Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Letras y Estudios Culturales

Maestría en Estudios de la Cultura

Mención en Artes y Estudios Visuales

La música como resistencia y movilizador en el marco del paro nacional de Colombia del 2021

Iván Camilo Ladino Parra

Tutor: Santiago Andrés Cevallos González

Quito, 2026

Trabajo almacenado en el Repositorio Institucional UASB-DIGITAL con licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Reconocimiento de créditos de la obra

No comercial

Sin obras derivadas

creative commons

Para usar esta obra, deben respetarse los términos de esta licencia

Cláusula de cesión de derecho de publicación

Yo, Iván Camilo Ladino Parra, autor del trabajo titulado “La música como resistencia y movilizador en el marco del paro nacional de Colombia del 2021”, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Magíster en Estudios de la Cultura, Mención en Estudios visuales y artes en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que, en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

16 de junio del 2026

Firma:

Resumen

En este estudio analizo el rol y la función social de la música como dispositivo de resistencia, agente movilizador y medio de representación política en el contexto del paro nacional de Colombia de 2021. La investigación se desarrolla a partir de un análisis crítico y situado de la música como un sistema de prácticas, relaciones y espacios, que operan en una lógica dialéctica con la circunstancia histórica concreta. De esta manera, se argumenta el cómo las expresiones musicales permiten articular subjetividades, producir horizontes de sentido y antagonismos coyunturales.

Desde un enfoque cualitativo, integro el análisis textual y sonoro de diez canciones producidas en la contingencia política del Paro Nacional, incorporando mi experiencia personal como artista y manifestante. Para profundizar en las prácticas musicales, se realizaron entrevistas semi estructuradas a cinco músicos participantes de las movilizaciones, lo que me permitió desarrollarlo un ejercicio dialógico desde el que se evidenció cómo la música permitió la reapropiación y resignificación del espacio público, la configuración de memorias populares colectivas y la disputa por el sentido simbólico de la acción colectiva, además de servir como recurso para su revitalización y sostenimiento. La música en el Paro Nacional funcionó como nodo polinizador de subjetividades, laboratorio de experimentación y simulacro de “mundos otros”; es decir, se trata de una acción inacabada que constituyó un punto de inflexión histórica, invitándonos a repensar cómo escuchamos y producimos música, tanto en la cotidianidad como en futuros repertorios de movilización y protesta social.

Palabras clave: música, acción colectiva, protesta, resistencia, subjetividades, antagonismos, memoria, lucha política

A mi madre por alentarme a diario con su ejemplo de valentía, compromiso y amor.

A mi abuela por enseñarme que sólo se es ser humano si se sirve a otros, por ser la representación fiel de bondad y fe.

A mi abuelo por construir nuestra casa, porque con sus manos obreras desde niño me dijo que "los ricos envidian nuestra vista (la de los habitantes de las lomas)".

No sé cómo llegué aquí, creí que las huestes con "heraldos negros" de César Vallejo habían llegado por mí para dar su golpe definitivo. Pero no, sobreviví y ahora no estoy en guerra. Lamento haber herido a tantos, lamento haber roto tantas relaciones, lamento haberme permitido perderme.

De las columnas humeantes, me ha tocado volver a aprender a caminar, entendiendo que no hay paso firme sin la derrota y sin la entrega a un propósito mayor a la individualidad y el ego.

Ya no soy el mismo, ahora tengo más errores, cicatrices y ausencias. Como dijo el rapero español Zpu: "la familia es más pequeña, pero se puede sentir". A los pocos que se mantienen en mi vida, sepan que, así como el círculo es más reducido, el abrazo es más cálido y reconfortante. Gracias por ser y estar a mi lado: familia, amigos, ñaños y amores.

En medio del inacabable proceso de hacerme a mí mismo, sólo hay una constante en mis devenires: la música y el hip hop como lugar de encuentro, comunión y crecimiento.

Hoy no vengo con un disco nuevo (espero que pronto lo haga), vengo con un texto que no sólo es un producto académico, es una memoria y un pensamiento vivo.

Así como las canciones que he compartido a lo largo del camino, esta tesis nace de la necesidad de salvarme y de ofrecer un recurso a quien pueda encontrarle alguna utilidad a lo que hago. Siéntase libre de refutar, cuestionar o ampliar lo que aquí afirmo. No hay salvación sin colectivo, no hay conocimiento sin colectivo. Sólo será posible la emancipación a través de la lucha.

Tabla de contenidos

Figuras 10
Introducción 12
Capítulo primero: El paro nacional 2021. Contexto histórico, político y social. 21
1. Colombia: entre paros, revueltas y lucha 21
1.1 Actores, móviles y modos de protesta: un breve repaso por la historia 21
2. El Paro Nacional 2021: un estallido histórico de fuerzas diversas 29
3. La música: testimonio histórico y fuerza productora de historia 33
Capítulo seundo: La música: una relación dinámica con la historia 41
1. La fuerza musical como negación y denuncia: resistencias sonoras de la represión 43
2. De la negación a la creación de una totalidad política: la música como un nodo de intersección en el Paro Nacional 2021 55
3. La música como producción de complejidad y diferencias: la fuerza política del poder constituyente 70
Capítulo tercero: El músico como agente social. Prácticas, nociones y relacionamientos 89
1. Los sonidos del Paro Nacional: el resonar de las memorias y los espacios insurrectos 95
2. La música como una tecnología del Yo: la construcción de sensibilidades y percepciones reflexivas 101
3. Nuevas sociabilidades y espacios generados por la música en el Paro Nacional 2021 112
Conclusiones 129
Lista de referencias 135

Figuras

Figura 1. El llanto de una madre hace más eco que una bala. 49
Figura 2. Concentración en el sector “La Mariposa”, Nororiente de Bogotá..... 55
Figura 3. Adriana Lizcano y Edson Velandia en el video Todo Regalao 66
Figura 4. Derribo de la estatua de Sebastián de Belalcázar en Cali 69
Figura 5.Artistas interpretando el “Himno de la Guardia Indígena” 75
Figura 6. Neruda (Sibaté) Antiuribista 81
Figura 7.Fura Guaricha durante la interpretación de “Barricada” 90
Figura 8. Johan Mendoza tocando el bajo 91
Figura 9. Portada de la canción “Voy a seguir” de La Mambanegra 92
Figura10.Humberto Pernett interpretando la Gaita 93
Figura 11. Mariana Insurrecta en un acto simbólico contra la violencia policial..... 94
Figura 12. Saxofonista durante el paro nacional en Chile 100
Figura 13.Cacerolazo sinfónico durante el paro nacional en Cali 119
Figura 14. Monumento “Puerto Resistencia” en Cali..... 121
Figura 15. “Músicos a las calles” de Medellín durante una protesta en el parque El Poblado 123
Figura 16. El hip hop se moviliza con más de 20 artistas en Bogotá 125
Figura 17. Monumento de Los Héroes durante el paro nacional en Bogotá 126

Introducción

El paro nacional de Colombia de 2021 constituyó un punto de inflexión en el devenir político del país, en donde se dio una articulación de multitudes y subjetividades políticas frente a una realidad contingente, que presentaba como antagonista circunstancial al gobierno "uribista" de Iván Duque. Este escenario de efervescencia social se dio en relación con procesos históricos organizativos y de movilización. La acción colectiva se forma por redes de relacionamiento humano, entre tanto, son formaciones que se encuentran situadas y predeterminadas por experiencias de luchas previas. Los sujetos de lucha desarrollan mecanismos de reflexividad para una reactualización constante entre las tensiones manifiestas que viran entre lo local y lo global para el establecimiento de problemáticas, estrategias y tácticas.

La trayectoria histórica de la movilización en Colombia presenta una diversidad compleja de actores políticos, los cuales, según las condiciones concretas en las que se inscriben, configuran lógicas de conflicto, solidaridad y alianza para dar respuesta a los desafíos antagónicos de la sociedad particular. Justamente, en este entramado relacional, no solo el marco de las ideas y demandas es definido por las voces movilizadas; también lo son los sistemas de prácticas particulares para la lucha, donde los sujetos buscan siempre ampliar el repertorio de recursos y herramientas para el sostenimiento de la acción colectiva.

No se puede entender el paro nacional de 2021 sin al menos hacer un breve repaso por aquellos fragmentos históricos de los sujetos de lucha pasados y de las formas históricas de formación del Estado-Nación, así como de los modelos de gobierno imperantes atravesados por las relaciones de dominación que determinan la estructura y base de las arenas políticas. Asimismo, sería un error buscar entender de manera aislada una práctica significante -como la música- de la totalidad social e histórica.

En análisis realizados como los de Mauricio Archila (2006, 12), se puede evidenciar cómo las acciones colectivas en Colombia se pueden relacionar con la lógica teórica de los antagonismos propuesta por Chantal Mouffe y Ernest Laclau (1987, 53), donde es la misma contingencia coyuntural la que define a ese "otro" adversario como un exterior constitutivo, el cual, como regularidad en las experiencias de movilización social nacional, se representa en la oligarquía o en el grupo particular que ejerce el poder del gobierno en su momento.

Las trayectorias construidas por los sujetos de lucha en el país han ido configurando formas de organización y demanda que no sólo giran en torno a nociones

estado centristas, ampliando así progresivamente el espectro de las luchas. Lo anterior, sin perder de vista el papel histórico del Estado como ente estratificador y jerarquizador social, que concretamente, ha funcionado desde un modelo de participación restringido y monopolizado, donde, parafraseando a Mauricio Archila (2006, 16), es producto de una propensión histórica de las élites por negarse a institucionalizar los conflictos inherentes de la sociedad colombiana, imposibilitando la integración de facto de las diferencias políticas en los canales legítimos del Estado, generando una democracia inestable que no ha permitido la participación popular plena.

Ante esto, Calderón (1989, 89) reflexiona sobre un socavamiento de la democracia como proyecto societal, lo que ha ocasionado una crisis en la representatividad política. Una situación que ha significado un agrietamiento institucional y de desconfianza ciudadana, donde se "vuelve probablemente más intensa la necesidad de visualizar una refundación de la práctica política y del análisis de la misma en términos de los desafíos de una articulación entre democracia política y social.", lo que remite a que sean los mismos sujetos quienes desde sus procesos de agenciamientos personales y colectivos, generen métodos de representación a partir de narrativas que se posicionan desde la autodeterminación y la soberanía popular.

Para Chantal Mouffe (2007, 28), el manejo no canalizado de los conflictos sociales inherentes a la realidad, por parte de las élites políticas, configura una experiencia de lo político desde las lógicas amigo-enemigo, lo que predetermina a un Estado de hecho que hace de la violencia política una de las estrategias predilectas por los grupos gobernantes para evitar una integración multidimensional de los sujetos históricos subalternos. Sin embargo, "todo orden hegemónico es susceptible de ser desafiado por prácticas contrahegemónicas, es decir, prácticas que van a intentar desarticular el orden existente para instaurar otra forma de hegemonía." (Mouffe 2007, 25). De esta manera, la estructura hegemónica que determina los sistemas de exclusión y opresión se encuentra en constante disputa; en Colombia, los momentos históricos de profundización democrática han sido consecuencia de los movimientos sociales y la acción colectiva.

El paro nacional del 2021 estableció una oportunidad política para las masas populares, producida por diferentes variables, entre las que se encuentran: asesinatos sistemáticos de líderes sociales, precarización de las condiciones materiales de existencia, accesos inequitativos a derechos universales como salud y educación, una ruptura del pacto de la élite gobernante (crisis desarrollada desde el Proceso de Paz de Juan Manuel

Santos y la guerrilla de las FARC) y la agudización generalizada de estas y más problemáticas por la contingencia de la pandemia de la COVID 19.

Esta estructura de oportunidad supuso la masificación de un sentimiento de indignación popular que permitió la explotación de dicha coyuntura por parte de diferentes actores políticos. Estos, para lograr un mayor grado de efectividad con la acción colectiva, requirieron disponer de diferentes recursos y herramientas para mantener un desafío dinámico con la élite gobernante, así como generar nuevas estructuras de oportunidad política. Frente a esta necesidad manifiesta en los sujetos de lucha, las actividades culturales surgen como aspectos centrales, puesto que, como menciona Touraine (1997, 80), las prácticas significantes permiten espacios de creación que representan una posibilidad de conexión entre el sujeto personal con el sujeto político.

Ante esto, la música se ha constituido como una actividad central para los sujetos movilizados, no sólo como una banda sonora de la acción histórica y política, sino que ha sido un recurso importante para la producción de narrativas de subversión a los códigos culturales hegemónicos, la articulación de demandas y posicionamientos, la construcción de memorias populares (historias a contrapelo) y la creación de prácticas concretas para la apropiación y reconfiguración de espacios físicos en los repertorios de protesta.

En el marco del paro nacional de Colombia del 2021, se evidenció cómo, en los diferentes puntos de resistencia, la música era un vehículo de significación apropiado por las multitudes políticas movilizadas para revitalizar y complejizar los conflictos particulares de la contingencia histórica. Permitiendo así, ser una práctica importante para los procesos de representación política popular, operando en el ámbito de la definición simbólica desde mecanismos de alteridad que configuraban narrativas de negación del orden existente, creación coyuntural de un "nosotros" como totalidad política y promoción de diferencias en el sentido de las dinámicas internas de la acción colectiva. No se trataba de un nodo articulador en un sentido homogeneizador, sino de un dispositivo para construir horizontes de sentido e historias que comunicaran diferentes formas de experimentar y proyectar las contradicciones sociales.

De esta manera, afirmo que no es posible hacer un análisis que aísle el hecho social del paro nacional del 2021 del marco cultural e histórico. Asimismo, recalco la necesidad de promocionar la diferencia en la producción de relatos históricos sobre la realidad contingente aquí estudiada, en donde, la música constituye un modo de construcción heterogénea de memorias. Por ello, defiendo una concepción fragmentaria de la historia en la línea de lo propuesto por Walter Benjamin (2008, 17), entendiendo que para abordar

lo histórico se debe tomar posición, pues se trata de un campo dinámico, definido por correlaciones de fuerza política. Entre tanto, la consolidación de perspectivas múltiples, más que un ejercicio descriptivo, representa un ejercicio reflexivo y de compromiso político orientado a la emancipación. Así, se propone una lectura de la realidad a contrapelo, en la que, la constelación de hechos pasados representa la posibilidad de iluminar los procesos de lucha política y cultural del presente y el futuro.

Con base en esto, considero que la música es una herramienta fundamental para la significación de la historia y un recurso transversal que cada vez adquiere mayor relevancia en los sistemas de prácticas de resistencia y acción colectiva. En el contexto del Paro Nacional, la música se destacó como herramienta de lucha para la configuración de prácticas y narrativas contrahegemónicas, el fortalecimiento de la construcción de representaciones políticas situadas desde abajo y la configuración de espacios de comunión y reunión masiva que permitían un devenir de experimentación cultural.

De esta manera, la presente investigación tiene como objeto de análisis la función social de la música como dispositivo de resistencia, agente movilizador y estrategia de representación política en el marco del paro nacional de Colombia en 2021. En consonancia con este propósito, se analizaron producciones musicales surgidas en este contexto, su relación dialéctica con la realidad histórica concreta y sus efectos en las subjetividades políticas, así como su impacto en la resignificación particular de las geografías urbanas.

En el mismo proceso de desarrollo investigativo, me di cuenta de cómo la justificación de este trabajo estaba atravesada también por una necesidad personal, una forma de reencantamiento del mundo. No se trataba de la creación de una fantasía ingenua, sino más bien de un esfuerzo teórico, histórico y riguroso para entender cómo la dimensión de lo posible —que se ha convertido en una jaula de hierro del realismo capitalista— no es una formación inmanente. Quería ponerme a la tarea de desnaturalizar la desesperanza y el desespero generalizado para observarlo como síntoma de la cultura hegemónica.

En consonancia, con este proceso de desarmonización del sistema de pensamiento interiorizado, creo que el paro nacional del 2021 fue un momento histórico de ruptura de la cotidianidad regida por las lógicas de acumulación de capital. En este sentido, analizar la música en esta contingencia, presenta resquicios de otras formas de asumir el saber-hacer musical, reconociendo y visibilizando la capacidad, potencialidad política y cultural de la música como actividad social, así como de los músicos como agentes sociales

particulares para generar sistemas de prácticas de resistencia y de horizontes políticos alternativos.

Es necesario afirmar que como ejercicio crítico intento presentar no sólo los alcances y posibilidades de una música de lucha, sino también sus debidas limitaciones. Desde esta perspectiva, lo fundamental era indagar en cómo las prácticas situadas de la música desarrollan la lógica dialéctica descrita por Simon Frith (1996) de necesidad e innovación en la coyuntura convulsa del paro nacional del 2021.

Para abordar las dimensiones descritas, la investigación asume un enfoque metodológico cualitativo, con el fin de entender de manera delimitada las prácticas y experiencias musicales en el marco del desarrollo de la acción colectiva. De este modo, busco articular el análisis textual, sonoro e histórico a partir de una selección concreta de canciones surgidas y representativas del contexto del paro nacional, desentrañando las capas de sentido y las dinámicas propias producidas en el campo social de la música.

Además del análisis histórico y discursivo de las canciones escogidas, quise complementar la técnica hermenéutica con el diálogo experiencial junto a músicos que participaron activamente en las movilizaciones. Esto lo desarrollo a partir de la realización de cinco entrevistas semiestructuradas que me permitieron profundizar en la figura del músico como agente concreto, explorando los procesos creativos, los conflictos implícitos en la práctica musical y los sentidos impresos en la acción estética en relación a los contextos de cada artista. Adicionalmente, intento hilar estas percepciones con mi experiencia personal, buscando profundizar la función social de la música durante el Paro Nacional, también desde un punto de vista corporal, afectivo y micropolítico.

Ahora bien, opté por estudiar el fenómeno musical del Paro Nacional a nivel colombiano y no restringirme exclusivamente al contexto de mi ciudad Bogotá, dado que me interesaba describir y analizar la capacidad de reactualización y retroalimentación de diferentes experiencias territoriales en cuanto a prácticas sonoras de resistencia. De esta manera, quería entender a la acción colectiva y la musical como parte de un circuito de aprendizajes y resonancias que permitieron el contagio del *ADN Insurrecto*. A través de la apropiación de las redes sociales y de espacios físicos descentralizados se puede observar cómo se formaron intersecciones y gestiones múltiples donde sujetos y comunidades de lucha podían intercambiar experiencias históricas, discursivas y sonoras, permitiendo una perspectiva en red tanto para la invención e intervención de los repertorios de protesta como para el entendimiento del panorama político desde diferentes escenarios.

Por otro lado, considerando que las relaciones sociales históricamente determinadas eran mi unidad de análisis, decidí centrar mis interpretaciones desde un ejercicio metodológico circular dado en la tensión entre fragmento y totalidad. Comprendiendo que el saber-hacer musical es una práctica dialéctica entre lo subjetivo y lo colectivo, quería mantener una lectura que permitiera evidenciar ese carácter de estructura estructurada y estructurante. Una estrategia metodológica que hizo posible demostrar cómo la heterogeneidad de voces y expresiones musicales se producían en reacción a una realidad contingente con condiciones predeterminadas, pero que, a su vez, se configuraban como procesos de agenciamiento que permitían incidir en el devenir histórico, social y cultural.

De acuerdo con lo anterior, la tesis se organiza en tres capítulos que ofrecen un análisis que integra las dimensiones de las prácticas musicales y simbólicas, el contexto histórico y las experiencias personales, constituyendo una perspectiva amplia sobre el papel de la música en el paro nacional de Colombia del 2021. En el primer capítulo, el lector se encontrará con un marco comprensivo de la historia de las movilizaciones sociales en Colombia, conectando los ciclos de protesta y paros que han marcado el devenir político del país. Asimismo, se realiza una breve caracterización de los actores protagonistas de estas gestas históricas, sus motivaciones y sistemas de prácticas para crear y sostener la acción colectiva.

Este recorrido por la trayectoria histórica de la movilización social en el país tiene como propósito aportar claridad sobre el fenómeno social y político del paro nacional del 2021. Entendiendo que, además de ser un hito disruptivo en el que confluyeron diversas fuerzas políticas heterogéneas, se trató de una construcción progresiva que, sin las experiencias previas de lucha y organización popular, no habría alcanzado el nivel masivo y significativo que vivimos. Reafirmo así, nuevamente, mi posición benjaminiana de que los fragmentos de la historia pasada iluminan las formas de resistencia del presente y el futuro; los tiempos se entrelazan cuando la lectura comprensiva se rige desde un principio de emancipación social.

Además, en el capítulo se reflexiona sobre el papel de la música como herramienta de archivo histórico y vehículo de significación en las prácticas de lucha históricas, reaccionando de manera situada y mutando dinámicamente según las condiciones materiales y simbólicas en las que se inscribe el saber-hacer musical. Así, la música permite ser una forma de expresión de las contradicciones sociales existentes en una época determinada, interpretando la realidad y a la vez, siendo productora de realidades,

constituyéndose en un campo social de disputa por la capacidad manifiesta en sus usos y efectos para el modelamiento de las subjetividades.

En el segundo capítulo, se aborda la relación dialéctica entre música y representación política en el contexto concreto del paro nacional del 2021. A partir de la triangulación entre análisis discursivo, de contenido y teoría, se muestra que la música fue recurso estratégico fundamental para los procesos de creación y explotación de la estructura de oportunidad política para la acción colectiva; lo que permitió reforzar y acompañar dinámicas y construcciones simbólicas para negar el orden existente, configurar una totalidad política, así como también, articular y promover la diversidad de las luchas y posicionamientos dados en la contingencia política e histórica.

En el tercer capítulo, se realizó un abordaje centrado en la figura del músico como agente social, explorando la experiencia subjetiva, relacional y performativa de los artistas participantes y sus testimonios en el contexto de paisaje insurrecto que caracterizó el Paro Nacional. De esta manera, analizo cómo la música permitió agenciar procesos de construcción de memorias populares autodeterminadas, sensibilidades reflexivas, sociabilidades emergentes y espacios colectivos para la interacción social y simbólica de los sujetos de lucha.

Esta investigación constituye un aporte para la conservación y revitalización de las perspectivas heterogéneas y críticas sobre los procesos de movilización social desde los oídos de un músico aficionado. Busqué innovar mediante un proceso de articulación con rigurosidad teórica, histórica y metodológica que permitiera resaltar el valor estratégico que tiene la música para influir tanto en las subjetividades como en la realidad simbólica y material.

Esta tesis es una apuesta para no perder el aliento y recordarme a mí mismo que no hay vida sin lucha, con la esperanza de que este espacio de reflexión permita, aunque sea en una alguna medida, quebrar —por las fuerzas de las memorias y subjetividades insurrectas que se expresan por y desde lo musical — el conformismo y el solipsismo dominante en el realismo capitalista. La música, como actividad humana, está integrada por contradicciones, pero su potencialidad para la transformación y consolidación de prácticas emancipadoras, así como para la apropiación de espacios narrativos y físicos, se puso de manifiesto en la experiencia del paro nacional del 2021. De este modo busco con esto, seguir rumiando el cómo desde el musicar se puede conspirar para luchar contra la hidra capitalista.

Ahora bien, si se trata de una tesis sobre música, lo más lógico es que deba sonar. Invito al lector a convertirse en un oyente activo, ingresando al siguiente código QR para acceder a la *playlist* de música que permitió esta reflexión y que, sobre todo, compone aquel saber sonoro que retrata una época e ilustra los pasos, versos y melodías para nuestro devenir musical. Como concibe Small (1998, 14), la música constituye una red experiencial que a todos nos atraviesa y nos hace partícipes, creando significados y vínculos sociales.

Capítulo primero
El paro nacional 2021: contexto histórico, político y social

1. Colombia: entre paros, revueltas y lucha

Si algo define la democracia colombiana es su carácter restringido. Aunque el país no ha experimentado una dictadura militar explícita, con excepción de la registrada entre 1953 y 1957 bajo el mando de Gustavo Rojas Pinilla, este golpe de Estado fue promovido por las élites bipartidistas ante la crisis de desgobierno y violencia que azotaba al país. En este contexto, un gobierno militar fue visto como una vía para la pacificación.

Entre tanto, no se puede hablar de que Colombia haya vivido un proceso dictatorial conforme a las convenciones históricas dadas en otros países. Pese a esto, la democracia colombiana ha distado de ser desarrollada desde un elemento participativo, su devenir se ha configurado desde el control pactado entre élites políticas, altos índices de violencia y la exclusión y/o eliminación de posturas políticas divergentes a las del establecimiento.

Pese a esta realidad, que ha configurado un régimen asimétrico de participación política, han sido los propios actores sociales de la sociedad civil quienes han dado sentido y progreso a la posibilidad de una política democrática a través de la lucha histórica. Ante la falta de institucionalización de los conflictos sociales por parte de la élite gobernante, los grupos subalternos han tenido que diseñar e imaginar diversos métodos de resistencia para reclamar su papel activo en el proyecto de nación.

