexicano como conquista (ya que) ha impedido y obstaculizado el desarrollo de las expresiones cinematográficas nacionales, pero también un estudio como fenómeno de identidad latinoamericana” (Castro-Ricalde 2014, 10). La expansión del cine mexicano fue tal, que “los procesos de identificación que se pusieron en marcha posibilitaron que se prefirieran las películas con los actores mexicanos favoritos por encima de las películas nacionales, a pesar de que éstas desplegaban tramas, paisajes, personajes y contextos culturales que podían ser, por lógica, más fáciles de asimilar” (Castro-Ricalde 2014, 14). La música mexicana, se presentó como un producto que se podía consumir independiente del cine. Ya fuera a través de la radio, que un radio “existía en todas las casas de campo” (Burgos 2006, 10) o a través de la compra de discos de acetato para ser reproducidos en las victrolas, se escuchaban artistas como Javier Solís, Jorge Negrete, José Alfredo Jiménez, Lucha Reyes, Dolores del Río, Flor Silvestre, entre otros, y “todos, absolutamente todos, cantaban rancheras, corridos y huapangos” (Burgos 2006, 12). Aparecía lo que Anzaldúa (2004) determina como una nueva frontera. En este caso, una nueva frontera cultural.

La música de Antioquia, apenas se configuraba dentro de un ámbito campesino, que, aunque teniendo acceso directo a la industria fonográfica (Arias 2011), acudía a unas narrativas sencillas, campesinas y casi exclusivamente románticas y a una sonoridad basada en instrumentos de cuerda y ritmos interioranos como bambucos, pasillos o guabinas. Mientras la floreciente industria fonográfica antioqueña grababa

Despierta niña hechicera, dulce niña encantadora,
el monte, la cordillera, los bosques y la pradera, copian celajes tu aurora.

Despierta linda sultana, ilusión del alma mía,
solo espera la mañana, que tú abras la ventana, para despuntar el día.

(*Raza* – Germán Isaza – Carlos Vieco Ortiz)

Las nuevas canciones venidas de México hablaban de la muerte de Rosita Álvarez a manos de Hipólito, todo porque ella se negó a bailar con él. Aparecía en la pantalla grande y en los acetatos, el gran Antonio Aguilar, Macho de rancho, *El Charro de México*, con su gran bigote, sus patillas y su mirada de enojo permanente. Proponía una masculinidad dominante y sin reparos, natural. Un estereotipo que incluía formas de ser y hacer, vestir y caminar, castigar y matar. Un macho bigotón que encarna el poder natural sobre la mujer.

El año de 1965 es un hito histórico que podríamos considerar dentro de la genealogía de las narrativas de la música de despecho. Cabe destacar que la construcción de la cultura es un proceso que exige naturalizar muchos comportamientos y la acumulación de un capital simbólico, en este caso cultural, a través de la producción y reproducción (Bourdieu 1979) y que esto lleva un tiempo que nos remite a la larga duración (Braudel 1970). Sobre la acumulación de capital simbólico como resultado de un proceso de larga duración, volveremos ampliamente en capítulos posteriores. *El Charro de México* lanza ese año su álbum *Corridos - Gabino Barrera, y 11 éxitos más*. Aparte de aparecer un caballo baleado en la carátula, en este álbum “fundacional”, Martina se casa a los 15 años, y “a los 16 cumplidos” traiciona a su esposo. Este, primero la “devuelve” a su padre, pero recibe por respuesta “Llévatela tú mi yerno, la iglesia te la entregó”. Razón por la cual, “hincadita de rodillas, no más seis tiros le dio”. También es allí, donde matan a Rosita Álvarez por no querer bailar con Hipólito; “No más tres tiros le dio” Es de destacar que Rosita agonizante le dice a su amiga Irene; “Cuando vayas a los bailes no desprecies a los hombres”. Lo bonito del cuento, es que la casa donde mataron a Rosita “estaba recién pintada, y con la sangre de rosita, le dieron otra pasada”. La estructura de violencia y dominación que plantea el álbum se cierra con “la joya de la corona”

Tú eres la chancla que yo dejé tirada,
en la basura a ver quién te recoge,
Será muy buey el que por ti se enoje,
me importa poco que me quieras o no...
Si te quise no más fue de pasada,
como el aceite que andaba por encima...

(*Me importa poco* – Antonio Aguilar)

Estas tres canciones, entre las once que componen el álbum, consolidan una propuesta poética de dominación, que se verá reproducida y cristalizada en los estilos narrativos que surgirán de allí.

Al ser México la “meca” de la industria del entretenimiento y la fama para los años sesenta del siglo XX, muchos artistas antioqueños soñaban con llegar a hacer carrera allí o al menos desarrollar una carrera inspirada en los cánones estéticos que proponía México. Un paso más en la conquista de la cultura mexicana a la golpeada cultura colombiana, que para ese entonces apenas se reponía de una de las décadas más sangrientas de su historia. Aida Hernández, nos hace la propuesta de “pensar el colonialismo, no como una etapa histórica sino como una relación de poder entre distintos tipos de saberes” (Hernández 2008, 57). La música mexicana, de la mano, entre otros, de Antonio Aguilar, establecía una relación de poderes entre los saberes y las tradiciones mexicanas que brillaban en la pantalla grande y en los parlantes de toda la región antioqueña, con sus trajes, sus personajes hermosamente ataviados y guapos, y los saberes y tradiciones antioqueñas, aún en el campo, con traje raído y sin ninguna presencia en el cine.

Una nueva frontera, simbólica (Anzaldúa 2004), empuja a la industria discográfica antioqueña a crear duetos musicales femeninos y a impulsar la nueva “música guasca”, en la que “de tú a tú”, competirían con las narrativas de la música mexicana, pero vestidos de campo antioqueño. Era una acción para reivindicar las raíces montaÑeras que tanto orgullo han significado, pero con letras que pudieran equipararse a cualquier matazón propuesta por México.

La cultura popular en Antioquia, muy puntualmente la música, como producto constitutivo de esa cultura, comienza desde entonces un proceso de consolidación, siempre a la sombra de lo propuesto por México.

El proceso de reproducción y luego de producción, dio como resultado un estilo de música popular llamada “guasca”. Toda esta música fue apropiada fácilmente y reproducida por artistas locales bajo el nombre de “música guasca o de carrilera” (Burgos 2006). El término ha sido usado en dos sentidos; para denotar su extracción campesina y para tratar peyorativamente esta música al lado de otras como la cumbia, o el tango (Restrepo 1989, 70), incluso “guasca” se usa coloquialmente como sinónimo de ordinario.

Programas radiales como “Guasquilandia”, “Mañanitas campesinas”, “La hora de la escoba” o “Que lloren hasta las vacas”, fueron transmitidos durante muchos años por las emisoras de Antioquia (Burgos 2006, 15). Estos programas se encargaron de difundir la nueva versión de la música tradicional, con un sonido mexicanizado y acomodado a las limitaciones regionales,

con letras inicialmente de autores mexicanos y poco a poco letras de autores locales. Artistas y agrupaciones como Las hermanitas Calle, Las Alondras, Los Relicarios, Las hermanas Colorado, las hermanas Celis, Félix Ramírez, El Compa Langus, EL caballero Gaucho, Las Estrellitas, Las Gaviotas, Las Trigueñita, entre muchos otros, pusieron en la memoria sonora del departamento, canciones como:

Si no me querés, te corto la cara,
Con una cuchilla, de esas de afeitar,
El día de tu boda, te doy puñaladas,
Te corto el ombligo y mato a tu mamá
(*La cuchilla* - Las Hermanitas Calle)

Te desprecio mujer por traidora
ya no quiero tu amor recordar,
se acabaron los tiempos en que yo te rogaba,
ahora no quiero ni oírte mentar
(*Mujer traidora* - Los relicarios)

Anzaldúa cuestiona cualquier criterio de autenticidad y purismo cultural; nos recuerda que no hay nada estático, que hasta las "tradiciones milenarias" se vuelven "milenarias" a partir de que alguien las resignifica y las reivindica como tales. Las identidades de frontera no sólo confrontan las tradiciones culturales sino la manera misma en que se define "la tradición" (Hernández 2008, 75).

Coincide Anzaldúa, con el planteamiento de Eric Hobsbawm y Eric Ranger (1983) sobre que las tradiciones no son estáticas. Que muchas de las tradiciones y prácticas que se consideran antiguas y arraigadas son invenciones relativamente modernas hechas con el propósito de construir una identidad nacional y unir a las comunidades bajo cultura compartida. De hecho, Hobsbawm y Ranger sugieren que la invención de la tradición es particularmente relevante en sociedades modernas en rápido cambio, donde se necesita una sensación de continuidad y cohesión en medio de la transformación (Hobsbawm y Ranger 1983).

La colonización continúa, el encantamiento que ha representado la cultura mexicana para los antioqueños facilita por completo su aceptación y reproducción. Así es como se funden las letras que de cada orilla pueden salir y fortalecen estereotipos o estructuras de desigualdad.

Quise tratarte, Como gente y no te gusta,
Quieres vivir, Como potranca desbocada
(*Cascos ligeros* - Alejandro Fernández - México)
Para mi sos mansa potranquita de corral
De esas que prueban al jinete sin montar

Pero a la vuelta, se tienen que acomodar

(Potranca de corral – Yeison Jiménez- Colombia)

En la contienda poética pocas intersecciones hacen presencia. Mara Viveros plantea que la interseccionalidad busca comprender y abordar estas complejas relaciones de poder y opresión para lograr una mayor justicia social e igualdad de oportunidades para todas las personas (Viveros 2016). Las letras de la música de aquel álbum de 1965, no hablan de mujeres pobres, negras, indígenas o lesbianas, solo hablan de mujeres. Las de este lado, las de la música guasca, tampoco usan ninguna intersección, la desigualdad e inferioridad que plantean, incluso a veces, los términos infantilizantes, no va dirigido a una condición en especial, va dirigido contra todas por igual. Parece que la sola condición de ser mujer, ya es una condena a continuar en el peldaño más bajo. Como si la única interseccionalidad fuera entre “ingrata, fea, piojosa y greñuda” (Antonio Aguilar). Como si por naturaleza “mereciera estar sin amparo, y sin que nadie se duela de ti, le pido a dios que te mande un castigo, porque ese amor fue falso para mí...” (Los Relicarios). Cabe recordar, que, en la sociedad antioqueña, y quizás sea un punto en común con la mexicana y eso es lo que lo hace tan atractivo, “las mujeres son una ‘carga’ para la familia” (Valencia Llano 2018, 106). “Salió mañosa, cuatrera, alborotadora” (Antonio Aguilar).

Los duetos femeninos de música guasca o carrilera que se popularizaron entre la década de los 60 y los 80 presentaban la particularidad de que sus letras eran escritas mayormente por hombres y estaban escritas desde una posición masculina.

Solo y tomando yo paso la vida...

me paso borracho en las cantinas...

vivo tan triste, decepcionado...

sírvanme trago, que ando sufriendo...

por esa ingrata, que me ha engañado”

(Borracho por ella - Las Gaviota 1961).

En la industria de la música guasca, paralelamente a los duetos femeninos, pero sin tanta representatividad, los duetos y tríos masculinos, hacen lo suyo, en la contienda de la tristeza.

El dueto “Los Relicarios”, en escena desde 1952, plantea un estilo de canción con una marcada inclinación hacia el desprecio y el menosprecio.

Yo valgo más, que tú, porque soy hombre,

mujeres buenas, las hay, pero muy pocas,

no se te olvide, mujer, que soy un hombre,

y valgo más, que todas las mujeres

(Yo valgo más - Los Relicarios 1952).

Poco a poco, se fortalece la presencia de duetos y artistas masculinos, desplazando, en la industria de la producción y en el campo de la difusión, a los duetos femeninos.

En la década de los años 1990 surge el fenómeno de la música de despecho, su figura inicial fue el músico compositor Darío Gómez, quien traza la ruta para la industrialización de este género que se fortalece, secreto a voces, de la mano del fenómeno del narcotráfico, el dinero fácil, la guerra de carteles en la ciudad, la imperiosa necesidad del lavado de activos y la naturalización de la violencia. Gómez, sonando en la radio desde los ochenta, impulsa el género del despecho como industria y se produce un fenómeno de apropiación del término y de la categoría “música popular”, proceso que es promovido desde la industria cultural que generó este estilo. La música popular, como categoría apropiada por la música de despecho, ya no responde necesariamente a su concepto original, de la que hace parte la cumbia y el vallenato, entre otros, sino que corresponde a un estilo “mexicanizado” y toma una vertiente poética particular que lo diferencia de su corriente original: cantarle al “despecho”, a la pena del abandono, a la ruptura del paradigma del amor romántico.

Este estilo de música regional, con fuertes influencias de la música mexicana, ha tenido difusión a gran escala desde la última década del siglo XX. Constituida principalmente por ritmos de vals y fox y con una organología muy similar a la del mariachi mexicano, la característica principal de esta música está en sus letras; dedica su narrativa al desamor y a la traición que supuestamente se presenta por naturaleza en todas las relaciones de pareja. Aunque se ha apropiado del término “música popular” para su difusión comercial, es solo uno de los géneros musicales que podría hacer parte del sistema de músicas populares.

La música de despecho ha sido predominantemente masculina y heterosexual, hecho que se verifica en sus letras y en la presencia de los hombres en todas las etapas de esta música: compositores, cantantes, músicos, productores y promotores. En la última década ha hecho su aparición muy tímidamente la mujer como un nuevo actor en este género musical (cantantes y compositoras). La aparición de la mujer cantante en la música de despecho, ha promovido una confrontación más, basada en un repertorio de violencias simbólicas que busca la revancha más que la defensa.

La música de despecho aprovecha su poder económico para generar prácticas de difusión en masa a través de la radio, la televisión y los medios digitales. Es posible decir que este género musical tiene una posición privilegiada con respecto a otros por el capital económico del que dispone. Una de las prácticas que instauró la industria de la música de despecho en la radio, y de la que todos aceptan conocer, pero nadie quiere ser fuente de información, es la payola y la

contra payola; pagar por sonar y pagar para que otros no suenen, práctica que será ampliada en capítulos posteriores.

La música, como parte fundamental de la expresión de la cultura, contiene, como la misma cultura, elementos propios y ajenos. Dentro del proceso natural de apropiación y reproducción de contenidos, la cultura y la música en específico, se amoldan a nuevos cánones y estéticas. Además, esos contenidos se ensamblan con otros; se produce “una articulación flexible de partes”, una suerte de “montaje” que las personas, en tanto parte de esa cultura, pueden “leer y usar” (García Canclini 1995, 1).

En Antioquia la música de despecho es ampliamente difundida a través de medios de comunicaciones tradicionales y alternos y en presentaciones en vivo, y ha logrado penetrar en todos los escenarios sociales en Antioquia, públicos y privados. Se consume en todo tipo de celebraciones familiares y sociales, en instituciones educativas, en fiestas de pueblos, en bares y negocios dedicados a la venta de licor. Asimismo, el consumo de la música de despecho atraviesa todos los rangos etarios y las clases sociales; podemos ver desde niños y niñas hasta personas de edad adulta cantando sus canciones, y desde una fiesta de barrio popular amenizada con música popular hasta un evento social en el sector más exclusivo, igualmente sonorizado con esta música. La música de despecho, además, se difunde con dinero público: sea por contratación de los artistas más famosos del género o por artistas de menor costo que reproducen este estilo musical.

La industria generada alrededor de esta expresión musical se ha fortalecido a tal punto que puede competir con géneros musicales como el reguetón, cuyas agresivas lógicas de producción y difusión han ubicado al departamento de Antioquia, y más precisamente a la ciudad de Medellín, como uno de los referentes más importantes en el mundo para su realización. La música de despecho, entonces, ha hecho frente a largas cadenas de transacciones globales pertenecientes a poderosas industrias musicales, y así ha evitado su “expulsión cultural” (Sassen 2015, 11). En estas transacciones, la música de despecho, ha insistido en hacerse llamar “música popular”. Aunque se ha apropiado del término “música popular” para su difusión comercial, es solo uno de los géneros musicales que podría hacer parte del sistema de músicas populares colombianas como la cumbia, el vallenato, la parranda, entre otras. De hecho, uno de los nombres con los que se ha reconocido este estilo es “música de despecho” (Albán 2009, 81).

3.2. El campo de la producción de música de despecho y su hegemonía cultural

Siempre he querido hablar de esto con alguien, pero en el gremio no se puede tocar el tema, sería contrario a lo que hacemos, ¿cómo tratar el tema de que esta música trata muy mal a las mujeres, si de esto es que estamos mercando y pagando servicios? Ese es un dilema moral que yo he tenido y que he reflexionado y he puesto sobre la mesa entonces la discusión haciéndome una pregunta, y la pregunta es ¿qué otras posibilidades tengo? ¿cierto?, por ejemplo, porque digamos este es un caso un poquito aislado o no sé si sea muy aislado, pero yo soy campesino ¿cierto?, cuando yo salgo del campo y le digo a mi familia, yo voy a vivir de la música como intérprete, todos se quedan asombrados, dicen, no, está loco, aquí se vive es de ordeñar, de arrancar papas y de sembrar lechugas, ¿cierto? Y entonces, ¿qué tiene que ver esto con la pregunta anterior? Resulta que descubrí la industria musical (del despecho), cómo funciona, con todas sus trampas y sus cosas, pero también sus cosas buenas, como, por ejemplo, mi sustento (Participante N° 12, 29 de febrero de 2024).

En el campo de la producción, varios de los entrevistados fueron músicos acompañantes de artistas famosos, estudiantes de licenciatura en música, que, inmersos en la industria del despecho, logran obtener ganancias económicas significativas, pero, contrario a la seguridad que la industria le puede ofrecer a los artistas principales y a los empresarios, los músicos acompañantes no tienen ningún tipo de estabilidad laboral ni de seguridad social ⁵.

Los músicos acompañantes estamos en la escala más abajo del negocio, si hacemos una proporción en dinero en relación al pago que reciben y lo que hice por concierto es bastante mala, es una proporción muy poca pero que aun así no deja de ser un ingreso decente (Participante N° 12, 29 de febrero de 2024).

Los entrevistados que pertenecieron a la industria de la música guasca o carrilera, movimiento fundacional de la música de despecho, tenían mucho que decir acerca de la transformación de la sonoridad y la poética original y de cómo esta nueva industria los desplazó hasta dejarlos al margen de toda actividad artística.

No, yo pienso que la música Guascarrilera se acabó, pero por la misma gente, por ejemplo, por para mí es un cambio en la industria eso por Darío Gómez, Arelys Henao, todos ellos quisieron cambiarle ese nombre porque es la misma música, pero le quisieron cambiar el nombre precisamente por la industria. Pero la misma música pues viene a ser lo mismo. Pero el sonido es otro y ya uno no tiene nada que hacer ahí (Participante N° 4, grupo de discusión, 7 de febrero de 2024).

⁵ El sistema de seguridad social en Colombia es un sistema en el que es posible que todas las personas accedan a un servicio de atención en salud, atención a sus riesgos profesionales y a una futura pensión. Está regido por aportes que hacen los trabajadores y sus empleadores.

Con el fin de analizar la repercusión de la música de despecho en la sociedad antioqueña, en este capítulo se analiza el campo de la producción de la música de despecho, los actores involucrados en él y la industria que se ha creado alrededor de este estilo musical. El proceso de la producción musical se basa en la creación de canciones, su grabación y su posterior difusión, todo realizado por agentes que se dedican y se especializan en esto.

Antes de analizar la construcción del campo de la producción cultural, se presentó una sección sobre el origen de la música de despecho en la región. Luego, el orden de este capítulo, partiendo de la estructura de la música, permite comprender la importancia de la letra como insumo principal de la presente investigación. La exposición de los elementos que constituyen la producción comienza con la letra como preámbulo al trabajo de la industria. Por esta razón, las letras se exponen a lo largo del capítulo imbricándose con la problemática tratada. El proceso de producción musical consiste en llevar a la difusión pública una letra escrita inicialmente, para ello se involucra a diferentes actores. El autor es quién escribe la letra, el compositor es quién luego se encarga de poner una melodía a esa letra, el arreglista ornamenta con los instrumentos musicales esa melodía, luego entra en escena el productor, que los hay en diferentes campos; productor artístico, que dirige la grabación; productor ejecutivo, que se encarga del sostenimiento del proyecto de grabación, pago de artistas, pago de estudio, pago de marketing, etc. Alrededor del proceso de producción, y permanentemente, están, además, los músicos, intérpretes acompañantes de diferentes instrumentos, cantantes y coristas. En la cadena técnica de la producción, están los grabadores, algunas veces llamados ingenieros, son quienes se encargan de la calidad sonora de la producción. Todos trabajan, alrededor de la imagen de un artista principal, que es quién finalmente impone un nombre y una marca tal como lo veremos en el transcurso del capítulo. Luego, dentro de esta cadena, veremos que aparecen los medios de comunicación y sus dinámicas. Todo esto, como vemos, es posible a partir de la aparición de una letra. De ahí que en la estructura del capítulo se exponen los componentes necesarios para comprender de qué hablamos cuando hablamos de producción. Luego, a través de la ampliación del concepto música, se ubica la letra de las canciones como objeto de estudio. También se hace la descripción de los procesos de comunicación y de los conceptos sociológicos bajo los cuales se interpreta la información obtenida a través de las entrevistas desarrollando descripciones densas. Cierran el capítulo, datos sobre la industria cultural que se teje alrededor de la música de despecho, extraídos de fuentes primarias principalmente, estos pretenden mostrar el capital económico, cultural y social que mueve esta industria y la forma en que se despliega en todos los escenarios sociales y estratos socioeconómicos. Todo esto, con la intención de comenzar a desarrollar un análisis alrededor

de la música de despecho con la voz de los actores que la producen, intentando llegar, posteriormente, a conclusiones acerca del objetivo de éstos y la mecánica social que tejen alrededor de este género musical.

Es necesario destacar, que en los fragmentos de letras de canciones que aparecen a lo largo del texto, se reseña al artista que la publicó y no a su autor.

El sistema de estratificación utilizado en Colombia, ha generado un ideal de superación en sus habitantes. Al plantear oficialmente una relación directa entre el estado físico de las casas y su ubicación con los usos y costumbres de sus habitantes, se ha generado un elemento más de exclusión que tiene que ver con la clase, ya que la pertenencia a un estrato en particular es certificada por el estado como la pertenencia a una clase. Dentro de este sistema de “castas” se genera un sistema de desigualdad perpetuada, las intersecciones entre clase, raza y género, se complejizan al ubicar la pertenencia a una de estas en algún estrato. Es negro y pobre, es mujer negra y pobre, etc.

Como característica particular de este sistema de estratificación, se observa que ascender de estrato, siendo un objetivo social e individual permanente, no significa cambiar de modelo sociocultural.

Este enfoque estatal, nos remite al planteamiento de Geertz (1973), en cuanto a la cultura como un sistema de significados compartidos y símbolos que los individuos utilizan para interpretar el mundo que les rodea y darle sentido (Geertz 1973, 27). En Colombia, cada estrato, construye sus significados y sus símbolos alrededor de acciones cotidianas como la forma de “ganarse la vida”, la forma de divertirse, las expresiones estéticas, arquitectónicas y los consumos en general. La música de despecho, como expresión cultural, transversaliza todos los estratos socioeconómicos, manteniendo intacto sus significados y acomodando a su nivel económico los símbolos.

Hoy necesito beber y no es por gusto ni placer

Voy a beber por despecho

Voy a darle a mi dolor doble dosis de licor

Pa' olvidar lo que me ha hecho.