1.1 Actores, móviles y modos de protesta: un breve repaso por la historia

Como se mencionó anteriormente, el Estado ha sido un espacio que desde lo discursivo se ha ofrecido como un poder público pero que de facto se encuentra privatizado. Entre tanto, su presencia histórica ha resultado en una acción selectiva que responde a los intereses de un grupo privilegiado, en donde, “en unas partes del territorio nacional ejerce dominio en forma directa, en otras lo hace indirectamente negociando con los caudillos políticos regionales y en otras no ejerce real control” (Archila 2006, 13).

Dicha monopolización de *la política* entendida como un “conjunto de prácticas e instituciones a través de las cuales se crea un determinado orden, organizando la coexistencia humana en el contexto de la conflictividad derivada de lo político” (Mouffe

2007, 16), en Colombia se ha dado desde una lógica *amigo-enemigo,* al negar canales legítimos e institucionales para el desarrollo de los conflictos inherentes a la sociedad. Esto ha significado la primacía de luchas antagónicas y extrainstitucionales en las correlaciones de fuerza que habitan los diferentes actores sociales en el panorama político.

La construcción de un Estado Nación supuso la problemática de preexistir a una ciudadanía concreta, es decir, la sociedad civil fue un objeto que debía ser construido por las élites políticas en lo que Cristina Rojas (2023) califica como el *deseo civilizador*, en donde la integración se dio desde las lógicas de la *pureza de raza* y el *hombre moderno* para el control poblacional. Las principales discusiones dadas en la incipiente república en el siglo XIX, se dieron entorno al cómo llegar a una sociedad civilizada, desde los partidos Liberal y Conservador, los cuales, "obraron como federaciones de caudillos regionales" (Archila 2006, 13) que llevó a manejos de la política desde un conflicto *cuasi cultural y religioso.* Esto, se tradujo en largas guerras civiles y en la ausencia de canales institucionales para la deliberación de programas políticos.

El clientelismo se convertiría así en el mecanismo predilecto de los diferentes gobiernos, una práctica arraigada en la clase política tradicional que pervive en los tiempos actuales. Los sistemas de lealtad inmersos en la relación patrón-trabajador, fue la que esgrimió la configuración de la república, pese a los *deseos civilizadores y racionalizadores* de los grupos dominantes, los sentidos de acción *hacendatarios* han impregnado la frágil institucionalidad colombiana.

Planteo este breve recorrido por las bases ideológicas de la construcción de Estado Nación colombiano porque existe un funcionamiento histórico que se ha repetido por parte de quienes han ostentado el monopolio político y económico del país. De ahí que los demás grupos sociales de la sociedad hayan tenido que abrirse paso a la imaginación y la representación colectiva, a partir de una dinámica de lucha constante, "la construcción de una ciudadanía civil y política en permanente disputa" (Archila 2006, 26).

Ante esto, han sido las condiciones materiales históricas y las estructuras de oportunidad, las que han fraguado y se han relacionado con diversos movimientos alternos a los pactos y luchas dados endógenamente entre las élites. Estos movimientos pueden:

> ser revolucionarios o reaccionarios, ayudan a clarificar políticamente el panorama social, y poner en público los conflictos de diverso orden y las limitaciones de la sociedad; en ese sentido, no son ni buenos ni malos, se expresan porque existe una sociedad imperfecta con desajustes, desequilibrios e injusticias; son expresiones mixtas de orden emocional y racional. (Archila 2003 citado en Narváez 2021, 6)

Y es que ante una realidad política que ofrece una democracia oligárquica, donde desde el Estado se ha intentado invisibilizar los conflictos sociales y eliminar los agentes contrarios al régimen dominante, han sido los sujetos que luchan en la historia, aquellos que han permitido realizar avances y triunfos significativos para las mayorías, ya que, como afirma Holloway (2005, 19), es en el ejercicio de contradicción contra lo que está mal en el establecimiento, en donde se da la oportunidad de una realización personal y social.

De esta manera, el siglo XX trajo consigo la explicitación de las correlaciones de fuerza existentes en el territorio colombiano, lo cual fue configurando actores políticos heterogéneos en la lucha por *lo común*. En medio de una democracia fragmentada y monopolizada, la respuesta al conflicto dependió de la minoría gobernante en el poder, puesto que, como afirma Touraine (1987, 22): "la naturaleza de la élite que dirige el desarrollo determina el modelo de relaciones entre modernización, actores sociales y Estado".

Pese al débil desarrollo de las fuerzas productivas de la primera parte del siglo XX, las reivindicaciones gremiales han sido una característica histórica en los movimientos sociales de Colombia, teniendo como influjo los antecedentes de organizaciones artesanales que buscaban fortalecer mercados internos[1]. Ante esto, la clase obrera impulsó alzar banderas en principio desde una "identidad de fábrica", es decir, más que como clase social, se trató de demandas de un lugar y proceso de producción concreto.

Paralelamente, en este primer período de industrialización, el campesinado y las comunidades indígenas, empiezan a ser sujetos políticos activos ante el contexto de una estructura agrícola premoderna y colonialista, donde surgieron figuras como las de Quintín Lame, quien además de alzar demandas materiales, exigía autonomía política y cultural de los pueblos Nasa del norte del Cauca. El problema de la tierra y su inequitativa distribución ha estado en el centro del debate público en los diversos estadios del desarrollo nacional.

En las décadas siguientes, los estudiantes de educación superior y secundaria fueron ampliando su margen de acción política e influencia como una fuerza social que buscaba generar transformaciones. Durante la llamada República Liberal (1930-1946),

[1] Según los registros, una de las principales movilizaciones se trató del gremio de los sastres con aproximadamente 4 000 trabajadores tomándose la Plaza de Bolívar en la capital de Bogotá en 1919.

bajo los gobiernos de Enrique Olaya Herrera y Alfonso López Pumarejo, las apuestas por la institucionalización de los conflictos sociales provocó, según Mauricio Archila (2006) y los datos recolectados por el CINEP, un aumento generalizado en las movilizaciones y protestas. Esto se debió a que "se generó cierto ambiente reformista en el que los actores sociales vieron espacios para justificar la protesta social por la vía institucional; con esto, al disminuir la represión, se dio un resultado favorable a las luchas sociales" (Narváez 2021, 12). Este contexto favoreció la institucionalización sindical, así como la organización política del estudiantado y de las federaciones agrarias, con la promesa de una reforma rural redistributiva.

El intento de populismo reformista en Colombia se vio frenado por una coalición de fuerzas contrarias —el Partido Conservador, los empresarios, los terratenientes y la Iglesia—. A esto se sumó la internalización de las dinámicas de la Guerra Fría, que recrudeció la satanización de cualquier programa político garantista o proteccionista. El resultado fue una contrarrevolución triunfante durante la década de 1940, marcada por la persecución sistemática de movimientos sociales y sus líderes. Este proceso reafirmó el carácter autoritario de los grupos gobernantes, consolidando la guerra como mecanismo para dirimir contradicciones sociales.

Este escenario coincide con lo descrito por Touraine (1987, 114) sobre la desintegración de la cohesión social:

> Si el tema de la integración del país desaparece, el sistema de orientación de la acción colectiva se descompone: las luchas nacionales y las luchas sociales se separan; las primeras se radicalizan y se transforman en acciones guerrilleras limitadas, mientras que las segundas se fragmentan y se vuelven más limitadas.

En efecto, los pequeños avances logrados durante la República Liberal fueron desarticulados, lo que dio paso a un período marcado por la violencia política y el conflicto armado. En dicho contexto, como señala Garretón (1996 citado en Narváez 2021, 15): "A mayor represión bajo contextos autoritarios, mayores mecanismos de respuesta por parte de la población; cualquier acción colectiva tiende a ser la autodefensa y sobrevivencia, es decir el tema central es la vida y los derechos humanos". De esta manera, en un contexto de *guerra sucia* y persecución sistemática, los movimientos sociales centraron su agenda de demandas en el reconocimiento de derechos fundamentales y en el fortalecimiento de las instituciones democráticas, con el propósito de garantizar escenarios participativos protegidos por un Estado de derecho.

A su vez, el problema agrario ha continuado siendo una de las fuentes más persistentes de conflicto social, a pesar de la progresiva urbanización que se desarrollada en la nación. La ocupación de territorios baldíos y la recuperación, muchas veces violenta, de tierras despojadas a indígenas y comunidades campesinas demostraron que la estructura gamonal defendida por la democracia oligárquica requería de una contrafuerza organizativa surgida desde la movilización social. En este contexto, la ANUC (Asociación Nacional de Usuarios Campesinos, 1967), el CRIC (Consejo Regional Indígena del Cauca, 1971) y la ONIC (Organización Nacional Indígena de Colombia, 1982) se han destacado como actores políticos fundamentales en esta lucha.

La necesidad de una lucha articulada permitió la formación de alianzas espontáneas entre diferentes movimientos sociales, teniendo como antecedente destacado el paro cívico de 1977, considerado la manifestación más masiva hasta ese momento. Según Arturo Alape (1980), el carácter de frente común de esta movilización al unir a las cuatro centrales sindicales de la época (Confederación Sindical de Trabajadores de Colombia, Confederación General del Trabajo, Confederación de Trabajadores de Colombia y Unión de Trabajadores de Colombia), junto con organizaciones campesinas, estudiantiles y movimientos barriales, facilitó una identificación colectiva en torno a demandas que desafiaban la gestión histórica del Estado. Entre estas peticiones destacaban la derogación del estado de sitio, la garantía de los derechos de asociación y expresión, aumentos salariales, reforma agraria, control de la inflación y respeto por la autonomía universitaria. Este conjunto de demandas fortaleció la unión entre los sectores populares tanto en zonas urbanas como rurales.

A partir de la década de 1980, otros sectores empezaron a constituir mecanismos organizativos para la conformación de nuevos sujetos políticos que progresivamente irían tomando relevancia y ampliando las agendas de demandas sociales. Es de resaltar los procesos organizativos de las comunidades afro que desde 1943 empezaron a hacer movimientos de diferenciación cultural y política con las organizaciones indígenas, para conformar progresivamente reivindicaciones particulares de las comunidades negras en el país, destacando la *coordinadora de comunidades negras* previa a la asamblea nacional constituyente de 1991.

Pese a la falta de un candidato negro en la asamblea, la capacidad organizativa y de acción, hizo sentir sus demandas y luchas desde diferentes medios: “algunas actividades fueron a marchas en Bogotá, campañas de presión como la del ‘telegrama negro’ o la toma pacífica de entidades públicas en diferentes partes del país, así como el

asesoramiento a algunos constituyentes" (Wabgou 2012, 158). Posteriormente, esto daría origen a la consolidación del PCN (Proceso de comunidades negras en Colombia, 1993), logrando agrupar más de 240 organizaciones de base para establecerse como una fuerza política por la autonomía, la tierra y la resistencia cultural.

El período inaugurado por la nueva Constitución política de 1991, tras la participación de múltiples fuerzas políticas, entre las que se encuentran grupos subversivos desmovilizados como el M-19, buscó realizar una modernización institucional para abarcar problemáticas agrarias, laborales, de derechos civiles y ambientales. Este nuevo intento de apertura democrática permitió que movimientos como el feminista y el LGBTQ+, fortalecieran su organización, construyeran agendas políticas colectivas y emplearan mecanismos de lucha reactualizados y variados.[2]

Sin embargo, esta apuesta modernizadora de la Constitución coincidió con la implementación de un modelo económico neoliberal, lo que generó una contradicción entre las oportunidades y esperanzas institucionales que representaban un avance significativo en el reconocimiento de las diversidades sociales en América Latina. La apertura económica, según Mauricio Archila (2006, 16), desequilibró la balanza comercial, ya que el aumento masivo de importaciones afectó gravemente la producción nacional, tanto en el sector agrario como en el industrial. Además, provocó una progresiva pérdida de los derechos sociales conquistados mediante la lucha social, dejando el rumbo del Estado bajo las directrices de grandes multinacionales y exacerbando el histórico fenómeno de la privatización de lo público.

El recrudecimiento del conflicto armado y la deslegitimación de los partidos políticos tradicionales augurarían la llegada de un gobierno guerrerista de la mano de Álvaro Uribe Vélez, quien llegó al poder con la promesa de eliminar a las guerrillas, en especial a la más grande y antigua: las FARC (Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia). Este proyecto político beligerante implicó que las medidas contrainsurgentes fueran también aplicadas contra líderes y participantes de los diferentes movimientos sociales. Como consecuencia, en los pliegos de petición, la paz y el derecho a existir se

[2] Según Gómez (2011 citado en Esmeralda 2021, 7), estos movimientos sociales suelen establecer mecanismos de concertación por vías diferentes a la protesta social: "estrategias culturales y la búsqueda de reconocimiento académico". Sin embargo, los movimientos sociales son dinámicos y responden a condiciones históricas, en los últimos años se ha podido observar cómo estos movimientos (sobre todo, los grupos feministas), han optado por la protesta social como medio ante las realidades autoritarias y misóginas.

convirtieran en las demandas centrales de los sectores alternativos al poder establecido en el mapa político.

En términos generales, conforme a la investigación de Gamba (2023, 124), el proyecto del uribismo nace a partir del fracaso de gobernabilidad y representación de la política bipartidista, sobre todo, ante la crisis que dejó el fallido proceso de Paz de Andrés Pastrana en el 2002; coyuntura que aprovecharía Álvaro Uribe Vélez para mostrarse como un líder carismático que triunfaría en las elecciones del 2002, para luego ser reelegido en el 2006.[3]

Detrás del proyecto uribista se encontraban las élites locales y gamonales, quienes bajo un proyecto encausado en la lógica de "amigo-enemigo", conformarían un sistema de representación antagónico y antidemocrático entre los grupos que apoyaban las políticas de seguridad del gobierno de turno y entre aquellos que se oponían. Como Chantal Mouffe (2005, 26) afirma, una democracia que se construye desde la legitimación de la eliminación del "otro" (como ha sido parte de las lógicas de gobierno de la mayoría de los grupos al poder en nuestra historia), se encarga de negar *lo político*, llevando el estado antagónico ontológico a cauces de desborde de violencia y debilitamiento institucional.

Ante esto, el proceso de paz con las FARC-EP llevado a cabo por Juan Manuel Santos durante sus períodos presidenciales (2010-2018) implicó una ruptura con la hegemonía uribista. Si bien en principio Santos era candidato del grupo político de Uribe y mantuvo un posicionamiento que continuaba con la estructura social y económica neoliberal, se diferenció de la política beligerante al reconocer el conflicto armado como un conflicto político. Esto abrió el camino para el diálogo y la reconciliación con las fuerzas insurgentes de las FARC-EP, tras 60 años de una guerra agotadora que obstaculizaba las posibilidades de desarrollo integral del Estado-nación colombiano.

A pesar de ello, el extenso aparato de guerra en Colombia, caracterizado por un desarrollo raquítico e inequitativo de las fuerzas de producción y sostenido por un engranaje ideológico basado en odios cuasi religiosos, ha impregnado profundamente las subjetividades sociales del país desde los inicios de la era republicana. Este fenómeno histórico ha llevado a la naturalización y aceptación de la violencia como el medio

[3] Para profundizar en este tema, revisar: Gamba Trimiño, German Alexander. *Élites Políticas y Guerra en Colombia en Tiempos del Uribismo, 2002-2010*. Diss. Universidad Autónoma Metropolitana. Unidad Xochimilco.

predilecto para resolver conflictos, a pesar de que, en teoría, dichos conflictos deberían canalizarse por vías democráticas.

Esta forma regularizada de la relación con la política ha configurado dispositivos de disciplinamiento y controles destinados a la subordinación de las conciencias, modeladas históricamente por los grupos dominantes, que buscan asegurar "la participación de las masas en el proyecto del bloque dominante" (Barrett 2003, 266). La lógica de enemistad ha sido clave en la construcción del proyecto de Estado-nación y, en concreto (con su debida mutación), del proyecto político uribista, logrando definir un enemigo común masificado en nombre del Estado y desde su dominio. Esto ha generado que las masas reproduzcan un imaginario donde es inviable una salida pacífica y política del conflicto armado, pues las insurgencias y todo actor político que haga contrapeso al bloque dominante se convierte en un enemigo que, con urgencia, hay que derrotar.

Esta determinación histórica de la política en la sociedad civil se expresó en la rotunda negativa electoral al plebiscito por la paz planteado durante el gobierno de Juan Manuel Santos (2016). La pacificación no resultaba un proceso viable por el paradigma de enemistad dominante, pues la concepción del "Otro" como enemigo solo permite entender el desarrollo de los conflictos sociales desde lógicas de hostilidad.

Pese a este resultado electoral, se desarrollaron movilizaciones ciudadanas que llevaron a la convocatoria de un diálogo nacional entre los voceros políticos opositores a la implementación de los acuerdos de paz y el gobierno de turno. Ante esto, se reformuló un nuevo acuerdo que sería aprobado mediante el procedimiento de *fast track* por el Congreso, culminando en su firma final en el Teatro Colón de Bogotá el 24 de noviembre de 2016. Sin embargo, la sociedad civil permanecía fracturada, y la pérdida de legitimidad del acuerdo decantaría en el apoyo mayoritario de las masas a los discursos guerreristas que prometían "hacer trizas" dichos acuerdos.

Este panorama político facilitó la llegada al poder del gobierno de Iván Duque en 2018, respaldado por la élite regional y las fuerzas reaccionarias del uribismo, bajo la promesa de revivir una nueva versión de la "seguridad democrática". Es decir, la lógica de amigo-enemigo reafirmaba su carácter hegemónico en la sociedad civil. Sin embargo, el debate acerca de la guerra y sus posibles resoluciones había significado no sólo la fractura social, sino que, un desajuste en las correlaciones de fuerzas políticas, poniendo sobre la mesa problemáticas estructurales que habían sido invisibilizadas por las dinámicas de guerra civil que vivió el país por más de seis décadas.

Ante esto, desde 2019, se desencadenaron una serie de estallidos sociales que enfrentaron la respuesta violenta y represiva de las fuerzas del Estado. Estas movilizaciones, impulsadas por una voluntad popular decidida, solo se vieron temporalmente atenuadas por la crisis sanitaria de la COVID-19. Sin embargo, estos movimientos dejaron en claro que:

> se observa en Colombia la emergencia de una nueva ciudadanía (…) que lucha por mejores condiciones sociales, culturales, económicas y políticas, que no son movimientos sociales proclives a formas autoritarias o a gobiernos militares, cerrados o restrictivos, sino que ellas mismas, con sus prácticas, están siendo más democráticas en su propia organización y demandan la misma condición por parte de su interlocutor, así sea su par o su otro antagónico. (Esmeralda 2022, 29)

Esto dejaría una huella profunda en la memoria histórica y organizativa de las multitudes políticas del país, que se pondría en práctica ante el detonante de la propuesta de la *reforma tributaria* en 2021. La precarización de las condiciones materiales de vida y la escalada de violencia en el territorio dieron forma a lo que serían las movilizaciones ciudadanas más multitudinarias e importantes en la historia de Colombia, produciendo la realidad del llamado *Estallido Social*. En respuesta, el gobierno trató las diversas protestas con una estrategia de guerra urbana, lo que condujo a jornadas de represión violenta por parte del aparato de terror legítimo del Estado.[4]

2. El paro nacional 2021: un estallido histórico de fuerzas diversas

Si hubo una proclama política que representó las movilizaciones de 2021, fue el rechazo a las reformas antipopulares impulsadas por el gobierno de Iván Duque, dirigidas a profundizar el desmantelamiento de un Estado garante de derechos. Las reformas propuestas se enmarcaban en un modelo de tecnologías de gobierno que, como señala Sergio Villalobos (2020, 17), corresponden a lo que él denomina *fascismo neoliberal*, referido a una forma concreta de organización social de los cuerpos, en la que los mecanismos de control funcionan a través de dinámicas interiorizadas de auto represión, vigilancia mutua y normalización de prácticas violentas y asimétricas. En ese sentido, se implementan diferentes dispositivos para la sistematización y el control efectivo de la

[4] Los datos hablan son alarmantes, ya que el 21 de noviembre (21N) de 2019 se registraron "122 heridos, 4 personas asesinadas y 98 detenciones". En abril del 2020, se evidenciaron detenciones arbitrarias, golpizas y abusos sexuales por parte de algunos policías. Esto fue solo una evidencia de la represión que continuó escalando en los días posteriores. "En las jornadas del año 2021 (28 de abril), los niveles de violencia policial-militar se agravaron hasta alcanzar la masificación y la brutalidad extrema." (Estrada, 2023, 68).

vida, sin que la coacción física sea el ejercicio primordial para reproducir el sistema dominante; sin embargo, ante coyunturas de oposición, estos modelos de gobierno desatan todo su arsenal de guerra contra las voces inconformes y movilizadas.

Las condiciones de precarización que se vieron reforzadas por el inminente cierre económico de la pandemia de la COVID-19, aumentó la indignación popular, y tras el aprendizaje y la experiencia de las redes de movilización en los años anteriores en el país y en la región latinoamericana, se irían fraguando los recursos y las oportunidades para la movilización histórica que tuvo lugar desde el 26 de abril de 2021, donde según los registros analizados por Niño (2021, 102), 12 478 manifestaciones se extendieron por 862 municipios de los 32 departamentos nacionales, con acciones de protesta y bloqueo que se expresaron en 6 328 concentraciones pacíficas hasta 3 190 bloqueos de vías.

Esta magnitud de fuerzas populares recibió una respuesta represiva y bélica por parte del Estado, donde:

> Existen fundamentos razonables para creer que se cometieron al menos cinco tipos de crímenes de lesa humanidad […]: (i) asesinatos […]; (ii) otros actos inhumanos de carácter similar, particularmente amputaciones oculares, lesiones personales, golpizas y obstrucciones al trabajo de misiones médicas […]; (iii) desapariciones forzadas […]; (iv) encarcelaciones u otras privaciones graves de la libertad física […]; (v) diversos actos de violencia sexual […]. (Niño 2021, 102)

La tradición negacionista del carácter político de los conflictos sociales por parte de las élites gobernantes, supuso una lectura reactualizada del "enemigo interno" como método de respuesta a las protestas efectuadas a lo largo y ancho del país. Las prácticas de gobierno evidenciaron la porosidad de las fronteras entre democracia y totalitarismo, las tecnologías y dispositivos implementados para el manejo del *Estallido Social* se dio desde un entendimiento de *lo político* como un escenario de guerra bélica, percibiendo como urgencia, la necesidad de eliminar las disidencias políticas.[5]

De esta manera, se propició un sistema de prácticas de la política que está impregnado en un rotundo modelo anti participativo, desde donde no se encuentran espacios legítimos para una libre discusión que dé forma a una democracia deliberativa. Por el contrario, en situaciones de contingencia como el caso de la COVID-19 en

[5] Para Sergio Villalobos (2020, 17): desde estas condiciones efectivas, "el neoliberalismo, que busca su fundamento en el descredito de toda intervención estatal, intenta monopolizar las críticas al totalitarismo, mientras se resiste a cualquier programa reformista que contradiga su modelo antropológico y su ingeniería social molecular".

Colombia[6], el Estado explicitó su función servil a las fuerzas económicas hegemónicas, ofreciendo "ayudas" financieras a grandes capitales para garantizar el pleno funcionamiento de las leyes del mercado; pasando por alto el deber ser con la sociedad civil y con el cumplimiento de una acción administrativa basada en un sentido de lo *común.*

De acuerdo con esto, la supuesta defensa de la libertad y la libre competencia se ve atravesada y contrastada por acciones concretas que reproducen la lógica amigo-enemigo, propia de los sistemas totalitarios a lo largo de la historia. Allí donde emerge un escenario que desafía a la élite, los principios teóricos de no intervención estatal se transforman en una disposición institucional para prácticas represivas y coactivas, donde el monopolio de la violencia busca menguar y derrotar a las fuerzas opositoras y de resistencia.

En consecuencia, espacios de indignación y lucha visibilizan las estructuras injustas y desiguales desde donde funciona la realidad nacional, donde el *Estallido Social del 2021,* fue un punto de ebullición en la conciencia política de las mayorías, la cual, en busca de la realización del sujeto personal y colectivo, propusieron una reivindicación múltiple del sujeto histórico, a manera de una voluntad colectiva que constituyera fuerzas políticas heterogéneas ante la fuerza avasalladora y violenta del orden cultural e institucional neoliberal. La consciencia creadora es el objetivo, la utopía de los agentes populares es el germen de una alternativa real contra la racionalidad moderno/colonial, que "suprime y hace tabla rasa de la naturalidad tanto animal como histórica de la socialidad humana y pone en lugar de ella una "naturaleza artificial", creada ad hoc para satisfacer el pedido del progreso técnico administrado por el mercado capitalista". (Echeverría 1998, 72)

Actores sociales heterogéneos de diversos territorios, se erigieron como fuerza de lucha política, expresando necesidades y reivindicaciones sociales que hicieron temblar la comodidad de la élite, desde la reactualización constante de las prácticas organizativas y de manifestación, que implicó "un ejercicio de nuevas ciudadanías, activas e informadas, dado el impacto de las redes sociales y los diferentes canales de información alternativa." (Narváez 2021, 25), así como el ejercicio de diálogo de saberes que se abrió

[6] No hay espacio para profundizar en el caso particular del fascismo neoliberal en la era de Iván Duque (2018-2022), sin embargo, si quiere conocer más de ello, véase: *Álvarez, Jairo Estrada, Carolina Jiménez Martín, and José Francisco. La rebelión social y popular de 2021 en Colombia. 2023.*

en los espacios de comunión y confrontación popular que permitió la construcción de prácticas potenciadoras para procesos de reflexividad colectiva.

Ahora bien, el paro nacional del 2021 se dio en manifestación de estructuras de oportunidad coyunturales, entre las que a groso modo, se encontraban: el impacto económico que generaron las condiciones de la cuarentena por la pandemia de la COVID 19, las propuestas de reformas neoliberales a las tributaciones y la salud, una creciente falta de representatividad de varios sujetos políticos y una ruptura interna en los consensos de la élite gobernante, lo que abrió una vía con varios incentivos para agitar y movilizar las multitudes.

Como establece Tarrow (2004, 147), la explotación de esas oportunidades políticas que surgen de manera externa, son variables que funcionan como detonantes, pero que lejos de establecer formas generalizadas de acción, se relacionan constantemente con la agencia de los múltiples actores políticos, los cuales, en medio de la arena social en disputa, crean estrategias y demandas dinámicas, estableciendo nuevos espacios de oportunidad política que impulsan una transformación continua en la comprensión y la acción frente a la realidad coyuntural y estructural.

Precisamente es en el ejercicio relacional de la evolución de los métodos y estrategias de posicionamiento, en donde las actividades culturales tienen una función central, poniendo a disposición espacios de discusión y especulación colectiva que en clave de Touraine (1997, 80), representan la posibilidad de conectar el sujeto personal con el sujeto histórico. No solo se trata del reconocimiento de objetivos comunes, también, la posibilidad de entablar zonas antipoder que conforman alianzas y adversarios políticos.

Entre tanto, prácticas musicales y los artistas como agentes políticos, logran generar recursos y espacios desde una lucha simultánea y en retroalimentación con la acción colectiva, permitiendo la identificación de antagonistas en la contingencia política experimentada, la difusión de narrativas contrahegemónicas y la construcción de espacios alternativos de socialización. Estos buscaban reafirmar sentimientos y reflexiones en torno a una disputa por la construcción de subjetividades críticas que resistieran al sistema de valores dominante. Los artistas y la música realizan un movimiento en doble vía: son estructurados y estructurantes, dialogando con las condiciones históricas y, a su vez, configurando a los sujetos sociales y a los acontecimientos históricos. La música participa en la construcción de la realidad de manera constitutiva, pues se trata de una práctica relacional, “una interpretación y una historia”. (Frith 1996, 184)

Como rapero y sociólogo de la ciudad de Bogotá, que vivió de cerca la convulsión política del Paro Nacional, ocurrido entre el 28 de abril y el 31 de diciembre de 2021, experimenté cómo la música y lo sonoro fueron elementos cruciales para impulsar la movilización de afectos y sentidos hacia una autodeterminación "desde abajo" por parte de la ciudadanía. En un contexto que evidenciaba a un gobierno autoritario y beligerante, que priorizó los intereses del gran capital sobre la vida y el bienestar de las mayorías populares, la música fue soporte y resorte, práctica social dadora de esperanza y fuego para la lucha social.

3. La música: testimonio histórico y fuerza productora de historia

Hago un breve repaso histórico de las movilizaciones sociales en la historia de Colombia, porque parto de la necesidad de entender que las prácticas musicales siempre se encuentran situadas en un estadio histórico concreto. Sobre todo, mi interés radica en entender la función social que tiene la música en un escenario que rompe con la cotidianidad como lo es un paro social a nivel nacional y con la escala alcanzada en el año 2021.

Las dinámicas de movilización social se dan mediante una comunicación constante entre las experiencias pasadas, las realidades presentes y una idea de futuro, por lo que, lejos de proponer un determinismo estructuralista, resalto que las formas de significar que construyen los agentes para entender y sentir un fenómeno de convulsión política, implica una vinculación dinámica que consciente e inconscientemente replica, aprende y reactualiza estrategias, posicionamientos y mecanismos de lucha con base a las voces movilizadas de la historia y el compromiso de emancipación manifiesto en cada coyuntura de conflicto social abierto y explícito.

La música opera dialécticamente, tal como define Frith (1996, 184), al describir “lo social en lo individual y lo individual en lo social, la mente en el cuerpo y el cuerpo en la mente; (…) es una cuestión de ética y estética”. El aspecto relacional de la música se ve potencializado en contextos de convulsión política, ya que las contradicciones existentes de las diferentes fuerzas sociales se intensifican y las técnicas de crueldad normalizadas en la cotidianidad por los diferentes dispositivos para disciplinar y controlar son puestas en cuestión. Ante esta situación, los *sujetos de lucha* producen y se apropian de significados para reconfigurar los acontecimientos históricos y las representaciones del sujeto personal y social.

En ese sentido, desde la perspectiva de Óscar Hernández, 2017, en *poder, emoción y discurso en la música andina colombiana: una aproximación al papel del sonido musical en los procesos de subjetivación*, la música opera como un dispositivo que constituye subjetividades y colectividades a través de prácticas discursivas y no discursivas, funcionando como un campo de fuerzas en constante interacción entre regímenes de representación y las resistencias presentadas por diferentes agenciamientos. Por ejemplo, Peter Wade, 2000, en *Música, raza y nación: música tropical en Colombia* muestra cómo, a lo largo del siglo XX, la música en el país fue utilizada como una tecnología de control y gobierno. A través de ella, se intentó construir un imaginario nacional y un "tiempo homogéneo y vacío" que normalizara ciertos significados y subjetividades, alineados con el proyecto civilizador de la élite criolla y la consolidación de una economía industrial.

Las condiciones estructurales y los discursos que sustentan la reproducción de un orden dominante están en permanente tensión con la acción social de diversos grupos, quienes los contradicen, reinterpretan y apropian según los usos y necesidades de contextos históricamente determinados. Más allá de asumir una homología entre estructura económica y práctica musical, es fundamental comprender que se trata de un proceso atravesado por negociaciones, desacuerdos y luchas. Estos encuentros no son meramente pragmáticos, sino que implican discusiones que configuran posicionamientos y mundos de sentido, lo que Simon Frith (2007) denomina una "dialéctica entre necesidad e invención (…) que nos brinda una experiencia fugaz de lo ideal" (citado en Noya 2017, 391).

Por ejemplo, en este mismo espacio social que plantea Peter Wade (2000), en la Colombia del siglo XX, la música no sólo fue una práctica de gobierno biopolítica para un *blanqueamiento cultual*, por el contrario, las lógicas de contradicción constitutivas de la actividad musical reflejan tensiones y complejidades del devenir histórico de la sociedad. Por algo, el período posterior a la década de 1920 se conoció como "Los años del ruido", porque mientras se pretendía desde el proyecto estado nación una configuración homogénea y civilizatoria, "nuevos ruidos se oían, provenientes de distintas fuentes: sirenas de las fábricas, bocinas de los carros, pitos de los ferrocarriles, música de las vitrolas y, allá en el fondo, el creciente clamor de la protesta social"- (Archila 2024, 85)

Mientras las élites buscaban instrumentalizar la música -estableciendo al bambuco como género predilecto para construir esa "comunidad imaginada" que es la nación-, la

incipiente organización obrera proponía un horizonte de sentido alternativo. A través de la apropiación de músicas locales y foráneas, así como de la creación de paisajes sonoros propios. Las clases trabajadoras generaron procesos simultáneos de identificación cultural y diferenciación frente al proyecto paternalista de las clases gobernantes. Estos sonidos nutridos por la experiencia de las protestas sociales consolidaron discursos que reclamaban transformación social tanto en las ciudades como en las zonas periféricas del territorio.[7]

Los significados de la música y su funcionalidad son producidos, no son encontrados, la música se establece como un vehículo de significación que permite representar las intencionalidades y los sentidos de una representación o acción concreta ubicada en una realidad histórica. Se trata entonces de una herramienta que permite la expresión de lo político y de la constitución de sujetos sociales y personales.

Creo necesario afirmar que, desde esta perspectiva, los individuos son agentes que reproducen o se oponen a los discursos dominantes; no cumplen una función ventrílocua de las normas sociales ni de los patrones de conducta predeterminados, ya que en ellos existe un elemento de reflexividad que supone un margen de adaptaciones y disposiciones. Estas capacidades permiten cuestionar, resignificar y transformar las redes simbólicas y las condiciones materiales de existencia desde un proceso de comprensión histórica.

Con base en esto, los agentes sociales poseen intrínsecamente una aptitud (potenciable) para comprender y participar en la estructuración de los sistemas de acción y significación: “las aptitudes reflexivas del actor humano se incluyen en general de una manera continua en el flujo de la conducta cotidiana en los contextos de una actividad social” (Giddens 2003, 24); por lo tanto, las estructuras sociales no son inmutables. Los agentes, a través de su capacidad cognitiva y estética pueden construir agenciamientos colectivos e individuales para incidir en el devenir de la sociedad.

De esta manera, se entiende que existe una relación interdependiente y constante entre la estructura y el agente, lo que valoriza la capacidad de acción y transformación

---

[7] De esta forma se oía el tango en Medellín, las rancheras en Bogotá, los ritmos caribeños en Barranquilla y Barrancabermeja, o en general los boleros y la música popular llamada 'de carrilera' o 'guasca'. También se hacían también apuestas en los prohibidos juegos de azar y de naipes. Según las regiones se pasaba el rato jugando billar o 'tejo. Este último, practicado especialmente en la región cundiboyacense, tenía orígenes precolombinos, por lo que era considerado por las élites como un entretenimiento 'bárbaro y salvaje'. (Archila 2024, 165)

del agente, estableciendo a la estructura como una figura concreta, histórica y dinámica, cuya reproducción depende de las interacciones presentes entre diversos actores sociales, atravesados por jerarquías sociales y relaciones de poder. Esta realidad relacional e histórica se expresa por ejemplo en el uso social de la música como en el caso citado por Renán Vega Cantor (2002, 145) sobre la huelga obrera en Barrancabermeja en el año 1924, donde la musicalización del hecho histórico significó un valioso recurso para la realidad de confrontación social.

En dicha ocasión, los obreros marcharon al ritmo de una banda musical para denunciar y rechazar una realidad social que representaba un orden autoritario y beligerante. Los usos sociales de la música, según Simon Frith (1996, 52), cambian de sentido según las circunstancias, las sociabilidades y las necesidades históricas manifiestas. En espacios como la huelga de Barrancabermeja, la música se utilizó para apropiarse del espacio público y hacerse sentir desde la sonoridad, reivindicando el derecho a existir y a la justicia. Así, se convirtió en un instrumento simbólico que acompañó otros recursos disponibles para rescatar vidas y hacer frente a la acción represiva de la policía.

Y es que la dimensión simbólica y cultural no es un elemento aislado que opere como un orden inferior respecto a otras esferas, como la política y la económica. El carácter y los sentidos de cada fenómeno musical interpretan y crean historia; son estructurados y, a su vez, estructuran realidades, como anotaba más arriba. Por ello, en contextos de confrontación, la música representa un vehículo para generar totalidades, movilizar agentes y propiciar espacios de concentración ciudadana. La acción colectiva, al oponerse a una realidad o a un grupo social, requiere de estructuras simbólicas que, en medio de las prácticas de lucha, necesitan revitalizarse y fortalecerse conforme a los desarrollos y condiciones del devenir histórico.

Ahora bien, en términos de apropiación simbólica de espacios, la música representa un recurso fundamental para la coordinación y la cohesión de manifestaciones y protestas sociales. No obstante, también es la expresión del sentir y del pensar de una época, y en tanto tal, nos ofrece una herramienta para potenciar sociabilidades alternativas a los sistemas de valores dominantes. Esto se relaciona con lo que DeNora (1999) ha

definido como una *tecnología del yo*[8], que permite explorar el conocimiento de sí mismo tanto desde la dimensión de la subjetividad como desde el entendimiento del sujeto histórico y social. Por lo tanto, el vínculo entre música y movimiento social representa diferentes intensidades y potencialidades que posibilitan el fortalecimiento de la imaginación crítica para formular nuevas realidades: aquello que Adorno (1955, 185) llamó el impulso utópico, el cual implica, a su vez, un proceso de negación de la realidad cotidiana como condición para su transformación.

De esta manera, el artificio de la música como actividad social representa un recurso transversal para los propósitos y las estrategias de los movimientos sociales, entendiendo que estos a su vez son movimientos de creación colectiva que requieren de una articulación simbólica para profundizar impactos y garantizar el mantenimiento de los procesos de lucha y transformación, "convirtiéndose, posteriormente, en un espacio público de articulación de intereses que puede afectar a la totalidad de la sociedad" (Eyerman y Jamison 1998, 163).

Justamente, el contexto de movilización del que parte el análisis discursivo y de contenidos de las canciones y prácticas musicales en la presente investigación, observa el cómo la música tejió nodos para la cohesión de una totalidad imaginada ante una necesidad histórica de organización, identificación y acción colectiva desde la negación y la contradicción de un modo de gobierno y sociedad injusto y violento que ante la coyuntura de convulsión resultó exacerbado y explícito.

En el paro nacional de 2021, la función musical fue múltiple, con una naturaleza adaptable que se mantuvo en constante dinámica para interpretar y actuar frente a las condiciones y contingencias de la realidad. En Popayán, por ejemplo, los músicos activistas convirtieron la *chirimía* en una práctica de confrontación directa con las fuerzas del Estado, apropiándose del espacio público desde la producción sonora. Esta intervención generó un contra paisaje simbólico y acústico, funcionando como herramienta para entablar un conflicto sonoro con las bombas lacrimógenas, las sirenas policiales y otros ruidos de la violencia estatal.[9]

---

[8] De esta manera, DeNora (1999), amplia el concepto originalmente de la batería conceptual de Foucault, quien desarrolla las *tecnologías del yo* en especial desde técnicas de escritura y exámenes de conciencia. En este caso, lo musical y lo sonoro, ofrecen un campo de problematización para la construcción de prácticas de autogobierno y resistencia.

[9] Para profundizar en este hecho musical, léase: *"¡Callen las aturdidoras, queremos oír la chirimía!": Música de flautas y tambores, y resistencia civil en Popayán, Cauca*, de Juan Manuel Tobar (2023).

Asimismo, se pueden encontrar continuidades en otras prácticas musicales en diferentes territorios nacionales, en Buenaventura, por ejemplo, que es uno de los espacios más marcados por la violencia sistemática, histórica y coyuntural del paro nacional, se experimentó una realidad de resistencia guiada por conexiones musicales que ofreció un campo de reflexividad colectiva para una lectura de la realidad que implicaba una perspectiva ontológica y valorativa alternativa a la hegemónica, al buscar desde la actividad musical un restablecimiento del flujo de vida ante la arremetida brutal de la máquina de muerte estatal[10].

Como analiza Louidor (2020, 78), en este contexto se tejió una red rizomática donde lo sonoro y rítmico operaron como dispositivos de memoria colectiva, herramientas de resistencia al control social y mediadores de construcción de lazos solidarios. Estas interacciones al entrelazarse con los ciclos de protesta configuraron movimientos creativos que funcionaron como fuerzas estructuradoras capaces de articular intereses, transformar gradualmente la totalidad de la sociedad y generar espacios políticos alternativos.

Al considerar estos antecedentes históricos, reflexiono desde mi experiencia como sujeto que vivió el paro nacional de 2021 en un doble rol: creador y oyente musical. Esta posición me permitió no solo analizar las dinámicas sociales del momento, sino también expresar y comunicar mis reflexiones y emociones. La música trascendió su función racional de análisis para convertirse en un acto catártico que evitó la desesperanza, la impotencia y el desencanto. Así, dejó de ser simple ambientación para transformarse —tanto individual como colectivamente— en una arquitectura de la protesta: una trinchera física y sensorial.

En ese sentido, el análisis discursivo y de contenido que desarrollaré en los siguientes capítulos representa un intento por demostrar que aquella ocupación sonora —de la que muchos fuimos parte— puede servir como punto de partida para entender la importancia de la música y su apropiación por los *sujetos en lucha* para lograr un impacto de transformación social. Las vivencias colectivas articuladas desde la música durante el Paro Nacional 2021 condensan un conjunto de prácticas significantes, organizativas y articuladoras que merecen ser repensadas y reapropiadas desde otros espacios, momentos

[10] Para profundizar en este hecho musical, léase: *Defender la vida e imaginar el futuro: debates y experiencias desde la investigación social en Buenaventura (Colombia)* de Louidor, W. E., Marín, J. J., Pardo, É. P. P., Echeverría, C. M., Vargas, J. G., Reyes, V. X. S., ... & Sánchez-Garzoli, G. (2020).

y corporalidades. Debemos afinar la escucha, los ruidos y el musicar para construir otros mundos posibles.

Capítulo segundo
La música: una relación dinámica con la historia

La música es una actividad social, y como tal, se ubica en un estado de relaciones sociales y situaciones históricamente determinadas. Sin embargo, pese a que se gesta en una red de condiciones materiales y simbólicas impuestas, esto no significa que su desarrollo sea pasivo y servil a las funciones hegemónicas preestablecidas, por el contrario, se trata de una serie de acuerdos, tensiones y peleas entre fuerzas que producen una forma concreta de expresión, representación y acción en la realidad socialmente dada.

Fundamentalmente, sostengo que existe una relación dialógica entre música y sociedad. El sistema de relaciones sociales que la música moviliza gestiona tanto las contingencias como las potencialidades que el entorno configura, permitiendo acciones disruptivas o, por el contrario, la reproducción de estructuras dominantes. Es decir, la música opera como un modo de producción de subjetividad capitalista o alternativo. Sin embargo, considero que cuando las fuerzas de lucha se apropian de la música, ésta puede encarnar mundos de vida alternativos que prefiguren formas de organización social distintas a las hegemónicas - aquellas que nos mantienen en el actual punto de crisis civilizatoria.

Por lo que considero importante rescatar y mantener en reflexividad la historia que se produce desde diferentes puntos de enunciación y de prácticas significantes. En este caso, se trata de entender que hay una manifestación de esperanza y de nuevos horizontes políticos en las voces e instrumentos que resonaron en el Paro Nacional de 2021, puesto que, como Walter Benjamin (2008) sostiene, es en los ecos de los diferentes fragmentos de la historia, en donde se van consolidando herramientas y formaciones que conducen a la emancipación y al compromiso por la construcción de un sistema diferente y a la oposición radical del sistema actual, escuchar la *banda sonora de la historia a contrapelo*, es una forma para contradecir los tiempos vacíos y homogéneos que legitiman e imponen la gran narrativa de los grupos dominantes.

La música es una herramienta y un método de conocimiento que abre un margen de posibilidades para comprender y reapropiarse de líneas de fuga, fortaleciendo así las luchas por un mundo mejor. La música cabría dentro de lo que Benjamin (2008, 19) califica como aquellas "cosas finas y espirituales" que, lejos de ser un mero botín de los

vencedores, ponen en cuestión la historia del opresor y tejen nuevas líneas de entendimiento histórico que recuperan los gritos de lucha pasados con un compromiso actual y vigente. De esta manera, la música compone una de las fuerzas vivas que puede fisurar el aparente triunfo consolidado del opresor: "Como las flores vuelven su corola hacia el sol, así también todo lo que ha sido [...] tiende a dirigirse hacia ese sol que está por salir en el cielo de la historia" (Benjamin 2008, 19). La música, como flores sonoras, no sólo contiene una documentación episódica de hechos históricos, sino que se erige hacia el sol como una potencia manifiesta de la humanidad para superar las condiciones de enajenación capitalista y poner rumbo a una emancipación radiante.

Ahora bien, el paro nacional de 2021 representa una situación social contingente, un período que rompió con las estructuras de acción cotidianas y regulares. Como ya mencioné anteriormente, la exacerbación de la precarización social a nivel multidimensional (producto de un Estado-nación construido históricamente por una élite gobernante servil a los poderes centrales de la economía global), sumada al recrudecimiento de condiciones de deshumanización por la implantación de modelos de desarrollo neoliberales y al estancamiento económico derivado de la COVID-19, significó una estructura de oportunidad política para la organización de múltiples acciones colectivas. Estas, desde diversas tácticas y medios, se dispusieron a disputar el orden social en busca de mejores condiciones materiales de existencia.

En un primer orden, considero que las inconformidades y malestares sociales que posibilitaron la consolidación de la toma de espacios físicos e informacionales para exigir un cambio estructural fueron de índole materialista. Estas se centraron en la demanda de derechos sociales, donde la reforma tributaria del gobierno de Duque actuó como episodio catalizador. Dicha reforma dinamitó las tensiones acumuladas y facilitó la articulación de redes de indignación frente al manejo del Estado, entendido este como un agente al servicio de las leyes del mercado. Esta lógica había derivado en una realidad marcada por el hambre, el desempleo, un sistema de salud privatizado e ineficiente y, en consecuencia, en la consolidación de condiciones sociales cada vez más desiguales, limitando así la potencia vital de las mayorías.

Pero como bien establece Sidney Tarrow (1997, 179), la manifestación social posee un carácter flexible. Frente a las estructuras de oportunidad política emergentes, los desarrollos confrontacionales y las dinámicas relacionales (con su inherente carácter retroalimentativo) entre los participantes del movimiento permiten una constante

mutación estratégica: tanto para explotar las oportunidades existentes como para generar nuevas.

Efectivamente, se pudo observar cómo las demandas y agendas de los grupos sociales movilizados experimentaron un enriquecimiento progresivo, tanto en términos de participación multitudinaria como en la consolidación de acuerdos esenciales, conforme avanzaba la experiencia de acción colectiva. Este proceso dio lugar a lo que Estrada (2023, 34) caracteriza como un "despliegue de un movimiento de rebelión novedoso, heterogéneo pero convergente, que se afianzaba en lo local y demandaba una construcción desde abajo".

La respuesta beligerante y autoritaria del gobierno que explicitaba la instrumentalización del Estado como aparato coercitivo al servicio del gran capital y los privilegios oligárquicos, consolidó una contradicción antagónica hacia la élite política. Este antagonismo se dirigió particularmente contra el proyecto uribista, tanto por su modelo de gobierno como expresión paradigmática de la alianza entre poder político y económico, cuanto por su carácter guerrerista y su respuesta violenta ante las demandas de una sociedad civil que denunciaba legítimamente las contradicciones estructurales del sistema.

1. La fuerza musical como negación y denuncia: resistencias sonoras de la represión

La coyuntura política del paro nacional determinó el enfoque discursivo-musical. Si bien persiste un debate teórico sobre la relación entre música y sociedad, considero que este escenario contingente ejemplifica la dialéctica entre la producción musical y las estructuras sociales externas. Esto evidencia el doble carácter -estructurado y estructurante- al que me he referido anteriormente, donde:

> los condicionamientos sociales del hecho musical, entendiendo este no sólo como lenguaje dotado de reglas exactas de funcionamiento y de códigos propios sino también como conjunto de instituciones que ejerce un influjo en la sociedad -instituciones condicionadas y tal vez también condicionantes de la sociedad misma de la que surgieron. (Fubini 1998, 418)

En esa dirección, algo que se evidencia como una regularidad en los significados expresados en las canciones del paro nacional de 2021 es el sentido de denuncia hacia los elementos represivos del Estado, es decir, una función de negación a un orden. Sin duda, el ESMAD (Escuadrón Móvil Antidisturbios) y la policía son actores que destacan en todas las manifestaciones discursivas de las canciones, describiendo la realidad de un

régimen de terror que se sostuvo mediante prácticas crueles destinadas a amedrentar a las fuerzas populares.

En este escenario, se da la construcción de la canción “Puños al aire” de la banda *Providencia*, quienes cuentan con una trayectoria musical que abarca más de 20 años (2001), consolidando una tradición musical que, desde la mezcla de *reggae*, *rock*, *roots* y ska, han ofrecido una producción fructífera y variada de música crítica y reflexiva. La banda liderada por Juan Camilo Gómez (vocalista) ha cosechado una discografía que desde producciones como Radio Candela (2008), Beligerante (2015) y Destino (2022), han ofrecido una articulación entre fiesta y carácter contestatario.