(Doble dosis de licor – Fernando Burbano)

El significado del alcohol como forma de “curar” las penas de dolor causadas siempre por la mujer engañadora permanece como mensaje subsecuente de la música de despecho que se instala casi que como regla para el consumo de esta música en cualquier estrato. En los diálogos con los actores, la mayoría destaca la relación y prioriza esta relación.

En este momento de la historia, pienso que (La música de despecho) sí está totalmente ligada al consumo de alcohol, por motivos incluso económicos y por motivos de la misma industria y por cómo funciona, ¿cierto? Las empresas que fabrican alcohol son las principales patrocinadoras de los eventos en los que hacen música para tomar alcohol (Participante N° 12, 29 de febrero de 2024).

Pero la simbología de la música permanece y se practica según la capacidad económica y de consumo. El hombre retratado en la música de despecho es proveedor por naturaleza, “mantiene” a la mujer y es a él a quien ella debe conservar obediencia, fidelidad y sumisión.

Te compré un carro que ni sabes manejar
Y aparatos de esos con una manzana
Yo te di joyas, tangas de Victoria
Y hasta un perro del tamaño de una rata...
Y ahora resulta,
Que te crees el más bello monumento
Fuiste una mala inversión y me arrepiento
Pues tus palabras de amor, arrastró el viento.

(Ahora resulta – Alzate)

El estrato socioeconómico al que se pertenezca, abre una categoría de análisis importante en el transcurso de esta investigación, porque las narrativas visuales adoptadas por la industria de la música de despecho, buscan, primordialmente, demostrar la superación de la pobreza, haber “salido adelante”. La superación de esa condición solo se evidencia en lograr ascender de estrato, en superar el sistema de castas existente, ya que abandonar el estrato 1, del que aparentemente emergen todos los artistas de música de despecho, significa transformar, principalmente, su entorno social.

La canción lo que hace es ofrecerle al público una historia también. Un imaginario también. Claro, un imaginario, porque es que, digamos, si yo vivo en el oriente, pues yo vivo en el oriente de Antioquia, en un municipio en el que el poder adquisitivo es difícil, en el que mi sueldo escasamente me alcanza para comer y viene una persona y cuenta una historia triste y dice “yo soy campesino también yo empecé regalando mis ideas en las cantinas pero después mágicamente la vida empezó a darme plata por montones y miren tengo un carro de lujo”, entonces no es tanto proponer la idea del carro de lujo sino de la superación. , la gente siente que tiene una pequeña parte en ese imaginario colectivo de superación (Participante N° 12, 29 de febrero de 2024).

El imaginario construido por la música de despecho, supera, primordialmente, la pobreza materia sin importar la forma en que lo haya hecho. Al contrario de mensajes comparativos, como las novelas mexicanas, en las que los hombres más poderosos económicamente

establecen relaciones con las mujeres pobres, en los videos y las imágenes oficiales que conforma la narrativa visual de la música de despecho, no se cruzan los estratos. Todos, en la narrativa visual propuesta, han llegado al nivel más alto. El estrato coloquialmente llamado “estrato 20”, con una capacidad económica muy por encima del estrato 6, es el que predomina. Grandes haciendas, autos lujosos, costosos licores, joyas, ropas de marca, caballos pura sangre, yates y aviones, son los que se presentan en los videos que acompañan las canciones de despecho, todo como resultado de un arduo esfuerzo para lograr tenerlo todo.

No tenía dinero, no tenía comida
Más quería un caballo, quién lo iba a creer
Fueron tantas noches frías de esquina en esquina
Vendiendo de todo, en busca de honor
Más en el fondo sabía, que llegaría el día
Que tendría un caballo que sería el mejor.

(El mejor caballo – Yeison Jiménez)

En la narrativa poética, a diferencia de la visual, no existe estratificación, las letras, aunque eventualmente hablan de riquezas, no ponen a los y las protagonistas en un estrato socioeconómico en particular. Predomina la alusión al hombre humilde y trabajador que lo da todo por mantener los lujos de la mujer traidora y al arrepentimiento de haber amado. La trama poética es predecible, el orden en el guion es invariable; amor, entrega incondicional, traición, dolor, consumo de alcohol, sed de venganza. Finalmente, la mujer es la culpable de todas las desgracias acaecidas a partir de su traición, es como una versión pagana del pecado original, sin importar su nivel socioeconómico. La mujer retratada en la música de despecho, no necesita pertenecer a un estrato en especial para ser mala y despreciable.

Lamento haberte amado, desprecio tu cariño,
y maldigo el momento en que te conocí.

(Víbora - Fernando Burbano)

La pertenencia a un estrato socioeconómico, poco se relaciona en Colombia con gustos, preferencias y sí mucho, con capacidades para el consumo cultural. El estrato 1 podrá ver a sus artistas de despecho esporádicamente en las ferias municipales, mientras el estrato 6, fácilmente lo puede tener en un evento privado cuando desee. Es importante considerar la teoría propuesta por Bourdieu, ya que nos sirve para comprender algunos aspectos importantes de los dos campos, la producción y el consumo, que se pueden conectar con el sistema de estratificación socioeconómica implantado en Colombia.

Bourdieu (1979), considera que “La música es la más espiritualista de las artes del espíritu y el amor a la música es una garantía de "espiritualidad" (Bourdieu 1979, 16). Junto a la pintura, la cataloga como una de las artes más legítimas (Bourdieu 1979, 12), basando esta categorización en el origen de la música y su proceso de difusión. En cuanto al origen, Bourdieu, separa las músicas por el “capital escolar” que involucren, esto es, por haber sido creadas por personas tituladas en música, de ahí, que considere que la música clásica (instrumental) es la música “pura” o “legítima” y la música cantada, la supone en un nivel más bajo y la cataloga como “música ligera”. También propone otra categoría de diferenciación en cuanto a la forma de adquisición y consumo de la música, algunas piezas de música pura o legítima las considera superiores a otras según el grado de divulgación, ya que estima, que la difusión las lleva al nivel de “arte medio”, las “vulgariza”.

La más perfecta manifestación de este efecto, en el orden de la música legítima, es el destino del famoso Adagio de Albinoni (como dicen las cubiertas de los discos) o de tantas obras de Vivaldi, que han pasado en menos de veinte años del prestigioso estatus de descubrimientos de musicólogo al estado de cantinela de las cadenas de radio populares y de los tocadiscos pequeño-burgueses (Bourdieu 1979, 12).

Establece una relación directa y categorizada entre las prácticas culturales (refiriéndose a la música), con el capital escolar involucrado en ellas y el origen de éstas. A medida que se aleja el capital escolar de la música legítima, se acrecienta el peso del origen social.

Vemos cómo, la música de despecho, bajo la teoría de Bourdieu, mezcla en la actualidad, el capital escolar con el peso del origen social. Bourdieu, categoriza subjetivamente, también el gusto musical. “Gusto legítimo”, se lo concede a las clases sociales altas y dominantes, es el gusto por las obras de la música legítima, lo relaciona con el nivel escolar de quien escucha, proponiendo una práctica del gusto hasta llegar a “su frecuencia más alta en las fracciones de la clase dominante más ricas en capital escolar” (Bourdieu 1979, 15). El “gusto medio”, en el que inscribe a las clases sociales medias o “las fracciones ‘intelectuales’ de la clase dominante” (Bourdieu 1979, 15), pertenece a quienes disfrutan de “obras menores de las artes mayores”. Por último, expone el “gusto popular”, “representado aquí por la elección de obras de la música llamada "ligera" o de música culta desvalorizada por la divulgación”. Este gusto, lo instala en las clases populares y aduce que “varía en razón inversa al capital escolar”.

Inscribe la producción industrial y comercial de música en este tipo de gusto (Bourdieu 1979, 15). El gusto de cada clase social, genera un habitus propio de esa clase. Ahí es dónde radica el sentido de la distinción para Bourdieu, en las elecciones de consumo cultural de cada nivel

social. El habitus es “el principio generador de prácticas objetivamente enclasables y el sistema de enclasamiento (principio divisorio) de esas prácticas” (Bourdieu 1979, 169). Esta forma de mirar el gusto y el habitus como principio divisorio de las clases sociales, aporta un valioso elemento de análisis en la interpretación de la música de despecho ya que el despliegue social que hace esta música transversaliza todas las categorías y clases, el ethos popular se funde entre clases, se convierte en habitus de todos los estratos socioeconómicos, supera el concepto de la distinción y solo deja, en ocasiones, como elemento de distinción, el capital escolar de los consumidores, ya que este es el que brinda cierta capacidad de agencia frente a la narrativa de la música de despecho, sin que necesariamente intervenga su nivel social.

Desde la perspectiva de los intérpretes de música de despecho, y bajo el concepto de Bourdieu, el ejercicio de la “música legítima” no se compara con las posibilidades laborales ni económicas que brinda la música “ligera”. “Si yo me entrego totalmente a las obras puras del arte, a la música que me gusta, a la música que me sale del corazón y toda esta... digamos, todas esas posibilidades artísticas que uno podría tener, por ejemplo, con la guitarra clásica, ¿dónde estaría mi sustento económico?” (Participante N° 12, 29 de febrero de 2024).

Los cantantes y los empresarios de la música de despecho, son los actores de este campo que principalmente, logran “superar” su estrato, “salir adelante”. Llegar a hacer parte de la élite de la música de despecho, presupone, haber logrado este objetivo y ser parte de un estrato alto y poderoso económicamente, sin que esto afecte la narrativa de sus canciones.

Ellos lo tienen muy claro, “puedes estar en tu propio yate en el caribe, pero escribiendo un nuevo éxito del hombre humilde y trabajador traicionado por una mujer” (Participante N° 13, febrero 29 de 2024). Puedes estar peinando la crin de tu caballo pura sangre más costoso, pero seguir explotando la narrativa de la subalternidad, la venganza, el dolor y el consumo inevitable de alcohol.

Y que me traigan más guaro, porque hoy, sí voy a beber.

Voy a volverme una mica, por su bendito querer.

(Voy a seguir tomando – John Alex Castaño)

El público está siempre muy pendiente de a ver qué sale nuevo para poderlo consumir porque en perfectamente con nuestras culturas y con nuestras tradiciones desde hace muchísimos años, no solo desde ahora. Entonces yo pienso que la industria se aprovecha de los gustos musicales y de la realidad cultural para poder hacer sus recursos (Participante N° 2, grupo de discusión, 7 de febrero de 2024).

“Yo mientras me hacía conocer, canté mucho en cabalgatas, mi manager me llevaba de gratis a darme a conocer en cabalgatas. Aquí en el pueblo, a la gente de cabalgata, les gustan mucho ese tipo de canciones de despecho. Sobre todo, a los mayores” (Participante N° 8, 17 de febrero de 2024).

En la coloquialidad del pueblo en dónde se recogió este testimonio, el término “gente de cabalgata” se refiere a la gente “rica”, de clase alta. Personas con un alto poder adquisitivo sin importar el origen de su capital económico. Venga de donde venga este capital, los poseedores entran en la categoría de “gente de cabalgata” si demuestran su capacidad para poseer o arrendar un caballo pura sangre, “de paso fino”, y participar en paseos rurales junto gente de su misma categoría socioeconómica. El capital escolar (Bourdieu 1979), necesario para generar una distinción, no aplica en Antioquia. Ese capital es invisible. Los consumos culturales del nivel sociocultural de la “gente de cabalgata” corresponden a una producción cultural dirigida a todos los niveles, en este caso, la música de despecho, no está dirigida a algún nivel socioeconómico en particular. Con la diferencia de que los aditamentos que acompañan esta producción, como es el consumo de alcohol, la bohemia y la estética, entre otros, les permite a “la gente de cabalgata” ostentar su nivel económico y este resulta estar muy cercano con la estética propuesta desde la música de despecho.

3.3. La letra de la música y la música de la letra

El término música, posee una gran cantidad de definiciones y conceptualizaciones.

Juntando un poco de cada una de ellas, se puede definir, técnicamente, que la música es la organización de sonidos y silencios combinando tres elementos fundamentales; armonía, ritmo y melodía (Uribe 1989, 7), siempre a través de un cuarto elemento que define las cualidades características de su escucha; el timbre.

De estos cuatro elementos, extraemos el que se puede cantar, silbar, tararear, el que se queda invariablemente en la memoria; la melodía. Es allí, donde se ubica la letra, que, junto al ritmo y a la armonía, constituyen la música como tal. “La música puede transmitir, transportar palabras, apoyar la declamación, convertir el idioma en melodía y servir de apoyo a la intención del texto” (Fischer-Dieskau 1990, 402). La música tiene capacidad de expresión y representación, por lo que puede cumplir las funciones de una lengua, ya que también tiene su gramática y estéticas propias (Fischer-Dieskau 1990, 227).

Hegel considera que la música instrumental, o sea, la que está constituida por los cuatro elementos, pero sin intervención de letra cantada, “sin la significación que la poesía confiere a los sonidos” (España 1996, 60), es la música en su estado “puro”. La filosofía hegeliana,

considera a la música (pura) como expresión de la subjetividad y del sentimiento (Flórez 2018, 172). Esta subjetividad de la música “pura”, representa un problema para Hegel. Problema que viene a resolver la inclusión de la poesía, pues “la poesía abandona esa abstracción (infinita) que es la temporalidad como tal, como pura expresión de sí misma, que es la música, y, conteniendo en sí misma ya la representación que son las palabras, conduce a su propia superación en pensamiento” (España 1996, 67). Para el filósofo,

La música es la más subjetiva de las artes, que logra su plena realización en el sonido articulado de la palabra en el que subjetividad y objetividad logran la unificación. En este caso la música se transforma en “canto”, momento en el que la obra de arte musical llega a su culminación al sintetizarse música y poesía, sonido y palabra (Flórez 2018, 171).

Cuando nos referimos a la música de despecho, hacemos referencia a las letras de ésta, a su poesía. La canción, como elemento individual, tiene características propias en su letra y melodía, pero también tiene que presentar características en común con otra gran cantidad de canciones para poder hacer parte del género “música de despecho”. Esto quiere decir, que la narrativa poética de la música de despecho, debe mantener un estilo poético, una forma y un repertorio lingüístico similar, una propuesta de relacionamiento social parecido, y una suma de características propias o aprehendidas de músicas antecesoras o contemporáneas.

Esa poesía particular contenida en la música de despecho, es nuestro objeto de estudio y es la que se busca analizar y relacionar, con una posible representación social. Esa poesía, que algunos defienden como la forma de expresión de grupos subalternos y marginados y que parece sostenerse en la “ilusión inverosímil y necesaria de una versión única y segura de masculinidad” (Millintong 2007, 13), sería para los estudiosos del canto clásico, contraria a su “infundado temor de que en la música pueda actuar el lenguaje como un elemento perturbador” (Fischer-Dieskau 1990, 12). El problema que Hegel veía solucionado con la inclusión de la poesía, parece reaparecer, justo por las características de esa misma poesía. La música de despecho, tiene como condición, acusar a la mujer de causar todas las desgracias y sufrimientos del hombre y justificar un repertorio de conductas que pueden ir desde la ingesta de alcohol hasta actos de violencia.

Por confiar en tu amor he perdido

Por tu culpa me entregué al licor

(Por tu culpa – Libardo Rueda)

Hay momentos que quisiera hasta morirme

Perder la vida para olvidarme de ti

Maldito amor que me hiere hasta en mi juicio

Maldito amor que no me deja ser feliz

(Mi tristeza - Luis Alberto Posada)

No te voy a dar el gusto que me veas sufrir por ti
Me dedicaré a vengarme de los dos sin compasión

(Mi venganza – Alzate)

Se construye una narrativa que aparentemente está basada en la realidad, pero que también busca, quizás no en forma consciente, naturalizar ciertos tipos de conducta para que sean aceptados socialmente, de manera que cuándo suceden, se miren como parte de una identidad, como resultado de la construcción de un ethos. Esto desemboca en una narrativa no vinculante, en un ejercicio de “yo solo hago mi trabajo” por parte de compositores y cantantes.

Así como algunos actores del campo de la producción, expresan la necesidad de tener algún tipo de responsabilidad frente al mensaje

Cada uno (como oyente) tiene su desarrollo personal y tiene sus, digamos sus códigos éticos, también es verdad que culturalmente, cuando un artista trasciende con su música, al ser alguien que se puede tomar como un referente cultural, eso puede empezar a pesar un poquito frente al mensaje de sus canciones (Participante N° 1, grupo de discusión, 7 de febrero de 2024).

Otros consideran que el mensaje incluido en una canción, no tiene ningún vínculo con el compositor, ni este con la canción. “¡No!, yo no tengo que tener ninguna responsabilidad social, porque es que cada persona tiene una personalidad, un desarrollo personal, ya una integridad en su desarrollo, en la personalidad. Yo no tengo nada que ver con eso” (Entrevista N° 2, 7 de febrero de 2024).

El hombre de las canciones de despecho sabe que terminará siendo traicionado y que su reacción debe estar enmarcada por el consumo de alcohol, el dolor eterno, las ganas de venganza y el menosprecio a la causante de la traición. De hecho, conservar esa filosofía hace parte del éxito de las canciones.

Se crean imposiciones en las que el éxito, la producción de capital económico y cultural, acompañado de fama y popularidad, depende de seguir al pie de la letra los cánones de la industria.

“El representante de cierta organización gremial me decía, ‘si usted no escribe y no canta con palabras vulgares y con palabras violentas, usted nunca va a tener éxito’” (Participante N° 2, grupo de discusión, 7 de febrero de 2024).

Entonces yo le digo a los artistas, hagan letras primero machistas que hablen de venganza, que hablen de odio, que hablen de querer cortarse las venas, de beber, de querer suicidarse. Si usted tiene en cuenta esos ingredientes, va a tener un éxito. Yo no le veo nada de diferente a

los que se hacían (Refiriéndose a las letras), simplemente un sonido mejorado por la industria digital (Participante N° 13, 29 de febrero de 2024).

Las canciones de despecho, entonces, son productos culturales inscritos en un estilo poético que exige una sola temática. A través de ellas, se proponen formas de resolución a conflictos cotidianos, pero también se plantean imaginarios frente a la superación de la pobreza, y esto, en Antioquia, se aprecia como logro máximo, en ocasiones, sin importar lo que se haya tenido que hacer. Esta experiencia de superación, enriquece las narrativas sobre el hombre pobre que lucha por mantener el amor romántico con una mujer que lo traiciona con un hombre que le ofrece más comodidades, y como acto inevitable, él tiene que tomar venganza. Alrededor de ese tópico de desamor y venganza gira la poética de la música de despecho.

Si aquel galán es el desvelo de tu vida, si ya lo nuestro es una página de ayer,
haz tu maleta y te me espantas enseguida, aquí no hay casa y menos cama pa' una infiel.
Lógrame ahora que aún estoy en pleno juicio, porque mañana tal vez pierda la razón
Y te compense con el pago merecido, y en mi arrebato no sé qué pueda hacer yo.
(*Me cambiaste por nada* - Luis Alberto Posada)

La temática del despecho, es recurrente en todos los géneros musicales. Incluso, en canciones del género salsa, se propone el feminicidio abiertamente. En algunas canciones mexicanas se narra cómo se cometieron feminicidios por razones como no bailar con un hombre, o una sospecha de traición. Pero el despecho y la venganza como tema central y obligatorio dentro de un género musical, solo lo tiene la música de despecho nacida en las montañas de Antioquia.

El artista popular está condicionado como a esa herencia de los abuelos y sabemos que los abuelos colombianos la mayoría tuvieron pues sus cosas de violencia contra las mujeres una cosa de machismo muy fuerte y digamos que toda esa herencia se transmite de generación en generación cuando uno tiene un pensamiento distinto influenciado por la academia digamos que va a tener como cierto muro ahí para frenar ese machismo que se propagó pues anteriormente claro entonces yo lo que pienso con miedo a equivocarme, también puede que no sea así, es que estos artistas tienen todavía esa herencia y como no quisieron, digamos, tener una sensibilidad distinta, entonces claro, ellos van a tener como todo ese machismo ahí arraigado pero de una manera inconsciente y ellos lo hacen pues inconsciente tal vez sin querer hacerle daño a ninguna mujer solamente porque saben que la música vende como la hacen pero no saben que inconscientemente están realmente transformando la sociedad para una manera no tan positiva (Participante N° 11, 28 de febrero de 2024).

El elemento que hace visible a la música de despecho como objeto de estudio, es el despliegue mediático y social que ha sido capaz de llevar a cabo. Su capacidad de hacerse

cotidiana y permear todos los escenarios sociales, públicos y privados, a pesar de su narrativa, el haber llegado a una posición hegemónica dentro de la cultura. Todo, visto por ahora, desde la orilla de la producción

3.4. Proceso comunicativo y el despliegue del mensaje

La música como expresión genera un proceso comunicativo de ideas, valores, sentimientos, emociones, etc.

El proceso comunicativo, tiene al menos, dos elementos constitutivos; la emisión y la recepción. La emisión del mensaje, involucra la creación y codificación previa de este, y con la recepción, está la decodificación e interpretación. Además, “La comunicación es una interacción social, a través de la cual se hace el intercambio y creación de conocimiento” (Lehtonen 2009 citado en Yang et al 2016, 166), esto conlleva a la construcción de un sistema de comunicación, que, según Martín Serrano (2009), es en dónde se dan los intercambios comunicativos de información. Para Martín Serrano, un sistema de comunicación contiene cuatro componentes; Actores, instrumentos, expresiones y representaciones. A los actores, los define como “cualquier ser vivo que interactúa con otro u otros seres vivos de su misma especie o de especies diferentes recurriendo a la información” (Martín Serrano 1982, 18). Los instrumentos los define como “todos los aparatos biológicos o tecnológicos que pueden acoplarse con otros aparatos biológicos o tecnológicos para obtener la producción, el intercambio y la recepción de señales” (Martín Serrano 1982, 18). Las expresiones, son los elementos por medio de los cuales que se realiza la comunicación. El hombre asigna a cualquier cosa de la naturaleza funciones expresivas (Yang et al 2016, 168). Imágenes, textos, sonidos, movimientos, hacen parte del repertorio de las expresiones. Las expresiones son decodificadas en el campo de la recepción y están condicionadas por el contexto social y cultural (Yang et al 2016, 168). Por último, las representaciones, que son la interpretación de las expresiones, la decodificación del mensaje, siempre en relación a un contexto que es el que brinda la experiencia necesaria para su comprensión (Martín Serrano 1982, 99). Los cuatro elementos que componen un sistema de comunicación se relacionan entre sí de manera permanente, horizontal, cíclica y vinculante. Quiere decir esto, que hay un relacionamiento de unos con otros que permiten que el sistema de comunicación permanezca y evolucione y que cada elemento provee suministros a los demás para su permanencia dentro del sistema. Los actores están presentes, en diferente medida y con diferentes funciones, en los cuatro componentes, ya que, emiten mensajes, manipulan los instrumentos, conservan o modifican las expresiones, reciben el mensaje y realizan representaciones o recogen las representaciones

hechas en el campo del consumo para reintegrarlas a ciclo. Un actor, por ejemplo, se relaciona con la representación que se haga de una expresión para reproducirla o modificarla en su próxima expresión. Un instrumento, como la radio, recibe tanto las expresiones de unos actores, como las interpretaciones de otros y tiene el poder de decidir qué tipo de expresiones de difunden. Martín Serrano, define las interacciones comunicativas como un elemento esencialmente humano y social, y destaca algunas características necesarias dentro de este proceso, entre las que están “el intercambio de roles de emisión y recepción entre los agentes, la mutua regulación entre las formas de emisión y recepción, y [el] vínculo entre autorregulación y heterorregulación de los comunicantes” (Yang et al 2016, 171).