Con este repertorio artístico e histórico, la banda potenciaría su rol activo en la lucha contra la represión y la monopolización del poder, reaccionando directamente a la contingencia política y a los costes de la acción colectiva, que parecían no tener límite. *Providencia*, en su canción "Con los puños al aire", retrata el nivel de inconformidad y rabia generado por esta realidad violenta, así como los deseos manifiestos de transformación social, pese a las amenazas y amedrentamientos:

> Sordera selectiva cuando alzamos la voz
> Favoreciendo banqueros
> Trataron de aprovechar
> Creyeron que por el encierro
> La vida no íbamos a arriesgar. (Providencia, 2021)

Esta estrofa expresa cómo la disposición de fuerzas históricas en este momento concreto internalizó la necesidad de lucha ante una realidad que explicitaba las relaciones de dominación capitalistas/neoliberales. Este proceso facilitó la progresiva desnaturalización de dichas relaciones, al tiempo que generó un sentido de agenciamiento colectivo entre los diversos participantes del paro. Frente a la estrategia gubernamental de guerra que establecía a las movilizaciones sociales como "enemigo interno", se iría consolidando progresivamente la necesidad de una unificación popular que, más allá de las agendas de demandas políticas, se planteaba en términos de necesidad vital para la supervivencia ante las abismales asimetrías de poder en los enfrentamientos dados durante los ciclos de protesta.

En un contexto pandémico donde la COVID-19 -y especialmente la ausencia de un sistema público de salud robusto que garantizara derechos sanitarios universales- amenazaba con incrementar enfermos y fallecidos, esta variable pasaba a segundo plano. La realidad demostraba que la privatización oligárquica del Estado para configurar un rol

servil a los grandes capitales constituía un virus más letal y mortal arraigado históricamente durante siglos. Precisamente en este momento de desnaturalización de las relaciones sociales emergían nuevas significaciones históricas, permitiendo que la posibilidad de transformación se interiorizara progresivamente entre los participantes de las movilizaciones.

Es crucial subrayar que la denuncia de sordera expresada por Providencia se comprende desde la democracia restringida que ha caracterizado a Colombia desde los albores de su vida republicana. Esta lógica amigo-enemigo, ejercida históricamente por las clases dominantes, no constituye un déficit de comprensión frente a los reclamos populares, sino que revela una negación constitutiva de la existencia de lo "Otro". Se trata de una configuración hegemónica que niega la existencia de toda aquella manifestación que no se enmarque en el proyecto de nación de las élites gobernantes.

La subordinación sistémica de la dimensión política a la esfera económica y en términos macrosociales, del aparato estatal a los intereses de los países centrales del sistema mundo capitalista, se manifestó claramente en las medidas económicas del gobierno de Iván Duque. Frente al estancamiento de la economía real, su administración destinó fondos públicos al rescate del sector financiero (el "favoreciendo banqueros" que denuncia Providencia), demostrando cómo los fenómenos represivos responden a estructuras que subordinan el bienestar humano a la reproducción de las dinámicas especulativas del capitalismo financiero. Así, el Estado de derecho formal se transfigura en un Estado de hecho funcional a los intereses de los conglomerados empresariales y financieros cuando las circunstancias así lo exigen.

El análisis de las funciones sociales de la música requiere necesariamente una contextualización histórica del sistema de relaciones que la enmarca. La racionalización instrumental de la vida social con su introyección de valores utilitaristas y hedonistas permea las prácticas y disputas en los campos musicales cotidianos. En este escenario, emergen tensiones constitutivas en la producción de sentido musical: entre el valor mercantil y el cultural, condicionadas por el oligopolio de las industrias culturales y la precariedad material que enfrentan los proyectos de música popular.

Sin embargo, en coyunturas históricas como un Paro Nacional, donde se exacerba el parasitismo capitalista y sus relaciones sociales de producción que precarizan las existencias populares y convierten a las mayorías en blancos de guerra, los pactos artísticos entran en crisis y se reconfiguran. Es en este espacio de confrontación donde géneros con tradiciones disruptivas (rap, *rock*, punk, *reggae*, ska y la llamada música

andina) despliegan su potencial contencioso[11]. Esta capacidad de contradicción emerge tanto de su memoria histórica de producción musical como de los lugares de enunciación de sus artistas, quienes en este caso se pronunciaron frente a la barbarie neoliberal.

Por ello, resulta indispensable recuperar la concepción benjaminiana de historia fragmentada, donde el pasado dialoga permanentemente con un presente en devenir y los futuros imaginados. La objetivación historiográfica de los eventos constituye una forma de silenciamiento de las luchas emancipatorias que atraviesan la experiencia humana. Las coyunturas como el paro nacional revelan con crudeza los conflictos estructurales del capitalismo, particularmente esa disputa fundamental entre acumulación y vida. Lo que en tiempos "normales" se presenta como cotidianidad pacificada no es sino una falsa armonización, producto ya sea de la violencia coercitiva, de dispositivos de persuasión ideológica, o de consensos obtenidos en el forcejeo constante de las fuerzas políticas en pugna.

La música, en tanto medio alternativo de acceso e incidencia en el mundo, constituye una forma de conocimiento histórico que emerge desde la heterogeneidad y la multiplicidad constitutiva de lo social. Como advierte Attali (1995, 12), "ninguna teorización mediante el lenguaje o las matemáticas es ya suficiente, porque está demasiado cargada de significantes previos, incapaz de dar cuenta de lo esencial de esta época: lo cualitativo y lo impreciso, la amenaza y la violencia". En este marco, preservar los gritos emancipatorios de la historia y quebrar la armonización artificial de las relaciones de explotación y violencia sistémicas se erige como estrategia de lucha. Este ejercicio de conciencia y praxis conflictiva no solo desvela lo reprimido, sino que abre posibilidades para la configuración de horizontes políticos transformadores y proyectos de cambio estructural.

Como sostiene John Holloway (2010, 19), todo comienzo radical es negación: un acto de disonancia cognitiva y práctica que rechaza la naturalización del orden existente. Dar vida al pensamiento y la acción implica reconocer que ningún estado de cosas es inmanente o inmutable; por el contrario, se trata de un proceso dialéctico donde los

[11] Según los autores Ron Eyerman y Andrew Jamison (1998) que hacen un análisis entre música y movimientos sociales en el contexto de Europa y Estados Unidos, las tradiciones musicales de algunos géneros y concretamente, de los agentes que la producen, contienen recursos para el entendimiento crítico de la realidad, con imágenes y discursos que se recrean y se desarrollan dialécticamente con el momento histórico presente.

agenciamientos subjetivos y colectivos —en su constante fricción con las estructuras— determinan y son determinados por la realidad. En este marco:

> Somos moscas atrapadas en una telaraña. Comenzamos a partir de un desorden enmarañado porque no hay otro lugar desde el cual comenzar. No podemos empezar simulando que estamos fuera de la disonancia de nuestra propia experiencia, pues hacerlo sería mentir. Como moscas atrapadas en una red de relaciones sociales que están más allá de nuestro control, sólo podemos tratar de liberarnos cortando los hilos que nos aprisionan. Sólo negativamente, críticamente podemos intentar emanciparnos a nosotros mismos, alejarnos del lugar en que estamos. (Holloway 2010, 19)

El paro nacional de 2021, como contingencia política de exacerbación violenta y arbitraria de las relaciones sociales que sostienen el sistema social colombiano, constituyó un espacio potencial para la reflexividad crítica donde la música representó ese saber-hacer negativo. Este proceso permitió develar la telaraña de violencias normalizadas, transformando el rechazo espontáneo en comprensión histórica de los mecanismos de sujeción. La arremetida violenta del Estado, como brazo ejecutor de los grupos sociales que ejercen dominación, reveló así su naturaleza socialmente construida: una lógica de muerte que debe ser radicalmente superada mediante la acción colectiva.

El punto de historizar y de arrebatarle la explicación de la dominación y la violencia sistémica a perspectivas naturalistas y abstractas (obedientes a los paradigmas de conocimiento capitalistas) es un proceso en donde la música tuvo y tiene una función central como una práctica significante que puede destejer verdades legitimadoras del orden y falsearlas con experiencias concretas. De aquí la valentía y el reconocimiento de los músicos que nos han ayudado a hilar la historia a *contrapelo*, como lo hacen Hendrix B, Nidia Góngora, Alexis Play y Junior Jein**,** en la canción "¿Quién los mató?", mostrando cómo las estrategias de crueldad y terror de un Estado instrumentalizado por oligarcas, narcotraficantes y grandes capitales, no es un episodio aislado o una excepción histórica, sino que, por el contrario, se trata de un modus operandi que constituye la posibilidad reproductiva del meta modo de producción capitalista en territorio nacional.

¿Quién los mató? Es una denuncia directa y desgarrada de la barbarie sistémica desarrollada por el monopolio legítimo de la violencia y de fuerzas paraestatales. En esta canción, se da la unión de 4 grandes músicos que desde el pacífico han construido proyectos sincréticos entre música tradicional/local y música "urbana". Una interrogación sonora que de frente reclama ante la impunidad predominante en los crímenes de Estado y las clases históricamente gobernantes.

Nidia Góngora es una cantadora tradicional, docente e investigadora que ha desarrollado una amplia producción de proyectos, tanto en solitario como con su grupo Canalón de Timbiquí, donde destaca su intención de promover la cosmología propia del Pacífico colombiano y la música como herramienta de sanación y reflexión.

Con más de 25 años de trayectoria musical y un firme compromiso con la memoria histórica y las resistencias afropacíficas, Nidia Góngora se alía con Junior Jein, reconocido exponente de la salsa choke y la música urbana, quien también fue un incansable activista por los derechos de las comunidades negras. Junto a ellos está Hendrix B, artista caleño cuya propuesta musical promueve la música como herramienta para la paz, la libertad y el baile, siempre enfatizando la necesidad de un pensamiento crítico frente a la decadencia social e invitando a construir relaciones desde nuevas perspectivas.

Alex Play, por su parte, incursionó en el rap a los 14 años (en 1999) y ha logrado fusionar sonoridades del Pacífico con instrumentales clásicas del hip-hop. Su trabajo destaca por autenticidad y singularidad, reivindicando al Chocó como un territorio de riqueza existencial y diversidad cultural, mientras mantiene una lucha constante contra el racismo estructural en Colombia. De esta manera, ha logrado llevar su mensaje hasta niveles internacionales, mostrándole al mundo una cara única y diferenciada de la realidad chocoana, desmitificando las construcciones mediáticas del territorio y reclamando el derecho a la autodeterminación. Su música es un claro llamado a la autonomía narrativa, en donde sean los mismos agentes territoriales quienes construyan y presenten sus realidades como acto de resistencia y creación.

Cuando escuché por primera vez *"¿Quién los mató?"*, lloré. Eran muchas madres enterrando a sus hijos, muchas madres esperando explicaciones sobre la supervivencia de sus hijos desaparecidos. Demasiado dolor para procesar, pero gracias a esta canción tuve un espacio para hacer catarsis. Agradezco el respiro que significó en su momento y las memorias que ahora florecen en mí a partir de esta experiencia musical.

Figura 1. El llanto de una madre hace más eco que una bala.
Fuente: Captura de pantalla sobre Hendrix B, Nidia Góngora, Alexis Play y Junior Jein, *¿Quién Los Mató?,* YouTube (2020)

Creo que ha sido uno de los retratos más crudos dados en la época del estallido social. Es increíble lo vívido que se experimenta el dolor del momento, aun escuchándolo luego de 5 años. Desde la sensibilidad, los 4 músicos nos comparten la situación enajenante de la realidad colombiana, sobre todo, en las corporalidades racializadas que históricamente han soportado de manera directa el terror y el desastre del régimen colonial-moderno. En este relato sonoro se caracterizan las alianzas entre las fuerzas institucionales y los brazos armados paraestatales, revelando una lógica histórica de eliminación del *otro* constitutiva del *Leviatán capitalista,* el cual requiere de prácticas de violencia extrema para sostener una realidad que permita la acumulación capital desigual.

Los versos: *"*Volvió el monstruo que acecha, el que despoja las tierras y el que pudre las cosechas. (…) Su apetito es insaciable, tiene la panza vacía, no cree en edades, ni dogmas, ni formas, ni normas. Destruye lo que ve y no se conforma, solo obedece a intereses económicos" (Hendrix B, Nidia Góngora, Alexis Play y Junior Jein, 2020), nos presenta una cartografía sonora de la manifestación real de las relaciones que impone el capitalismo depredador para denunciar el fatídico suceso de la masacre dada en agosto del año 2020 en la ciudad de Cali que le arrebató la vida a 5 jóvenes que estaban volando cometa y comiendo caña.

Y es que la lectura estructural que se logra en la canción hace parte de la experiencia propia de los artistas (su lugar de enunciación) y el movimiento de reflexión histórica colectiva que se iba desarrollando desde las movilizaciones nacionales del 2019 y el paro cívico de Buenaventura en 2020, que posteriormente fraguarían el Estallido

Social de 2021. La canción es un acto histórico que disputa las narrativas oficiales que encubren la violencia racista y capitalista sistémica, así como la complicidad del Estado en sus ramas ejecutivas, judiciales y legislativas, bien como ejecutores de la barbarie o por las acciones de omisión respecto a ella.

Esta enunciación no sólo describe un hecho, permitiendo un entendimiento cualitativo y situado de la gestión institucional de la muerte, sino que también constituye la necesidad de un compromiso con la lucha por la emancipación y la memoria histórica, sosteniendo en la esfera pública los nombres de las víctimas y el carácter sistémico de las violencias:

> Le exijo a la justicia que este caso se aclare Y que no quede impune como casi siempre hacen Nada, la vida de los negros no importa nada Lo primero que dicen es: "andaban en cosas raras" Como Jean Paul, Jair, Léyder, Álvaro y Fernando Somos víctimas del sistema y el abandono del estado, Pero el pueblo no se rinde carajo. (Hendrix B, Nidia Góngora, Alexis Play y Junior Jein, 2020)

Como establece Eric Drott (2015, 128), “los músicos son capaces de cristalizar el espíritu de un movimiento, dando voz a sus quejas y aspiraciones”, entonces, por medio de esta fuerza de significación y comunicación la música nos permite reconocer a través de la sensibilidad y reflexividad del músico la realidad contingente del paro nacional y de los movimientos y resistencias que lo conformaron. Además, es claro, que no sólo se trata de algo que ocurre en el mundo de las ideas, por el contrario, son perspectivas históricas encarnadas que en un contexto arbitrario y de entendimiento de la política desde el antagonismo por parte de los grupos dominantes, se materializan en un *saber-hacer* corporal. Aquí, el cuerpo deviene intérprete y defensor de la lucha, asumiendo riesgos trágicos como lo evidenció el asesinato de Junior Jein (2021), integrante del colectivo musical creador de ¿Quién los mató?

El dolor y el desgarramiento que se encuentran en esta canción, y la posterior pérdida de Junior Jein (2021), son una muestra de cómo la música es un campo de relaciones que dialoga constantemente con la realidad histórica, material y simbólica de una época y un espacio concreto. Mostrar la barbarie que produce el sistema es necesario para poder así desnaturalizar las relaciones sociales existentes. Considero que no se trata solo de una catarsis o un mecanismo de afrontamiento, como sostiene Drott (2015, 129), porque las resistencias musicales, si bien no implican el cambio radical de la realidad imperante, sí son una fuerza de construcción colectiva que hace un llamado a apropiarse de las herramientas culturales y artísticas para tomar las riendas del devenir histórico,

empezando por desentrañar, desde una lógica situada, las diferentes maneras interrelacionadas de enajenación sistémica.

Como establece Sidney Tarrow (1997, 33), la acción colectiva requiere de recursos inventivos para romper con la pasividad cotidiana. No basta con que surja una estructura de oportunidad como en 2021, cuando se evidenció una crisis en los acuerdos entre élites[12], recesión económica y una pandemia global, sino que son los propios actores, mediante su interacción social, quienes dinamizan la explotación de dichas oportunidades y la creación de nuevas alternativas.

Esto se logra mediante la apropiación de medios de difusión, alianzas estratégicas, espacios políticos alternativos y otras tácticas que permiten entender y revitalizar tanto los movimientos existentes como los emergentes, en confrontación con un sujeto antagónico: en este caso, la élite dominante. Y es que, justamente, la música logra calar en el sujeto colectivo y personal: "mueve y conmueve, está en los gestos y movimientos del cuerpo (...), en las tensiones y calmas" (Bourdieu 2000, 156). De esta manera, la música es un instrumento de poder que permite, además, mediante su capacidad estética y corpórea, servir como recurso para la formación internalizada de una totalidad que se expresa en negatividad, buscando el desafío y la contradicción activa a las élites y al adversario político dado en la circunstancia histórica.

Attali (1995, 16) ya nos mencionaba que la música puede crear y sostener una comunidad política. Ahora, tratándose concretamente de las múltiples fuerzas, actores y colectivos que constituyeron las movilizaciones del paro nacional de 2021, la música en sí fue un gran proceso creativo de significación para rechazar la barbarie de la maquinaria capitalista. Las circunstancias de arbitrariedad institucional, violencia estatal y secuestro de las instituciones democráticas enfatizaron la necesidad de una totalidad antagónica, pues la situación alcanzó un punto de no retorno: era el momento de unirse o ser derrotados por las prácticas mediáticas de producción de miedo.

La mercantilización del terror produjo efectos contradictorios para la élite, si bien generó una profunda desesperación colectiva -cuyas heridas persisten en la memoria-, también develó con crudeza la condición de sujetos desechables que las élites nos asignaban. Esta revelación evidenciaba la necesidad imperativa de transformar las

[12] Gamba Trimiño, German Alexander. (2023) Élites Políticas y Guerra en Colombia en Tiempos del Uribismo, 2002-2010. Diss. Universidad Autónoma Metropolitana. Unidad Xochimilco.

relaciones entre Estado y sociedad civil, una transformación sólo lograda por prácticas de lucha.

En consecuencia, fueron los mismos sujetos de lucha que constituyeron el paro nacional del 2021 quienes, a través de modelos de acción colectiva y estrategias de movilización, capitalizaron el miedo y la rabia producidos por la coacción estatal (explotación de oportunidad política). Esto permitió visibilizar el carácter estructural e histórico del manejo bélico que las élites gobernantes ejercen sobre los conflictos sociales inherentes al sistema y, por lo tanto, sobre la democracia restringida, cuya "participación amplia" se reducía en realidad a acuerdos entre oligarquía, burguesía y narcotraficantes.

Esta constitución insostenible de la sociedad requería de la manifestación de poder de las bases sociales, que, ante el panorama aterrador, encontraban calidez en las juntanzas y ánimos en ritmos de rap, *punk, rock* y salsa. Ante esto, una de las imágenes más representativas en las memorias de este hecho histórico fue la retratada por el rapero *Solitario Soldado* (2019) en su canción *Despierta*. Luis Carol Sáenz García, ha sido una de las caras más representativas del rap bogotano, en especial, representando el movimiento musical de la localidad de Bosa.

Desde una propuesta que rememora el rap crudo, callejero y tosco, Solitario Soldado ha configurado diferentes producciones que reflejan la realidad urbana en los barrios periféricos de Bogotá, permitiendo ser un espacio narrativo de identificación para las juventudes barriales y una línea contestataria con un rap que no teme al enfrentamiento y a la denuncia de desigualdades y experiencias violentas vividas en el contexto de las periferias capitalinas.

Con álbumes como *Centinela* (2017), *Ejército Real* (2020), *Roto* (2022) y *Rap Garuya* (2024), Solitario Soldado se ha consolidado como un relator sin filtros de las luchas cotidianas en la urbe, utilizando un lenguaje coloquial y reflexiones introspectivas. Durante el paro nacional, retrató la experiencia barrial de la acción colectiva y, a su vez, se convirtió en una voz de convocatoria gracias a la gestión de eventos autogestionados que movilizaron masas y generaron espacios de diálogo sobre las problemáticas de la coyuntura.

De esta manera, la canción *"Despierta"* funciona como documento sonoro y audiovisual del hito histórico que representó el paro nacional para Colombia y en particular en los barrios bogotanos. La canción captura la realidad de un fenómeno inédito: la organización descentralizada de las movilizaciones, donde los territorios periféricos tejieron redes de solidaridad y resistencia frente a la represión sistemática. Las

calles de los barrios se reconfiguraron como escenarios de confrontación directa contra el ESMAD y contra la violencia simbólica de la militarización urbana. Solitario Soldado no solo retrata esta ruptura en los repertorios tradicionales de protesta, sino que permite hacer un ejercicio de memoria en donde la unidad popular logró convertir el miedo en potencia movilizadora, mostrando la capacidad barrial de ser constructora activa de la historia:

> Barrios se militarizan, su cobardía es inmensa.
> Aún con nuestras diferencias, nuestra unión produce fuerza.
> La música, fortaleza. Y en ella lo que se insiste:
> "Fuerzas armadas nos reprimen, pero el pueblo acá resiste."
> […] Voy a frentear por lo nuestro, no me esperen en la casa. (Solitario Soldado, 2019)

La necesidad de "frentear por lo nuestro" era el llamado claro de Solitario Soldado, entendiendo que la coyuntura representaba una realidad histórica única donde los barrios debían manifestarse para impulsar acciones de confrontación capaces de cambiar las condiciones de vida populares. La música, así, se convertía en una fuerza tanto simbólica como orgánica (corpórea) para movilizar reflexividades y presencias que, a través del rap, encontraban un puente y un canal de expresión del malestar, permitiendo externalizarlo y entenderlo en una dimensión colectiva.

Tanto la percepción como la creación musical se dan en un devenir relacional fijado en un momento histórico concreto, “cada situación histórica dada se constituye en elemento capaz, entre otras cosas, de ejercer influjos, aunque no lo haga de modo determinista, sobre el desarrollo del lenguaje musical.” (Fubini 1998, 425). La realidad contingente de la movilización social representa un paisaje insurrecto que, como propone Rossana Reguillo (2017), supone un espacio-tiempo otro que, a partir del acontecimiento irruptivo, permite procesos de descentramiento y desnaturalización de los sistemas de poder.

Ante esto, la música —con su poder de representación, identificación y diferenciación social— asume un rol central en la construcción y dinamización de prácticas colectivas e individuales de protesta. La denuncia y el rechazo a la violencia sistémica de un Estado que gestiona la muerte se erigen como ejes fundamentales en las expresiones musicales del Estallido Social. Esto cobra especial relevancia ante la hiperexposición de cuerpos violentados y la escalada represiva que, alimentada cotidianamente, develó la crudeza de tácticas de guerra que ahora se trasladaban a los territorios barriales.

Vivir este contexto de incertidumbre y terror en espacios antes familiares y relativamente seguros para los habitantes de los barrios periféricos representó un hecho sin precedentes que nos marcó a todos. Esta realidad me interpeló directamente al presenciar cómo en mi barrio, Cerro Norte (en las periferias del nororiente bogotano) coexistían las movilizaciones sociales con espacios pedagógicos sobre política y cultura, mientras se normalizaba, sin tapujos ni vergüenza, la persecución sistemática y el abuso policial.

Precisamente, en su momento comprendí dicha experiencia local y nacional como un acercamiento a las realidades de los territorios rurales históricamente afectados por las dinámicas violentas del conflicto armado (siempre entendiendo que se trata de procesos con trayectorias históricas particulares, pero articulables en cuanto al rol de los organismos estatales punitivos y represivos que convierten a ciertos grupos sociales en objetivos enemigos). Frente a esto, en mi canción *We Don't Stop* (Kax, 2019) plasmé: "Ya en las ciudades sabemos qué se siente/que militares maten por terratenientes".

Porque, efectivamente, en los barrios populares hemos padecido históricamente formas mutadas del conflicto armado colombiano: limpieza social, acoso policial y violencias por el control territorial de redes de narcotráfico. Pero experimentar directamente cómo toda una maquinaria de guerra -humana y tecnológica- del aparato estatal se desplegaba para eliminar vidas indiscriminadamente representó una fractura epistemológica. Este descentramiento nos obligó a replantear la experiencia bélica rural en el contexto urbano y, fundamentalmente, a posicionar la defensa de la vida como eje central de resistencia frente al belicismo de la élite gobernante y su instrumentalización del poder estatal para intereses particulares.