3.5. La industria y la cultura – “Aquí todos son enemigos”

Y ahí [en la industria] no entra el que tiene su experiencia, no entra el que tiene el don, sino, entra el que tenga más plata para invertir. El que tenga el billete para invertir. Solo manda ya es el rey billete. Por buena que sea la canción, por buena que sean el artista, sin plata no hay nada... (Participante N° 2, grupo de discusión, febrero 7 de 2024).

Se les olvidó en qué país viven y de dónde arrancaron [...] que con un mínimo no vas a poder ni comer, ni pagar servicios ni la casa que te tienes. Ya solo hablan de videos de 60 millones para arriba (15mil dólares aproximadamente). Esto es un círculo vicioso. Las emisoras son un negocio que tienen que sacar adelante. Tienen que cobrar, eso no es una casa de la caridad ni un monasterio, ni es obligación de ellos. Ayudar a nadie es un negocio y ellos tienen que hacer que su negocio subsista. Entonces uno de los primeros tipos que yo tengo entendido que comenzaron con eso de la que llaman payola fue DG, eso me lo contó otro grande de esa época. Él fue el que comenzó a pagar incluso la contra-payola, pagar para que los compañeros no lo sonaran, sino solamente a él (Participante N° 13, 29 de febrero de 2024).

Uno de los participantes, hace parte importante de la industria de la música de despecho desde hace más de 30 años. Es uno de los principales productores dentro de la industria y ha trabajado con los artistas más representativos y populares. Dice saber detalles que solamente los que están adentro de la industria conocen. (Fuera de grabación) “otro gran oscuro secreto de todos estos artistas, es que lavan dinero porque sin dinero, nadie puede llegar arriba... siempre lo han hecho... además, aquí todos son enemigos” (Participante N° 13, 29 de febrero de 2024).

La música de despecho, acumula de manera circular, capitales económicos y culturales que reinvierte para producir más capital. El capital económico lo acumula a través de grandes inversiones en medios de comunicación, principalmente la radio. Allí, pagan por sonar. A la práctica de pagar por sonar, se le conoce como “payola”. La inversión en payola, se ve

reflejada principalmente en popularidad, por ende y directamente, en contrataciones públicas y privadas; fiestas municipales, establecimientos de diversión y eventos privados. Otra práctica de la que los participantes hablan anónimamente es el lavado de dinero y de activos a través de conciertos y giras ficticias y negocios ilícitos, “todos tienen que ver con el narco” (Participante anónimo). El capital cultural, lo acumula echando mano al discurso de lo “popular”. A historizar el haber vencido todo tipo de obstáculos y aguantado todo tipo de penurias, que siempre son representados por la pobreza y por supuestos enemigos, para llegar al lugar a donde están.

Más de diez años y conmigo no han podido, aventurero, embilletado y bendecido
Soy el más joven y parecen hijos míos, que sigan hablando, yo aquí facturando
Los perros ladrando y la cuenta llenando, y pa' que les duela, yo sigo cantando...
Tampoco me importa si están ofendidos, camino de frente, yo sigo en lo mío
¿De dónde es que sale tanto malparido?

(MLP - Yeison Jiménez)

Según Bourdieu (1994), capital, campo y habitus, son conceptos que se relacionan estrechamente entre sí. Bourdieu “define el concepto de campo como un conjunto de relaciones de fuerza entre agentes o instituciones, en la lucha por formas específicas de dominio y monopolio de un tipo de capital eficiente en él” (Gutiérrez 1997 citado en Sánchez Dromundo 2007, 6). En el campo de la producción de música de despecho, se compite por la acumulación de capital cultural, que, como veremos en un capítulo posterior, equivale al capital cultural que genera cohesión y pertenencia a una cultura.

La producción de capital cultural se apoya en aprovechar el ethos construido, a través de una narrativa que se dedica a reforzarlo y a aportar a este mediante la construcción de estereotipos para hombres y mujeres actualizados a las circunstancias socioculturales. La acumulación de capital cultural depende de que el consumidor se vea reflejado en estas narrativas y a su vez, esté cómodo o indiferente con su propuesta. De hecho, el ethos antioqueño, incluye la construcción de indiferencia como se expone en el capítulo anterior.

La narrativa que exalta al hombre intachable, humilde, trabajador, “guerrero”, acompañada de un repertorio narrativo inferiorizante hacia la mujer, crea un imaginario en el que se le otorgan facultades para conservar el poder patriarcal concedido ancestralmente y reafirmar la naturaleza de las desigualdades basadas en género, incluso, a través de argumentos doctrinales. Las relaciones de género instaladas en esta música han posicionado un imaginario de poder sobre la mujer objeto, incluso, sobrepasando articulaciones entre clase y género,

aunque una de los dramas narrados más recurrentemente es la del hombre trabajador que sacó a la mujer de la pobreza y solo recibió “como pago” una traición.

Yo valgo más, Que tú porque soy hombre.

Aunque tenga mi traje remendado

He sabido conservar limpio mi nombre

(Yo valgo más – Los Relicarios)

Yo no creo que Dios allá perdido el tiempo haciendo mujeres como tú, sin moral,

Eres de esas almas que en el mundo vagan, y tarde o temprano al infierno se van

(Me salió maestra – El charrito negro)

Esa representación que hace de una vida de trabajo y explotación, donde el hombre conserva los principios y valores naturales y primigenios y la mujer se dedica a la explotación y a la infidelidad, genera un principio de cultural que trata de imponerse y, a su vez, construye una noción de pertenencia a esa cultura construida sobre el ethos antioqueño. La música de despecho, propone una práctica social y un acto performativo (Sewell 2005) que incluye patrones sociales de comportamiento machista, lenguaje y simbolismos excluyentes y ofensivos, cosificación y sexualización de las mujeres, naturalización de la poligamia (que socialmente es aparentemente rechazada) y aceptación relaciones de poder verticales.

Yo quiero a la buena y deseo la mala, una en la casa y la otra en la cama.

Una me consiente, la otra me emborracha, una es una santa y la otra es una diabla.

Estuve buscando una solución, pa’ no hacerle daño a ninguna de las dos.

Lo he analizado y tomé esta decisión, pa’ que ellas no sufran, yo me quedo con las dos.

(La santa y la diabla – Alexis Escobar)

Esto ha llevado a la aceptación social de una relación asimétrica y jerárquica hombre – mujer. Aceptación que se da tanto por parte de los hombres como de las mujeres.

“X cantante no me gusta, no por la voz, porque ella canta bien, si no por la letra, como que diario es tirarles a ellos, a ellos, a ellos. Y eso se vuelve tan... tan peligroso... ¿no?”

(Participante N° 5, febrero 17 de 2024)

Los grandes éxitos de la música popular tienen que ver con volver mierda la mujer, o sea, es un machismo total. Y todos los que cantan popular son unos angelitos que nunca engañan a la mujer, las que los engañan son ellas. Eso siempre fue así hasta que llegó a Arelys Henao y entonces empezó a tirarle a los hombres. Entonces de ahí ella le abrió el camino a otros artistas como Paola Jara como Francis, Doralía, mucha gente, ella fue la pionera prácticamente en buscar ese mercado de las mujeres hacia el género popular (Participante N° 13, 29 de febrero de 2024).

La otra cara de la acumulación de capital cultural es la explotación del aspecto de revancha que ha representado la incursión de mujeres artistas en la industria de la música de despecho. En la contienda simbólica, el odio, se presenta como la mejor forma de capitalizar culturalmente la cercanía a la violencia que ha tenido la sociedad antioqueña, a través de la cual se han naturalizado formas de relacionamiento basadas en la agresividad, la discriminación y la desigualdad por pertenencias sexuales. Entonces, la industria de la música de despecho, satisface socialmente la contienda, proponiendo letras que podrían conducir a determinaciones relacionadas con la violencia instrumental.

Si se fue se fue, que no vuelva más,
Que vaya y le aguante los resabios su mamá,
Que yo buscaré, quien me dé pasión,
Me siento muy hembra, pa' llorar por un huevón⁶.

(Si se fue, se fue – Francy)

Eres un pobre perro, que no se ama a sí mismo
Revolcado en el suelo, sin dueño sin sentido

(Pobre perro – Paola Jara)

Te crees potranca desbocada en la llanura, Que eres más bella y más hermosa que ninguna
[...]No es la primera vez que enfrento este problema,

Y para domar me han conocido potras serías

A punta de rejo, toda trupa se endereza, Esos resabios, en el toro no se manejan.

Y para decirte la verdad, Yo no le rindo pleitesía a un animal...

Que se las pica ser de raza y al final

Hasta sin freno y sin apero, se han dejado acariciar

(Potranca de corral – Yeison Jiménez)

La industria de la música de despecho ha construido un repertorio de violencias simbólicas que reparte entre sus letras y las conductas individuales y sociales que promueven sus artistas. De hecho, muchos de ellos utilizan un discurso visual y verbal que permanentemente hace alusiones directas a la violencia instrumental.

Las personas con las que yo tuve problemas saben que yo sé todo sobre ellos, y a mí me quiere mucho la gente... tanto los buenos como los malos. Entonces, si a Yeison Jiménez le hicieran algo, si Dios no lo permite; pues sería una cagada horrible, pero ninguno de ellos quedaría

⁶ En Colombia, huevón es un término peyorativo sinónimo de holgazán, estúpido y de ínfimo valor. Generalmente, al pronunciarlo, se reemplaza la h por una g; “güevón”.

vivo... tocarme es ponerse una lápida al cuello (Yeison Jiménez en entrevista para los 40 principales)

En el perfil de Facebook del cantante conocido como “Alzate”, se observa una fotografía del artista sobre en una cama negra, en una habitación de paredes negras. Sostiene, en su mano derecha, una pistola automática de gran calibre; en su mano izquierda un rifle automático, a su alrededor se observan posicionadas a manera de composición fotográfica otras siete armas, entre fusiles de asalto y pistolas automáticas. En el pie de foto se lee

Se las presento (emoji de guardar silencio) mis niñas (emoji de felicidad) hoy me fui a dormir con ellas en mi camita. No las despertemos (Emoji de susto). ¿Cómo estamos? Mañana nos vemos en GARZÓN HUILA. Que alegría cantarles...

3.5.1. La música de despecho y el consumo de alcohol

La industria del despecho, está ligada a la industria del alcohol. Las grandes licorerías departamentales han sido siempre los principales patrocinadores de los espectáculos públicos y privados en donde está presente esta música, más adelante, explicaremos esta dinámica de patrocinio. Sus letras reflejan abiertamente el vínculo con el consumo de alcohol. Seudónimos como “el rey del chupe”, “el rey de la cantina” o “el rey del guaro” lo confirman, y el grito más utilizado como fondo de las canciones “a beber”, es una muestra de esta relación. Todos los actores del campo de la producción coinciden en eso. “Podríamos decir que la música de despecho aparte de la expresión quiere es que la gente tome alcohol” (Participante N° 4, grupo de discusión, 7 de febrero de 2024). “Es un resultado natural de que la gente suele utilizar el alcohol como un escape a los problemas, y si el problema es un despecho...” (Participante N° 1, grupo de discusión, 7 de febrero de 2024). “Pero hay una cosa. Si tú haces una letra que no incite ni a beber, ni a enamorarse, algo así, o al despecho, eso no tiene sentido y no va a tener ningún comercio, se lo dicen a uno los mismos productores” (Participante N° 10, 20 de febrero de 2024). “Pero ese es el comercio, a la gente le gusta sufrir, le gusta darse duro a sí misma, le gusta tomarse los tragos para desahogarse. Yo no he visto a gente que vaya a beber porque está contenta, siempre se emborrachan es por pena de amor, de dolor, de tristeza” (Participante N° 13, 29 de febrero de 2024).

Acá cuando hablo de consumir alcohol, pues es más que todo en las fiestas del pueblo, fiestas que uno ve la gente bebiendo con su botella, con su garrafa, la música popular incita a incita más a beber. (Fuera de grabación) En el bar, cuando la gente está consumiendo suave (poco), uno va metiendo musiquita popular hasta que se componen las ventas (Participante N° 6, 17 de febrero de 2024).

El video de uno de los más recientes éxitos de la música de despecho a acumulado en ocho meses, más de cuarenta y seis millones de visitas en YouTube. Cuenta, además, con más de nueve millones de reproducciones en Spotify, plataforma en la que la música de despecho no se destaca por su consumo. Es una alusión directa al consumo de alcohol a raíz de una pena de amor.

Quien me vende una cantina, ojalá y que bien surtida

Que dure si quiera un año el licor para beber

Porque la pena que traigo, solo con licor se olvida

Y si la cantina es mía nadie me impide bebe.

(La cantina – Hernán Gómez)

3.5.2. Los empresarios – Invisibles hilos de la industria

Entre los actores participantes en la industria de la música de despecho, el empresario es el eslabón más importante. Es quien tiene el poder de decisión sobre quiénes y bajo qué condiciones entran en la industria. Posee un gran capital económico y lo sabe mover. Los capitales culturales son movidos por la primera fila en esta contienda; los artistas. Los empresarios son los dueños de los sitios de diversión, de las empresas de eventos y, a veces, de los medios de comunicación, ellos o sus hombres de confianza son los que poseen el capital relacional y saben utilizarlo a través de diferentes estrategias, que, en ocasiones, pasan por las prácticas de la corrupción.

Ahora el poder lo tienen los empresarios [...] El empresario se volvió prácticamente el objetivo final de un artista por qué, porque nadie vive de vender discos; ya el cd murió, las usb están muertas, todo es Spotify, plataformas digitales. El empresario es el determinador en esta industria (Participante N° 13, 29 de febrero de 2024).

“Uno llega a un pueblo, ofrece su artista, que está ‘pegado’⁷, y le dice al alcalde, que un poquito de lo que le van a pagar al artista se le devuelve” (Participante N° 6, 17 de febrero de 2024).

Generalmente, son personajes invisibles dentro del entorno. Convertirse en empresario, es el objetivo final de los artistas. El imaginario social del campo de la producción es llegar a tener el poder del empresario.

⁷ Estar pegado, es estar sonando en la radio y en un momento de mucha popularidad.

“En las entrevistas de la mayoría de artistas de la música popular mencionan muchos de esos tales empresarios que muchas veces son anónimos. Que son los que hacen la inversión, pero también tienen su remuneración” (Participante N° 12, 29 de febrero de 2024).

La inversión por parte de un empresario en la “construcción” de un artista está alrededor de los 25 mil dólares anuales en la primera etapa, a medida que el artista crece en popularidad, se hace necesaria más inversión, y, por ende, se recibe más ganancia. “El empresario determina quién entra en la industria, y el tipo de transacciones que el artista y sus intermediarios estén dispuestos a hacer, determinan la velocidad con que consiga el éxito y el tamaño del éxito” (participante anónimo).

Las transacciones realizadas entre empresarios, artistas e intermediarios, varían. Desde compromisos económicos, hasta intercambios sexuales.

Eso es la industria hermano, es una porquería, yo les digo a los artistas, les trato de abrir los ojos y les digo cómo es la realidad porque se están metiendo en un cuento muy complejo, sobre todo a las mujeres. Les advierto que los tipos van a estar encima pidiéndole sexo todo el tiempo que corren peligros, porque hay traquetos que se enamoran de una mujer artista y es de ellos o no es de nadie y son capaces de secuestrarla, violarla... (Participante N° 13, 29 de febrero de 2024).

Como se expuso líneas atrás, los empresarios son, en la voz de los participantes, el enlace entre los artistas y las personas que contratan sus espectáculos, y entre los artistas y los medios de comunicación, que es finalmente, en dónde se lleva a cabo, la transacción más importante, sonar en la radio. En este último enlace, se genera un intercambio de capitales económicos que busca generar un capital cultural, que finalmente se refleja en fama y dinero a través de contrataciones y consumo de música grabada, que, para la música de despecho, esto no representa un renglón significativo. En este intercambio, incluye una práctica generalizada en la industria de las radiocomunicaciones, aparentemente ilegal, conocida como la “payola”, que básicamente consiste en pagar por sonar. “La payola se ha ‘democratizado’ a tal punto, de que las emisoras de radio, les ofrecen a los artistas, tarifas mensuales desde dos mil dólares, que siendo la más baja, permite sonar en la estación de radio una vez al día, en la franja horaria que los programadores decidan” (Participante N° 2, grupo de discusión, 7 de febrero de 2024). A partir de ese monto y entre más alta sea la inversión, hay más opciones de ubicar la canción elegida para “payolear” varias veces al día dentro de la programación. “Se llega a pagar hasta quince mil dólares por ubicar canciones en la programación diaria y en las franjas de más audiencia” (Participante N° 13, 29 de febrero de 2024). La música de despecho, a partir de uno de sus máximos exponentes, y haciendo alarde de su gran poder económico,

instauró la práctica de la contrapayola, pagar para que otro artista no suene. La emisora solo pone “sus servicios” a disposición de quien quiera pagar payola o contrapayola. La payola y la contrapayola, en la industria, son asumidas por el empresario.

“[A las emisoras] por pequeñas que sean, hay que pasarles para el fresquito, no es 20, 30, 10 mil. No es para un fresquito. Uno dice así, pero hay que darles de 50 para arriba. Y entre más plata más suena la canción, más suena la canción, más popular vuelve al artista” (Participante N° 3, grupo de discusión, 7 de febrero de 2024).

“En esta industria no es el que mejor cante, sino el que mejor juegue. Sí, claro, por eso están atrás los empresarios apostando” (Participante N° 12, 29 de febrero de 2024).

“Todos son farándula, todos dicen que se quieren y se respetan, pero yo qué sé historias sé que es pura mierda de esos manes, se han mandado matar entre ellos, aquí todos son enemigos” (Participante N° 13, 29 de febrero de 2024).

3.5.3. La radio

Para la realización del trabajo de campo desde el campo de la producción, objetivo de este tercer capítulo, se contactó a programadores o directores de las tres principales emisoras de la región antioqueña. Solo uno respondió, pero no concedió entrevista. Los otros dos, leyeron los mensajes enviados y nunca respondieron. La voz de la gente de radio no aparece en el presente trabajo, pero la labor de la radio se lee a través de la voz de los demás actores de la industria y de los consumidores en el siguiente capítulo.

3.5.4. Las cifras del despecho

Para cerrar este capítulo, se expondrán características de la industria de la música de despecho que permiten completar la idea de la magnitud con que se despliega y de las cifras que maneja. Estos datos fueron obtenidos de las fuentes primarias consultadas y de la inmersión en el campo de la música en general de quien realiza la presente investigación.

La primera fila, o la plana mayor, de la industria de la música del despecho, está conformada por aproximadamente diez artistas, de la “segunda plana” hacia atrás hay muchísimos más. El costo de un concierto de estos artistas de primera fila, está en un rango que va de los veinte mil a los cincuenta mil dólares. Pagos generalmente realizados en dinero en efectivo. La “colaboración” de un artista de primera plana con cualquier otro cantante, estrategia generalmente utilizada por artistas emergentes, puede llegar a costar treinta mil dólares. La producción de un video de música de despecho ronda los veinte mil dólares.

Según uno de los participantes, un éxito radial de música de despecho, puede facturar a su productor, a través de las sociedades legales de recaudación y gestión colectiva de derechos de autor, alrededor de cincuenta mil dólares al año, solo por concepto de reproducciones en radio y actuaciones en vivo, para el artista puede representar mucho más.

Generalmente, estos éxitos duran en las primeras posiciones solo unos cuantos meses. El “paquete” completo, que incluye posicionar el tema y al artista en un departamento escogido, llega a tener un costo de doscientos cincuenta mil dólares mensuales. “Las fiestas de los narcos invisibles y las fondas y discotecas fachadas, son uno de los principales escenarios de los artistas de música de despecho” (Participante N° 10, 20 de febrero de 2024).

En el sentido de las prácticas para acumular capital, uno de los participantes, una vez apagada la grabadora, dio su testimonio sobre vínculos de la industria de la música del despecho con negocios ilícitos, “de ninguna otra manera podrían tener el dinero que tienen, además, aquí todos son enemigos” (Participante N° 13, 29 de febrero de 2024).

El campo de la producción de la música de despecho funciona como una empresa, quien invierte y acepta sus reglas, tiene altas probabilidades de recuperar lo invertido y entrar en el negocio. De esta manera ha construido una hegemonía cultural que le permite estar presente en todos los espacios sociales. Su retórica, aunque básica y precaria, se basa en alegar que es un producto cultural que representa a la cultura antioqueña misma. En su práctica hegemónica, arrincona cualquier tipo de producto cultural diferente. Se posición hegemónica sobrepasa, acudiendo al ethos antioqueño, cualquier tipo de reflexión y crítica sobre sus efectos sociales.

Capítulo 4. El campo del consumo de música de despecho y sus audiencias

Con el objetivo de trazar una noción del impacto social que puede tener la música de despecho y su propuesta temática en el campo social (Bourdieu 1992), que es dónde los procesos sociales se constituyen a partir de diferentes variables y en relación al tiempo que dure la presencia de ciertos aspectos, en este caso, culturales, el segundo campo de indagación, al que se dedica el presente capítulo, involucró a los consumidores de música de despecho. Se analiza la forma en que las diversas audiencias reciben, consumen o resisten el embate de la música de despecho desde su posición hegemónica culturalmente. También se busca en este capítulo, encontrar si se genera algún tipo de conciencia colectiva frente a los mensajes difundidos por la música de despecho.

Dividiendo el consumo de música como consumo consciente o activo y consumo residual o pasivo, se realizaron, acorde a la metodología planteada, entrevistas con agentes sociales no involucrados con la industria de la música de despecho. El consumo consciente tiene que ver con el gusto del individuo y la función estética de la música. Se basa en su decisión para escoger la música que va a escuchar en los diferentes momentos del día según su estado de ánimo o la actividad que realice. Esta agencialidad frente a la música, abarca el gusto por el ritmo contenido en las piezas musicales o el gusto por las letras de las canciones o la apreciación de la totalidad de los elementos de la música que escucha. Involucra cuestiones como la forma de buscar la música, de compartirla y de crear identidades individuales y colectivas con ella (Abeillé 2013, 128).

El consumo residual, es completamente involuntario. Es cuando, por ejemplo, utilizas el transporte público y escuchas la radio que sintoniza el chofer, eso te pone en condición de consumidor pasivo. El consumo pasivo se presenta en las interacciones sociales cotidianas. Theodor Adorno, integrante de la escuela de Frankfurt, “publicó varios informes sobre la industria cultural y las audiencias radiofónicas, llegando a una definición crítica del oyente pasivo ligada a su utilización de la música con una función socio-psicológica antes que estética” (Abeillé 2013, 122).

El objetivo de este capítulo es indagar, a través del material obtenido en el trabajo de campo, cómo se configura socialmente la recepción de ciertos tipos de mensajes difundidos a través de la música de despecho. Cómo el público, al que también denominaremos audiencias, asume el discurso que plantea la música de despecho; si lo reproduce, lo resiste o lo reconfigura, y si esto alcanza a tener una representación social significativa, tomando en cuenta, tanto a consumidores pasivos como activos.

4.1. El campo de la recepción y la música de despecho como hecho social

Pensar en términos de campo, es necesariamente pensar relacionamente. En este caso, el campo de la recepción, está relacionado directamente con el campo de la producción. Aun así, es un campo inerte, en el campo de la recepción solo aplica la decodificación y conversión del mensaje recibido, para luego ser aceptado, resistido, pasado por alto o incorporado y reproducido de alguna manera. Dentro de este campo no hay una lucha por ningún capital. Es más bien, un campo que le da sentido a otro.