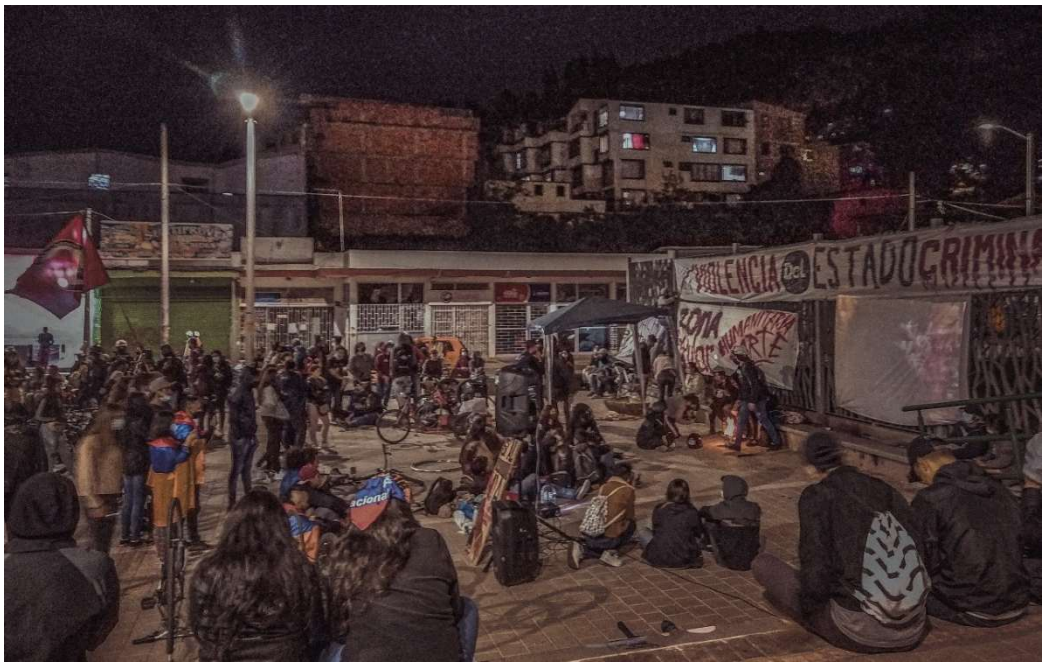

Figura 2. Concentración en el sector “La Mariposa”, Nororiente de Bogotá
Fuente: elaboración propia, 2021

2. De la negación a la creación de una totalidad política: la música como un nodo de intersección en el paro nacional 2021

La música operó como dispositivo de identificación colectiva a partir de su fuerza disruptiva de negación a la realidad experimentada, revelando la emergencia de una totalidad política articulada frente a un adversario común durante el paro nacional de 2021. Este proceso de racionalización histórica desnudaba la naturaleza bélica del gobierno de turno, revelando a su vez su vulnerabilidad y su falso estado de invulnerabilidad. En ese sentido, la música como práctica significante fue un valioso recurso como tecnología discursiva para constituir al uribismo como sujeto antagónico principal ante la contingencia política concreta.

Como establece Sidney Tarrow (1997, 147), el mantenimiento de la actividad colectiva depende de la explotación de emociones compartidas y elementos que permitan hilar una identidad en desafío con un antagonista. Esta totalidad no implica una visión homogénea o totalizante de la realidad, sino que constituye una estrategia emergente de las propias prácticas de lucha. Estas se sostienen mediante el uso de redes sociales y símbolos de identificación "extraídos de marcos culturales de significado" (Tarrow 1997, 25) para mantener la acción colectiva y capitalizar las oportunidades políticas contextuales. Frente a este escenario, se activan ejes articuladores que coordinan la diversidad de fuerzas sociales, donde la práctica musical desempeñó un papel protagónico: tanto en la consolidación de comunidades políticas como en la creación de

espacios de congregación donde estos símbolos identitarios se reafirmaban mediante la interacción social.

Lejos de tratarse de un marco rígido, se trataba de un sistema de prácticas desarrollado en la contingencia para dar cohesión al conjunto de movimientos y sus diferencias de posicionamientos y contextos. La música permitía la desarmonización en referencia a las relaciones normalizadas que legitimaban al antagonista, pero también, armonizaba y oxigenaba tanto las confrontaciones directas como las concentraciones populares, siendo un instrumento político valioso para gestar procesos de representación de la voluntad popular, ayudando a comprender los conflictos y explotando los mismos, siendo una fuerza vital en la reconfiguración del panorama político en el estallido social.

La marea de ciudadanos indignados y rebeldes conocieron por medio de la experiencia inmediata las asimetrías de poder existentes en la democracia restringida (aquel modelo de participación política monopolizada que ha marcado la historia del proceso de formación del Estado-nación colombiano). Ante estas circunstancias, la música funcionó como vehículo de desanclaje epistemológico, alterando las texturas sociales para posicionarse críticamente frente al orden social como totalidad. Esta dinámica de significación ocurría en simultáneo con la evolución de los repertorios de protesta. En otras palabras, la música permitía un espacio simbólico para identificar un "nosotros popular" para unir incomodidades individuales y grupales en un bloque movilizado que mantuviera activo el desafío al orden establecido.

La acción colectiva y el *paisaje insurrecto* que de ella emergió, permitía la formulación de categorías y relaciones alternativas a los sentidos culturales internalizados de los modos de socialización preexistentes, fisurando así (momentáneamente), el consenso hegemónico impuesto a la sociedad civil. Era inevitable que, ante esto, el conflicto no ocupara un lugar central para entender la estructura social, en la desnaturalización de las relaciones de dominación se encuentra un espacio de fecundidad para la imaginación y de la dimensión de lo posible. Allí, la música obtiene un rol transversal para "denunciar la crisis y la falsedad vigentes en las relaciones humanas y desenmascarar el orden constituido" (Fubini 1998, 444), sembrando semillas para la formación de subjetividades e imaginarios contrahegemónicos.

Con esto no afirmo que en este contexto de lucha abierta se haya consolidado un horizonte político radicalmente alternativo al capitalismo. En otro espacio podríamos analizar cómo la democracia liberal posteriormente canalizó e institucionalizó el descontento popular mediante el triunfo electoral del progresismo con la coalición del

Pacto Histórico y Gustavo Petro en 2022. Sin embargo, es crucial destacar el potencial renovado de una ciudadanía plural e indignada que exige transformaciones estructurales del sistema dominante, donde la música, como espacio de reflexividad, se constituyó en lo que Reguillo (2017, 86) describe como un vector que permite polinizar subjetividades y activar cambios de diversa escala tanto en la dimensión personal como colectiva, reproduciendo el *ADN insurrecto*.

Y es que, desde mi doble condición de músico y sociólogo, constato que, pese a mis esfuerzos por mantener un cuestionamiento constante de mi subjetividad y mi vínculo con lo social, el *realismo capitalista* descrito por Mark Fisher (2009, 32) me sumió durante años en lo que él denomina *hedonia depresiva*, lo que me condujo a un desencanto paralizante. Entregué el volante de mi voluntad a la compulsión consumista con su hiperestimulación y búsqueda de gratificación instantánea, quedando atrapado en una insatisfacción crónica donde la muerte aparecía como única solución lógica.

El sistema de valores hegemónico y la precarización de la realidad material, tiene como uno de sus efectos generalizado la individualización de problemáticas estructurales. Debo decir, que nunca se está lo suficientemente blindado de esta neurosis sistémica, puesto que, la perspectiva de un camino sin salida, donde no hay alternativa a la lógica explotadora del capital y la sujeción de la reproducción social a la competencia y la atomización social, está constantemente presente, y es justamente en la separación mítica del individuo con la sociedad, en donde, yo me hallé como un sujeto que encarna la crueldad y que reproduce la violencia constitutiva de la subjetividad capitalista. Hice de mis días así, un ciclo de sufrimiento, egoísmo y auto conmiseración.

Sin embargo, esta investigación constituye en sí misma un ejercicio de recuperación individual frente a un sistema que me prefiere suicida. Volver a la música como potenciadora del ADN insurrecto y reubicarme frente a la totalidad (reconociendo mi dependencia de la red de relaciones sociales) me ha permitido comprender que tanto la emancipación como la plenitud son ejercicios que sólo pueden desplegarse desde lo colectivo. Así, he recobrado fuerzas para intentar sanar, reparar y comprometerme con la conquista de lo posible para configurar un mundo otro.

Aunque en el ámbito de lo musical sigo en un bloqueo artístico, la música, desde mi rol como oyente activo, me ha permitido descentrarme de esos sistemas de conducta a los que me había derrotado para abrirme así con un aliento revitalizado al compromiso con la historia y con las voces que retumban como campanas en las olas del tiempo hacía la emancipación social. Lo teórico y las canciones aquí entrelazadas, no sólo son un

esfuerzo por dejar un producto en el ámbito académico, sino que es un recordatorio para reafirmarme que la individualización lleva a la mortífera neurosis del *realismo capitalista* y que de ahí a ser su cómplice (así sea inconscientemente) hay una línea muy delgada.

El discurso histórico del opresor despliega dispositivos para neutralizar lo político en las subjetividades, promoviendo desde el desencanto racional la falsa inevitabilidad del sistema. Sin embargo, la realidad social excede constantemente los marcos de la narrativa hegemónica. Ante este escenario, para resistir al régimen de la desesperanza, resulta crucial explorar las diversas experiencias históricas de luchas populares. Estas multiplicidades en resistencia permiten tejer vectores que fecundan nuestras subjetividades insurrectas, entendidas como un "proceso en permanente elaboración que conecta, contagia y acelera" (Reguillo 2020, 87) la construcción de horizontes políticos contrahegemónicos.

Como menciona Fisher (2009, 7), la música no solo revela los síntomas del malestar cultural bajo el *realismo capitalista*, sino que también preserva vestigios de otros modos posibles de organización social y relación humana. Considero que estos destellos de lucidez colectiva emergen con particular claridad al emprender un proceso de deconstrucción de la escucha fetichizada que impide reconocer la riqueza narrativa e histórica de lo sonoro. La preparación de oídos críticos y atentos nos permite ampliar nuestra percepción de situaciones históricas como el paro nacional de 2021, para transformarnos en sujetos activos en devenir; sujetos que articulan las voces particulares de diferentes coyunturas y lugares de enunciación, potenciando tanto la subjetividad insurrecta como los horizontes de posibilidad política en los que se enmarca cada existencia, tanto en su dimensión personal como colectiva.

Y es que, claro, la música también sufre un vaciamiento de sentido por efecto de la lógica de la cultura mercantilizada, que impone la repetición, la escucha dispersa y el valor instrumental como elementos de legitimidad para competir en el campo social de lo musical. Sin embargo, aquellos momentos de acción colectiva que irrumpen en la normalidad de la acumulación capitalista dejan su huella indeleble en las producciones sonoras. Estas huellas deben ser constantemente recreadas y reapropiadas para sostener y dinamizar el espíritu insurrecto de cada época, mediante una escucha dialéctica que permita actualizar los mecanismos, pensamientos y acciones consignados en cada obra musical. De esta manera, la experiencia musical es vital para una praxis transformadora, no se trata sólo de reflexión, sino también de sorpresa: de demostrar que el campo de lo

posible no está predeterminado como un destino trascendente, sino que se compone de relaciones sociales situadas que aguardan la conquista emancipadora de los oprimidos.

Mantener la acción colectiva en un momento de contingencia política, implica estar reactivando constantemente los desafíos con el antagonista y la efectividad del despliegue de estrategias requiere de la conformación de una totalidad política en la que la música es un recurso valioso como herramienta para la configuración de comunidad y diferenciación social. Esta construcción no responde a lógicas esencialistas, sino a una praxis organizativa y comunicacional necesaria para explotar y crear las oportunidades políticas de la coyuntura, intentando fisurar la totalidad enajenante: "clausurada bajo la forma de un múltiple sistema universal de equivalencias abstractas: equivalencia de los objetos en el mercado, equivalencia de los sujetos "ciudadanos" en el Estado y de los sujetos "consumidores" en el propio mercado. (Jameson, 1995, 50).

Entre tanto, este paso de abstracción se basa en una medida para poder configurar la conectividad entre diferentes individuos y colectividades, que se articulan mediante nodos que exponen a un "otro" como opresor, violento y tirano, ante la conformación de un "nosotros" que opera en la necesidad de superar la impotencia de la acción individual para entenderse en la potenciación de la colectivización de demandas, inquietudes, miedos e impulsos de transformación, porque: "el sujeto siempre es en parte ajeno a la situación en que se encuentra, dado que se lo define no sólo por pertenencias sino, de igual modo, por resistencias y distancias" (Touraine 1997, 89).

Esta dinámica se materializa en la perspectiva política que emergió en las canciones del paro nacional (2021), donde la contingencia histórico-política exigía la necesidad de hacer una oposición generalizada al proyecto uribista. En todas las obras analizadas se revela un patrón recurrente que combina actores y elementos para la construcción simbólica del antagonismo político, que se agrupan en: la oligarquía (en especial la uribista), los aparatos represivos y los medios de comunicación tradicionales.

El paro nacional configuró un *paisaje insurrecto* que siguiendo a Rossana Reguillo (2017, 11) puede entenderse como "el espacio-tiempo del llamamiento a una revuelta de la imaginación en el que es posible pensar y sentir de otro modo, con otras y con otros, a través de la acción colectiva y conectiva". En este proceso, la creación de significantes negativos para condensar los malestares sociales era fundamental, puesto que la definición de adversarios políticos permite la unificación de posicionamientos dispersos y un marco de identificación común que da "cuerpo, voz, rostro y narrativa a la experiencia cotidiana de precarización" (Reguillo 2017, 125).

La realidad histórica en la que se enmarcó la acción colectiva del paro nacional ponía en cuestión los discursos mediáticos que afirmaban la existencia de la democracia en el territorio. En las calles, en las redes sociales y en las interacciones cotidianas se evidenció el carácter mítico de esta narrativa, ya que los acontecimientos remarcaban el carácter de lo que Raquel Gutiérrez (2017, 140) denominó "regímenes de acumulación de capital organizado por la muerte fácil", donde la democracia es la fachada simbólica para prácticas de exterminio del otro, una continuidad de gobernabilidad colonial que es constitutiva del modelo civilizatorio capitalista, el cual, muestra sus cartas más bárbaras en países del Sur global.

En este contexto, la música cumplió una función transversal al sostener la tensión política inherente al acontecimiento histórico. La línea de fuga que emergía de la confluencia de fuerzas sociales en la arena política del paro nacional (articuladas mediante la construcción antagónica contra el orden imperante) representaba una oportunidad política donde la dimensión musical, como entramado de significación, permitía acceder alternativamente al conocimiento y a la experiencia sensible del mundo, al tiempo que posibilitaba establecer totalidades políticas mediante cartografías coyunturales y representar simbólicamente la voluntad popular. Este proceso, tomando el conflicto como eje analítico, develaba las relaciones de poder expuestas en las disputas abiertas por la acción colectiva y conectiva.

A través del Rap, *Solitario Soldado* comunicaba dicha constitución antagónica de la realidad política: "no me representan corruptos lame botas, soldados matando al pueblo, críticos que nada aportan. El caos mezcla todo, las aguas se alborotan, la flor de loto brota mientras que la bomba explota. (…) El pueblo rebelión, los de abajo por los de arriba." (2019). La oposición binaria de lo popular vs la oligarquía y las fuerzas del orden, trazaba aquellos deseos de cambio social experimentado por las fuerzas populares en la contingencia, donde músicos como el ya mencionado Solitario Soldado, retrataban el *ADN insurrecto* y por medio de su acción comunicativa buscaban ampliar el contagio de los aires rebeldes, empleando imágenes como la de la flor de loto, entendiendo, que aunque la represión hacia ver una realidad lodosa, era la creatividad y la unión creativa la única forma de florecer políticamente.

En ese sentido, como mencionan Chantal Mouffe y Ernesto Laclau (1987, 105), los antagonismos se constituyen en relación con la contingencia histórica concreta. Contrario a la ortodoxia marxista, no se trata de una configuración sobre determinada por la estructura económica, puesto que esto significaría una jerarquización de importancia

de las diversas luchas y actores que confluyen en la contemporaneidad. Los antagonismos, en este sentido, "no son relaciones objetivas, sino relaciones en las que se muestran los límites en la constitución de la sociedad como orden objetivo" (Laclau 1987, 215).

La formación de los antagonismos consiste en un movimiento constante de diferencias, en torno a cómo "la presencia del otro me impide ser totalmente yo mismo" (Laclau 1987, 214). Por ello, en el paro nacional se demarcó al bloque uribista como adversario central, puesto que la circunstancia histórica particular y la concatenación de memorias sobre las lógicas de hostilidad y guerra de su modelo de gobierno era ese "Otro" que impedía el desarrollo vital de las mayorías.

La construcción de este Otro adversario se puede ver ejemplificado en canciones como *La Caza de Nariño* de la agrupación de rap: Alcolyrikoz. Esta producción simbólica del contrario no necesariamente tiene que ser desarrollado de manera directa como contendor, se trata, además, de entender cómo se entremezcla lo cultural con la dirección de las decisiones en el terreno político, remarcando el cómo ese otro es diferente tanto en sus intereses y objetivos, como también, en sus prácticas cotidianas, valores y espacios de desarrollo.

Alcolyrikoz es un grupo experto en construir narrativamente una crítica a los modos de comportamiento y personalidad elitistas de la sociedad paisa y colombiana. Desde su fundación en 1999 han desplegado una propuesta novedosa que ha irrumpido con vitalidad en la escena Rap. Con el barrio Aranjuez como epicentro de enunciación y representación, los integrantes Juan Fonnegra (Gambeta), Carlos Castro (Kaztro) y Gustavo Vélez (Fa-zeta) han sabido describir de manera auténtica las realidades frenéticas y violentas de Medellín. Mediante el uso de formas satíricas, juegos lingüísticos y figuras retóricas a lo largo de sus 6 producciones discográficas. De esta manera, el grupo ha condensado una esencia callejera y reflexiva durante dos décadas, un marco fundamental como experiencia y tradición musical para interpretar de una manera única el momento histórico del estallido social.

Como relata Mariana Insurrecta (2025, entrevista personal)[13], Alcolyrikoz hace una crítica a la realidad colombiana mediante estrategias discursivas que no caen en una producción panfletaria. Fusionando el *boom bap* (sonido clásico del Rap de los noventa)

[13]. Para leer la entrevista completa, ver Anexo 5.

con *jazz*, salsa y bolero, en el 2021 lanzan *La Caza de Nariño* junto al cantante vallecaucano Junior Zamora, en donde se retratan diferenciaciones sociales entorno a la distancia de *habitus*[14] de la oligarquía colombiana con respecto a las condiciones de vida de los grupos subalternos: el obrero, el campesino, el indígena, las mujeres, el joven de barrio, etc.:

> No es un insulto que nos digan campesinos o indios,
> arribistas nietos de Nariño que se creen gringos.
> Pregunta por el baño, solo verás flechas,
> te dirán que, en el fondo, en la extrema derecha.
> Hay un VIP y no te admiten.
> Vi al alcalde tirando Pericles con las llaves de la city.
> Carlos Vives hablando de su tierra,
> visita la Sierra Nevada, luego abraza al de la motosierra. (Alcolyrikoz, 2021)

De esta manera, el grupo de rap paisa nos expresa el agotamiento y la indignación frente a una élite dominante (representada en el proyecto político uribista) que en la coyuntura del Paro rebosó el vaso. Una circunstancia histórica, donde era necesario la articulación de diferentes sujetos políticos, entorno a una reapropiación de lo "popular", partiendo desde el orgullo de pertenecer al mismo bando de "campesinos e indios". Este antagonismo surgió de la realidad fáctica que explicitaba las estrategias represivas y asesinas del gobierno, el cual mostraba directamente su interés por negar las vidas divergentes a las que reproducían la legitimidad de un gobierno de extrema derecha. Esto permitió establecer un límite desde la lucha a la "totalidad" de relaciones normalizadas que hacían creer la inexistencia de alternativas posibles, en la canción se representa el movimiento histórico y el proceso de representación de la voluntad de contradicción del colectivo que para darle sentido a la acción disruptiva requería de darle vuelta a los códigos culturales hegemónicos.

Esta perspectiva se encarna en cierta medida con la perspectiva teórica de Adorno (1970), en cuanto a cómo establece que la música tiene como función negar la realidad existente mediante la desarmonización del "todo" capitalista, dilucidando "los puntos de contradicción dialéctica con el fin de poner en evidencia las fracturas internas del pensamiento y de la realidad" (Fubini 1998, 437). Sin embargo, aquí no se hace referencia a una negatividad en clave de esencialismo de clase, sino de una negación antagónica

[14] "Unidad de estilo que une las prácticas y los bienes de un agente singular o de una clase de agentes" (Bourdieu, 1997, 15)

dada en la misma práctica histórica de lucha, desnudando el cómo la clase dirigente mantenía un sistema de prácticas llenas de privilegios cuasi aristocrática a costa de la precarización de las mayorías.

Debido a lo anterior, en *La Caza de Nariño* se va ilustrando la identidad colectiva que se desarrollaría para negar el orden dominante en esta contingencia histórica. Un "nosotros" que significaba una unidad popular que se oponía al uso indiscriminado del Estado como un actor servil al enriquecimiento de la clase política tradicional con su lógica de subordinación al imperialismo norteamericano, así como a artistas cómplices como el mencionado Carlos Vives, una figura importante en el ámbito de la industria musical que en diversas ocasiones ha demostrado su cercanía con los centros de poder, haciendo música que combina el Pop con sonidos "folclóricos". En esta crítica Alcolyrikoz muestra la interconexión entre diferentes esferas sociales, poniendo como centro de enunciación simbólica a los grupos subalternos, constituyendo un ejercicio de distinción social y realizando una crítica al rol de la música industrial como mecanismo para la producción de subjetividades pasivas a realidades enajenantes.

En consecuencia con lo anterior, la música como mecanismo de diferenciación social ante un adversario político en el marco de la acción colectiva, permite una experiencia de descentramiento del sujeto respecto a los marcos culturales mediáticos y normalizados, siendo "capaz de trastornar la designada economía de los órganos, el ordenamiento jerárquico de los sentidos, el cuadro anatómico del saber" (Ramos 2010, 49), para fisurar el consenso hegemónico y su régimen de la verdad, produciendo discursos reivindicativos que encontraba en los sujetos de lucha el universo de sentidos desde donde impulsar una representación autodeterminada, en contradicción a aquellos que: "Salen a marchar en camioneta" y que desde la comodidad: "la muerte del pobre justifican" (Alcolyrikoz 2021).

La capacidad de disrupción de la experiencia musical tiene un potencial para fisurar las verdades objetivizadas por los instrumentos de poder simbólico monopolizados, saboteando desde lo estético las tradiciones y costumbres que legitiman la dominación. Como señalé anteriormente, la lógica caudillista y mesiánica que implica una comprensión cuasi religiosa de lo político es un mecanismo constitutivo de la historia de la democracia colombiana, por lo que, develar estas estructuras asimétricas desde recursos narrativos y artísticos, es un arma poderosa para entender que ese "otro" antagónico se encuentra en una posición de poder por relaciones sociales, más no por poderes divinos o naturales.

Precisamente, desde un ejercicio sarcástico y caricaturizado de la oligarquía, *Edson Velandia & Adriana Lizcano* (2021) en su canción *Todo Regalao*, plantean un *nojotros* en oposición a la clase dirigente, produciendo contra narrativas para mostrar el constructo ideológico de discursos hegemónicos mediatizados que tienen como fin deslegitimar el derecho a la protesta. El dúo musical de Edson y Adriana ha sido sumamente significativo en la escena de la música contestataria, presentando críticas sociales con sonidos fácilmente adaptables para dinamizar escenarios de protesta y con interpretaciones de los conflictos políticos de la sociedad colombiana desde un enfoque humorístico, versátil y cuasi etnográfico de las dinámicas del poder.

Edson Velandia es músico con formación autodidacta, que ha navegado entre los géneros del rock, folclor y la trova, fusionando lo tradicional con sonidos eléctricos, bautizando su propio género llamado rasqa. En su propuesta artística se nota el impacto de su experiencia con el teatro callejero, puesto que, la puesta en escena y las mismas construcciones narrativas, tienen una representación performática, permitiendo un mayor alcance comunicativo y sensible con el público. Velandia con su música ha servido como puente para preservar esas historias otras que han sido negadas por el movimiento lineal y homogéneo de la historia del establecimiento.

Por su parte, Adriana Lizcano es una artista multidisciplinar que conjuga su carrera como música y cantante con el ejercicio del derecho y una incansable lucha por los derechos humanos. Estos ámbitos se retroalimentan en su trabajo, manifestándose en una perspectiva comunitaria que aborda fenómenos como el conflicto armado desde un enfoque integral y no punitivista. Su activismo se materializa en iniciativas como "La Batucada Guaricha" -colectivo que fusiona música y feminismo- y el "Festival de la Tigra", espacios que han impulsado el desarrollo endógeno de las expresiones culturales en Piedecuesta (Santander).

Sin duda, este dúo fue de las voces más destacadas del paro nacional 2021, permitiendo un espacio en donde conectar angustias y rabias. Sus canciones no sólo representaban de forma única y pintoresca la realidad avasallante que vivíamos, también, se trataba de una recarga de energía que emergía en los diferentes repertorios de protesta, permitiendo tiempos de alegría en medio de los diversos enfrentamientos.