La pertenencia a este campo se interpretará desde la perspectiva sociológica clásica de la construcción de un hecho social. De por sí, y dada la capacidad de despliegue alcanzada por la industria de la música de despecho, todos los habitantes de la región antioqueña pertenecen al campo de la recepción. En este campo, la presencia de la música de despecho es un hecho social, ya que es una manifestación aceptada colectivamente, es un aspecto de la vida social externo al individuo y coercitivos sobre él. De hecho, la pregunta sobre si los mensajes de la música de despecho son adecuados para todas las edades y en todos los espacios, fue respondida desde los dos ámbitos, el privado y el público. “A mí no me gusta esa música, pero si alguien se sube y me pide que la ponga, pues toca, o si yo voy a una rumba y está sonando esa música, cómo voy a pedir que la quiten, toca estar ahí y hasta cantarla...” (Taxista).

Yo como padre pues no deajo que mi hija escuche ese tipo de música en la casa porque obviamente ellos pensarán, que esa será la vida pues hoy en día y ellos se van a levantar con eso y quizás van a ser rebeldes como en ciertas canciones que dicen, entonces yo como padre pues no dejaría, evitaría pues eso. Ya cuando ellos estén más grandecitos pues que tengan conciencia y decidan (Participante N° 8, 17 de febrero de 2024).

Puede que cuando uno está en gallada, porque somos siempre de gallada, si tome partido y diga maldito hombres, si vamos a pegarle, a darle patadas. De momento en la canción uno la canta todo pulmón y se la goza y se la disfruta... pero, yo no tengo hijas mujeres, pero sí tengo los hombres, entonces cuando tengo hijos hombres y veo esas canciones que agreden tanto al hombre, yo siempre digo ah no, estamos viviendo donde ya hay más maltrato a los hombres que a las mujeres. O sea que si hay maltrato en esta música. Porque imagínense que le dediquen a mi hijo esta canción “eres un pobre perro que no se ama, eres un pobre idiota” (Participante N° 17, grupo de discusión, 12 de marzo de 2024).

Antes era de gente muy adulta, bueno, ha pasado el tiempo, esa población ha envejecido y ahora está impactando a jóvenes, jóvenes que escuchan reggaetón, escuchan salsa, les gusta la popular (despecho), quien iba a pensar, yo no lo había imaginado hace 10 años. A mí me gusta que los jóvenes se involucren. Entonces, por ejemplo, ahora uno ve artistas de la música

popular haciendo canciones con otros mexicanos que son más de pop o que son de otros géneros musicales urbanos. Esa es la dinámica de un género que ya ha impactado (Participante N° 25, 1 de abril de 2024).

Con el agravante de la estrecha relación entre consumo de alcohol y la música de despecho, la coerción que se impone coincide críticamente con la teoría de Durkheim: “si un individuo trata de oponerse a una de estas manifestaciones colectivas, y los sentimientos que niega, se vuelven en su contra” (Durkheim 1895, 42).

En el campo de la recepción se involucra, relevantemente, el concepto de “el gusto”. Para Bourdieu (1991), el sentido de “el gusto” como herramienta que utilizan los individuos para escoger sus consumos culturales marca la distinción entre determinadas prácticas culturales.

El gusto es una disposición, adquirida, para "diferenciar" y "apreciar", como dice Kant, o, si se prefiere, para establecer o para marcar unas diferencias mediante una operación de distinción que no es (o no es necesariamente) un conocimiento distinto, en el sentido de Leibniz, puesto que asegura el reconocimiento (en el sentido ordinario del término) del objeto sin implicar el conocimiento de los rasgos distintivos que lo definen en propiedad (Bourdieu 1991, 477).

El gusto por la música de despecho, manifestaron los participantes, es adquirido y formado a través de habitus de consumo cultural presente en sus familias; “yo crecí con esa música”, “mi papá la escuchaba todo el día”, “en el campo eso era lo único que se escuchaba”; fueron frases recurrentes dentro de las conversaciones que se realizaron. “Los esquemas del habitus, formas de clasificación originarias, deben su eficacia propia al hecho de que funcionan más allá de la conciencia y del discurso, luego fuera de las influencias del examen y del control voluntario” (Bourdieu 1991, 477).

Esta forma de consumo, producto del gusto adquirido dentro de la familia, abre una dimensión nueva, que se refiere al consumo activo pero inconsciente. Quiere decir, que muchos actores de este campo, ponen en su entorno sonoro la música de despecho pasando por alto, por completo el contenido de sus letras. Esto no representa, de ninguna manera, una resistencia, como más adelante se analizará, es más bien, una aceptación total de la sonoridad dominante sin que entre en juego un análisis del discurso que se desarrolla a través de sus letras.

Yo ni sé por qué me gusta esta música. Yo pienso que es por mi familia, yo vengo de una familia de pueblo, mi papá era un ganadero, entonces yo pienso que desde ahí es donde comienza el gusto. Si, él era ganadero y le gustaban los caballos, entonces desde ahí es donde surge como, como ese gusto, yo no sé si sería porque la viví todo el tiempo allá o la escuché todo el tiempo allá. Sabes que incluso no me he detenido ni analizar las letras. A mi papá le

gustaban eso y yo hoy la escucho por eso, hay muchas canciones que yo las escucho porque sé que a él le gustaban (Participante N° 27, 8 de abril de 2024).

Me gusta porque mi mamá, tengo muy buenos recuerdos de mi mamá que planchaba la ropa y hacía oficios con Elenita Vargas y ella la cantaba así, no tomaba, pero la cantaba a todo pulmón y yo sabía que muchas de esas canciones le salían a ella. Yo conservo un cassette de Elenita Vargas que ya no tengo de escucharlo, que es una herencia que tengo de mi mamá y me gusta. Además, en el pueblo se escuchaba por todas partes (Participante N° 22, 5 de marzo de 2024).

Sí, uno crece en ese ambiente, cuando iba con mi papá, cuando yo era niño, que íbamos a las reuniones del sindicato, o con los tíos, con los amigos del papá, sentados por ahí tomándose unas cervezas, tomando aguardiente, escuchando música guasca. A mí ahora no me gusta la música popular (Participante N° 26, 5 de abril de 2024).

En el campo del consumo se legitima el sentido de la distinción y se mezcla con la pertenencia a una cultura construida con base en la lucha contra las vicisitudes de la guerra. Esto es, que al tomar el término “música popular” para sí, la primera connotación que presenta es la de ser la “música del pueblo”, pero lograr penetrar todas las esferas sociales, y al ser consumida por los estratos socioeconómicos altos, se legitima su poder y su mensaje, aun presentando diferentes formas de consumo. “A mí me contratan para ir a hacer “yo me llamo”⁸ de Darío Gómez en esas fincas de ricos...” (Participante N° 2, grupo de discusión, 7 de febrero de 2024).

A mí me encanta la música de despecho, yo voy al pueblo que sea en donde haya conciertos de despecho, pero allá solo vamos los pobres o los de estrato medio, a esos conciertos no se meten los de estrato veinte, ellos tienen forma de tener los artistas solo para ellos. Uno ve que en las fondas de los mafiosos o en sus fincas, llevan los artistas a que les canten (Participante N° 22, 5 de marzo de 2024).

Los participantes insinúan cierta distinción solo a partir de los consumos culturales, no de la pertenencia a un estrato socioeconómico. “La gente que va a esos conciertos de música clásica es diferente, allá no beben, no hay peleas, y algunos de los que van son de clase popular también (Participante N° 22, 5 de marzo de 2024). “Yo he escuchado por allá en esos barrios ricos música popular (despecho), así como he escuchado aquí en el barrio (estrato 2) esa

⁸ Nombre de un popular programa de televisión masiva en Colombia en la que los participantes parodian a artistas famosos haciéndose llamar como el personaje al que parodian y para lo cual necesitan tener un parecido físico y musical.

música dizque jazz o música clásica” (Participante N° 4, grupo de discusión, 7 de febrero de 2024).

El campo de poder que se estructura en la producción de música de despecho, se impone en el campo social, sin que exista participación exclusiva de los consumidores activos. De hecho, el poder con que se despliega es tal, que no hay forma de aislarse de su presencia en los espacios públicos. Su despliegue alcanzado todos los escenarios sociales sin que exista una forma segura de apartarse de su consumo residual. En celebraciones sociales como fiestas de bautizo, cumpleaños y hasta matrimonios, es posible escuchar la música de despecho como acompañante de la ocasión.

“Los espero este sábado para cantar “*Cachos*” y celebrar el día de la madre en Medellín”.

(Mensaje en redes del artista de despecho Pepe Guerrero invitando a su concierto gratuito de lanzamiento del tema “cachos” en la plazuela de la Nueva Villa de Aburrá, sitio del cual expondremos sus características líneas más adelante)

Basándose en la observación empírica, se puede afirmar que esto sucede en cualquier estrato socioeconómico.

La verdad, estas músicas de despecho sí cuentan con un gran aliado, sí, cuentan con un gran aliado y ese gran aliado son los sistemas de difusión y de comercialización. Así las cosas, se dan una relación entre ambas, una fuerza que pudiera decirse en nuestro caso es hegemónica. Es decir, usted prende la radio, usted va en un carro, usted va en un bus, usted pasa por un barrio y usted está escuchando esta música siempre. Así que sí, es un asunto que está ahí, haciendo presencia hegemónica. Digamos que han logrado cooptar espacios que son vitales, vitales en lo que tiene que ver con la construcción de la vida en sociedad. Hasta usted se aprende el estribillo de estas canciones (Participante N° 14, febrero 16 de 2024).

Pues yo creo que no es para todo el mundo o todo el público, pero usted va en cualquier medio de transporte, va a algún establecimiento de comercio o algún restaurante, sí o sí están con la música popular, usted escucha la música y ahí hay niños, personas que de pronto... para mí los niños no deberían escuchar ese tipo de músicas. Y vos vas a un colegio y ellos cantan la música a todo pulmón. A mí eso no me gusta... (Participante N° 25, 5 de abril de 2024).

4.2. Los espectáculos públicos y el mensaje patrocinado por el estado

Este punto es especialmente álgido, tanto porque se ubica en un punto medio entre la producción y el consumo, como por la polémica que genera el tema de contratar o no artistas de despecho con dineros públicos. El espectáculo público es el que se paga con dineros públicos o que, en algunas ocasiones, es pagado por particulares, pero con la alianza del estado para el uso de espacio público.

Es el público, aparentemente, quien pide la presencia de los artistas de música popular en las fiestas municipales, y esto genera una coerción extrema que involucra la contratación pública de espectáculos de este tipo. La coerción no solo presenta a la música de despecho como única alternativa popular, aparte del reguetón, con quien se disputa la posición hegemónica y cuyos artistas nunca están dentro de la capacidad de contratación de los municipios, sino que hace que cualquier iniciativa que se oponga a su presencia en los espectáculos estatales sea censurada. La sanción social a la que se somete el mandatario local que no incluya un espectáculo de música de despecho en las fiestas municipales, es el rechazo de un gran porcentaje de los ciudadanos y de los medios de comunicación.

Un hecho social se reconoce en el poder de coerción extrema que ejerce o es susceptible de ejercer sobre los individuos; y la presencia de este poder se reconoce a su vez, ya por la existencia de alguna sanción determinada, ya por la resistencia que el hecho opone a toda empresa individual que tienda a violarla (Durkheim 1895, 48).

Por otro lado, y siendo una práctica frecuente, los mandatarios locales, aprovechan su poder decisorio para incluir en escenarios pagados con dineros públicos, conciertos de música de despecho. Allí ubican una zona *vip*, a la que solo puede acceder la élite del municipio y los invitados de honor. En las programaciones artísticas de las fiestas municipales, que se realizan anualmente en casi todos los pueblos de Antioquia, el cierre se hace con música de despecho. Debido al alto costo de las fiestas, un promedio de cien mil dólares por cinco o seis días de celebraciones⁹, la mecánica utilizada es muy similar en todos los municipios; la fábrica departamental de licores se presenta como el principal patrocinador de las fiestas, por medio de este patrocinio se obtiene la logística necesaria para las fiestas; tarima, sonido, luces, carpas y algunos artistas. Marcas de cerveza y bebidas energéticas también hacen presencia. Entre todos los patrocinadores pagan parte de los honorarios de los artistas más populares a cambio de ofrecer a modo de degustación y venta sus productos. La tarima principal es del patrocinador principal, que, en la mayoría de las veces, es la fábrica departamental de licores, un concepto de monopolio que se estableció en Colombia a través de la ley desde finales del siglo XIX y que se actualiza periódicamente.

Según la ley 1816 de 2016, (en Colombia) existe el monopolio rentístico de licores destilados. Esto significa, que los departamentos tienen monopolio sobre la producción de licores. Además, que su distribución y venta permite la obtención de recursos para la salud y la educación. Dicha ley define el monopolio rentístico como “facultad exclusiva del Estado para

⁹ Datos obtenidos de la ong FCC, operadora de fiestas en varios municipios.

explotar directamente o a través de terceros la producción e introducción de licores destilados. Y para organizar, regular, fiscalizar y vigilar la producción e introducción de licores destilados” (Finanzas).

A través de la venta de licor oficial, se auspicia la educación y la salud pública en Colombia. Por ende, el mensaje es claro; si el patrocinador oficial de un evento de música de despecho en el marco de unas fiestas municipales, es una fábrica oficial y los recursos con los que se pagan las fiestas son públicos, lo que se ponga en la tarima, tiene el aval social y artístico del Estado, y, por ende, es un mensaje aprobado.

Cuando se presenta sobre un escenario que paga el Estado, o cuando una persona lo escucha en su casa o en su sistema personal, el mensaje de la música de despecho no tiene una connotación diferente. Lo que sí hay es una connotación intencionada, ¿sí? Porque ahí hay que tocar el terreno del poder, del poder concebido en las relaciones, ¿sí? Y el Estado ejerce un poder legítimo, se supone, con mayor razón. Y es en eso donde yo quiero sustentar precisamente la respuesta. O lo que acabo de afirmar, es que la connotación no es diferente. La connotación es intencionada. El enfoque sigue siendo el mismo. Sigue actuando el lenguaje, siguen actuando las imágenes que se hace una persona a la hora de recibir esa información. Las imágenes son las mismas. pero se incurre en un hecho que digamos refuerza precisamente unos modelos de pensamiento y unos intereses (Participante N° 14, 16 de febrero de 2024).

Las narrativas de la música de despecho, proponen la relación desamor – licor, como única forma de “curar” las penas. Los consumidores activos relacionan la ingesta de alcohol con la escucha y el disfrute de la música de despecho, aún sin tener que vincular el contenido de la letra con su situación emocional personal. Quiere decir, que el solo sonido de la música de despecho es una conexión directa con el consumo de alcohol socialmente, en el plano individual y privado no se da esta relación necesariamente. “Es más, te voy a confesar algo, cuando yo escucho esa música es porque generalmente tengo ganas de tomar o me activa como las ganas de licor, la música” (Participante N° 27, abril 8 de 2024)

Yo sí diría que se escucha más en Antioquia que en cualquier lado. No sé si será por el frío, por las ganas de beber, que la gente que nos gusta escucharla tomamos. Por ejemplo, en Jericó se escucha buena porque usted cada canción es un aguardiente. Si yo estoy en una rumba y voy a escuchar popular no puedo decir que no voy a tomar. No, es imposible, en verdad eso te incita a beber y bastante (Participante N° 22, 5 de marzo de 2024).

Los artistas lo reconocen, el licor es parte fundamental de la industria del despecho, representado en “a mayor consumo, más posibilidades de patrocinio y apoyo a su trabajo”. Reconocen también, el aprovechamiento económico de un triángulo relacional entre la temática de despecho, el oyente activo y su consumo de licor.

Todo el que está despechado quiere tomar licor y esto es un mercado donde si vos contratás a un artista de música popular en una discoteca o en un concierto donde se vende licor, ¿qué va a hacer el artista? Pues coger su botella y tomársela para incitar a las personas que compren más licor, esa es la dinámica (Participante N° 25, 5 de abril de 2024).

Porque usted sabe que la música parrandera siempre es más alegre y siempre la gente mantiene por ahí bailando una cosa y la otra. Y la música popular, el contenido que tiene, es para tomar “chorrito”, tomar aguardientico (Participante N° 9, 17 de febrero de 2024).

La relación entre la presencia de la música de despecho en espectáculos públicos, el patrocinio de estos espectáculos por parte de empresas de producción de licor y el dilema de “darle gusto” al público, nos lleva a pensar, qué tanto se puede interpretar esto como el pago con dineros públicos de mensajes de violencia y consumo de alcohol.

4.3. La recepción y decodificación del mensaje

La recepción de un mensaje, involucra la decodificación e interpretación de éste. Llevar a cabo estos procesos implica tanto la dimensión subjetiva y personal como la social. Para lograr establecer la manera en que los agentes le están dando sentido a los mensajes difundidos por la música de despecho, es necesario comprender que los marcos cognitivos o marcos de experiencia (Goffman 1975), hacen parte fundamental de la manera en que estas narrativas impactan la vida personal y social de los agentes, ya que a través de estos es que interpretan y dan sentido a las interacciones sociales. Son los marcos de experiencia, los que nos ayudan a interpretar y actuar en el mundo. Los marcos, para Goffman

constituyen herramientas conceptuales para analizar franjas (strips) de actividad de la vida cotidiana, las cuales representan el material empírico al cual se le aplica el análisis de los marcos. El concepto de franja se emplea para referirse a una fracción de actividad y secuencia de acontecimientos (Chihu 2018, 103).

Esas franjas pueden estar representadas por canciones. Cada canción de música de despecho, es una franja a la que el individuo aplica sus marcos para realizar acción social o interpretar la realidad.

Claro, las canciones de despecho retratan a una mujer que es engañadora, que es abusadora, que es mentirosa, falsa, y así son. Hay unas cuantas que se salvan. La cuestión es que la mujer, si por su físico principalmente, por su esencia femenina, digamos que tiene una capacidad mucho mayor de aprovechar, de tomar provecho de ello para manipular el comportamiento o el proceder de un hombre (Participante N° 26, 2 de abril de 2024).

Los marcos guían la acción social de los individuos y son construidos socialmente.

Responden a la construcción de cultura realizada a través del tiempo. En esta construcción,

aparecen y desaparecen elementos y objetos culturales significativos que plantean simbolismos y cambios en la estructura de esa cultura.

Tres cosas hay muy buenas en la vida, los billetes, la mujer y el aguardiente.
Yo prefiero una negra bien querida, que en las noches se ponga bien ardiente.
Que me diga "Papito, acérquese a la almohada",
Que el hombre sin mujeres no vale una patada.
Es bueno una chequera en el bolsillo, es muy rico comerse un buen sancocho.
Tener lo que uno quiere es muy sencillo, pero es mejor tener uno su bizcocho¹⁰.
(*Ni plata, ni nada* – Los Relicarios – 1980)

Dicen que soy malo, que yo las despacho sin tener razón
Que soy un machista, antifeminista, frío calculador
Y yo les contesto utilizando un gesto de un hombre burlón
La que a mí me ama, la meto en mi cama y después adiós
Quién sería el idiota, que inventó el amor
Yo vivo soltero y con una y otra el paso mejor
(*Sin sentimientos* - John Alex Castaño- 2016)

A través de la aplicación de los marcos de experiencia se establece el vínculo entre el oyente y el mensaje y se determinan las características de su acción.

Yo soy de la costa, no de aquí de Antioquia, y con mi primer marido yo tuve una situación. Yo estaba haciendo oficio, normal, y yo estaba cantando la canción que sonaba en la radio “hacer el amor con otro” de la Guzmán, y él entró y me preguntó qué ¿por qué estaba cantando eso y que ajá? Y me trató mal y me intentó pegar. De ahí las cosas siguieron mal hasta que me separé. Con mi segundo marido pasó, que yo llegué a la casa y él estaba escuchando esa canción que dice que tiene una mujer para la casa y otra para la cama y yo le pregunté que porqué cantaba eso, que si tenía otra mujer en la calle, y él me dijo “no, normal, si la tuviera, normal, así somos aquí” y la seguí cantando, entonces yo me quedé pensando, pero desde ahí, a mi esa música me cayó mal... solo la escuchaba cuando salimos a rumbear y pues, tocaba. Después como que me acostumbré a escucharla y ya si me gusta (Participante N° 16, grupo de discusión, 12 de marzo de 2024).

Mi esposo me cantaba la de *me salió maestra mi niña bonita*, esa canción es muy fuerte, pero sabíamos que era por molestar (bromear). Pero una vecina se peleó con su marido, bueno exmarido ya (risas)... porque él le decía que sabía estaba aprendiendo muchas cosas mientras el salía a trabajar, entonces ella le cantaba el pedacito de Martina que dice “si me tienes

¹⁰ Término coloquial (en desuso) dado a una mujer bonita.

desconfianza, no te separes de mi” y peleaban todo el día de cuenta de lo que escuchaban en la radio (Participante N° 15, grupo de discusión, 12 de marzo de 2024).

Para Simon Frith (1996), los análisis sobre consumo de música “deben atender a formas de escucha relacionadas con la identidad cultural de los oyentes. Este argumento, relacionado a su vez con la teoría de Pierre Bourdieu sobre el capital cultural y la definición del gusto, podría justificar la diferencia en el consumo entre los oyentes activos y pasivos” (Abeillé 2013, 128).

4.4. El estigma

La música de despecho acorrala a los consumidores pasivos. El negarse a aceptarla como un hecho social, que hace presencia en casi todos los espacios de la vida, trae como consecuencia la censura. Al interior de corporaciones públicas como el concejo municipal, “el debate se ha dado en relación al vínculo que tiene la música de despecho con el consumo de alcohol” (Participante N° 21), y el no aceptarla dentro de los eventos artísticos públicos por esta u otra razón, conlleva ser blanco de ataques y señalamientos de extranjero, xenófilo y hasta antipatriota cuando se juntan los instintos separatistas de los antioqueños con algún tipo de defensa de su cultura. La defensa que se hace de la música de despecho como espectáculo público, está basada en la supuesta pertenencia de esta música a la identidad antioqueña y en el mismo término que utiliza su industria para presentarse; “música popular”.

Uno como político es muy vulnerado. La oposición al debate sobre el tema se cierra de tajo con un “ay tan cansona”. Entonces ahí que le toca a uno decir, bueno, hay unos límites, tener claro cuáles van a ser esos límites, porque también yo te lo digo, o sea, la transformación de ese arraigo cultural no es de un día para otro (Participante N° 18, 23 de febrero de 2024).

Estos ataques son frecuentes en cualquier espacio en el que la música de despecho esté presente y alguien manifieste su desacuerdo frente a ella. El debate en Antioquia es incipiente y se enfrenta a la potente frase coloquial “no le pare bolas a eso”, que se traduce como “no se preocupe por la música que suena”.

Durante el recorrido de un paseo escolar, con 36 niñas de cuarto de primaria (edades entre los 9 y los 10 años) de un colegio privado estrato 6 y bajo la tutela de 4 docentes, comienza a sonar, en el equipo de sonido del bus una canción de “música popular” que pone una de las guías turísticas (persona ajena al colegio). Las niñas, corean la canción. Ante el contenido de la letra de la canción, una de las docentes indica que esa canción no debe sonar en ese contexto escolar. Esto dio pie a una indisposición por parte de la guía turística que no le encontró ningún inconveniente a la letra que se escuchaba (Participante N° 23, 11 de marzo de 2024).

Tiene que ser una política pública total. O mínimamente iniciar con un decreto, o sea, yo he pensado, por ejemplo, aquí en el Consejo, un decreto que diga en las instituciones educativas no prohibir la música, sino que haya una selección de música donde exista el respeto, una selección de letras dentro de los géneros que se escuchan en las emisoras de las instituciones¹¹. Y es que es el respeto a muchas cosas, y eso tiene que ver con el papel del Estado, la protección y el respeto al ciudadano y sobre todo a los niños y niñas. Es que estamos educando niños y niñas para el mañana (Participante N° 18, 23 de febrero de 2024).