Precisamente, su actividad en el paro nacional se debía a su experiencia e interés en la realidad política, presente en sus diversas producciones artísticas y organizativas. En la contingencia, Edson y Adriana entendían que, de acuerdo a las habilidades de cada participante, se tendrían que poner en disposición para sostener la acción colectiva, por

ello, su música fue un gran recurso para entender y movilizar subjetividades, complejizando y expandiendo el debate: "buscamos poner el tema en la mesa, tocarlo, hacerlo un tema de conversación. Esa es la idea, que se mueva. Con ese ánimo hacemos estas canciones, con ese entusiasmo, con esa motivación. Que sirva para que se hable de eso. Que se recuerden y se tengan frases que nos sirvan también para hacer memoria, para señalar esas cosas que tienen al país así"[15] (Velandia 2021).

En ese sentido, el dúo musical en su canción "Todo regalao'", nos permite consignar en la memoria colectiva, la naturaleza ociosa de las élites, en contradicción de las narrativas dominantes que buscaban satanizar la protesta social:

> Los collares de la reina (los pagamos nojotros')
> La empleada que la peina (la pagamos nojotros')
> El avión presidencial (lo pagamos nojotros')
> El presidente y el general (nojotros')
> La polarización del vidrio (nojotros')
> El banco y el equilibrio (nosotros)
> El salario del senado (lo pagamos nojotros')
> El senador relaja'o (lo pagamos nojotros')
> La campaña y la financiación (nojotros')
> La vacuna y la conspiración (nojotros'). (Edson Velandia y Adriana Lizcano, 2021)

La técnica discursiva de Edson y Adriana es la de revertir la lógica explicativa de las élites que simplifican la protesta social para deslegitimarla, mostrando cómo es la clase política dominante quien vive de las rentas estatales, aumentando su riqueza en relación con el aumento de precarización de las vidas populares. Este artificio estético, es lo que Reguillo (2017, 13) denomina un proceso donde los sujetos de lucha reapropian y reformulan productos mediáticos para la "interrupción de los sentidos sociales de la vida", hackeando los códigos culturales dominantes para configurar un mensaje que reafirma los elementos constitutivos del adversario político correspondiente al momento histórico concreto.

---

[15] Velandia, entrevista por Santiago Cembrano, "Velandia y sus canciones que se han hecho panfleto en el paro en Colombia," *Vice*, 11 de mayo de 2021, 3:26 p.m., https://www.vice.com/es/article/velandia-y-sus-canciones-que-se-han-hecho-panfleto-en-el-paro-en-colombia/

Figura 3. Adriana Lizcano y Edson Velandia en el video *Todo Regalao*
Fuente: captura de pantalla sobre Edson Velandia y Adriana Lizcano, “Todo Regalao”, YouTube (2021)

Una canción como “Todo regalao"’ funciona como instrumento político para representar la voluntad popular en la coyuntura y la construcción dinámica del antagonismo en la lucha. Establece una contranarrativa que opera como vector de polinización cultural, permitiendo que tanto el artista-productor como el público oyente -en su relación intersubjetiva- generen un espacio de *desanclaje* para desnaturalizar los códigos culturales internalizados, "para construir o dar paso a otras formas de lo posible; la subjetividad disidente llama a sus otros a ese espacio distinto y, a partir de ahí, articula un nosotros diferente" (Reguillo 2017, 87).

La explotación de las oportunidades políticas para la acción colectiva requiere de un proceso de lucha simbólica para la desnaturalización de las relaciones sociales de dominación legitimadas en el orden narrativo por los medios de comunicación tradicionales y los procesos de socialización hegemónicos. Las subjetividades insurrectas buscan amplificar los mensajes de dislocación respecto al orden de valores dominantes, sin duda, mostrar la ociosidad, ineficiencia e improductividad de la oligarquía es una jugada necesaria para mostrar las prácticas parasitarias de estos con el Estado.

Se trata de atacar la totalidad, denunciando cómo hay que negar el orden abstracto y el actuar concreto del adversario político, ya que “cuanta más apariencia de unidad y totalidad hay en el mundo, tanta más cosificación lograda se da en él (Adorno, 1970, 25). El campo de la música permite minar los códigos narrativos hegemónicos, poniendo patas

arriba las jerarquías interiorizadas en las subjetividades, evidenciando contradicciones sociales como la de que los mismos grupos gobernantes que estigmatizan la protesta social utilizando descalificaciones como "vagos que buscan subsidios", son los mismos que acumulan privilegios desde el despojo y la privatización de lo público, es decir de la apropiación de la riqueza social producida por los sectores populares que desprecian.

En esta línea estratégica, Edson y Adriana articulan en su canción *Infiltrao* (2021) un movimiento discursivo contestatario que pone en cuestión la violencia simbólica desplegada por los discursos hegemónicos. De esta manera, confrontan musicalmente los marcos interpretativos que satanizaban el uso legítimo de la protesta social, particularmente el de la narrativa uribista y los medios de comunicación privados que calificaban a los manifestantes como delincuentes y "vándalos". La letra expone las tácticas de infiltración policial como medio para iniciar eventos violentos que servían como justificación de la respuesta guerrerista y represiva de las autoridades, reproduciendo imágenes de deshumanización y criminalización de los sujetos participantes de las movilizaciones:

> Había una vez un presidente
> Que era un escándalo
> Que era un escándalo
> Mataba niños inocentes
> Gobierno vándalo, gobierno vándalo
> Lo decían los estudiantes
> Lo decían los camioneros
> Lo decían las caleñas
> Lo decían los comuneros (…)
> El que no salte es el infiltrao'
> Eh, ya se cayó el monumento (Edson Velandia y Adriana Lizcano, 2021)

"El que no salte es el infiltrao": el grito, el movimiento y el salto son así, ejercicios para establecer una política de presencia en donde se pueda reconocer a las colectividades populares, en contraposición, a una performática del orden y la doctrina policial. Como mencionaba Jacobo Vélez (2025, entrevista personal)[16], la música de Edson Velandia y Adriana Lizcano retumbó por los barrios, con mensajes contestatarios y composiciones musicales que interpelaban los cuerpos y los hacían moverse. Como vemos en la letra citada anteriormente, en el discurso se intenta englobar la heterogeneidad que caracterizó a las fuerzas del paro nacional, multitudes diversas que sin embargo se encontraban en

[16] Para leer la entrevista completa, ver Anexo 4.

espacios colectivos de interacción, donde el sentido "carnavalesco" de lo popular, era diferenciado de los *habitus* de los agentes del orden y de la clase política gobernante.

De esta modo, Edson y Adriana *hackean* las narrativas hegemónicas de satanización hacia la movilización y el descontento popular, invirtiendo y desmontando los sentidos para demostrar cómo la criminalización de los manifestantes funcionaba como herramienta de control ideológico desde el uso de instrumentos de poder simbólicos. En esta descripción de la experiencia histórica y política del paro nacional, los artistas enuncian el antagonismo político desarrollado en la contingencia concreta, compuesto por una heterogeneidad popular movilizada y, por otro lado, la homogeneidad coercitiva del régimen uribista y de los aparatos mediáticos serviles a intereses privados. Mientras estos últimos emplean prácticas significantes para reproducir el orden establecido, actividades como las musicales permiten desmitificar y fisurar el régimen de verdad hegemónico para mostrar las historias marginales que luchan desde la autodeterminación para falsear las versiones enajenantes de los agentes del poder dominante.

Cuando Lizcano y Velandia (2021) hacen mención de que "Ya se cayó el monumento", se refieren a un acto reivindicativo de carácter histórico que protagonizó la comunidad Misak en el marco del paro nacional. En esa ocasión, como una forma de rechazo al orden colonial, los Misak derribaron la estatua del conquistador Sebastián de Belalcázar siendo un hito polémico que generaría revuelo y que sería leído en el contexto de antagonismo, donde se presentaría la necesidad de reafirmar posicionamientos: mientras la derecha se alineaba con la defensa de la tradición criolla/colonial, los sectores populares movilizados adoptaban el hecho como un nodo articulador de representación de *las subjetividades insurrectas.*

Figura 4. Derribo de la estatua de Sebastián de Belalcázar en Cali
Fuente: Fotografía de Juan Pablo Rueda, en El Tiempo, "Sebastián de Belalcázar: su estatua derribada en Cali causa polémica" (2021)

"Es en la lucha donde los antagonistas descubren qué valores comparten —así como qué les divide— y configuran nuevos marcos sintéticos que pueden emplear en otras batallas y que evolucionan hasta convertirse en marcos maestros para otros" (Tarrow 1997, 232). En consecuencia, acciones colectivas que se pueden considerar dispersas recobran nuevos sentidos y un espacio de discusión para la reactualización de los procesos de disputa de poder, permitiendo aquellos *marcos sintéticos* desde donde se despliegan las potencialidades para un bloque de lucha contrahegemónico. Los Misak con un acto iconoclasta no sólo reavivaron la llama del conflicto, sino que sumaron elementos al *ADN insurrecto,* enriqueciendo la percepción histórica y las direcciones del movimiento con la entrada torrencial del flujo de la lucha anticolonialista.

Los fragmentos de la historia del oprimido que menciona Walter Benjamin (2005, 17) en la práctica de la lucha y en el *paisaje insurrecto* se interconectan para dotar de significados compartidos a los agentes en disputa, lo que permite una diferenciación e identificación que es estratégica para el mantenimiento y la dinamización de la acción colectiva. En ese sentido, no se trata de una homogeneización de lo social en el ejercicio de conformación de antagonismos en un contexto de disputa; por el contrario, es un mecanismo dialéctico entre las fuerzas populares y el devenir material y simbólico de la realidad. La construcción de un "otro adversario" es una configuración abstracta surgida en la contingencia histórica para anudar esfuerzos para la explotación y creación de estructuras de oportunidad política.

Este momento de construcción antagónica encarna lo que Gutiérrez (2017, 114) denomina la "colectiva y expansiva disposición común a reapropiarse de la riqueza

social". La potencia dialéctica de este proceso radica en que la formación de un sujeto histórico confrontado con la totalidad capitalista no solo garantiza la heterogeneidad social, sino que además instituye desde la lucha nuevas formas de entendimiento de lo político para la complejidad de las fuerzas emergentes. No es un proceso lineal, como hemos analizado, tanto los actores como los recursos y herramientas, varían según la contingencia histórica concreta.

De esta manera, estos antagonismos no significan la existencia esencial de una identidad fija y atemporal. Por el contrario, al tratarse de una estructura de acción en movimiento espiral, es desde esta composición de una "totalidad" abstracta (dada en relación con la multiplicidad de posicionamientos en lucha dentro del mismo bloque contrahegemónico) que se produce una retroalimentación constante. Este proceso inacabado entre antagonismo abstracto y antagonismos diversos y concretos permite una dialéctica histórica que amplía el rango y las oportunidades políticas del colectivo, reconfigurando constantemente los métodos de lucha y, lo más importante, genera una praxis revolucionaria que promueve la conservación de diferencias ontológicas y epistemológicas no determinadas por la oferta de "estilos de vida" de la uniformidad capitalista.

La música, en tanto práctica que permite construir sentidos compartidos y comunidades políticas, emergió como instrumento fundamental para conformar una identidad colectiva de lucha, funcionando como un nodo articulador que permitía reapropiarse y reformular códigos culturales hegemónicos para producir narrativas que cohesionaran las multitudes movilizadas. Las canciones como memoria histórica, documentaron vivamente los elementos de esta alteridad configurada en el paro nacional, siendo retrato etnográfico y potenciador, desarrollando un doble rol: por un lado, ayudando a definir el adversario político y sus estrategias de dominación; por otro, presentando elementos comunes que podían servir de significantes para la unión de intereses y luchas diversas en la representación de una voluntad popular transformadora.

3. La música como producción de complejidad y diferencias: la fuerza política del poder constituyente

La música y lo político históricamente siempre han estado relacionadas. La experiencia estética que brinda la música permite entender la organización social y las diferentes relaciones que la componen desde una perspectiva de lo político que permite el reconocimiento de las multiplicidades y complejidades del mundo social, ya que ofrece

una perspectiva cualitativa de sentimientos y pensamientos tanto subjetivos y colectivos entorno a la participación en el devenir de lo común.

Existe una riqueza manifiesta y potencial en las prácticas musicales puesto que permite impactos materiales facilitando procesos de organización y movilización en el marco de contingencias como las del paro nacional, pero que, a su vez, asume una función de lo político que desborda el paradigma liberal racionalista y de representación democrática. Como sostiene Frith (1996, 210), la experiencia musical genera relaciones creativas que no sólo permite expresar ideas, sino que también, vivirlas (corporizarlas) y asumirlas estéticamente y éticamente. Esta cualidad performativa de lo musical sugiere que su acción en la esfera política trasciende de la dicotomía cartesiana cuerpo-mente, generando modos alternativos de comprensión y apropiación colectiva de *lo común*.

Ahora bien, considero que como se ha venido desarrollando, las actuales luchas constan de diferentes tipos de antagonismos polisémicos, situación que ha resultado en una dificultad para contemplar la posibilidad de la conformación de un proyecto político definido que sea una alternativa real a la producción enajenada del capitalismo. En momentos históricos de desafío a las élites como el período de estallido social del 2021, la posibilidad de sostenimiento y de convocatoria a las mayorías sociales depende en gran medida de prácticas narrativas y de apropiación de los espacios para una *negación* del orden social experimentado que se traduce en la formación de nodos de intersección para la construcción de una totalidad política como contraparte de un adversario político situado.

Sin embargo, como he planteado anteriormente, estos antagonismos que emergen en coyunturas político-históricas específicas y que determinan una totalidad para la posibilidad de triunfo de la acción colectiva, constituyen una formación necesaria precisamente para salvaguardar las diferencias reales de posicionamiento. Es en esta tensión dialéctica que se nos permite comprender los múltiples procesos de enajenación inherentes a la reproducción del sistema capitalista contemporáneo, con sus mutaciones organizativas en espacios y tiempos históricamente determinados.

¿Qué tiene que ver esto con la música?, pues bien, la música como experiencia histórica está determinada por procesos y prácticas materiales, pero también, es un espacio de lo imaginario que no posee fronteras. Con esto, no quiero que se entienda que considero la música como algo universal (un mito romántico), por el contrario, considero que se trata de un "conglomerado de actividades extremadamente heterogénea" (Mendevil 2016, 16), en las que, como espacio de encarnación de ideas, permite la

defensa de la multiplicidad social, en términos de proteger y fomentar universos de valores que poseen fuerzas y propuestas opuestas y alternativas a la subjetividad capitalista.

Entiendo así a la música como un eje polinizador, que como Simon Frith (1996, 185) afirma, es una experiencia estética para comprender y vivir "nuestra experiencia del movimiento entre posiciones". Un saber-hacer dinámico que nos permite establecer desanclajes del *realismo capitalista* para poder hacer frente a la *impotencia reflexiva* de la que éste mismo se alimenta. Entre tanto, la música nos sirvió como recurso para la conformación de los antagonismos en la coyuntura política del paro nacional como ejercicio práctico para la lucha política en su contexto, pero también, permitió el reconocimiento de las diversas fuerzas sociales que existen y resisten para el devenir de un horizonte político donde la relación con lo *común*, no se da desde la monopolización de la economía y la política, sino en la diversificación de la lucha social.

¿En qué se diferencia esto del paradigmático multiculturalismo neoliberal? Precisamente en la forma en que se entiende y se practica la heterogeneidad, el multiculturalismo se basa en la construcción de consensos y armonías por medio del flujo homogeneizador del capital. La diversidad radical de lo político, surge de la exaltación de los conflictos sociales e históricos, lo que conforma al *sujeto de lucha*, que según Raquel Gutiérrez (2017, 118) son constituidos por las dinámicas concretas de lucha, y que, han supuesto la creación de posibles horizontes políticos de gestión y entendimiento revolucionario de lo común en la contemporaneidad: "variados y polifónicos entramados, tejidos a partir de diversas experiencias de producción de lo común, han sido y son el sujeto de cualquier reapropiación y reproducción posible de la riqueza heredada y producida socialmente".

Música de lucha sería entonces aquella que se articula con las exigencias políticas de los conflictos sociales en diferentes contingencias históricas y que particularmente en estos momentos de desafío abierto ante un antagonista, permite una experiencia estética para la formación de totalidades contra la opresión, suponiendo además una ampliación del debate público para el reconocimiento y el potenciamiento de las diversas *subjetividades insurrectas*, siendo una herramientas sensible y cognitiva para desplegar "las formas de la subjetividad exigidas por la agencia política" (Frith 1996, 199).

De forma transparente afirmo que esto es una perspectiva instrumental de la música, pero es precisamente porque considero que la libertad de creación individual siempre está sujeta a los modos de organización social, económico y político, delimitando

el carácter de la misma exploración artística por la máquina de deseo capitalista. Además, recordemos que el discurso del factor trascendente, abstracto y asocial es un mito clasista y racista de diferenciación entre la música "seria" (europea) y la popular (con raíces mayoritariamente africanas), por lo que, la libertad del saber-hacer musical no se puede entender desde la autonomía descarnada, por el contrario, su realización se debe a su relación con la lucha por la emancipación colectiva e histórica.

Esto no significa que crea que la única forma de hacer música es la "panfletaria", sino que me refiero a la necesidad de construir experiencias musicales que en la interacción íntima dada entre autor y público permitan el descentramiento del sujeto para desnaturalizar las verdades del modelo civilizatorio capitalista desde diferentes ámbitos de la cuestión social e individual. Estos planteamientos los desarrollaré a profundidad en el tercer capítulo, a partir, de una técnica dialógica con otros músicos para intentar dar así una respuesta más clara y no centrada netamente en mi reflexión individual.

Ahora bien, en clave de la posición del arte que plantea Félix Guattari (2015, 117), la música tiene un rol potencial no sólo para expresar las diferencias y complejidades de lo social, sino que también, un factor para su promoción desde una polifonía de territorios existenciales, entendiendo su rol en la "producción de universos de valores, de universos de referencia y de focos de subjetivación". En cada tradición musical y en cada obra concreta existen *hongos parásitos*, que en el núcleo de su *saber-hacer* han contemplado formas de resistencia a la unidimensional cultural que produce la ontología capitalista.

El fomento de la atipia, es decir, la protección de los diversos lugares de enunciación es clave para la lucha política. Pensemos justamente en que las olas de movilizaciones que se han dado y contagiado en territorio latinoamericano parte precisamente de una capacidad de interrelación de los *sujetos de lucha* que precisamente hilan sus sentidos y consignas desde nodos de comunicación entre los diferentes posicionamientos para determinar un adversario político en la contingencia histórica concreta.

Los procesos de negación y constitución de totalidades políticas para irrumpir en la cotidianidad de los procesos de acumulación de capital han tenido como principal fuente los agenciamientos colectivos e individuales que han constituido sistemas de prácticas creativas para tener un campo diferenciado de la producción subjetiva desde una lógica del disenso que se resiste al vació de la homogénesis capitalista. Por lo que, en ese sentido, la música como una actividad apropiada por los propósitos de lucha desde los diversos niveles de enajenación sistémica, comprende:

> El rechazo del estatus de los medios de comunicación actuales, asociado a la búsqueda de nuevas interactividades sociales, de una creatividad institucional y de un enriquecimiento de los universos de valores, (…) una etapa importante en vías de una refundación de las prácticas sociales. (Guattari 2015, 389)

De esta manera, en los momentos de contingencia política como el paro nacional de 2021, las tradiciones musicales que han desarrollado desde sus historias y prácticas (en diferente nivel y grado) la posibilidad de espacios de resingularización "create a context in which the traditions carried through art become actualized, reinvented, and revitalized. (Eyerman y Jamison 1998, 46), permitiendo que desde un punto de inflexión con la realidad histórica esta *música de lucha* tenga un relacionamiento dialéctico en donde las diferentes tradiciones musicales que expresaron las fuerzas sociales de las disputas en el mapa político, se reformulen en técnica y valores para que tanto en contextos de movilización como en la cotidianidad, tengan cada vez más un rol relevante en la refundación de las prácticas sociales y en la formación de un saber-hacer que se resiste al movimiento infecundo y nostálgico de la cultura del capital.

Particularmente observo cómo las músicas que surgieron durante el paro nacional comunican esta heterogeneidad social "desde abajo", que nos presenta un universo rico en luchas y disputas por los sentidos hegemónicos. Encontramos, entonces, agenciamientos colectivos e individuales que se configuran al poner en el centro las prácticas de lucha, donde confluyen movimientos decoloniales, feministas, de defensa del territorio, anticapitalistas, antirracistas y de "izquierda tradicional" para ampliar el debate sobre lo común en la calle y en la apropiación de otros espacios físicos y virtuales mediante prácticas significantes. Así, se reactualizan las tradiciones musicales para forjar acciones y narrativas en torno al desafío contra el adversario político del momento histórico particular. Se trata de nodos de intersección que, como ya he defendido anteriormente, presentan totalidades políticas no predefinidas, sino en constante construcción con el devenir mismo de la lucha.

El Himno de la Guardia Indígena de los artistas: Parranderos del Cauca ft. Andrea Echeverry, Ali Aka Mind, Amós Piñeros, Chane Meza, La Perla, Carlos Arturo Villamarin, Derly Eliced Musse Pasu, Eulalia Yagari y Gregorio Merchan (2020), representa ese confluir de tradiciones musicales y agenciamientos heterogéneos, que precisamente parten de la dialéctica de la producción musical que propone Frith (1996, 84), donde la necesidad y la innovación en la contingencia histórica y política del *paisaje insurrecto* experimentado, permitió la unión para formular un grito de lucha comunitario.

Esta canción juntó diversos artistas que partían de puntos de enunciación diferentes, historias musicales múltiples y hasta probablemente con disensos en cuanto ontologías, pero al poner en el centro a la lucha, la obra y la misma actividad de colaboración, producían este momento donde se presentaban los "heterogéneos anhelos de transformación" (Gutiérrez 2017, 23). El mismo ejercicio de escucha y los ritmos que se proponen en la canción, son una oda a la lucha, que, además, se compone por la apropiación de la fiesta y la defensa comunitaria y soberana como modo de incidencia en las pugnas por la propiedad de las riquezas sociales: "defender nuestros derechos así nos toque morir" (Parranderos del Cauca, 2020). Una experiencia musical que concentra la dinámica constituyente de redefinición de los campos del poder.

Figura 5.Artistas interpretando el "Himno de la Guardia Indígena"
Fuente: Captura de pantalla sobre Guardia Fuerza, Parranderos del Cauca, Andrea Echeverry, Ali Aka Mind, Chane Meza, *Himno de la Guardia Indígena*, YouTube (2020)

Desde el corazón del Cauca, en el resguardo indígena de Totoró, los Parranderos del Cauca 4+3 han tejido durante más de dos décadas un proyecto musical y comunitario que resiste al conflicto armado y las prácticas de despojo del proyecto moderno-colonial. Su propuesta artística, arraigada en la defensa de la memoria ancestral, fusiona el legado cultural indígena desde la promoción de una alegría de resistencia. Lucha, identidad y esperanza se hallan en su amplia obra, siendo además un colectivo musical que ha tenido un gran impacto pedagógico en el territorio, formando e inspirando a otros grupos que llevan su mensaje desde diferentes espacios y propuestas.

El marco ontológico que ha sido la base de la propuesta de los Parranderos del Cauca, emerge como una red histórica y de sentido en donde los demás artistas en la canción del *Himno de la Guardia Indígena* intentan descentrar sus formaciones subjetivas para entrar en un lenguaje común, sirviéndose de significantes comunitarios para entender

la realidad política y social, reconociendo de esta manera, una relectura de la música un una acción dada por la madre tierra y los conocimientos heredados por los ancestros:

> La tierra es sabia, la tierra piensa
> Guardia, guardia, fuerza, fuerza
> Guardianes de la vida, guardianes del planeta
> De esta tierra herida, de esta tierra nuestra. (Parranderos del Cauca et.al., 2020)

Esta interpretación la construyo al analizar las letras de los otros artistas participantes que no se inscriben en una identidad étnica indígena, como lo son: Andrea Echeverri y Ali AKA Mind, figuras reconocidas en el ámbito del *rock* y el rap, respectivamente. En un ejercicio de diálogo con la tradición estética de Los Parranderos del Cauca y como tal, del universo de sentido de los pueblos indígenas del Cauca, se logra reconocer cómo estos artistas no indígenas reinterpretan el grito de rebeldía y la resistencia desde la mirada situada de la experiencia indígena y de la guardia en su acción histórica de lucha, que se puede entender a partir de las palabras del director musical de Los Parranderos, Manuel Sánchez (2014):

> Antes que todo recordar a nuestros mayores que nos enseñaron a interpretar los instrumentos y a nuestros espíritus de la madre tierra por permitir que fluyan los sentimientos para hacerlos canción, Le debemos nuestros más grandes agradecimientos a nuestros hermanos campesinos, afrocolombianos e indígenas Ingas, Nasas, Guambianos, Eperaras, Kokonucos, Yanaconas, Polindaras y más pueblos de Colombia por ayudarnos con su aceptación y difusión de nuestra propuesta musical del sentir innato, es por ustedes que hemos alcanzado y seguimos trazando perspectivas en función de contribuir a defender la vida y dignidad de los pueblos. 17

El Himno De La Guardia Indígena, creado colectivamente y reconocido en 2010 como símbolo musical de los pueblos indígenas colombianos, trascendió fronteras identitarias convirtiéndose progresivamente en un marco común de la resistencia. Una década después, durante los diversos ciclos de protesta que describí en el primer capítulo, se gestó una versión renovada del himno en colaboración con los artistas mencionados. En esta reelaboración de la experiencia musical, se ejemplifican los espacios de creación e imaginación colectivos que emergen del laboratorio cultural de la acción colectiva, permitiendo consignar esa necesidad de articulación y diálogo para fortalecer la fuerza movilizada de las multitudes populares en la coyuntura del paro nacional.