En el transcurso del trabajo de campo con consumidores, activos y pasivos, se encontró que, si hay una incipiente conciencia crítica frente a la temática del despecho y a la forma en que rotula a las mujeres, la forma en que las mujeres cantantes entran en la confrontación y las propuestas de relacionamiento que poco tienen que ver con el ethos conservador de los antioqueños o con un tipo de relacionamiento “normal”, al margen de cualquier tipo de violencia.

De pronto a futuro, eso sí pueda causar algún daño, porque se ven tan normal e incluso hay algunas que sus letras son exageradamente vulgares y se repiten abiertamente como en diferentes espacios. De pronto a futuro si puede ser que a estos muchachos se crean eso y se traten diferente (Participante N° 27, 8 de abril de 2024).

Aun así, se acepta la presencia de esta música en diferentes escenarios sociales argumentando que no hay nada que hacer frente a eso y que es parte de la cultura. O, en el caso de los consumidores activos, animados por la reciente aparición de la mujer en el escenario de la música de despecho, que presenta un elemento novedoso dentro de la contienda. En las narrativas presentadas por las pocas mujeres que han triunfado en la historia reciente de la industria de la música de despecho, se hace evidente el carácter de revancha y venganza que plantea.

A mi parece muy importante que cada vez se tengan más artistas femeninas interpretando, cantando, escribiendo canciones en la música popular. Antes era solamente un tema de hombres y ya. Y me parece importante ese papel porque primero se muestra que las mujeres tenemos muchas capacidades y que pues en este momento que estamos en un tiempo donde la mujer tiene que tomarla delantera en muchas situaciones, en su vida personal, en su vida, en su vida artística, en el trabajo, en la sociedad como tal, me parece que, que le aporta, le aporta mucho sentido. Y las mujeres, mira que tú las escuchas cuando, cuando ven a otra cantando y cantan con ganas, se sienten identificadas. Aunque muchas mujeres toman el papel del

¹¹ En las instituciones educativas de carácter público es muy común que durante el tiempo de los descansos funcione una emisora liderada por los mismos estudiantes.

victimismo, “se fue con otra y yo estoy herida y entonces yo estoy sola con mis hijos”. Otras no, se trata de superación femenina (Participante N° 25, 5 de abril de 2024).

Que yo soy una dama y no me rebajo por amor,

Que se lo disfrute, que se coma las sobras, que nada se llevó.

(Pa' la fulana – Arelys Henao)

Las narrativas de la música de despecho, construyen estereotipos de hombres y mujeres. Proponen una sola versión de masculinidad y de feminidad. Esto conlleva a que, en el campo de su consumo, y en el campo social cotidiano, se creen estigmas sobre cada uno de los géneros.

A través de la música de despecho se ha promulgado una identidad social virtual (Goffman 1963) de los hombres y a las mujeres de Antioquia, que son los atributos que se han puesto en los individuos sin necesidad de demostrar que los poseen y que son tomados como su esencia (Goffman 1963). Estos atributos pueden ser personales, como ser honesto, cruel, mentiroso, amable, o pueden ser estructurales, referentes a su ocupación. Para llegar a una identidad social real, el individuo o quien con él interactúa debe comprobar que tiene o no, los atributos personales puestos sobre él en la identidad social virtual. La construcción de esta identidad social virtual se puede leer a través de las narrativas de la música de despecho, aunque también ha sido constituida y reforzada por actos cotidianos pertenecientes a la historia de la región y a los componentes de guerra y narcotráfico que han atravesado esa historia. “Sí, la canción actúa como una... como una fuerza que incide, no solamente en la reafirmación de unos imaginarios, en la reafirmación de unas relaciones aprendidas, heredadas, y que están mediadas por el patriarcado y por otras violencias” (Participante N° 14, febrero 16 de 2024). Para los antioqueños, puede ser más difícil que para otros colombianos, lidiar con esa identidad social, ya que, a diferencia de las demás identidades asignadas a los habitantes de otras regiones colombianas, que hasta incluyen aspectos humorísticos, la identidad social virtual antioqueña incluye estar siempre cruzando fronteras entre lo legal y lo ilegal, entre la falsedad y la honestidad y muy relevantemente, entre lo moral y lo inmoralmemente aceptado en la cultura colombiana. Lo que en el resto del país es visto como una práctica inadecuada, en Antioquia, puede verse como normal y hasta podría ser motivo de orgullo y bienestar a partir de la naturalización de identidades relacionadas con la violencia que se despliega en el mensaje difundido a través de la música que más presencia tiene en los espacios sociales.

Miren que bien me siento en esta situación

Son tantos detalles que quiero expresar

No me he enamorado y por amor no sufro yo

Pues tengo suplente y también la titular
Una me consiente y la quiero de verdad
La otra me enloquece en la intimidad
¿Qué hago si aquí adentro de mi pecho están las dos?
Soy un hombre bueno, pues tengo un mal corazón
Yo quiero a la buena y deseo la mala
Una en la casa y la otra en la cama
Una me consiente, la otra me emborracha
Una es una santa y la otra es una diabla.

(La santa y la diabla – Alexis Escobar)

Aceptar la canción como producto cultural, acoplarla al paisaje sonoro cotidiano no significa en algunas ocasiones, que se acepte su mensaje o su propuesta de relacionamiento para sí mismo. Esto confirma la teoría de que el hecho social está por fuera de las voluntades individuales. “No, yo no lo aceptaría. ¿Por qué no lo aceptaría? Porque igual pues me parece que estaríamos sufriendo los tres, pues es un círculo que de una u otra manera yo creo que ni la diabla está contenta, ni la santa está contenta” (Participante N° 15, grupo de discusión, 12 de marzo de 2024).

El estigma, para Goffman (1963), es un atributo profundamente desacreditador. Involucra defectos, fallas, desventajas (Goffman 1963, 12), siempre en relación con la “normalidad” del estigmatizador y basado en la identidad social virtual del estigmatizado, poniéndole un carácter de normal al primero y un carácter de anormalidad al segundo. Al asumir el estigma que impone la música de desprecio sobre hombres y mujeres, se complejiza el análisis sociológico bajo la perspectiva de Goffman, ya que, este, centra su interés, “en el tipo de vida colectiva, cuando esta existe, que llevan aquellos que pertenecen a una categoría particular” (Goffman 1963, 34). “Construimos una teoría del estigma, una ideología para explicar su inferioridad y dar cuenta del peligro que representa esa persona, racionalizando a veces una animosidad que se basa en otras diferencias, como, por ejemplo, la de clase social” (Goffman 1963, 15).

El estigma construido por la música de desprecio, solo toma una variable en cuenta; la de pertenencia sexogenérica. Y la vida social de los estigmatizados es la vida misma de la sociedad antioqueña. Se ha asumido el estigma con indiferencia o resignación frente al poder ejercido por la industria y exhibido socialmente.

Términos estigmatizantes como la tóxica, la bandida, la intensa, la diabla, la fiera; o conceptos más complejos que involucran formas de relacionamiento como tener ganado, la

otra, la moza, la amiguita, el parche, la suplente, entre otros, se han ensamblado dentro de un imaginario de cómo son las mujeres antioqueñas. Para los hombres, se asumen términos como el cachón, el perro, el sugar, el jefe, el patrón.

Entonces en Antioquia, el concepto de estigma, se complejiza porque se asumen socialmente los estereotipos y estigmas planteados en las narrativas de la música de despecho y se ensamblan con el ethos construido. En términos de la sociología clásica, se cristaliza el estigma construido y aceptado en el hecho social. Pasa a hacer parte de la conciencia colectiva, que es en donde se ubican creencias, valores y normas, compartidas por los miembros de una sociedad (Durkheim 1893, 79).

Soy un hombre soltero, no tengo compromiso,
Para irme pa' la calle a nadie pido permiso
Tengo un corazón grande, muy fiel y muy leal
Puedo querer a muchas y a todas por igual
(*Soy soltero* – Johnny Rivera)

“Yo escucho esa canción y digo, pues no yo soy soltera sino viuda, eso es cómo lo mismo, yo también tengo derecho a conseguirme varios muchachos...” (Participante N° 15, grupo de discusión, 12 de marzo de 2024).

La conciencia colectiva construida alrededor de las narrativas de la música de despecho, y en relación al tiempo de duración en el campo social y a sus dinámicas cambiantes en cuanto al despliegue que realiza, nos lleva a que sea incorporada a la cohesión social necesaria para la continuidad del antioqueño como noción de identidad.

La cohesión social se refiere a percepciones de pertenencia (Hopenhayn 2007, 189 citado en Sotelsek y Margalef 2008, 190). La conciencia colectiva de los antioqueños apunta a exaltar la pertenencia a una “raza”, como ya se expuso anteriormente, una raza superior que lucha por conservar imágenes colectivas de autorrepresentación y de direccionalidad colectiva (Tironi 2005, 190 citado en Sotelsek y Margalef 2008, 190). La música de despecho se presenta, en el ámbito de su consumo, como un eje de cohesión social a través de la imposición de imaginarios colectivos eficaces para la vida común (Hopenhayn 2007, 189 en Sotelsek y Margalef 2008, 190). Conservar una estructura de dominación patriarcal donde la mujer ocupa el escaño más bajo de la pirámide social, podría ser una forma eficaz de perpetuar y facilitar aspectos como diversas violencias de género, explotación sexual y laboral, entre otros. La música de despecho, aprovecha el terreno ganado en el campo social para proponer exabruptos como los diez mandamientos para la mujer.

Son diez mandamientos de amor,
que tendrás que cumplir para ser bien feliz.
Espero con el corazón que los guardes muy bien,
que son para ti,
Primero es quererme con loca pasión.
Segundo olvidarte de tu viejo amor.
Tercero es que siempre pensaras en mí.
Cuarto mandamiento comprenderme bien.
Quinto no burlarte de mí padecer.
Sexto que no dudes nunca de mi amor.
Séptimo besarme con loca pasión.
Octavo ser franca y hablar sin rodeo.
Noveno es que sepas que soy tu gran amor.
Décimo te dice que seas buena esposa,
y así alcanzarás la gloria del amor.

(Los diez mandamientos – Fernando Burbano)

Las mujeres lo que quieren ahora es igualdad, y eso no es así. Hay diferencias que incluso desde la biología están presentes. Técnicamente lo que hace el feminismo moderno es decirle a la mujer que asuma comportamientos masculinos. Y pues es tan recalcitrante lo que le venden a la mujer de que el feminismo le dice que sí, que estamos en igualdad de condiciones, entonces ella lo hace tal cual como lo hace uno. Ahora, no estoy justificando ciertos comportamientos masculinos, porque hay cosas que uno desde la inteligencia puede mediar. Sí aquella me puso cachos, entonces yo le pongo cachos y quedamos parejos. Creo que esa no es la forma. Uno debe estar digámoslo, un escalón intelectualmente por encima de eso y no cometer lo mismo... Las cuestiones de la palabra con ellas es que ellas no son muy amigas de la lógica, sino del sentir. Y el hombre es más amigo de la lógica que el sentir. Pero algo que sí me parece a mí clave es conservar la familia tradicional. A pesar de todo ese modelo, ese modelo con sus ventajas y desventajas ha sido medianamente funcional. No como ahora que te dicen que una familia es una señora con un gato o un perro, o dos damas con una niña, o dos damas con un niño (Participante Nó 26, 2 de abril de 2024).

La cohesión social, también se refiere a mecanismos instituidos de inclusión y exclusión de la sociedad y cómo estos influyen y moldean las percepciones de los individuos en la sociedad (Ottone 2007, 189 citado en Sotelsek y Margalef 2008, 182). La forma de conseguir una mayor cohesión social contempla cuestiones como “el sentido de pertenencia y solidaridad, la aceptación de normas de convivencia y la disposición a participar en un proyecto colectivo” (Ottone 2007, 189 citado en Sotelsek y Margalef 2008, 182).

Aunque el capital social “cumple con ciertas características de la definición de capital: es duradero, flexible, fungible, se complementa con otras formas de capital y proporciona un flujo de servicios que genera rentabilidad económica a quién lo posee” (Ottone 2007, 189 citado en Sotelsek y Margalef 2008, 182), es un concepto complejo, ya que se torna excluyente con quienes no pertenecen al grupo que lo posee, sea por decisión propia o por ser foráneos a la cultura antioqueña.

Antioquia es una región con un gran capital social, producto de la cohesión social lograda a partir del reto de conservar el ethos, por anacrónico que este se presente. Las normas de convivencia incluyen tolerar ciertos tipos de violencia como resultado de la normalización y que son defendidas con argumentos que atañen a sucesos pasados como “es que antes era peor”.

Hay que dolor sentí esta madrugada, más me dolió cuando me desperté,
al darme cuenta que borracho y sin motivo, frente a mis hijos golpeé a mi mujer.
Esta mañana cuando me despertaba, entristecida me trajo el café,
su cara hinchada me hizo sentir cobarde, le traje flores y otra vez la conquisté.
Sus familiares le pidieron denunciarme, yo se los cuento porque yo la escuché,
ella decía él no ha hecho si no amarme, fue en la escalera que ayer yo resbalé.
Hace unos días llegué muy tarde a casa, volví a pegarle y esta vez mucho peor,
la vi resuelta a salir en busca de ayuda, se arrepintió cuando yo le di una flor.

(La última flor – El charrito negro)

Uno de los principales proyectos colectivos que sostiene la cohesión de los antioqueños es su idea separatista. Proyecto que está en el imaginario colectivo desde hace más de un siglo. “Antioquia federal”, es el slogan de campaña electoral de casi todos los aspirantes a su gobernación, y que alienta el sentido de pertenencia a la cultura antioqueña.

En el campo de la producción, se explota el sentimiento del odio, se convierte en un capital simbólico que aprovecha contienda la cercanía a la violencia que ha tenido la sociedad antioqueña. Esto se legitima en el campo del consumo, se ama el odio que se representa en las canciones. Se toman como “la voz del pueblo”. Como lo que “siempre he querido decir, pero no he podido”

Cuando tú a mí me conociste, ya sabías que no eras el primero
Yo ya tenía mi recorrido, no andaba en kilómetro cero
Y muy claro como yo tenías, que en mi vida había un heredero
Yo comprendo no lleva tu sangre, pero a tiempo te lo hice saber
Muy campante así me aceptaste, y ahora te quieres correr
Gran cobarde ya puedes largarte, no me importa tu falso querer

(Ave de otro corral – Arelys Henao)

En la era digital, el odio se reparte por igual y de la manera más fácil, sin que haya necesariamente un responsable al frente de los mensajes difundidos. “Con las redes sociales el mundo aprendió a amar el odio” Rob Curran¹²

4.5. El tiempo

El tiempo es un factor determinante en los procesos sociales. Es a través de este concepto que se mide la duración y la regularidad de los eventos o novedades que impactan la vida colectiva y a través del cual se determinan los procesos de producción y reproducción de los mismos (Tapia 2009).

Todo permanece en movimiento El concepto tiempo es un determinante para que un mensaje, a partir de su recepción, se adopte como práctica social. Una vez constituida una práctica social o acoplado un elemento más al ethos, el tiempo es el que determina la duración de su desarrollo, el desgaste y su descomposición (Tapia 2009, 177). La música que ahora se presenta bajo el término de “música de despecho”, es el resultado de un proceso en el tiempo que no ha tenido ningún momento de quietud. Se inventan sus propias dinámicas y se reinventa las formas de representar socialmente unos imaginarios colectivos, que, a su vez, pueden ir mutando. Esa es una de las características del tiempo mirado en los procesos sociales, la mutación, el cambio, por tanto, la novedad (Tapia 2009, 177). Esto responde a la dinámica de la cultura en permanente hibridación. Desde sus orígenes, resultado de la fusión de la cultura mexicana con la antioqueña, hasta el momento actual, la cultura popular de la que la música de despecho se hace representante, no ha parado de mutar y proponer diferentes simbologías y formas de consumo adecuándose a sus audiencias. El tiempo es otra versión de lo histórico que en líneas pasadas se referenció con Jelin (2014). “Los hechos se suceden, son condicionados, determinados o producidos por otros que les anteceden, que a su vez también pueden ser explicados en tanto que un proceso de causación anterior, es decir, por otros hechos y procesos” (Tapia 2009, 179).

Cada sociedad tiene su tiempo interno. Sus formas de asimilar las novedades y determinar el ritmo o la regularidad con el que las desarrollará, las desgastará y las descompondrá, o, por el contrario, las conservará, las cristalizará (Tapia 2009, 180).

En las nuevas generaciones antioqueñas parece haber una noción de cambio cultural.

¹² Fundador del movimiento “Sociedad secreta de odio a Barney”, el dinosaurio.

Yo opino que sí puede haber un cambio, porque es la educación que se le da a las personas la que lo permite. Digamos que una persona ya se cansó de escuchar lo mismo y empieza a explorar otros géneros, otro tipo de cosas, otro tipo de experiencias y pues eso puede generar a largo plazo pues un cambio en industria musical, pero pues se va a demorar demasiado tiempo porque hay mucha gente que todavía no lo analiza de manera correcta (Participante N° 19 – 12 años de edad, 23 de febrero de 2024).

En el tiempo que se ha tomado la música de despecho para ser consumida en masa, que bajo la perspectiva de Braudel (1968) sería una duración media, quiere decir que lleva unas cuantas décadas, ha logrado construir una dramaturgia social (Goffman 1959) que incluye y acopla todos los elementos que recoge del campo social en el que se despliega. Esto con el objetivo de que sea acogida en su totalidad por sus audiencias. Para Goffman, toda interacción social es una actuación o papel representado hacia el otro o los posibles observadores (Castillero 2017). Esto, llevado al estatus hegemónico en el que se presenta la música de despecho, incluye la construcción de personajes que salen de las bases sociales más marginadas y subalternas de la sociedad. Siempre, en la acción dramática construida, han luchado contra todo tipo de estigmas y problemáticas de índole socio económico, provienen de los estratos más bajos y siempre han estado bajo el yugo de un poder femenino que los explota, como bien se ha descrito en líneas anteriores. En esta teatralidad, “algunas actuaciones son llevadas a cabo exitosamente con completa deshonestidad, otras con completa honestidad; pero ninguno de estos dos extremos es esencial para las actuaciones en general” (Goffman 1959, 82). El éxito en el campo social, de esta acción dramática, radica en la forma en que se vean reflejados los imaginarios colectivos de superación. Goffman infiere que una actuación honesta, sincera, seria, tiene una conexión con el mundo verdadero menos sólida de lo que se podría suponer a primera vista (Goffman 1959, 82). El libreto utilizado para conmover a las audiencias, más que la experiencia que se narra en la canción, involucra “el intercambio de acciones, oposiciones y respuestas terminantes dramáticamente infladas” (Goffman 1959, 82). En la aceptación de esta dramaturgia por parte de los consumidores activos, no interesa, una vez más, lo que haya tenido que hacer el personaje para superar las dificultades y lograr la fama, incluso, el contenido de la canción se pasa por alto cuando la historia dramática se ha conectado con los ellos. En este sentido, la escenificación que parte del campo de la producción, en el que el hombre es un ser frágil, humilde y trabajador, es recibida en el campo de la recepción como la aceptación de esa dramaturgia y acogida como el personaje a proteger. Algunos consumidores se distancian del contenido de la canción por involucrarse con el actor. Dentro de la dramaturgia creada por la música de despecho, se tejen mitos

alrededor de sus personajes para justificar las historias de éxito que los cobija; ganarse la lotería, recibir una herencia, un mecenas anónimo, hasta haberse encontrado una “guaca”.

El perfil del hacedor es el que da carácter a la canción. El perfil del hacedor es el que pone al hacedor en un espacio, en un lugar físico y simbólico concreto que lo hace percibir una realidad... puede llevar su mirada mucho más allá, pasar de pasar de experimentar, de ver, de interpretar, de reflexionar lo que está sucediendo en su entorno pero que tiene la capacidad de poner a dialogar lo que le sucede en su entorno con lo que sucede en otros entornos. El hacedor tiene la posibilidad de hacer de su experiencia y de su historia un asunto que lo lleva a hacer la canción, y que, si lo ponemos en términos de lo dialógico, la canción le retribuye. Su creación se constituye en un documento. Hay inevitablemente un asunto que toca lo existencial del hacedor. El hacedor comprende que hace parte de un grupo específico en términos de lo poblacional, que tiene una nacionalidad, eso lo comprende el hacedor, que tiene una historia personal, pero que no la desvincula a la historia colectiva y eso, al fin de cuentas, establece toda una relación con quien consume su música. Y esa relación inevitablemente lo pone en esos términos en que la canción es un testimonio que se pone en clave de su experiencia personal, que lo vincula a un asunto común de *comunitariedad*, y que además suele actuar como un elemento que contribuye a la idealización, tanto de él como persona, como de lo que narra (Participante N° 14, 16 de febrero de 2024).

Toda esa gente ha sido muy berraca, vea a Johnny Rivera, vendía lotería en el pueblo y vea ahora donde está, mire a Yeison Jiménez, vendía aguacates en Corabastos y ahora está tapado en la plata, o a Alzate, vendía mangos cuando era chiquito, le tocó irse a Estados Unidos y comía de la basura... esa gente ha sido muy berraca (Participante N° 7, 17 de febrero de 2024).

La otra forma dramaturgica que ofrece la música de despecho subyace en la misma historia que cuentan las canciones y con la cual los consumidores activos establecen conexiones. Hay una forma de consumo activo, a manera de una novela, por capítulos, que ofrece cierto margen de seguridad en cuanto a tomar distancia y no hacer un juicio de valor de lo propuesto en la narrativa, sino tomarlo como una escena que se describe. Este tipo particular de consumo, se aleja de una práctica social que se pueda proponer a través de las letras de la música de despecho, ya que se dedica es a contemplar las canciones como actos teatrales.

Yo de la canción (*la santa y la diabla*) pienso que es más duro para la diabla, que sería como la amante, porque yo pienso que uno enamorado de una persona, pero a la vez uno no poderlo disfrutar porque no sabe que es ajeno. Entonces, aunque el nombre lo dice, “la diabla”, pero a la vez está sufriendo más que la que la de la casa, porque la propia no sabe, la otra sabe. Pero mira cómo es de duro, yo lo quiero, pero no lo puedo tener (Participante N° 15, grupo de discusión, 12 de marzo de 2024).

Es que también eso tiene la música popular, que hay veces pues yo pienso que para los que la hacen siempre se pegan también como de historias, de historias que pasan y ellos hacen música de la historia, o sea que no, yo pienso que no es por la canción que lo hacen, sino que antes al contrario, yo pienso que la canción la hacen por las historias que escuchan ellos van creando (Participante N° 16, grupo de discusión, 12 de marzo de 2024).

4.6 Resistir para vivir

Las poblaciones se dividen a menudo, demasiado a menudo, entre aquellos cuyas vidas son dignas de protegerse a cualquier precio y aquellos cuyas vidas se consideran prescindibles. Dependiendo del género, de la raza y de la posición económica que ostentemos en la sociedad, podemos sentir si somos más o menos llorables a ojos de los demás.

—Judith Butler.

El acto de la resistencia puede ser tomado como un acto de rebeldía ante la colonización cultural o política y revestir un peligro para quien o quienes la ejercen. Existen muchas formas de resistencia. Ante una imposición cultural o política, su no aceptación, abierta o indirectamente, a través de acciones de choque o de la generación de diferentes alternativas, involucra, lo que Foucault conceptualiza, expuesto a través de Judith Butler, como la valentía y el discurso valiente. Para constituir un discurso valiente, bajo el concepto de Foucault, expresar la verdad debe “entrañar un peligro o un riesgo para él o ella” (Butler 2022, 12). Por esto, la resistencia, para Butler, va emparejada al miedo. El discurso valiente, como producto de la valentía, exige el vínculo y la correspondencia total en el discurso expuesto, “no es una expresión irónica, sino que quien habla cree sinceramente en lo que dice” (Butler 2022, 12). No se es valiente, ni se ofrece resistencia (al menos no significativa) cuando se está en los dos bandos.

Butler se pregunta, si el discurso valiente puede pasar del plano individual al colectivo. Considera que esto sucede cuando la valentía y el discurso valiente son temerosos e inducidos por el miedo, convirtiendo el ejercicio de la libertad de expresión en un asunto plural, una ocasión para la solidaridad y la resistencia (Butler 2022, 22). “La valentía deviene un rasgo y efecto de las relaciones sociales, en particular de las relaciones de solidaridad; se transmite entre la gente, y surge precisamente de las relaciones sociales, de los lazos entre personas, del espacio y la ocasión de sus interrelaciones” (Butler 2022, 23).

La resistencia permite la creación del acto solidario y grupal, posibilitando el paso de una posición individual a un movimiento social.

En un paralelo con el texto *Sin miedo* de Butler, en el que centra su análisis y propuesta en el caso de los migrantes y los derechos políticos, podríamos decir que oponer resistencia abierta

ante el embate de la industria de la música del despecho, puede sumir a quién la ejerce en un ambiente de hostilidad, “injusticia cultural” y riesgo, dado el cúmulo de violencias involucradas en el despliegue de dicha industria y su capacidad de penetración en los diferentes estamentos públicos y privados para cumplir su objetivo económico. Este despliegue, que del lado de la producción muestra objetivos principalmente económicos, del lado del consumo, habitualmente expone argumentos para aceptar y apoyar la capacidad penetración y despliegue de la música de despecho que no va más allá de un “está de moda” o “es lo que le gusta a la gente”; gente, ese significado vacío que impera en las justificaciones de los sujetos.

Butler, enlaza el planteamiento de Hannah Arendt sobre el “derecho a tener derecho”. Esto es, hablando en términos de migrantes, que cuando se ejerce la resistencia ante la desposesión de los derechos, se articula un derecho a tener derechos de lado a lado. El ejercicio de ese derecho es por fuerza temeroso, dado que quienes alzan la voz contra la injusticia saben que es muy posible que se los someta a una injusticia mayor solo por haberse pronunciado (Butler 2022, 22).

Igual funciona en el campo de la cultura y sus productos, el riesgo de la resistencia está latente. El ejercicio de los derechos por parte de los ciudadanos y el papel del Estado en la protección de los sujetos frente al ejercicio de los derechos presenta una profunda dicotomía. Cualquier intervención podría bordear el riesgo de parecer una limitación a la libre expresión. Bajo el sofisma de la pertenencia a una cultura y del desarrollo de sus rasgos particulares se desarrolla el derecho a la libre expresión, pero podría entrar en completa contradicción con el derecho a la igualdad cuando la libre expresión promulga la desigualdad como un estándar social aceptado y a reproducir. Dentro de las expresiones culturales y sus productos, poco se ha medido el alcance de las narrativas y su despliegue, incluso si ésta es abiertamente contraria a una normativa como el respeto y la igualdad.

Cuando se plantea la resistencia bajo este marco, no tenemos más remedio que reflexionar sobre el poder colectivo (Butler 2022, 22). Sin embargo, aunque el poder económico y el despliegue de la música de despecho encuentra resistencias en diversos nichos sociales, su presencia hegemónica en la cultura de masas no se ve afectada significativamente, por el contrario, su crecimiento exponencial hace que sea un producto cultural de difícil contención.

Uno en los espectáculos públicos canta canciones que no sean tan fuertes y como tan groseras, pero la gente empieza a pedir es lo de los artistas de despecho, y como toman tanto en esas fiestas, cada vez canciones más fuertes y se las dedican y pelean y todo. A la gente le gusta es lo que suena en la radio. (Participante N° 6, 17 de febrero de 2024).

La capacidad de agencia, es finalmente en donde reposa el poder que el campo del consumo le puede dar o quitar a la música de despecho. Esta capacidad se ejerce de diversas maneras. Una de ellas es la apropiación parcial de la música de despecho. Esto entra en el campo de la subjetividad, razón por la cual, no nos detendremos ampliamente en ello. Consumirla porque resulta atractiva musical pero no poéticamente o el consumo social y no individual, son formas de apropiación parcial. Aceptado el sentido de las canciones, se realiza una apropiación parcial, que matiza o simplemente pasa por alto el significado directo de sus palabras.

Esta canción que dice me salió maestra que no me acuerdo, me salió maestra mi niña bonita. Yo me acuerdo que mi marido cuando vivía me molestaba mucho con esa canción, yo nunca me ofendía, a mí me daba risa que me salió maestra mi niña bonita, pero a mí me parecía la canción digamos que buen ritmo, yo no me ofendía porque yo sabía que no me la está dedicando, sino que uno se involucra como como en lo que está pegando. En el momento que todo el mundo la canta, que en la fiesta se escucha, entonces uno también la canta, si no, pero yo no me ofendo (Participante N° 15, grupo de discusión, 12 de marzo de 2024).

Sería irreal aceptar que la hegemonía con la que se despliega la música de despecho es aceptada totalmente y sin mayores reparos. También irreal sería pensar que a todos los habitantes del territorio antioqueño les gusta este tipo de música. Socialmente existe ciertos nodos de resistencia al despliegue con que se presenta la música de despecho. Una corriente social que indaga por sus raíces y que duda de la identidad social que supuestamente representa la música de despecho. Incluyen en esa indagación, procesos de rescate de usos, medicinas tradicionales, formas de lenguaje, músicas y estéticas. Rechazan abiertamente la invasión cultural producida desde el mismo centro dominante de su propia cultura, esto es una importante oposición a los procesos de hibridación que se presentan desde la industria musical y que se quieren mostrar como procesos identitarios propios.

Pues digamos que (como forma de resistencia) específicamente está la canción, pero como la canción hay otras formas, hay otras expresiones de resistencia a estas subculturas y a todos estos establecidos que insisto son un medio muy potente para configurar en términos de lo ideológico (Participante N° 14, 16 de febrero de 2024).

Estos nodos de resistencia han reconfigurado espacios públicos, se los han apropiado y han marcado no solo una diferenciación sonora y artística sino una posición política que reivindica otros aspectos de la cultura tradicional que sido ha sido construidos junto con una identidad colectiva producto de la hibridación constante. Estos espacios destacan de nuevo que la música y el arte en general, son una herramienta fundamental para la expresión, consolidación y pervivencia de la cultura y la identidad.

Música de gaitas y tambores suenan cada noche en el parque Andrés Bello del municipio de Bello, músicos campesinos interpretando música parrandera se dan cita con su público para bailar cada domingo en el parque principal del mismo municipio. Cantautores de música social se encuentran en “canciones debajo del guamo” en el parque del municipio de Copacabana. La música andina suramericana y su mensaje, resiste en la plazoleta de la Nueva Villa de Aburrá, en Medellín, un sitio que comienza a ser disputado con la industria de la música de despecho para llevar allí sus espectáculos públicos. En palabras de un asistente habitual a los conciertos de música social de este sitio “estamos pasando de escuchar ‘solo le pido a dios, que lo injusto no me sea indiferente’ a ‘quiero ver arriba esas copas llenas de aguardiente’” (participante anónimo). La misma música guasca, ejecutada por varios de los participantes, resiste al embate de las narrativas de la música de despecho, manteniéndose en su espectro campesino, familiar, sencillo. “Yo trato siempre de escribir canciones que se distingan del género de despecho, que hablen de lo bonito del amor, del campo, de la pareja, pero que sigan sonando a música guasca. Uno no puede ponerse a competir con esos del despecho” (Participante N° 10, 20 de febrero de 2024).

La hegemonía de la música de despecho y su capacidad de imponer una cultura de masas, habitualmente, arrincona las resistencias que se le presentan en el territorio.

Otras formas de resistencia, se dan desde los procesos educativos que algunos docentes desarrollan en las instituciones de niveles primaria y secundaria.

En nuestra institución tenemos emisora estudiantil, después de un proceso de diálogo establecimos una programación de géneros musicales por día. La música popular no se escucha porque los chicos manifestaron que esa era la música que escuchaban sus padres en la casa y no la querían en el colegio. A cambio, les ofrecimos un día de cumbias y música del pacífico (Participante N° 24, 1 de abril de 2024).

El capital escolar (Bourdieu 1979), y los marcos de experiencia, son fundamentales para desarrollar la capacidad de agencia de los individuos y ponerla en función de cierta capacidad colectiva de agencia, que sería la sumatoria de capacidades de agencia individuales. Desde una perspectiva psicológica, la capacidad de agencia es el principal elemento para asumir o resistir ciertos mensajes difundidos.

Es decir, si yo ya tengo una formación patriarcal donde yo veo a una mujer como un objeto sexual, yo voy a llegar a esa música y lo voy a ver como una especie de confirmación de lo que yo ya sé. Pero digamos que yo soy una persona que también tuve una formación patriarcal, pero por el acceso a la educación, que es ahí donde entra la capacidad de agencia, la capacidad de la educación. Ya entré, digamos, en procesos reflexivos, entré en un proceso psicoterapéutico para analizar la relación con mi padre. Yo escucho ese tipo de canciones y yo

puedo hacer dos cosas o puedo hacer varias cosas o pelearme con esa música o puedo simplemente tomar lo que me gusta de esa música y usarla desde otro lugar, desde un lugar de divertimento, desde un lugar de “tan bueno, mira tan charra esta canción”. Hay más posibilidades en el individuo que tiene esa capacidad de agencia, porque la capacidad de agencia es también la capacidad de elegir si esa música me lleva o no a unos ciertos actos (Participante N° 20, 29 de febrero de 2024).

Desde las escuelas se han generado acciones de buscan despertar una resistencia o un consumo consciente de la música de despecho y de otras músicas que se despliegan en el contexto antioqueño.

A partir de una reflexión al interior de la clase sobre la frase de una canción de pop “Duele el amor duele hasta matar”, logramos escalar la reflexión y organizamos el panel “Músicas, letras de amor y desamor, y entorno escolar”. Nuestro interés se ha orientado al análisis de las letras de amor, despecho y desamor, en relación con la mediación o cosificación de los procesos y competencias socio-afectivas y emocionales de estudiantes de secundaria (Participante N° 24, 1 de abril de 2024).

Medellín se ha conocido como la capital tango, una de tantas, quizás por el hecho de que Carlos Gardel murió en esta ciudad en 1935. De ahí, que uno de los bastiones de resistencia ante el asedio de la música de despecho, es el mismo tango. Bares y cantinas en las que solo se escucha tango como forma de autoreconocimiento. La salsa, que ha tenido una historia particular en Antioquia, de donde salieron algunos grandes exponentes, también marca sus acciones de resistencia con el resurgimiento de algunos sitios dedicados a sonar y bailar este género musical.

4.7. Una cucharada más

Finaliza este capítulo, un breve recorrido por fragmentos de letras que nos permite redondear la agencialidad con la que se asumen o resisten las propuestas relacionales contenidas en las canciones de despecho. Así como una lista de títulos de canciones que ajustan el perfil temático de este género musical. Los títulos de las canciones anticipan su contenido. La idea de esta pequeña compilación es reforzar la idea planteada de que, aun siendo el desamor y la tristeza, un tema recurrente en las letras de cualquier género musical, la música de despecho, apropiada del término “música popular”, solo dedica sus narrativas exclusivamente a la difusión de una propuesta en particular; el dolor, el menosprecio y el alcohol.

Mientras más le siga demostrando amor

Mas va despreciarlo, ellas así son

(Ellas así son – Jessi Uribe)

Y cuentan que borracho, lo escuchan murmurar,
 Diciendo perra ingrata, no me supiste amar.
(Las malditas mujeres – El caballero gaucho)
 La culpable de toda mi tristeza es la mujer que amo
 Que sin importarle cuanto le daba, con otro se ha marchado.
(Despecho y traición – Freddy Burbano)
 El sueldo te lo di, todita la quincena,
 Y yo como un mari(ca), pensando que tú eras muy buena.
(Ingrata – Pipe Bueno)
 Por ahí me dijeron que me andas buscando,
 Y yo no sé qué hacer pa' que no sigas molestando.
 Si ya no somos nada no se pa' que me buscas,
 Y si es que estás pelado vaya y pídale a la suya [sic]
(Ahora si me buscas – Francy)

<i>Que sirvan trago</i>	John Guerra
<i>Que se vaya por donde llegó</i>	John Guerra
<i>Guaro</i>	Jessi Uribe
<i>De malas</i>	Jessi Uribe
<i>Suerte es que te digo</i>	Anthony Zambrano
<i>Despecho y traición</i>	Freddy Burbano
<i>Necesito beber</i>	Freddy Burbano
<i>Llorando mi despecho</i>	Freddy Burbano
<i>Entre botellas</i>	Pipe Bueno
<i>Para que sufras</i>	Pipe Bueno
<i>Doble dosis de licor</i>	Fernando Burbano
<i>Entre el amor y el trago</i>	Fernando Burbano
<i>Tú hora ya pasó</i>	Fernando Burbano
<i>Víbora</i>	Fernando Burbano
<i>La santa y la diabla</i>	Alexis Escobar
<i>Copita de licor</i>	Alzate
<i>El desquite</i>	Alzate
<i>La novia de todos</i>	Alzate
<i>Ya me cansé</i>	Alzate
<i>Muy bandida</i>	Alzate
<i>Como yo no hay dos</i>	Charrito negro
<i>Me salió maestra</i>	Charrito negro

<i>Pero te vas a arrepentir</i>	Charrito negro
<i>Quererte fue un error</i>	Charrito negro
<i>La tirana</i>	Darío Gómez
<i>Si se fue se fue</i>	Francy
<i>Mala mujer</i>	Paola Jara
<i>Pobre perro</i>	Paola Jara
<i>Salud por él</i>	Paola Jara
<i>Lo pasado pisado</i>	Arelys Henao
<i>A volar</i>	John Alex Castaño
<i>Voy a seguir tomando</i>	John Alex Castaño
<i>Sin sentimientos</i>	John Alex Castaño
<i>Potranca de corral</i>	Yeison Jiménez
<i>La cantina</i>	Hernán Gómez
<i>Me cambiaste por nada</i>	Luis Alberto Posada

Conclusiones

Puede que el lenguaje que más claro nos resulta se acabe revelando como el más opaco, incluso engañoso, cuando empezamos a excavar en la historia del uso que se ha hecho de él

—Judith Butler.

Hemos analizado cómo la música de despecho se ha convertido en una hegemonía cultural que ocupa la mayoría de los espacios sociales en el departamento de Antioquia, Colombia. Para ello, ha levantado una gran industria cultural basada en un estilo poético particular que aprovecha la construcción social y cultural alrededor del género, en el que podríamos identificar la clara presencia de los cuatro elementos simbólicos del concepto en el que hemos basado el análisis para el presente trabajo. Con esto busca explotar las relaciones de poder implícitas en ello y perpetuar la jerarquía de género y los estereotipos masculinos y femeninos contenidos en el concepto de identidad colectiva construida a través de los años en la región, aportando a este concepto propuestas de relacionamiento entre hombres y mujeres que encajen ajustadamente con los estereotipos perpetuados. La diferencia sexual permanece intacta en relación a la desigualdad social, porque en ello se basa la industria de la música de despecho. Además, incorpora el consumo de alcohol como parte de la dramaturgia social necesaria para el consumo de música de despecho en cualquier escenario social.

El poder del mensaje difundido por la música de despecho, implica lógicamente el uso de una narrativa particular, diseñada especialmente para este tipo de expresión artística que se ha instalado en la vida de los antioqueños y que se presenta como un producto cultural a promover y defender, por supuestamente, representar la cultura antioqueña y contener sus atributos. El término “cultura” conlleva atributos (materiales, lingüísticos, territoriales) y la conciencia de tales atributos, así como su naturalización como elementos esenciales de la identidad de grupo (Hiramatsu y García 2013,10). De esta forma se conservan y fortalecen estereotipos de género y de relacionamiento que se naturalizan con la reproducción del mensaje.

La estética que ha desarrollado la música de despecho a través de sus narrativas poéticas y visuales y en sus interrelaciones sociales en diferentes escenarios, está en permanente diálogo con un amplio repertorio de violencias simbólicas. Esa estética comulga con la admiración social que se rinde en Antioquia a quién ostenta el poder económico a través del lujo. El mensaje, portador de diversas violencias, se transmite a través de atractivos medios sonoros y visuales, en los que permanentemente se están llevando a cabo hibridaciones y produciendo lo que podríamos plantear, acomodando el concepto de Sassen (2015), expulsiones culturales.

Estas expulsiones las practica desde su posición hegemónica. La música de despecho y su élite, como determinadores en el campo de la producción, deciden qué es legítimo y valioso, no solo en su campo, sino, producto de su poder y de la forma en que se hace ver como cultura popular, qué es válido y qué no lo es dentro de los productos culturales de otros campos y dentro de la cultura misma. La hibridación que hace la música de despecho es una práctica frecuente y deliberada que utiliza los elementos culturales foráneos que de manera cíclica han colonizado la cultura antioqueña. El mariachi con su sonido y su estética sigue predominando en el orden a seguir dentro de esta hibridación cultural. La colonización de la cultura mexicana a la antioqueña, que comenzó en los años 30 del siglo XX, continúa, cada vez con elementos más poderosos y de más aceptación por parte de los artistas de la música de despecho y de su público. Este proceso, sobrepasa lo musical; elementos culturales mexicanos como la gastronomía, los regionalismos lingüísticos, la indumentaria y la música, se presentan cada vez más fortalecidos dentro de la híbrida cultura antioqueña.

La cultura y la sociedad son interdependientes, la una no existe sin la otra. “Toda sociedad desarrolla una cultura y una cultura solo se desarrolla y existe dentro de una sociedad” (Ramos y Cepeda 2020, 50). La cultura está en permanente hibridación, reconstrucción o reafirmación, producto de los cambios e intercambios sociales que se presentan debido a cambios sociales y económicos en otras culturas localizadas. La migración, las influencias mediáticas, las situaciones políticas y económicas, entre otras, afecta de un modo u otro la construcción permanente de la cultura local. El conjunto de conocimientos y tradiciones que conforman la cultura siempre lleva consigo la construcción de identidades colectivas y de imaginarios colectivos que sostienen esas identidades, estos incluyen normas de comportamiento social, formas de vida, formas de arte y tradiciones. La identidad colectiva es una construcción social, es necesario entender que toda colectividad es una entidad modelada de acuerdo con los principios culturales y los centros de poder reinantes (Chihu y López 2007, 126). A esta identidad colectiva es a dónde acude la sociedad como manera de protección frente a fenómenos críticos de migración masiva a su territorio, esto es “descansar sobre algún tipo de tradición de afinidad natural” (Appadurai 2001, 164). La música de despecho, auto investida como “música popular”, se convierte en un centro de poder reinante, y como tal, plantea parámetros de legitimidad como exigencia para pertenecer a la cultura “paisa” (término que prefiere utilizar popularmente), a través del manejo de un repertorio de elementos simbólicos. Los elementos simbólicos conforman el conjunto de valores culturales de una sociedad, estos se practican deliberadamente y se integran a las identidades al tiempo que las reproducen. Se trata de un performance, “donde lo representado ya no significa, sino

que es” (Blanco 2018, 8). Frente al fenómeno de la migración masiva de Venezuela hacia Medellín, por ejemplo, la música de despecho, se impone de tal manera, que las sonoridades que viajan con los migrantes, sucumben ante tal hegemonía. Se presentan casos aislados en algunos barrios de Medellín, que por tradición han acogido poblaciones migrantes y en los que se encuentran prácticas musicales que conservan las sonoridades propias de cada región de origen, generando, espontáneamente, una resistencia cultural a la “música popular” (léase, música de despecho).

La música propia de cada territorio se convierte en un artefacto cultural que forma parte de los diversos elementos con que se propicia y estimula la afirmación de las identidades nacionales y la pertenencia a ella (como también lo son el cine, el deporte, la comida, entre otros) (Santillán y Ramírez 2004, 50). La identidad local está permanentemente en juego frente a la fuerza con que se despliega la música de despecho y todos sus artefactos culturales. La resistencia a este despliegue se hace desde los mismos productos culturales circundantes, es una resistencia permanente que busca reconocer otros tipos de expresiones y elementos de identidad local. Aun así, en el campo de la cultura de masas, este tipo de resistencias siguen siendo exigua.

El público, siendo parte constitutiva del campo de la cultura, como inicialmente se planteaba, sigue siendo quien le da sentido al campo de la música de despecho dentro de la cultura popular y permite su posicionamiento dentro del campo social. El tamaño del consumo de música popular por parte del público, no es necesariamente relativo a la cantidad de dinero producida por la industria. En ella, como hemos visto, se mezclan, habitualmente, prácticas de economías ilícitas que pocos reconocen o aceptan.

En todo este proceso de producción, hibridación, consumo y posicionamiento hegemónico, permanece la base poética de la música de despecho.

Las masas y el ocaso de lo popular

Es necesario retomar en este punto, lo expuesto en el primer capítulo. Lo popular ha sido nombrado y creado por su contrario, lo culto. “Existe algo llamado cultura popular porque un gesto dominante decidió en un momento histórico que había una serie de bienes y repertorios que podían ser reconocidos sólo a condición de que se les agregara un adjetivo” (Alabarces 2021, 20). Aunque la industria de la música de despecho ha hecho una apropiación deliberada del término “música popular” para autodefinirse, no es adecuado el uso de esta expresión, aun cuando los mismos músicos apropian y reproducen el término como aceptación de la hegemonía impuesta por la industria de la música de despecho, proceso propio de un *habitus*. La música popular, sería la música de la cultura popular, entonces, la música de despecho,

sería el producto cultural por excelencia de la cultura popular. Pero, como ya vimos en capítulos anteriores, en el consumo de la música de despecho se diluyen los elementos de distinción.

Martín-Barbero (1987) reconoce la existencia de una cultura hegemónica donde los actores compiten en instaurar legitimidad y valor a contenidos culturales específicos. Respecto a esa cultura hegemónica existen otras, subalternas, y entre ellas se produce una ruptura. Esa ruptura da lugar a la cultura popular, construida colectivamente a partir de las prácticas cotidianas de los individuos sociales, subalternos, en busca de una identidad colectiva y de una distinción en sus formas de expresión (Martín-Barbero 1987). Pero aquí, la hegemonía está representada por lo popular. La competencia la ganó la “cultura popular”, los que Martín-Barbero nombra como “subalternos”. La música “cultura” o pura, y su pequeña élite, o el grupo de personas que la producen y la practican, representan un pequeño renglón dentro de la sociedad antioqueña que no alcanza siquiera a competir por instaurar legitimidad. Han optado por atrincherarse en puestos estatales y organizaciones privadas que promueven prácticas culturales de una élite simbólica sin ningún poder social. Esto les permite aislarse de las problemáticas que puede representar la música de despecho y la misma cultura popular, que, al tener la capacidad de disolver todo tipo de distinción social a través del consumo, se convierte en cultura de masas (Alabarces 2021), una masa que incluye a todos los estratos socioeconómicos.