---

[17] Sánchez, M (director de Parranderos del Cauca "4 MÁS 3"), entrevista en Agrupación musical Parranderos del Cauca “4 MÁS 3”, cumple 13 años de vida artística y cultural, 4 de abril de 2014, Radio Libertad 93.6 FM. https://www.cric-colombia.org/portal/agrupacion-musical-parranderos-del-cauca-4-mas-3-cumple-13-anos-de-vida-artistica-y-cultural/.

La disputa en el terreno simbólico contra los códigos culturales mediatizados de la élite dominante es clara en esta canción. Los *paisajes insurrectos* no sólo son una oportunidad política para el movimiento de las fuerzas divergentes y populares, también, son un momento de inflexión para las prácticas de contención de la élite tanto desde el control de los medios punitivos como de los medios de comunicación. Por ello, esta unión artística se forja en el carácter reivindicativo de la figura de la Guardia indígena, puesto que, desde las narrativas hegemónicas se había hecho una construcción estigmatizante y racista para deslegitimar la movilización y así mismo, reproducir "verdades" de dominación que han servido como instrumento para la negación de los cuerpos Otros al proyecto civilizatorio colonial/capitalista.

La experiencia musical histórica del *Himno de la guardia indígena* es ese fomento de las diferencias y el disenso que propone Guattari (2015, 113) y que en este contexto se produce en reacción a las necesidades históricas de la acción colectiva. Detrás de la reivindicación estaba el deseo de transformación desde las diferentes luchas para una refundación de las prácticas sociales. Ante la contingencia del paro nacional del 2021, la exacerbación de los conflictos sociales hacían evidente la constitución racista de la estructura y del proyecto de Estado nación colombiano, por lo que, el movimiento indígena y en particular, la guardia indígena no sólo se vendrían convirtiendo en una figura cada vez más relevante en la acción colectiva, sino que, la multiplicidad política del Paro, se apropiaría de significantes tradicionales del conocimiento indígena como puntos de intersección simbólica de la resistencia:

> Indios que, con valentía y fuerza en sus corazones, (...)
> por justicia y pervivencia, hoy empuñan los bastones. (...)
> ¡Compañeros han caído, pero no nos vencerán!,
> porque por cada indio muerto, otros miles nacerán.
> De respetar la esencia de la tierra heredada y compartir amor y justicia ancestral.
> ¡Guardia, guardia! ¡Fuerza, fuerza!
> la tierra sabia, la tierra piensa. (Parranderos del Cauca, et al. 2020)

Redes simbólicas reapropiadas por la movilización, donde, por ejemplo, la política de la presencia que ejercía la Guardia Indígena ponía en cuestión el tema central de la lucha por la propiedad de la tierra y la soberanía de los pueblos. Como mencionaba anteriormente, estas problemáticas y demandas han acompañado especialmente a los movimientos sociales étnicos del siglo XX, ante un modo de organización material determinado por procesos de reproducción de relaciones de

dominación colonial a través del modelo hacendatario, el cual sigue siendo paradigmático en las realidades rurales colombianas.

Ahora, la peligrosidad de los significantes vacíos que se desarrollan en el devenir de las luchas para construir una identidad compartida para el sostenimiento de la acción colectiva, son importantes y cruciales para la contingencia política concreta, pero requieren de continuidad y profundización por otros procesos de educación que permitan un afianzamiento histórico de los significantes en los mismos espacios de sociabilidad abiertos en la lucha o en otros momentos de cotidianidad, de otro modo, se puede caer en un error común donde el intento de entendimiento del Otro se da desde una proyección del Yo, proceso que según Hal Foster (2001, 182), puede terminar en idealizaciones que sólo configuran un cuestionamiento parcial, que "puede consumir sus sujetos históricos antes de que éstos devengan históricamente eficaces".

Las narrativas culturales imaginarias que generan experiencias estéticas como la música pueden ser frágiles y efímeras, pero en la acción colectiva adquieren efectos duraderos. Por ello, destacar obras colaborativas como *El Himno de la Guardia Indígena* (2020) es fundamental, siendo un hecho ejemplificador para entender cómo espacios de diálogo y escucha entre diferentes se construyen para posicionarse discursiva y políticamente ante una circunstancia política particular y las demandas que de esta emergen. Estas experiencias nos demuestran la viabilidad de este tipo de procesos y presentan un aprendizaje colectivo y musical que revela el rol de las prácticas estéticas como promotoras y productoras de heterogeneidad de universos de sentido.

Los acontecimientos ocurridos en el paisaje insurrecto permiten un espacio de reflexión y de revalidación de categorías dominantes y normalizadas. Si bien la reapropiación de significantes de la Guardia Indígena como elementos constitutivos para la lucha política en el paro nacional conlleva riesgos, es evidente que el conflicto visibilizó el racismo estructural colombiano, colocando en el debate público la violencia sistémica ejercida contra los cuerpos racializados, un cambio cultural tangible en la actualidad, en donde la música tuvo una notable complicidad a través de obras como las citadas y los espacios de interacción abiertos por los mismos artistas y músicos.

La profundización del proceso de subversión del régimen de representación depende de los agenciamientos colectivos e individuales que emergen de los distintos hechos de lucha. El momento histórico desde el que escribo evidencia que la expansión del espacio público para el disenso tanto en campos virtuales como físicos potenciada durante el paro nacional implicó que el racismo, como proyecto fundante de nuestra

realidad, adquiriera una centralidad creciente en el debate. Como señalé previamente, las oportunidades políticas que se presentan disponen de estrategias tanto simbólicas como materiales, empleadas tanto por los sujetos de lucha como por las élites. Considero que, a partir del estallido social, hemos visto una mayor presencia tanto de narrativas racistas como de los esfuerzos por desenmascararlas, particularmente cuando la Guardia Indígena se manifiesta y constituye acciones colectivas.

Las ideas y prácticas que surgen en los paisajes insurrectos se contagian para reafirmar posicionamientos reaccionarios o para fortalecer reflexividades entorno a la construcción estructural de la sociedad. Se trata de una relación directa que se abre en la contingencia política, por lo que la experiencia de convulsión social no sólo presenta oportunidades políticas nuevas, también, oportunidades estéticas que hace de actividades como la música un ejercicio activo de interacción y reacción con el *ethos* institucionalizado de la cultura dominante.

De esta manera, contextos como el paro nacional funcionó como un espacio de experimentación cultural en el que en el mismo proceso de formación dinámica de las movilizaciones se proponían nuevas formas de pensamiento y de colectivización de problemáticas desde la consolidación de significantes como los ya mencionados. La lucha como centro permite reapropiar elementos simbólicos de diferentes fragmentos de la historia para articular y potenciar la acción colectiva, “can help to reinvent and reproduce traditions of protest and rebellion, "alternative" cultures, which live on in the collective memory and which may influence and affect the emergence of future social movements”. (Eyerman y Jamison 1998, 21)

Este efecto, logrado en el marco de la contingencia, revela cómo el paisaje insurrecto permite tanto una revalorización de los discursos disruptivos en las tradiciones musicales como una mayor receptividad en los sistemas de escucha para recrear y transformar sus contenidos. Esto es lo que Eyerman y Jamison (1998) conceptualizan como *praxis cognitiva*, ya que los movimientos sociales y las fuerzas políticas que se encuentran en un contexto de lucha directa necesitan de la revitalización constante de prácticas creativas para hacer frente a los costes de la acción colectiva y como métodos de sostenimiento de los ánimos insurrectos. Esto consolida una formación de conocimientos conjuntos que permiten herramientas para negar el orden existente, crear identidades colectivas y proponer modelos alternativos o utópicos de sociedad.

Pienso entonces en el movimiento dialéctico que proponen Eyerman y Jamison (1998, 20), donde las tradiciones musicales mutan en una relación recíproca con las

circunstancias políticas excepcionales. La actividad musical permite una interpretación y una experiencia estética concretas y diferenciadas de la realidad, sirviendo como puntos de representación de la multiplicidad. Esta dinámica forma una memoria colectiva que provee un repertorio de herramientas para la resistencia y la insurrección, según las condiciones históricas en las que se desarrollen. Necesidad e invención se entrelazan al cultivar tradiciones musicales que, en la cotidianidad, polinicen y movilicen las subjetividades insurrectas. Estas prácticas situadas muestras un vestigio organizativo para la construcción de una cultura contrahegemónica capaz de potenciar la defensa de las singularidades y la disputa general por la riqueza social.

La realidad experimentada en el paro nacional desde la dimensión musical revela la necesidad de configurar tradiciones musicales que en cada campo artístico concreto reaviven constantemente el conflicto entre lo estético y lo político, pues la lucha constituye el ejercicio mismo de la vida. Las disputas por las verdades dominantes del saber-hacer en un campo social resultan fundamentales para que, en medio de los paisajes insurrectos, emerja una heterogeneidad de artefactos culturales, los cuales se configuran tanto como herramientas de resistencia como vías de emancipación para aquellas fuerzas políticas del Sur Global que, durante los últimos años, han intensificado sus demandas de transformación estructural.

Esta reactualización de las tradiciones musicales no solo amplía el debate público sobre las múltiples formas de enajenación social y los antagonismos, sino que profundiza en ellos y promueve un desarrollo estético innovador. En este proceso, las propuestas narrativas producen un *hackeo* a los códigos culturales hegemónicos y hacen tangibles las relaciones base que construyen las condiciones de precarización general de las poblaciones.

Un caso que ejemplifica esta realidad es la canción *Barricada* de Fura Guaricha, artista que desde su proyecto musical y artístico dese 2017 ha cultivado una obra que entreteje la memoria ancestral y el activismo comunitario. Además, de representar en cada producción su compromiso con un arte crítico y reflexivo, Fura ha desarrollado acciones pedagógicas entendiendo al Hip Hop como una cultura que presenta un universo de valores y diversas herramientas de deconstrucción para reivindicar existencias e historias negadas, interpelando a las verdades coloniales internalizadas, vinculando así, el arte con la defensa material y ontológica de los territorios.

Figura 6. Neruda (Sibaté) Antiuribista
Fuente: captura de pantalla sobre Fura Güaricha, *Barricada*, YouTube (2023)

Desde su barrio Neruda en Sibaté, Cundinamarca, Fura Guaricha en el paro nacional, participó desde la música y la educación para sembrar semillas de conciencia y resistencia, entendiendo la importancia de la movilización y la unificación de luchas para una transformación (aunque fuese gradual y no radical) del país:

> No me arrepiento de haber salido con la gente, pese a los peligros y amenazas. Llegaron a buscarnos para matarnos, pero dijimos: 'No, pues: tenemos que morir o tenemos que luchar, pero no podemos seguir en la misma vaina siempre; seguir callados, seguir segregados'. (...) Se ha hecho historia; se les ha devuelto a las víctimas la esperanza, como sanar un poquito. (Fura Guaricha 2025, entrevista personal).

Barricada es una canción construida por la artista entre el 2019 y el 2022, donde según Fura, intentó dar una descripción de las problemáticas experimentadas y de dar un desahogo emocional ante tantas situaciones difíciles de procesar. Desde su contexto inmediato: el pueblo y el barrio, la canción conecta con problemáticas estructurales, porque para ella: “uno a través de la música empieza a botar su discurso político (…) cualquier música protesta la puede hacer cualquiera, pero llegar con bases a argumentar y decir por qué las cosas son así, es muy diferente” (Fura Guaricha 2025, entrevista personal). Una comprensión más amplia que intente dar comprensión a los fenómenos de desigualdad y opresión vividos en el paro nacional es la perspectiva que imprime la artista en *Barricada*, haciendo un llamado, a su vez, a los demás músicos para que intentemos salir de los lugares comunes y podamos abordar de manera más compleja los fenómenos sociales desde una perspectiva colectiva:

Explotación laboral para todos es normal
Mientras que en el hospital está que muere mamá
"Minería responsable", viejo, ¿de qué estás hablando?
Reficar, de este golpe no podremos levantarnos

A Lulé que lo eduquen mis guerreras
Que como unas ibaguerezas pelaron todas las guerras ¡You!
Incauca dejándonos sin Cauca, por eso
La Guardia ya no baja la guardia

Masacre en Hidroituango, de esto nadie está hablando
Hasta que leí por ahí un bogotano
Congresistas, la educación siguen robando
Y a mi gente ignorante la van dejando

Pensar, amigo, parece un delito
ESMAD asesinó, saldo enterrado
Y como muchos olvidados
Y las madres de Soacha aún siguen a sus hijos preguntando.
(Fura Guaricha, 2023)

Este poderoso rap, gestado en un período de conflagración y persecución, manifiesta cómo la música puede enunciar la multiplicidad de problemáticas y enajenaciones para comprenderlas situadamente. Constituye un diagnóstico de la realidad que evidencia el carácter colectivo de las necesidades y luchas, convocando a articular urgentemente un grito de resistencia ante la contingencia política contra un adversario claramente definido. La exaltación los conflictos sociales mediane la experiencia musical traza así una cartografía de las relaciones sociales y delimita el espectro de aspiraciones políticas contextuales. Simultáneamente, al dinamizar tradiciones musicales, produce un desanclaje de las subjetividades que reinventa lo político y esboza nuevos horizontes para la transformación social.

Los planteamientos sociales de Fura Guaricha, al evocar episodios históricos de despojo y barbarie en Colombia, alcanzan su máxima potencia en el verso: "No olvidaré el día en que mi hijo me decía: ¿madre, si esta tierra es mía, por qué me la privatizan y el agua contaminan?" (2023). Esta confesión íntima condensa el núcleo del desasosiego generado por las condiciones materiales del sistema y el realismo capitalista: la monopolización de la riqueza social evidencia, mediante múltiples formas, la inviabilidad estructural de un modelo basado en la explotación. Se destaca así, la incertidumbre y el miedo sobre la posibilidad de una vida plena para las generaciones futuras, sobre todo, tratándose del contexto histórico dado en los ciclos de protesta entre 2019-2022, donde dichas dinámicas estructurales -contrarias a la realización de las vidas populares- se veían

exacerbadas por el dominio histórico oligárquico, que operaba como instrumento al servicio de los intereses del gran capital.

Siento que esta canción es lo que Guattari (2015) describe como *producir lo complejo*, porque realmente la artista nos comunica una imagen cargada de reflexividad y afecto, desde donde hace un llamado a la unión de las fuerzas sociales para construir horizontes de sentido alternativos: *"a arbitrar el presente en nombre del porvenir"* (Guattari 2015, 388). Porque como la misma Fura Guaricha afirma, si bien, se han conquistado algunas cosas, la lucha y la resistencia deben continuar, entrelazando música y educación para trazar comunitariamente la defensa de los territorios y de la vida en su multiplicidad.

Por lo tanto, la música en combinación con el poder de la acción colectiva permite hacer una revisión y recolocación desde un nivel existencial, “helping reconstitute the structures of feeling, the cognitive codes, and the collective dispositions to act, that are culture.” (Eyerman y Jamison 1998, 173). La música de lucha se construye configurando a las prácticas de lucha como eje de desarrollo estético, permitiendo realizar la promoción de una subjetividad de la diferencia ante la desertificación de lo social que produce la homogeneidad capitalista. La experiencia sonora puede permitirnos el acceso a otras perspectivas epistemológicas y de ser fuente revitalizante para agenciamientos colectivos e individuales.

"El poder de la música -tanto para las culturas dominantes como para quienes promueven alternativas- reside en su capacidad para moldear las formas en que experimentamos nuestros cuerpos, emociones, subjetividades, deseos y relaciones sociales" (McClary 2015, 107). De tal manera, se trata de un dispositivo de poder que desde canciones como *Barricada* acompaña las *subjetividades insurrectas*, a su vez que las produce. Estas prácticas musicales hacen públicas las denuncias y las necesidades históricas, desarrollando en simultáneo estrategias de educación localizadas y alternas a la institucionalidad; promoviendo la creación y la protección de las memorias subalternas, ejemplificando el cómo es la resistencia y la constante problematización crítica de la sociedad desde donde se puede construir un devenir que en algún momento supere el sistema hegemónico capitalista.

La articulación de las efervescencias rebeldes y heterogéneas no solo se manifiesta en las obras musicales, sino que además se potencia a través de ellas. Una figura que destacó tanto por su música como por su construcción escénica durante el paro nacional —y que percibí como un puente fundamental para la cohesión identitaria colectiva y el

contagio del ímpetu insurrecto— fue La Muchacha, cantautora de Manizales cuyas composiciones se convirtieron en himnos de la rebelión. Sus canciones circularon entre redes sociales y calles, compartiendo tanto una interpretación auténtica y crítica de las realidades que emergieron en el marco del paro nacional, como también, sirviendo de banda sonora para mantener anímicamente las fuerzas de la acción colectiva.

Con su canción *No Azara*, recuerdo sentir cómo la impotencia se transformaba en dispositivo para la resistencia. Lo que en palabras de Reguillo (2017, 128), es un acto de mutación de los pensamientos y sentimientos categorizados como anómalos por la individualidad al descubrimiento de una comunidad política. Una certidumbre que creo que llegó sobre todo desde el nivel de los afectos, ya que su narrativa acompañada de una guitarra era una "alteración de las estructuras del dominio" que era como una oxigenación para que la llama de indignación siguiera radiante.

La Muchacha nos muestra en sus obras y en su misma acción comprometida con la transformación social, cómo la música como arma narrativa nos puede permitir un acceso al entendimiento contrahegemónico de las problemáticas, partiendo de la necesidad de colectivizar los malestares, combatiendo a la metodología individualista que fisura la cohesión comunitaria e impide la unión para construir horizontes que permitan el mejoramiento de las condiciones de vida populares.

La música y la calle son el método destacado por La Muchacha, pues considera que es en la relación directa entre artista y público donde la obra puede generar mayor impacto al ser reapropiada, resignificada y recreada por los oyentes. Así, no se trata solo de una experiencia estética descarnada, sino también de una propuesta de presencia política: es en el intercambio y las juntanzas colectivas donde se puede tramitar el dolor histórico comunitario para convertirlo en potencia transformadora y en afirmación de la vida:

> Siento que el paro nos hace caer en la cuenta de que estamos en un montón de situaciones que solo podemos resolver colectivamente. Lo que sucedió con las canciones en ese momento fue sorprendente. Ellas ya estaban creadas desde antes, pero fueron pertinentes para ese momento y me ayudaron a generar una relación diferente con la gente. Fueron un "estoy aquí", "quiero acompañar este momento porque también me duele, porque me atraviesa". Yo callejeé mucho, me fui a cantar a la calle y todo eso me ayudó a entender las consecuencias de las palabras que una dice y que, aunque duela, hay que cantarlo

> igual, hay que sacarlo, ponerle nombre y que ese dolor se convierta en algo más que sufrimiento. Que se vuelva aprendizaje. (Villamarín 2024, párr. 10) [18]

Como he desarrollado anteriormente, la tradición musical de una artista potencia la acción colectiva y se reactualiza con la misma, hasta el punto de que canciones que son producidas en otros contextos, recobran nuevas fuerzas y significados. La Muchacha ya venía compartiendo creaciones desde lugares de enunciación feministas y de defensa de los territorios, experiencia que en el paro nacional y el laboratorio cultural que presentaba este paisaje insurrecto era un proceso instituyente: la escucha permitía un reconocimiento de la acción colectiva, un llamamiento a la movilización de las fuerzas populares y una apuesta por unificar esfuerzos para luchar con dignidad ante el adversario político de la contingencia histórica.

El despliegue de los múltiples antagonismos que organizan la vida en el sistema social capitalista intenta ser consignado en la música de *La Muchacha*, donde se hallan reivindicaciones que responden tanto al orden de la política institucional como a la lucha profunda en la dimensión de lo ontológico. Este horizonte político sirvió como marco de referencia para la participación y coordinación de la acción colectiva, articulando luchas por el sentido frente a los códigos de la cultura dominante y contra el curso material de despojo y guerra encarnado en el adversario político de la coyuntura:

> A mí no me calla su sevicia
> ni sus máscaras de la maldad.
> Porque vengo con combo azaroso
> que no come de su autoridad.
> Y le hacemos fuerza a la semilla
> porque usted la trata de ilegal
> tenemos el power de la minga
> power y junta pa' alimentar.
> (…) Sapoperra está la cosa
> porque la tristeza es mucha.
> Altos que son los dolores,
> cuando matan a quien lucha.
> Y a mí que no me coja la muerte
> ni siquiera en la puerta e' mi casa
> porque en esta tierra que es tan mía
> no tengo que chuparme las balas. (La Muchacha, 2021)

[18] Entrevista a Isabel Ramírez Ocampo (La Muchacha) publicada en El Espectador, 9 de febrero de 2024, https://www.elespectador.com/genero-y-diversidad/las-igualadas/la-muchacha-yo-no-lavo-los-platos-sino-que-los-rompo/.

Esta canción hila muy bien con lo que veníamos describiendo con la canción de *Barricada* de Fura Guaricha, porque se trata de un posicionamiento discursivo que aboga por la producción de subjetividad de la diferencia, donde la lucha es el centro, la lucha por la vida, la resingularización que permite politizar los malestares individuales en la necesidad de construir horizontes de sentido insurrectos que polinicen los agenciamientos para *maquinar la existencia* con un devenir revolucionario porque es en las prácticas de lucha donde se ha hecho tangible la diferenciación de antagonismos y enajenación, donde la monopolización de lo *común* es una dinámica opresiva transversal.

El siguiente verso de la canción *No azara*: "Porque en esta tierra que es tan mía no tengo que chuparme las balas" (La Muchacha, 2021), sintetiza ese punto de desgarramiento y zozobra emocional que se experimentaba en la coyuntura. Los costes de la acción colectiva no deberían ser la muerte sistemática, pero, como ya hemos descrito anteriormente, el *deber ser* responde a una lectura idealista de lo político. La violencia opresiva ha estado presente en todos los momentos históricos coloniales-modernos de nuestros territorios. Por lo tanto, es en la protección de ese *"combo azaroso"*, de la heterogeneidad real que surge de las luchas —no en su disolución en el mercado identitario— desde donde se pueden formular caminos para un replanteamiento de la condición humana: dinámico y reflexivo, que se reactualice constantemente para diseñar estrategias y herramientas acordes a la contingencia histórica y al estado de los antagonismos contextuales.

Como afirma Raquel Gutiérrez (2017, 31): "Es a partir del despliegue de la propia lucha común que se aclaran los caminos a seguir, se precisan los aspectos centrales a subvertir y se construye, paulatinamente, la capacidad material y la lucidez para ampliar los fines a alcanzar". Altos son los dolores, pero los agenciamientos colectivos surgidos y potenciados durante el paro nacional representan cómo fragmentos aparentemente dispersos de lucha pueden configurar movimientos unificados. Estos buscan triunfos políticos que mejoren las condiciones de vida social desde la autodeterminación, erigiéndose como fuerza diversa contra la totalidad homogeneizante del capital.

Los horizontes políticos, materializados en proyectos concretos de acción, se encuentran en proceso de definición constante: son un devenir. Las músicas, como toda práctica significante, constituyen espacios para la apropiación de las fuerzas del cambio político. Operan como vías para defender la multiplicidad de luchas que trazan rutas insurrectas hacia la reapropiación de la riqueza social y el desmantelamiento del monopolio político con sus “máscaras de la maldad”.

Musicalizar el caos y producirlo, los torbellinos sociales que rugen por la formación de un nuevo orden requieren de impulsar una escucha de la disparidad que construya universos de sentido alternativos; aquellos que sitúen a la vida comunitaria y a la alteridad como eje organizador. La producción musical tiene una gran potencia de agenciamiento como se ha descrito anteriormente, las canciones del paro nacional del 2021 son *músicas de lucha* que evocarán nuestra memoria colectiva y constituyen nuestro futuro, posibilitando la existencia de organizaciones sociales post capitalistas.