Esto abre un campo que los estudios culturales y específicamente los estudios sobre músicas populares deberán atender en su momento. La música de despecho, no es la música popular, por mucho que así se quiera presentar, es solo un segmento de ella, sin embargo, el mismo concepto es anacrónico, porque lo popular ya no existe, se ha diluido, ahora existen las masas y la cultura de masas, en las que se funden las distinciones y los gustos que antes podían ser parámetros de diferenciación entre clases y estratos socioeconómicos. Esto reafirma lo que Alabarces cuestiona; la existencia aún de culturas populares debido a las dinámicas impuestas por las industrias culturales, que desplazan el término popular y toda su connotación, por la simpleza del término cultura de masas, para la que no se necesita adscripción alguna de clase, raza, género, sexualidad, etc, ya que “la reorganización económica y política se dirige a la centralidad de las industrias culturales y al mundo del espectáculo ‘de masas’” (Alabarces 2021, 20).

Esto, y dentro del campo de la música, le representa otro reto a la industria de la música de despecho, para ello es necesario retomar lo antes expuesto. Albán (2009), define la música del despecho como un género musical popular en Colombia que expresa las emociones y

vivencias de desamor y desilusión de las personas. El término “despecho” es un coloquialismo que se refiere al sentimiento de desengaño por el amor perdido, generalmente producto de una traición y que en una semiótica social ha tomado forma de mujer; es ella quien traiciona y lleva al despecho al hombre. El despecho “no es nostalgia ni melancolía, es dolor, refugiado en la más vívida sensación de despojo, de carencia y de vacío” (Albán 2009, 81). “Cantarle al desamor, a la mujer perdida, al amor no correspondido o a la ingratitud de los sentimientos, es una de las características de este género musical, que en Colombia se ha denominado ‘del despecho’” (Albán 2009, 81).

Si bien, el amor y el desamor, el desengaño de amor y el amor romántico frustrado, son temáticas recurrentes dentro de todos los géneros musicales, es el género musical “de despecho” creado en Antioquia, el único que se dedica exclusivamente a lo problemático que puede llegar a ser, según sus cánones, la relación de pareja. Dentro del cúmulo de canciones producidas en esta industria, aparecen canciones que hablan del amor romántico. Estas canciones no pertenecen entonces, al género o estilo de música de despecho o cantina, como también se nombra en ocasiones al despecho, ni pertenecen, mucho menos, a la música popular, dada su desaparición. Ante la ausencia de lo popular y ante el encasillamiento temático de la música de despecho, la industria, en el plano de la reflexión académica, tendría que reinventarse, desde su mismo nombre y concepto, para soportar algún análisis estético. El contexto histórico desarrollado en el segundo capítulo, permite entender por qué en la sociedad antioqueña se ha normalizado o naturalizado que el papel de las mujeres dentro de ella es mínimo y debe ser subyugado a la jerarquía de dominación patriarcal creada y sostenida, y que ciertas conductas individuales se pueden aceptar y adoptar como conductas sociales pertenecientes a la identidad colectiva. La identidad colectiva es una definición compartida y producida por varios grupos y que se refiere a las orientaciones de la acción y el campo de oportunidades en el cual tiene lugar la acción (Melucci citado en Chihu y López 2007, 143). En este sentido es necesario aclarar que la estructura de dominación y violencia no es de ningún modo generalizada y aceptada por la totalidad de la población, pero si es una constante conducta dentro de muchos grupos sociales, sin importar su estrato socioeconómico, elemento de juicio permanente frente a dramaturgias sociales y consumos culturales; volviendo a nuestro clásico Durkheim, la dominación y la violencia, practicada desde muchas dimensiones, es un hecho social cristalizado.

Aunque vimos cómo la temática de la música de despecho, se conecta con un repertorio de violencias simbólicas en el que se acusa a la mujer de ser traicionera, infiel, abusadora, engañadora, entre muchas otras características, y se le culpa de todas las desgracias del

hombre, llegando al punto de culparla hasta de su propia muerte, los actores de la industria del despecho, no se vinculan con el mensaje que contiene su narrativa, esto es, que no asumen ningún tipo de responsabilidad frente al mensaje difundido.

Hay que dolor sentí esta madrugada, más me dolió cuando me desperté
al darme cuenta que borracho y sin motivo, frente a mis hijos golpeé a mi mujer
Esta mañana cuando me despertaba, entristecida me trajo el café
su cara hinchada me hizo sentir cobarde, le traje flores y otra vez la conquisté.
Sus familiares le pidieron denunciarme, yo se los cuento porque yo la escuché
ella decía él no ha hecho si no amarme, fue en la escalera que ayer yo resbalé
Hace unos días llegué muy tarde a casa, volví a pegarle y esta vez mucho peor,
la vi resuelta a salir en busca de ayuda, se arrepintió cuando yo le di una flor.
Hace unos días cumplido sus treinta años, por celebrarle otra vez me emborraché
al día siguiente yo me desperté en la cárcel, que alguien me explique pues yo no sé por qué.
El juez me dijo haber yo le recuerdo, usted borracho mató a su mujer.
Que escalofrío y que arrepentimiento, me sentenciaron y de aquí nunca saldré
Hoy es su entierro y yo estoy encerrado, hoy no comprendo porque no me denunció.
yo estaría preso, pero ella estaría con vida, ya no le puedo regalar la última flor
(*La última flor* – El charrito negro)

La industria de la música del despecho no se detiene a pensar si su música contiene un mensaje y si este tiene algún impacto o repercusión a nivel social o en los individuos. Su discurso no va más allá de mostrar toda su narrativa como una forma de expresión y a través de esta convertirse en un reflejo de la realidad. Esto nos lleva a la pregunta inicial, ¿son las canciones las que construyen sentido a la realidad?, o, ¿es la realidad la que le da el sentido a las canciones? (Albán 2009, 81). La respuesta es que la realidad y las canciones se retroalimentan de manera cíclica y constante. Pero las canciones, como principal producto cultural de la industria, dada la fuerza con que esta se despliega, impactan legitimando y reafirmando conductas sociales.

En ese sentido, la representación y el impacto social que pueda estar teniendo la música de despecho entre los antioqueños, tampoco le importa al Estado. Se adopta, además, desde los campos de la producción y el consumo, una posición de corte neoliberal, “que apelan a la responsabilidad personal como un distanciamiento de la responsabilidad social” (Butler y Athanasiu 2013, 114). “No hay fuerzas sociales, no hay propósitos, luchas y responsabilidades comunes, solo riesgos individuales, preocupaciones privadas e intereses personales; todos calculables individualmente y autocontrolados de forma inmune” (Butler y Athanasiu 2013, 114).

Esta es la perspectiva, que conecta, o más bien, desconecta, la relación entre productores y consumidores. El consumidor, sea pasivo o activo, activa su capacidad de agencia sea aceptando, involucrándose o apartándose del mensaje difundido. Entendiendo la capacidad de agencia como la capacidad de decisión y acción, por lo menos de manera parcial, sobre su propia realidad social (Bourdieu, 1994).

Esto nos lleva a acudir a lo que Butler (2013), llama la capacidad de reacción, que es la agencia que pueda tener un individuo en relación con la normatividad de género impuesta. Este sistema de responsabilidades individuales, apunta a la desposesión de dicha capacidad de reacción por la posición hegemónica en la que se despliega la música de despecho y la coacción propia que presenta el rechazo a un hecho social. Esta es la razón por la cual, la capacidad de agencia queda en ocasiones limitada frente al embate de la música de despecho, sin desconocer, como ya se expuso, las resistencias que se presentan culturalmente a esta invasión, producida desde un centro de poder reinante que está ubicado en el mismo centro nuclear de la sociedad antioqueña.

La presencia de la mujer, construida e impulsada por hombres desde el interior de una industria manejada por hombres, solo responde a la necesidad de tener un elemento más dentro de la novela para ajustar la dramaturgia que conecta a los consumidores con la canción y con los actores. La cantidad de mujeres artista en la industria de la música de despecho, representa un porcentaje muy bajo comparado con la cantidad de artistas hombres. Esto permite afirmar, que la industria de la música de despecho es predominantemente masculina, hecho que se verifica en el dominio de los hombres en todas las etapas de esta música: compositores, cantantes, músicos, productores y promotores. Las relaciones de género instaladas a través de sus letras, son heteronormativas y posicionan un imaginario de poder sobre la mujer objeto.

Ubicándonos exclusivamente en las letras de la música de despecho como objeto de estudio, se puede afirmar, que el cúmulo de violencias simbólicas contenidas en ellas, construye un ambiente violento, tanto para hombres como para mujeres, pero debido al tamaño de la participación de la mujer dentro del campo de la música de despecho, la balanza se inclina hacia la construcción de un ambiente hostil para las mujeres, un acto de misoginia aceptado socialmente. La música de despecho es el reflejo de una sociedad desigual desde su origen. La narrativa desarrollada alrededor de la violencia, se ha cristalizado en la sociedad antioqueña. Los ciclos de violencia en Antioquia, y la extrema crueldad de estos y el uso de los diferentes tipos de violencia y la convivencia con ellos, ha permitido la naturalización de conductas y formas de relacionamiento con altos contenidos de violencia. Por eso la música

de despecho, se mimetiza en la cultura, se esconde detrás de la costumbre y se vuelve tradición, por violento y anacrónico que sea el planteamiento que hace en sus textos, es visto como normal, natural y subjetivo. Dentro de la violencia estructural instaurada en la sociedad antioqueña, la música de despecho, se convierte en una violencia silenciosa. “La violencia es también una atmósfera, una toxicidad que invade el aire” (Butler 2018, 47), dentro de esa atmósfera, resuena la música de despecho haciendo gala de su posición de hegemonía cultural.

El exterminio simbólico

A través de la música, se puede ejercer un amplio repertorio de violencias simbólicas, que es todo lo que remite a lo que puede causar terror por ser hostil, ofensivo, degradante, entre otros (Butler 2018). Los productos culturales se mueven en el campo simbólico, y algunos en el campo de la violencia simbólica y “contra la violencia simbólica no hay defensa” (Bourdieu 1980, 235).

Así como en la violencia instrumental, el acto extremo es la aniquilación del cuerpo de la víctima, en la violencia simbólica, el acto extremo es el exterminio del carácter y el doblegamiento frente al victimario como aceptación de inferioridad y subordinación, el sometimiento a las condiciones de poder del agente, esto es, el exterminio simbólico. Este proceso, pasa por ejercer diferentes formas de la violencia a través de diferentes vías contenedoras de terror sexual (Butler 2018). En el caso de la violencia contra las mujeres, el mandato de violencia exige crear un *habitus* frente al ejercicio del poder y a la aceptación de la dominación. Es el *habitus* el que nos lleva poco a poco a la aceptación de las diferentes formas de violencia. El *habitus* y el proceso de comunicación y ensamblaje del mensaje, consigue bloquear la capacidad de agencia del individuo para terminar reduciéndolo y convenciéndolo de ser merecedor de tal violencia. “Algunas [mujeres] aceptan la subordinación para esquivar ese funesto destino, pero tal subordinación solo sirve para recordarles que son en un principio una clase asesinable” (Buttler 2018).

Todo intercambio lingüístico contiene la potencialidad de un acto de poder, más aún cuando involucra a agentes que ocupan posiciones asimétricas en la distribución del capital relevante (Bourdieu 2005). El exterminio simbólico, en este caso, consiste en utilizar los capitales acumulados para crear una narrativa, con un lenguaje aparentemente sencillo y coloquial, que genera condiciones y estructuras relacionales de dominación que se mimetizan en la vida social (convirtiéndose en condiciones naturalizadas por diversas vías) y que conducen a minimizar el valor de la vida de la víctima, en palabras de Judith Buttler, convertirla en un ser no llorable (Butler 2018). El exterminio simbólico invisibiliza y reduce a las mujeres

poniéndolas en una situación de vulnerabilidad extrema al ubicarla dentro de la clase de seres asesinables. El feminicidio como acto extremo del terror sexual, pasará a ser el simple resultado de un permanente estado de vulnerabilidad a la que está expuesta la mujer antioqueña, y sobre la cuál pesan los actos de culpa que se vociferan a través de la música de despecho desde su posición hegemónica, la cual resulta ser una aliada más dentro de la estructura de naturalización de las violencias contra las mujeres. El exterminio simbólico es el resultado de la reproducción perpetua de una estructura social de dominación masculina que puede conducir a que, en el momento de la instrumentalización de la violencia, como manifestación extrema del “terrorismo sexista” (Butler 2018, 44), la pérdida de esa vida, solo cause un dolor pasajero y leve, producto de la naturalización del exterminio simbólico que se ha imbricando en la vida cotidiana.

La música de despecho como factor de riesgo social

Los factores de riesgo son aquellas características (individuales, sociales y culturales) que pueden aumentar la probabilidad de que se presente una situación específica con la que se asocian los factores (Huesca).

Los factores de riesgo que se encuentran presentes en los territorios responden a la interrelación y la articulación particular de las diferentes dinámicas y procesos sociales que se dan de manera situada en los espacios físicos, sociales y simbólicos que constituyen su realidad cotidiana (ONU 2017, 17). Es importante entender el análisis de los factores de riesgo bajo la referencia del espacio social y simbólico y la trayectoria social de cada agente (Bourdieu, 1980).

El despliegue de algunos productos culturales puede crear condiciones sociales que se constituyen como factores de riesgo para la ocurrencia de algún delito. La difusión hegemónica que hace la música de despecho y el acostumbramiento a su presencia, permite que se instale en una franja de factores en la que podría pasar desapercibido su poder social facilitando que se acentúe su característica de violencia silenciosa, sobre todo para los movimientos que ponen sus ojos en los factores detonantes de la violencia contra las mujeres. La violencia silenciosa con que la música de despecho se ha instalado en la sociedad antioqueña y el exterminio simbólico en el que desemboca, consigue perpetuar unas condiciones de vulnerabilidad y dominio, que parecen estar acordes con el slogan de los colectivos que buscan proteger a las mujeres y cumplir con el objetivo, “Ni una menos” solo violencias perpetuadas sin llegar al exterminio físico. El paradigma positivista del que pudo haber salido el slogan “ni una más, ni una menos”, permite al perpetrador de la violencia, extender su dominio. “Ni una más, ni una menos”, habla de números, de estadísticas que no

tienen rostro. Sagot, citado por Butler (2013), plantea que el asesinato es la forma más extrema de dominación. Razón por la cual, el “ni una menos” abre la puerta a la violencia perpetua, sin que se llegue a presentar el asesinato, por la paradójica razón, de que, al lograr el fin extremo de la violencia instrumental, el dominador pierde su dominio.

Si el exterminio es la meta, entonces, en caso de alcanzarla, sus perpetradores ya no ostentan el dominio, pues quien domina necesita quien se someta, y que dicho sometimiento le devuelva al dominador su propio reflejo [...] Nadie domina sobre los muertos, salvo si borra por completo su rastro (Butler 2013, 45).

La música de despecho, por su forma de despliegue y su posición hegemónica dentro de la cultura antioqueña, podría convertirse en factor de riesgo asociado al contexto cultural que podría incidir en la provocación de violencia contra la mujer dada la legitimación que hace de “la asimetría que la tradición cultural establece en favor del hombre” (Bourdieu 1980, 247). En especial, cuando vemos que, producto de la cooptación, el desinterés, o la aceptación, los dineros públicos son invertidos en la promoción de su mensaje, un mensaje contrario a la función de protección que debe cumplir el estado hacia sus ciudadanos.

¿Y ahora qué?

El debate en Antioquia sobre los riesgos que pueda estar representando socialmente la difusión masiva de ciertas músicas, para nuestro caso, la música de despecho, apenas comienza. Esta investigación provee una herramienta inicial para comenzar el debate sobre la repercusión social de la música de despecho. En este debate se deben incluir temas como la difusión de mensajes violentos con dineros públicos, la presencia de esta música en espacios educativos, la posible conexión de la música de despecho con las condiciones sociales de las mujeres y en general, el análisis sobre la conveniencia o no, de difundir esta música frente a cualquier público, así como la necesidad de generar estrategias para evitar formas de consumo cultural nocivo y silenciosamente violento.

Referencias

- Abeillé, Constanza. 2013. “Go with the flow: cambios en la distribución y consumo de la música en la era digital”. En *Letra. Imagen. Sonido L.I.S.* 120 – 130.
- Alabarces, Pablo. 2020. *Pospopulares, Las culturas populares después de la hibridación*. Calas: Flacso Ecuador. Editorial Universidad de Guadalajara.
- Albán Achinte, Adolfo. 2009. “La música del despecho: ¿el sentimentalismo de lo popular?”. En *Revista Calle 14* (3): 79 – 84.
- Anzaldúa, Gloria, “Movimientos de rebeldía y las culturas que traicionan”. En *VVAA: Otras inapropiables. Feminismos desde las fronteras*, 71-80. Madrid: Traficantes de sueños.
- Appadurai, Arjun. 2001. *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. Fondo de cultura económica de Argentina.
- Arango M, Samuel. 2012. Los paisas somos así. *El Colombiano*. 2 de septiembre.
- Araiza Alejandra, Valles Rosa María. 2017. Percepción de género y violencia simbólica ante canciones de música popular mexicana. En *Boletín científico sapiens research*. 7(1). Castelli Azul Kikey. 22- 32. México: Sapiens Research Group.
- Arenales, Juliana Valentina. 2023. Una Antioquia federal como estado, prácticamente equipararía su PIB al de Paraguay. *La República*. 15 de abril.
- Arendt, Hannah 1969. *Sobre la violencia*. Madrid: Alianza.
- Arias Calle, Juan David. 2011. La industria musical en Medellín 1940-1960: cambio cultural, circulación de repertorios y experiencias de escucha. Tesis de maestría. Universidad Nacional de Colombia.
- Ayuntamiento de Huesca. Factores de riesgo/factores de protección. <https://www.huesca.es/areas/servicios-sociales/inicio>.
- Becker, Howard. 1998. *Lógica. En trucos del oficio, cómo conducir su investigación en ciencias sociales*. México: Siglo XXI.
- Benítez, José Antonio. 2006. *Carnero y miscelánea de varias noticias, antiguas y modernas de esta villa de Medellín*. Medellín: Ed Instituto Tecnológico Metropolitano.
- Biblioteca Nacional de Colombia. 11- La violencia. <https://n9.cl/zepfr>.
- Biblioteca Nacional de Colombia. 12- El interminable frente nacional. <https://n9.cl/7oinc>.
- Blanco Arboleda, Darío. 2018. *La cumbia como matriz sonora de Latinoamérica. Identidad y cultura continental*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Bourdieu, Pierre y Loïc Wacquant. 1992. *Una invitación a la sociología reflexiva*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- Bourdieu, Pierre. 1979. *La distinción, criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Santillana editores.
- Bourdieu, Pierre. 1980. *El sentido práctico*. la Ed. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- . 1992. *Las reglas del arte, génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- . 1994. *Razones prácticas sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama
- . 1998. *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- . 2005. *Una invitación a la sociología reflexiva*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- Braudel, Fernard. 1968. *La historia y las ciencias sociales*. Madrid: Alianza editorial.
- Burgos Herrera, Alberto. *Música del pueblo pueblo*. Medellín: Editorial Lealon.
- Butler, Judith y Athena Athanasiou. 2013. *Desposesión, lo performativo en lo político*. Bogotá: Editorial Planeta.
- Butler, Judith. 2018. *Sin miedo*. Colombia: Grupo editorial Penguin Random House.
- Calle, David. 2022. ¿Por qué les dicen 'paisas' a los antioqueños? *El Tiempo*. 4 de febrero.
- Carballo Villagra, Priscilla. 2006. “Música y violencia Simbólica”. En *Revista de la facultad de trabajo social*, 22: 28- 43.

- Cárdenas Pazos, Mateo y Giraldo Aguirre, Sebastián. 2019. "Me siento muy hembra pa' llorar por un 'güevon'": Despecho y representaciones de género en la música popular colombiana." En *Revista Interdisciplinaria de Estudios de Género de El Colegio de México* 5: 1-25
- Carvajal, Jorge Enrique. 2015. "La degradación de la guerra y el conflicto colombiano". En *Revista Amicus Curiae*, 12:88-99.
- Castillero Mimenza, Oscar. 2017. El modelo dramático de Erving Goffman. <https://psicologiyamente.com/social/modelo-dramaturgico-erving-goffman>.
- Castro-Ricalde Maricruz. 2014. *El cine mexicano de la edad de oro y su impacto internacional*. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey.
- Centro Nacional de Memoria Histórica. 2013. ¡Basta ya!, Colombia, memorias de guerra y dignidad. <https://www.centrodememoriahistorica.gov.co/micrositios/informeGeneral/descargas.html>
- Chamorro García, Andrea. 2022. "La cultura de la violencia sexual en la música". En *Revista Textos y contextos* 25: 2 -18.
- Chihu Amparán, Aquiles. 2022. "La teoría de los campos en Pierre Bourdieu". En *Revista POLIS*. 18 (2): 179 - 198
- Chihu Amparán, Aquiles y López Gallegos, Alejandro. 2007. "La construcción de la identidad colectiva en Alberto Melucci". En *Revista POLIS*, vol. 3, núm. 1. 125 - 159
- Chihu Amparán, Aquiles. "Los marcos de la experiencia". En *Revista Sociológica*, año 33, número 93, enero-abril de 2018. 87 - 117.
- CICR. Colombia: entre la guerra y la indiferencia. Christoph Harnisch. <https://n9.cl/gvpbo8>.
- Cordeiro Pires, Marcos. 2015 "A naturalização da violência contra a mulher na música popular brasileira". En *Educação, mulheres, gênero e violência / Tânia Suely Antonelli Marcelino Brabo (org.)*. 1 -10.
- Corporación Vamos Mujer - Corporación Para la Vida Mujeres que Crean. 2019. Ver XVII informe sobre la situación de violación de derechos humanos de las mujeres de Medellín y territorios de Antioquia, con énfasis en violencias políticas. Medellín.
- Corporación Vamos Mujer. 2022. Ver XX Informe sobre la situación de violación de derechos humanos de las mujeres en Medellín y territorios de Antioquia. Medellín.
- Correa Ortiz, Didier. 2021. Narcotráfico y cultura: habitus y vida cotidiana en la Medellín contemporánea. Tesis de doctorado. Universidad Nacional de Colombia.
- Davis, Mike. 2006. *Los orígenes del tercer mundo*. En *Los holocaustos de la Era Victoriana tardía: El Niño, las hambrunas y la formación del Tercer Mundo*. España: Universitat de Valencia.
- Dawkins, Richard. 1976. *El gen egoísta. Las bases biológicas de nuestra conducta*. España: Salvat Editores.
- Díaz Gamboa, Santiago. 2022. Cifras de Kantar indicaron que la población estrato 1 en Colombia corresponde al 21%. *La República*. 15 de marzo.
- Domínguez, Mario y Dávila, Andrés. 2008. "La práctica conversacional del grupo de discusión: jóvenes, ciudadanía y nuevos derechos". En, *estrategias y prácticas cualitativas de investigación social*. Madrid: Pearson educación.
- Durkheim, Emile. 1893. *Las formas elementales de la vida religiosa*. Madrid: Akal editor.
- Escobar Villegas, Juan Camilo. 2004. "La historia de Antioquia, entre lo real y lo imaginario. Un acercamiento a la versión de las élites intelectuales del siglo XIX". En *Revista universidad Eafit*. Vol 40, Nó 134. 51 – 79.
- Espinosa Luna, Carolina. 2019. "Cinco premisas sociológicas sobre la violencia". En *Revista Sociológica* año 34, número 97, mayo-agosto. 329 - 349.

- Fabio Calle Correa y Juan Guillermo Correa Jaramillo. 2002. “El ethos antioqueño: Soporte moral para la creación, desarrollo y conservación de empresas”. En *Revista Semestre Económico* vol. 5, No. 10. 1 - 20.
- Finanzas. Ver. El monopolio de los departamentos: así es la venta de licor en Colombia. <https://n9.cl/pu3qu>. (Consultado el 25 de marzo de 2024).
- Fischer-Dieskau, Dietrich. 1990. *Hablan los sonidos, suenan las palabras. Historia e interpretación del canto*. Madrid: Ediciones Turner.
- Flórez Miguel, Cirilo. 2018. *La música en la Estética de Hegel: ¿Experiencia o sistema?* España: Ed. Universidad de Salamanca.
- Frühling Hugo, Tulchin, Joseph S. 2005. *Crimen y violencia en América Latina*. Colombia: Fondo de cultura económica.
- García Canclini, Néstor. 1995. *Consumidores y ciudadanos, conflictos multiculturales de la globalización*. México: Editorial Grijalbo.
- García Zapata, Carlos. 2002. *La “exageración” en el habla coloquial antioqueña*. Medellín: Hombre Nuevo editores.
- García, Héctor Iván, Giraldo, Carlos Alberto, López, María Victoria y otros. 2012. “Treinta años de homicidios en Medellín, Colombia, 1979-2008”. En *Cadernos de Saúde Pública*. 1699-1712.
- Geertz, Clifford. 1973. *La interpretación de las culturas*. España: Ed Gedisa.
- Giddens, Anthony. 1993. *Las nuevas reglas del método sociológico*. Argentina: Amorrortu editores.
- Gobernación de Antioquia. 2020. UNIDAS y UNIDOS prevenimos y atendemos las violencias contra las mujeres en Medellín y Antioquia.
- Goffman, Ervin. 1963. *El estigma: la identidad deteriorada*. Argentina: Amorrortu Editores.
- Goffman, Erving. 1957. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Argentina: Amorrortu editores.
- . 1959. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Argentina: Amorrortu editores.
- Gómez Escarda, M. y Pérez Redondo, R. J. 2016. “La violencia contra las mujeres en la música: Una aproximación metodológica”. En *Methaodos Revista de Ciencias Sociales* 4. 189-196.
- Granda Aguilar, Jorge. Compilador. 2008. *Pobreza, exclusión y desigualdad*. Flacso Ecuador – Ministerio de cultura de Ecuador.
- Guber, Rosana. 2001. *La etnografía, método, campo y reflexividad*. Bogotá: Ed. Norma.
- Hernández Castillo, Aída. 2008. “Feminismos postcoloniales: reflexiones desde el sur del Río Bravo”. En Suarez-Navas Liliana compiladoras *Descolonizando el feminismo*. España: Universidad de Valencia.
- Hiramatsu, Teresa y García Cardoni, Mario Oscar. 2013. *Acercamiento a un abordaje a la cultura de los pueblos originarios del noreste de Mendoza*. Argentina: Universidad Nacional de Cuyo.
- Hobsbawm, Eric y Ranger Terence. 1983. *La invención de la tradición*. Barcelona: Ed Crítica.
- Hooks, Bell. 2004. “Mujeres negras. Dar forma a la teoría feminista”. En *Otras Inapropiables: Feminismos desde la frontera*. 33 – 50.
- Ibañez, Jesús. 1991. *El regreso del sujeto, la investigación social de segundo orden*. Chile: Ed Amerinda.
- Jaime Hormigos Ruiz, María Gómez Escarda y Salvador Perelló-Oliver. 2018. “Música y violencia de género en España. Estudio comparado por estilos musicales”. En *Convergencia, revista de ciencias sociales, núm. 76, 2018*. 75 – 98.
- Jaramillo Londoño, Agustín. 1986. *El testamento del paisa*. Medellín: Edición propia del autor.

- Jelin, Elizabeth. 2014. "Desigualdades de clase, género y etnicidad/raza. Realidades históricas, aproximaciones analíticas". En *Revista ensambles año 1, Nó 1, dossier*. 11-36.
- Kastos, Emiro. *Mentiras y quimeras*. 2010. Medellín: Ed Universidad de Antioquia.
- La voz de Galicia. ¿Sabías que hubo mujeres que viajaron con Colón? <https://n9.cl/9vfol>.
- Langebaek, Carl Henrik. 2023. *Conquistadores e indios, la historia no contada*. Bogotá: Ed Debate.
- Latorre Medoza, Luis. 1934. *Historia e historias de Medellín*. Medellín: Ed Instituto Tecnológico Metropolitano.
- Manuel Martín Serrano, J. L. Piñuel, J. Gracia y M. A. Arias. 1982. *Teoría de la comunicación. Epistemología y análisis de la referencia*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Martín-Barbero, Jesús. 1987. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Martínez Montoya, Karen Fernanda. 2020. Afectaciones en la integridad personal de las integrantes del colectivo madres de la candelaria, a partir del análisis de la desaparición forzada. Universidad autónoma de Chiapas. México.
- Martínez Noriega, Dulce Asela. 2013. Música y representaciones sociales de la sexualidad: un estudio de caso sobre los jóvenes reggaetoneros en el Distrito Federal. Tesis doctoral, Universidad autónoma metropolitana unidad Azcapotzalco.
- Melo, Jorge Orlando. 1987. *Historia de Antioquia*. Medellín: Ed compañía suramericana de seguros.
- Millintong, Mark. 2007. *Hombres in/visibles. Representación de la masculinidad en la ficción latinoamericana 1920 – 1980*. Bogotá: Fondo de cultura económica.
- Mills, C. Wright. 1961. *La imaginación sociológica, sobre artesanía intelectual*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Moncada Landeta, Raúl. 2013. "Violencia simbólica en la música rocolera y tecnocumbia" En *Chasqui, Revista Latinoamericana de Comunicación, no. 123*. 82 – 90.
- Montes, María de las Ángeles. 2017. "El tango argentino en recepción: Interpretación y apropiación de una lírica que involucra madres santas, consejos cínicos y violencia de género". En *UNED Revista Signa 26*. 335-357.
- Moreno de Ángel, Pilar. 1993. *Antonio de la Torre y Miranda, viajero y poblador*. Bogotá: Editorial Planeta.
- Municipio de Bello. 2010. *Política Pública de Cultura para Bello*. Informe técnico.
- Museo Casa de la Memoria. Medellín, década de los 90. <https://n9.cl/q5dfz>.
- Mussi, Rodolfo. 2012. La teoría de la estructuración en Giddens y su silencio. Tesis de maestría en Sociología. Flacso Argentina.
- Najar Martínez, Aura Isabel. 2006. "Apertura económica en Colombia y el sector externo". En *Revista Apuntes del CENES. Volumen XXVI. Número 41*. 3- 23.
- National Geographic. 2020. La increíble historia de Catalina de Erauso, la monja alférez. <https://n9.cl/vtvjf2>.
- Notimerica. ¿Qué fue 'El Bogotazo', origen de 'La Violencia' en Colombia? <https://n9.cl/mumw6>.
- OMS. 2021. La violencia contra la mujer es omnipresente y devastadora: la sufren una de cada tres mujeres. <https://surl.li/guzjrb>
- ONU. 2018. Diagnóstico sobre los factores de riesgo que propician la ocurrencia del delito de trata de personas en el Municipio de Ibagué. Tolima: Informe técnico.
- Ospina de Navarro, Sofía. 1983. *Crónicas*. Medellín: Ed Susaeta.
- Ospina, Tulio. 1900. *El oidor Mon y Velarde, regenerador de Antioquia*. Texto individual.

- Ospina Zapata, Gustavo. 2023. Preocupante cifra: violencia contra las mujeres en Medellín aumentó 43 %. *El Colombiano*. 17 de marzo.
- Patreon. María de Escobar, introductora del trigo en América. <https://www.patreon.com/posts/maria-de-escobar-92739656>.
- Portafolio. 2020. Buriticá: así es la mina de oro más grande de Colombia. 23 de octubre.
- Ramos Naranjo, Sandra Yadira y Cepeda Ladino, Julio César. 2020. *Entre la cultura y la sociedad existe alguna relación*. Tunja: Ed Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia.
- Real academia de la historia. María Estrada de Farfán. <https://dbe.rah.es/biografias/32895/maria-de-estrada-de-farfan>.
- Recinas, Saúl. 2107. *Sociología etnográfica. Sobre el uso crítico de la teoría y los métodos de investigación*. México: Ed Unam.
- Restrepo Duque, Hernán. 1989. “La música de carrilera, mitos y verdades”. *En Revista Universidad Nacional* Nó 20. 66 – 70.
- Restrepo, Antonio José. 1904. *El cancionero de Antioquia*. Medellín: Ed Bedout.
- Restrepo, José Manuel. 1809. *Ensayo sobre la geografía, producciones, industria y población de la provincia de Antioquia en el nuevo reino de granada. Semanario del Nuevo Reyno de Granada, Santafé*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT.
- Revista Semana. Escobar, 25 años de su muerte, la barbarie. <https://n9.cl/2bche>.
- Rocha Alonso, Amparo. 2023. *Música popular en dictadura, Argentina y Brasil: encuentros y divergencias*. Argentina: Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata.
- Roldán, Mary. 2002. *A sangre y fuego. La violencia en Antioquia, Colombia, 1943 – 1956*. Bogotá: ICANH/ Fundación para la promoción de la ciencia y la tecnología.
- Roucek, Joseph S. 2014. “La sociología de la violencia”. *En Revista Mexicana de Opinión Pública, enero – junio*. 139-148.
- Sacks, Oliver. 2007. *Musicofilia, relatos de la música y el cerebro*. Editor digital Titivillus.
- Sánchez Dromundo, R. A. 2007. “La teoría de los campos de Bourdieu, como esquema teórico de análisis del proceso de graduación en posgrado”. *En Revista Electrónica de Investigación Educativa*, 9. <http://redie.uabc.mx/vol9no1/contenido/dromundo.html>
- Sánchez, Antonio. 2015. *Breve historia de la conquista de El Dorado*. Jaen: Ed.La Rueda de Penélope
- Santillán C. Alfredo. 2004. “Las representaciones sociales de la música popular: Una mirada etnográfica a las prácticas de reconocimiento de las clases populares”. *En Cuadernos sociológicos* #3. 37- 49.
- Santillán, Alfredo y Jacques Ramírez. 2004. “Consumos culturales urbanos: el caso de la tecnocumbia en Quito”. *En ÍCONOS, revista de ciencias sociales* No. 18. 43 - 52.
- Santiso Aguila, Hazell. 2019. La violencia de género en la música popularailable cubana: el reguetón como principal exponente. Tesis doctoral en Arte y cultura. Universidad Autónoma de Aguascalientes.
- Saskia Sassen. 2015. *Expulsiones. Brutalidad y complejidad en la economía global*. Buenos Aires: Editorial Katz.
- Scott, Joan. 1986. “El género: una categoría útil para el análisis histórico. Una categoría útil para el análisis histórico”. *En Lamas Marta Compiladora. El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*. 265-302. Mexico: PUEG
- Scott, Joan. 2008. “Preguntas no respondidas”. *En American Historical Review*, vol 113, núm. 5. 100- 111.
- Scull Suárez, Hasiell. 2023. “La visión de la mujer en el reparto cubano”. www.jovencuba.com.
- Señal Memoria. ¿Qué fue el Frente Nacional? <https://n9.cl/clbjr>.

- Sierra García, Jaime. 1995. *Diccionario folklórico Antioqueño*. Medellín: Ed Universidad de Antioquia.
- Simmel, Georg. 1908. *Sociología 1, estudios sobre las formas de socialización*. Madrid: Alianza Editorial.
- Solano D. Sergio Paolo. 2015. “La construcción de los censos de población del Nuevo Reino de Granada a finales del siglo XVIII”. En *El taller de la historia*, vol. 7, n.º 7. 41 - 99.
- Solviyerte, Jandey Marcel. 2017. *Versos de los mil días*. Bello, Ediciones Cosa Nostra.
- Solviyerte, Jandey Marcel. 2022. *Colombia, el símbolo y el rito de la violencia política*. Bello: Ediciones Cosa Nostra.
- Sotelsek, Daniel y Margalef, Leonor. 2008. Reflexiones sobre la trilogía: pobreza-crecimiento y desigualdad en América Latina ¿Qué se necesita para la cohesión social? En *Pobreza, exclusión y desigualdad*. 161 – 188. Flacso, Ecuador, Ministerio de Cultura del Ecuador.
- Sportfem. Mujeres aventureras en el nuevo mundo. <https://n9.cl/5disc>.
- Taborda, María Maya, Muñetón – Santa, Guberney, Horbath Corredor Jorge Enrique. 2018. “Conflicto armado y pobreza en Antioquia, Colombia”. En *Apuntes del Cenes Volumen 37 - Nº 65*. 213 - 246.
- Tamayo Ortiz, Heydi Yohanna. 2018. *Cuando Escobar les puso precio a las vidas de los policías*. *El Tiempo*, 29 de noviembre.
- Tapia, Luis. 2009. “Tiempo, poiesis y modelos de regularidad”. En *Pluralismo epistemológico*. 177 – 192. Bolivia: Ed Clacso y otros.
- Tarrés, María Luisa. 2012. “A propósito de la categoría género: leer a Joan Scott”. En *Soc. e Cult., Goiânia*, v. 15, n. 2. 379-391.
- Toro-Jiménez, J. y Ochoa-Sierra, M. “Violencia de género y ciudad: cartografías feministas del temor y el miedo”. En *Revista Sociedad y economía No 32*. 65 - 84.
- UNFPA Colombia. Violencia basada en género. <https://surl.li/yspvpp>.
- UNFPA Colombia. Violencia de género. <https://surl.li/twjlsk>.
- Uribe Holguín, Guillermo. 1989. *Curso de armonía*. Bogotá: Patronato colombiano de artes y ciencias.
- Valdivia, Benjamín. 2019. “Mito y género en la canción popular mexicana”. En *Reibci, Revista Iberoamericana de Ciencias*, Vol 6 nó 5. 13 – 25.
- Valencia Llano, Albeiro. 2018. *Colonización antioqueña y vida cotidiana*. Manizales: Ed. Universidad de Caldas.
- Valencia Villa, Hernando. 1997. *Cartas de batalla, una crítica al constitucionalismo colombiano*. Bogotá: Fondo editorial Cerec.
- Van Dijk, Teun A. 1999. “El análisis crítico del discurso”. En *Anthropos 186*, septiembre-octubre. 23 – 36.
- Velásquez, Guillermo León. 2013. *De Hato Viejo a Bello*. Ed Alcaldía de Bello.
- Verdad Abierta. El modelo “para” de Puerto Boyacá. <https://n9.cl/8qrqv>.
- Viveros Vigoya, Mara. 2016. “La interseccionalidad: una aproximación situada a la dominación”. En *Debate Feminista 52*. 1 - 17
- Yang, Y., Saladrigas Medina, H., & Torres Ponjuán, D. 2016. “El proceso de la comunicación en la gestión del conocimiento. Un análisis teórico de su comportamiento a partir de dos modelos típicos”. En *Revista Universidad y Sociedad 8 (2)*. 165 – 173.
- Zapata Abadía, Luis Fernando. 2020. *Textos movedizos, dramaturgia*. Medellín: Fondo editorial Atrac.
- Zenobi, Diego, compilador. 2023. *Víctimas: debates sobre una condición contemporánea*. Buenos Aires: Ed. Teseo.

Zuriñe, Miranda Solís. 2020. Las canciones como herramienta de análisis social: el caso de las versiones. Trabajo de tesis Facultad de Ciencias Humanas, Sociales y de la Educación. Universidad Pública de Navarra.

Anexos

Anexo 1

Repertorio de preguntas y tópicos en general a tener en cuenta durante las entrevistas

Instrumento

General

1. Cuáles son las mejores canciones y porqué
2. Cuál es el mejor artista y qué lo diferencia de otros.
3. Cómo se aprecia una canción

AGRUPACIONES Y ARTISTAS INTÉRPRETES

4. ¿Qué es la música de despecho (música popular) y de dónde puede venir?
5. ¿cómo se aprecia una canción de despecho?
6. ¿Por qué le llaman música popular a la música de despecho?
7. Los géneros musicales, proponen una estética: los cantantes de salsa generalmente usan vestidos que los identifican y su actitud rumbera. El reguetonero tiene una forma muy particular de vestir, hablar y caminar. El mariachi, igual. ¿Cómo debe ser un cantante de md?
8. ¿Cómo se canta una canción de despecho?
9. Hay géneros musicales que conservan un sentido en su mensaje, el bolero es romántico, la canción social busca un cambio, las gaitas venezolanas son decembrinas, etc. ¿Cuál es el mensaje de la música de despecho?
10. De que se trata ser una cantante del género popular, de posicionar un mensaje contra los hombres o qué tipo de aporte hace
11. ¿Qué sueños tiene con la md?
12. Cómo funciona la industria de la md.
13. ¿Cómo y porqué escoge el repertorio de despecho?
14. ¿En el caso de estar tocando parranda, el público pide despecho?
15. ¿Cuánto cuesta un concierto de md y qué incluye?
16. ¿Cuál es la canción más pedida en los conciertos?

SOCIAL

17. ¿La música de despecho pertenece a alguna cultura en particular?
18. ¿Cómo se comporta el público en un concierto?

19. ¿Qué situaciones se han presentado en algún concierto?
20. ¿En dónde se escucha y en dónde NO se escucha la MD?
21. ¿Se podría establecer una relación entre el consumo de alcohol y el mensaje de la música de despecho?
22. ¿Se podría desligar la música de despecho del consumo de alcohol?
23. ¿Usted cree que la música de despecho propone una forma de relacionamiento entre hombres y mujeres?
24. ¿Usted cree que la música de despecho plantea estereotipos de hombres y mujeres?
Engañadoras, infieles, idiotas...
25. ¿Considera que la música de despecho puede promover un estigma sobre la mujer y por ende un imaginario o mandato de inferioridad y subordinación?
26. ¿podríamos pensar que la música de despecho propone una contienda entre hombres y mujeres?
27. ¿Considera que puede posible que alguien replique la situación relacional planteada en una canción?
28. ¿Considera posible que alguien pueda tomar algún tipo de determinación (con su vida o la de su pareja) basado en el mensaje de alguna canción?
29. ¿podríamos relacionar la música de despecho con alguna forma de violencia contra la mujer?
30. ¿Cree usted que hay una élite dentro de la md?

COMPOSITORES:

31. ¿Cómo se hace una canción de despecho?
32. ¿Cuál es el proceso de una canción luego de ser compuesta?
33. ¿Que debe tener una canción de despecho para ser exitosa?
34. ¿Debería haber alguna relación entre lo que canta y su vida?
35. ¿Cuántas de las cosas que canta le han sucedido y cuantas veces?
36. ¿Aparte de lo musical en que se debe diferenciar una canción de reguetón de una de despecho?
37. ¿Crees usted que la música de despecho tiene alguna situación que la amenace y pueda perder su fuerza y representatividad?
38. ¿Qué productores considera representativos y por qué?

SOCIAL

39. ¿Se podría establecer una relación entre el consumo de alcohol y el mensaje de la música de despecho?
40. ¿Se podría desligar la mp del consumo de alcohol?
41. ¿Considera que puede posible que alguien replique la situación relacional plateada en una canción?
42. ¿Considera posible que alguien pueda tomar algún tipo de determinación (con su vida o la de su pareja) basado en el mensaje de alguna canción?
43. ¿Si una canción de despecho, enaltece a la mujer o al hombre y muestra lo positivo, ya no es de despecho?

PRODUCTORES

44. ¿Qué debe tener una canción de despecho para qué sea exitosa?
45. ¿Cómo se produce una canción de despecho? Proceso de la industria
46. ¿Cómo se construye un artista de despecho?
47. ¿Cómo se mueve en la industria una canción, más allá de las emisoras, para ser exitosa?
48. ¿Que busca la industria de la música de despecho? Llegar a más gente, promover el consumo de algo, que la gente escuche en plataformas, una forma de vida...
49. ¿Se podrían ubicar corrientes musicales y temáticas en la música de despecho?
50. ¿Aparte de lo musical en que se debe diferenciar una canción de reguetón de una de despecho?
51. ¿A quién qué público (etario y estrato) va dirigida la música de despecho?
52. ¿Desde la producción hay algún vínculo con la industria del alcohol?
53. ¿Tiene algún rumbo la música de despecho o simplemente va según lo que vaya sucediendo?

PROGRAMADORES

54. ¿Que debe tener una canción de despecho para ser exitosa en la radio?
55. ¿Hay algún filtro temático o de términos para que una canción suene en la radio o quién decide que suene?
56. ¿Cómo interpreta un programador o un locutor el mensaje que puede contener la música de despecho?

CONCEJALES MUNICIPALES

57. Usted habla de “la crítica problemática de la violencia de género en nuestra ciudad”, ¿cuál es el panorama?
58. ¿Cuál es el papel del estado en la protección de la mujer contra las violencias y cómo lo asume?
59. ¿Cómo concibe usted la protección y el empoderamiento de las mujeres?
60. ¿Qué papel juega la cultura como sistema en la estructura social
61. ¿Usted cree que un producto cultural como la música de despecho, difundido a gran escala y de presencia masiva en todos los escenarios sociales, pueda convertirse en un riesgo social? Como riesgo social no se le podría atribuir una causa directa, pero si se podría considerar que contribuye a la posibilidad de que se produzca violencia contra las mujeres debido al uso continuo de una narrativa degradante de desprecio y hostilidad que pone sobre la mujer un estereotipo negativo y debido también, a la escala con que se difunde este tipo de mensajes.
62. Cómo se podría manejar el asunto de pagar con dineros públicos la difusión de mensajes contrarios al propósito del estado.
63. ¿Cómo evitar que esos mensajes se difundan en espacios públicos y educativos en donde la protección de los ciudadanos está directamente a cargo del estado?
64. En vías de la protección, ¿Podríamos llegar a hablar de espacios libres de mensajes degradantes o espacios seguros para nuestras niñas y mujeres?

Anexo 2

Lista de canciones tomadas en cuenta para la investigación A-Z

1. Ahora resulta – Alzate
2. Ahora si me buscas – Francy
3. Ave de otro corral – Arelys Henao
4. Borracho por ella - Las Gaviota
5. Cascos ligeros - Alejandro Fernández.
6. Corazón Antioqueño. Bambuco - Dueto de Antaño.
7. Despecho y traición – Freddy Burbano
8. Doble dosis de licor – Fernando Burbano
9. El mejor caballo – Yeison Jiménez
10. Ellas así son – Jessi Uribe
11. Ingrata – Pipe Bueno
12. La cantina – Hernán Gómez
13. La cuchilla - Las Hermanitas Calle
14. La Martina - Antonio Aguilar.
15. La santa y la diabla – Alexis Escobar
16. La última flor – El charrito negro
17. Las malditas mujeres – El caballero gaucho
18. Los diez mandamientos – Fernando Burbano
19. Me cambiaste por nada - Luis Alberto Posada
20. Me importa poco – Antonio Aguilar
21. Me salió maestra – El charrito negro
22. Mi tristeza - Luis Alberto Posada
23. Mi venganza – Alzate
24. MLP - Yeison Jiménez
25. Mujer traidora - Los relicarios
26. Muy Antioqueño. Bambuco - Héctor Ochoa.
27. Ni plata, ni nada. – Los Relicarios
28. Pa' la fulana – Arelys Henao
29. Pobre perro – Paola Jara
30. Por tu culpa – Libardo Rueda
31. Potranca de corral – Yeison Jiménez

32. Potranca de corral – Yeison Jiménez
33. Raza – Germán Isaza – Carlos Vieco Ortiz.
34. Rosita Alvérez - Antonio Aguilar
35. Si se fue, se fue – Francy
36. Sin sentimientos - John Alex Castaño
37. Soy soltero – Johnny Rivera
38. Víbora - Fernando Burbano
39. Voy a seguir tomando – John Alex Castaño
40. Yo valgo más – Los Relicarios
41. Yo valgo más - Los Relicarios.