Capítulo tercero
El músico como agente social: prácticas, nociones y relacionamientos

En el capítulo anterior, se abordó la música como actividad social y práctica significante, operando como herramienta política y recurso estético para movilizar subjetividades insurrectas, sostener la acción colectiva y, sobre todo, servir como espacio de representación para la voluntad popular, siendo una fuerza fundamental para los procesos de: negación, comunidad política y producción de diferencias. Estas dinámicas constituidas y constituyentes por la música en la contingencia política del paro nacional 2021 eran vitales, pues, como establece Touraine (2006, 258), toda multitud política en movimiento requiere de un marco simbólico compartido para interconectar posicionamientos, sentidos y luchas, "una fiable integración de su intención de puesta cultural, de su conflicto con su adversario y de aquello que integra estas dos relaciones, para saber la representación que tienen de la dominación ejercida por su adversario sobre el campo cultural de la lucha".

Ahora bien, en esta explicación histórica de la relación entre música y acción política en el paro nacional, opté por un desarrollo abstracto en la interpretación y escritura, porque buscaba comprender a las obras musicales desde una hermeneútica crítica como un ejercicio que debe "arriesgar hipótesis respecto del mensaje oculto del texto." (Bauman 2002, 10). De este modo, no quería solo remitirme a la textualidad y los significados expresados en las canciones, sino que pretendía entenderlas en su relación dinámica con el paisaje insurrecto, donde la música requería un vínculo estrecho con el desarrollo de la acción comprometida y colectiva de la transformación social, respondiendo a la necesidad histórica de la coyuntura.

Sin embargo, como he intentado dejar en claro, mi postura teórica de la música no se da en el terreno idealista, las etapas de escritura que me plantee fueron así por considerarlas pertinentes metodológicamente. Desde este orden lógico planteado, estos primeros momentos son la base desde donde pasaré ahora a abordar el ámbito más concreto del Músico como agente social y político, es decir, al músico como productor, detallando su formación subjetiva, el despliegue de sus prácticas creativas y organizativas, así como, su proceso de reflexividad política en el paro nacional del 2021.

Para este cometido, busqué que el entendimiento y la explicación del fenómeno musical histórico fuese de manera dialógica con músicos que hayan experimentado de manera vivida y activa el paro nacional. Para ello, realicé cinco entrevistas semiestructuradas a artistas de diferentes géneros musicales que, debido a cuestiones de disposición y el desarrollo propio de la investigación, resultaron ser artistas en especial de los dos focos urbanos más importantes de las movilizaciones del 2021: Bogotá y Cali.

Fura Guaricha: Pedagogía hip hop y rebeldía como forma de vida

La primera de las artistas entrevistadas es la ya mencionada Fura Guaricha, rapera del barrio Neruda en Sibaté (Cundinamarca), quien durante el paro nacional no solo reaccionó ante la realidad vivida mediante la producción musical, sino que promovió espacios pedagógicos y artísticos para profundizar en los procesos reflexivos del territorio. Su trabajo buscaba compartir herramientas de análisis crítico con jóvenes y fomentar valores solidarios y comunitarios, utilizando el hip hop como paradigma alternativo de socialización y epistemología.

Figura 7.Fura Guaricha durante la interpretación de “Barricada”
Fuente: captura de pantalla de Fura Güaricha, “Fura Güaricha - *Barricada* (Video Oficial)”, YouTube (2023)

Johan Mendoza: El profe enamorado del punk rock

Johan Mendoza se considera un músico aficionado del *punk rock* bogotano. Su profesión y vocación es ser docente y sociólogo, pero sin duda, ha sido la música un gran

influjo en la construcción de un sistema de posicionamientos críticos en la sociedad y un vehículo directo para comunicar sus pensamientos e inconformidades.

Desde el seno de su hogar, Johan estuvo inmerso en un entorno musical: su abuelo era director de orquesta y trompetista. A los 11 años descubrió su pasión al experimentar con una caja vallenata que su padre le regaló. Conforme crecía y surgían en él preguntas y angustias existenciales, Johan, mientras indagaba en su identidad, buscaba constantemente nuevas formas de expresión musical que potenciaran su espíritu rebelde y crítico. Su desarrollo académico y musical estuvo siempre ligado a procesos artísticos con bandas de punk rock bogotanas.

Figura 8. Johan Mendoza tocando el bajo
Fuente: captura de pantalla sobre Johan Mendoza en: "Los muchachos están mal - Inkonformez/Baldeboys", YouTube (2015)

En medio de los acontecimientos que marcaron el paro nacional, Johan escribió una canción con su banda Inkonformez (2019) en rechazo a la violencia del ESMAD, rindiendo homenaje a las víctimas y enviando un mensaje de lucha. Durante las protestas, recorrió en moto distintos puntos de resistencia a nivel nacional, acompañado siempre de la música como herramienta para comprender y sentir la realidad convulsa del momento,

vinculando el estallido social con memorias musicales y reflexiones profundas sobre la política colombiana.

Jacobo Vélez: la "Mamba negra" de la salsa contestataria

Jacobo es un destacado músico multiinstrumentista que ha combinado géneros musicales como el funk, la salsa, el hip hop y los sonidos pacíficos de raíz africana. Tras una estancia en Cuba, Jacobo formó la banda "La Mamba Negra", un proyecto único que desde el sincretismo de estéticas y experiencias locales ha redefinido las formas de hacer música con un mensaje consciente y político. Vélez ha posibilitado abrirse paso en la escena de música alternativa relacionándose a su vez con otros formatos como la música clásica, donde ha realizado conciertos en diálogo sonoro con la Filarmónica de Bogotá.

Desde sus producciones hasta su puesta en escena, La Mamba Negra encarna un grito auténtico de libertad y resistencia. Con un papel protagónico en el paro nacional, Jacobo Vélez compuso *Voy a seguir* (2021) y aproximadamente seis canciones inéditas, entre ellas una colaboración con el ya mencionado Edson Velandia: "Oriente". Desde Puerto Resistencia, el colectivo participó en numerosos eventos autogestionados que, durante los ciclos de protesta, funcionaron como mecanismos de congregación, celebración y revitalización de la acción colectiva. Esta experiencia histórica marcó -según el propio Jacobo- un punto de inflexión en su perspectiva artística y política, llevándolo a replantear tanto la esencia de su música como su relación con el público.

Figura 9. Portada de la canción "Voy a seguir" de La Mambanegra
Fuente: La Mambanegra, "Voy a Seguir", YouTube, 2021. Accedido el 22 de julio de 2025

Humberto Pernett: alegría, fiesta y conciencia

Humberto Pernett es un músico con una brillante y nutrida trayectoria. Nacido en Barranquilla, Humberto como hijo de artista, creador de una de las cumbiambas más emblemáticas del carnaval de Barranquilla, desde los 9 años mostró afinidad por el conocimiento musical, experimentando con una grabadora, una guitarra y una organeta. Con los influjos de su maestro Itsvan Dely y el alma carnavalesca de su ciudad, Pernett se mudó a Bogotá a estudiar composición, donde en interacción con otros músicos del Caribe iría descubriendo el tipo de música que quería crear, mezclando sonidos clásicos con electrónicos.

Figura10.Humberto Pernett interpretando la Gaita
Fuente: captura de pantalla realizada por el autor sobre Humberto Pernett, “La Extinción”, YouTube (2025)

En medio de la contingencia del paro nacional, el pionero de la música psicotrópica se sumaría a las voces de resistencia con su canción “Al pueblo”, una catarsis política y emocional por los hechos vividos en el país. Desde la cumbia combativa, Pernett mezcla la canción con mensajes visuales del colectivo gráfico bogotano “Puro Veneno”, dejando en claro que no se puede ser neutral ante las injusticias, puesto que, lejos de ser una actitud inocente y de protección, se trata de una posición que es cómplice con los opresores.

Mariana Orozco: Rap insurrecto de Cali

"Mariana Insurrecta" emergió directamente del paro nacional de 2021. Antes de este acontecimiento, ya escribía rap, pero solo para sí misma. Fue la necesidad urgente de hacerse presente y compartir su perspectiva política lo que la impulsó a lanzarse al público, utilizando la calle como principal medio de difusión. Un clip grabado por un desconocido la volvería viral, gracias a la contundencia de sus versos centrados en la denuncia social y la construcción de memoria rebelde

Figura 11. Mariana Insurrecta en un acto simbólico contra la violencia policial
Fuente: captura de pantalla en Mariana Insurrecta en *Desmonte del ESMAD*, YouTube (2021)

A sus 18 años, Mariana ya presentaba una lírica cruda que reflexionaba críticamente sobre la realidad que vivía el país, su acción musical era un compromiso en sí mismo con la soberanía popular, compartiendo su mensaje en los barrios y en el sistema de transporte público de Cali: MIO (Masivo Integrado de Occidente). Su música funciona como un método de comunicación e investigación, en sus canciones se encuentran análisis profundos de problemáticas sociales y es su misma historia personal y musical una propuesta de rebeldía y resistencia.

1. Los sonidos del paro nacional: el resonar de las memorias y los espacios insurrectos

La relación que tiene el músico con la música depende de la circunstancia histórica y de la experiencia subjetiva. En algún momento de mi vida me plantee vivir de la música, pero, sin embargo, creo que nunca lo asumí como profesión, por ello, respeto mucho a quienes sí lo hacen y aman todo el conocimiento técnico y logístico que está detrás de una obra musical.

Y es que hasta para el Rap que es un arte popular -la música que yo realizo- se requiere disciplina y una constante búsqueda por perfeccionar el nivel de profesionalización. Yo me decidí a hacerlo de manera casera porque para mí la música es un lugar seguro en donde puedo ser honesto, revisarme y compartir pensamientos y vivencias que en cotidianidad no suelo expresar.

Hago música porque tengo la necesidad de crear para no enloquecer del todo, el músico profesional debe ir más allá de sólo el ámbito creativo, además de tener el deber de comprender a profundidad los conocimientos técnicos de composición, producción e interpretación, tiene que entender todo el sistema relacional que permite ser profesional en música: instituciones, industria, marketing, managers, etc.

Me sentí representado con lo comentado por Johan Mendoza: “yo tengo buen oído musical pero no es un oído formado” (Johan Mendoza 2025, entrevista personal). Exacto, yo lo que produzco y mezclo es apunta de un concepto meramente subjetivo: que quede en los términos justos en que me suene bien a mí. Menciono esto porque siento que hay una gran diferencia entre el músico profesional y el músico aficionado. Para aficionados como yo, aunque la música es vital, no constituye el eje central de nuestra filosofía de vida. Al igual que para Johan Mendoza, Mariana Orozco y Fura Guaricha, la música suele tener un uso más pragmático, mientras que, para músicos profesionales como Jacobo Vélez y Humberto Pernett es un saber-hacer que determine toda su visión de mundo e incluso su dimensión espiritual.

Esto me parece fascinante, tan diversos niveles y tipos de relación con la música y todos coincidimos en un punto de la historia donde la realidad nos desbordó y nos imprimió la necesidad de reaccionar desde la rabia, el dolor y un pequeño rastro de esperanza. Más allá de nuestros proyectos personales o profesionales, la indignación colectiva se apoderó de nuestras voces para cantar, rapear, escribir y tocar instrumentos en un mismo ritmo contra la opresión.

Para artistas como Jacobo Vélez y Pernett, la música es una manifestación de algo supraterrenal que engloba más allá del producto que se crea, intercambia y consume. Se trata de un acto divino que permite la interconexión entre seres y dimensiones, por lo que, la acción humana del musicar permite una sublimación del tiempo y una conexión con la espiritualidad:

> Al parecer existen unos últimos filamentos observados, como unas cuerdas diminutas. Estas pequeñas cuerdas vibran según su ubicación en el espacio (…), al final todo está vibrando y la música es vibración, eso quiere decir que estamos en un gran concierto cósmico. Si me preguntas qué es la música, la música es la vida misma. (Jacobo Vélez 2025, entrevista personal).

De esta manera, el vocalista de la Mamba Negra nos relata cómo la música opera no sólo como una actividad productiva y estética, sino que la concibe como una formación ontológica en la que él mismo funciona como una herramienta de ese gran todo acústico. Por su parte, Humberto Pernett nos comparte una comprensión profunda de lo musical, abordándolo como una dimensión existencial donde la conjugación de elementos poéticos, melódicos y artísticos determina las relaciones con horizontes de sentido y con lo sublime: “Vivir la música es sublimar la vida: transformarla en poesía, en arte, en canción, en armonía y melodía. Esta es precisamente mi manera de comprender el universo: como armonía, vibración y frecuencia”. (Humberto Penett 2025, entrevista personal).

Por otro lado, para los músicos aficionados la música surge en función de hacer catarsis, para Johan Mendoza se liga directamente con: “manifestar, dependiendo de la circunstancia, emociones con una incomodidad política, social o incluso con uno mismo (…) para salir de ese pensamiento que agobia, ese pensamiento que va moldeando un "deber ser" en tu cotidianidad”. Precisamente porque nuestro saber-hacer música no es algo de todos los días, se convierte en una vía para probar un grado de libertad no encontrado en la rutina o como una herramienta que extiende la capacidad de diálogo crítico y discurso político, como el uso expresado por Mariana Orozco: “Lo relaciono con la memoria. Siempre ha sido eso para mí: resaltar lo que sucede porque siento que es importante. (…) Siempre pensando pedagógicamente: ¿cómo hago para comunicarle a los pelados de manera que puedan escuchar algo siendo conscientes de lo que escuchan? Que se enteren, que se informen, que investiguen, que genere algo en sus cabecitas” (Mariana Orozco 2025, entrevista personal). Me encuentro en las palabras de ellos porque, además, coincidimos en que es en los estados críticos o difíciles donde más

recurrimos al quehacer musical. Al parecer, los músicos aficionados buscamos un respiro del tiempo cotidiano para descargar, entender o transformar los malestares: un uso más pragmático del arte.

Indistintamente del tipo de relación llevado con la música, este es un proceso que ha determinado profundamente el sistema de percepción estético y político de cada uno. Canciones, artistas y la misma actividad musical creadora, han representado una formación subjetiva única que, a su vez, determina la manera en cómo se reacciona antes las realidades externas. En clave de Simon Frith (1996, 212):

> La música construye nuestro sentido de la identidad mediante las experiencias directas que ofrece del cuerpo, el tiempo y la sociabilidad, experiencias que nos permiten situarnos en relatos culturales imaginativos. Esa fusión de la fantasía imaginativa y la práctica corporal marca también la integración de la estética y la ética.

Esta integración de estética y ética donde cuerpo e imaginación cultural se interrelacionan se puede hallar al comprender los procesos creativos y reflexivos de los artistas musicales entorno a los hechos históricos dados en el paro nacional del 2021. Según Ramón Andrés (2008, 21), las sonoridades en la historia humana han significado un espacio de referencia para entender y sentir la complejidad del mundo. No sólo se trata del hecho musical, sino que también, del principio básico de reconocer la vida en el palpitar, donde la imagen y la memoria sonora son un espacio en el que se representan valores, identidades y afectos.

Se puede decir que se trata de un tipo particular de lenguaje para habitar simbólica y materialmente la realidad en desarrollo. Dado esto, no es una zona neutral de construcción, sino un espacio de conflicto intersubjetivo e histórico, donde la producción de sonidos establece posicionamientos y percepciones ontológicas en relación con los contextos y las diferencias sociales de los sujetos. Cada uno de los artistas están constituidos por diversos estímulos auditivos que han consolidado formas de comprensión concretas, de acuerdo con los procesos de socialización que cada uno atraviesa de manera particular.

Los seres humanos además de ser animales sociales y políticos son entidades sonoras; se vinculan y participan en la creación de mundo desde la articulación de sonidos. Hacerse sentir desde el sonido, es un ejercicio de enunciación que reclama un lugar en la existencia, elementos para significar que son usados tanto como estrategia de control como de resistencia. La represión es un ruido que anula la potencialidad de

realización de la humanidad, la libertad se debe del grito y de las armonías que surgen de las juntanzas para animar la imaginación de un nuevo mundo:

> De la sociedad aprendemos como el hombre se comporta ante los sonidos y cómo éstos afectan y cambian su comportamiento. De las artes, concretamente de la música, aprendemos cómo el hombre crea paisajes sonoros ideales para esa otra vida, la vida de la imaginación y la reflexión psíquica (Schafer y Cazorla 2013, 20).

Por lo tanto, los oídos de los músicos tanto aficionados como profesionales interpretan las circunstancias históricas no sólo desde la observación -entendiendo que este es el proceso hegemónico para las epistemologías occidentales que tienen a la vista como su sentido principal-. Por ello, me parecía interesante hacer un ejercicio descriptivo sobre el *paisaje sonoro* del paro nacional, porque de una u otra forma, la multiplicidad de sentidos sonoros dados en la contingencia determinaron tanto la reacción de los músicos entrevistados como el proceso de creación de las obras.

Con base en el compartir de los artistas, el paro nacional es una banda sonora histórica que refleja la contradicción entre la represión y la resistencia popular. Muchos de los testimonios evocan primero recuerdos de los estruendos generados por las aturdidoras que utilizaba el Escuadrón Móvil Antidisturbios (ESMAD). En este contexto, Mariana Insurrecta como artista y participante de las movilizaciones, expone cómo los estímulos sonoros de la violencia policial son los primeros en aparecer en la memoria (subrayando el carácter traumático de los hechos y de los sonidos que lo constituyeron): "A mí el Paro me suena a bala (…) me suena a mucha fuerza en general, tanto de un lado como del otro." (Mariana Orozco 2025, entrevista personal). En ese sentido, los espectros sonoros fueron como un espacio en donde el hacerse sonar representaba una reafirmación de vida y firmeza en la arena política en disputa.

La organización sonora de los entornos y de la música fue una zona pública de discusión y lucha, abarcando desde resistencias a un orden establecido hasta mecanismos de coacción por parte de la fuerza pública: sonidos militaristas, bombas lacrimógenas y aturdidoras que buscaban ensordecer, someter y quebrar los sonidos de la voluntad popular. Ante la composición de una orquesta de terror sonora, Mariana nos comenta que la fuerza contradictoria resonaba desde "las ollas de la gente, me suenan muchas voces de las historias de la gente que hasta hoy uno reúne y le cuentan: pasó esto y esto. Algo que queda para siempre." (Mariana Orozco 2025, entrevista personal). El paisaje que emergió en el paro social puso a navegar historias y memorias subalternas, un retumbar

en la realidad subjetiva e histórica que ha constituido la orquesta social y política del presente.

Miedo e incertidumbre constituidos por los sonidos de la represión, chocaban con los tambores, pitos, vuvuzelas, cantos y arengas de las fuerzas populares movilizadas. Sin embargo, la misma definición de las sonoridades de la resistencia, no están exentas de tensiones, puesto que se entremezclan sonidos que representan rabia y alegría. En el paisaje sonoro descrito por los músicos, se describe la incertidumbre experimentada en dicho contexto, donde los costes de la acción colectiva generaban el instintivo apretón de puños con una rabia insondable y un miedo que helaba el cuerpo y hacía dudar la importancia de jugarse la vida para un cambio. Este malestar generalizado sólo era trastocado (en algunas veces) por sonoridades de esperanza en la colectivización de sentires y en la musicalidad carnavalesca que revitalizaban los ánimos.

Y no necesariamente tenía que ser una banda o un artista tocando un instrumento, en diferentes momentos, ante el cansancio físico y la sobreestimulación emocional dados en los ciclos de protesta, bastaba sólo un parlante con canciones alusivas al pensamiento revolucionario o de resistencia latinoamericano para poder tener un espacio virtual de goce estético y comunitario. La música lograba un respiro ambiental para cohesionar y fortalecer los espíritus insurrectos en medio de enfrentamientos que, dadas las diferencias asimétricas de poder, se debían a un mantenimiento meramente del aguante y la esperanza de las personas.

Y es que en la actual era globalizada, si bien la música en tiempos de contingencia política se debe mucho al contacto directo con el público, es decir, tiene un función sobre todo en términos locales, el repertorio musical de resistencia de toda Hispanoamérica era un eje de unión, porque las tradiciones musicales de la canción protesta y de géneros como el *punk,* el rap o el *rock*, presentan un marco cultural desde donde potenciar la articulación de una idea común de un adversario y de un "Nosotros" político. La interconexión y dislocación espaciotemporal en la música es un síntoma de los procesos de socialización tecnológicos y mediatizados actualmente. Como establece Rossana Reguillo (2017, 100):

> No es posible entender ni calibrar las transformaciones que se han producido en el escenario político contemporáneo al margen de las conversaciones colectivas en el nuevo paisaje mediático y tecnológico, que ha hecho posible la producción de otras condiciones colectivas de lectura, crítica, deseos, miedos e imaginaciones de futuro: polinización acelerada por los vectores digitales que —pese a su desigualdad en el acceso— movilizan enormes flujos de resistencia y de respuestas al sistema dominante.

En los procesos de comunión popular dadas en las prácticas de movilización, suelen sonar canciones como: El baile de los que sobran-Los Prisioneros (Chile), El vals del obrero- ska-P (España), rap con R de Revolución- Portavoz (Chile), música de la guerra civil española, la maza, canción del pueblo- Silvio Rodríguez (Cuba), entre otras muchas, como los clásicos de Violeta Parra (Chile), Víctor Jara (Chile) o Mercedes Sosa (Argentina). Hasta podríamos mencionar actos simbólicos como los del saxofonista en Chile que resistió de cara a la arremetida policial y que fue un punto de polinización para las subjetividades insurrectas en el paro nacional de Colombia, donde los vectores digitales operaron como métodos de aprendizaje de estrategias, tácticas y contagio de lucha.

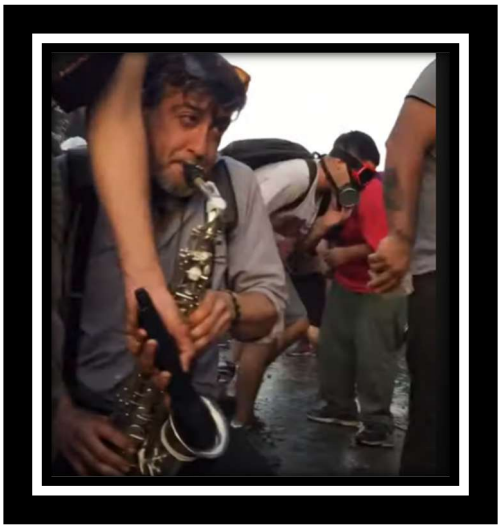

Figura 12. Saxofonista durante el paro nacional en Chile
Fuente: Captura de pantalla realizada por el autor sobre Viktor Acuña, *El derecho de vivir en paz en la primera fila en chile 2019*, YouTube (2019)

Y es que, en esta etapa histórica de interdependencia global, las músicas de resistencia se retroalimentan y los marcos sonoros se reactualizan para dar respuesta a las transformaciones de las condiciones sociales dinámicas. El músico no sólo es creador, en especial es un fiel oyente, en ese sentido, las significaciones que ancla a recuerdos y memorias suelen desarrollarse como experiencias estéticas, “un estado de excitación de la conciencia, determinado por la percepción de la obra de arte en el tiempo, que provoca a partir de las "huellas" dejadas por otras vivencias anteriores (artísticas y extra-artísticas), reflejos variables, de orden afectivo, imaginativo y significativo.” (Karbusicky 145, 1971).

En estas experiencias estéticas de la memoria, tenemos el ejemplo de Johan Mendoza, quien, en medio de las circunstancias de protesta, decidió realizar un viaje por

diferentes ciudades acompañado sólo de su moto y de música con letra política que le llenaba de tristeza y conmoción, pero también, de una alegría insurrecta:

> las obras tienen un momento de verdad que así esté reproducidas un millón de veces -que es algo que incomoda al artista- pues, ese millón de veces, una vez va a ser esa vez que te va a conectar con la razón por la que fue hecha. Yo lo que puedo decir es que las estéticas también tienen momentos de verdad y están relacionadas también con las atmósferas. (Johan Mendoza 2025, entrevista personal).

Esta reflexión surge al pensar en la relación flexible entre la escucha y el orden de sentido de una canción. Johan nos comenta que, durante su estancia en Pereira en un espacio de movilización social, escuchaba una canción de Radiohead. Ese momento sonoro quedó grabado en su memoria porque, justo entonces, fue asesinado el manifestante Lucas Villa. El contexto y la canción mutan los sentidos de la obra, resignificándola para convertirla en un marco de recuerdo o en una lente para interpretar la realidad. Una cápsula de tiempo dinámica, capaz de despertar sensaciones divergentes según la atmósfera en que la canción vuelve a ser escuchada. Así se define la plasticidad de las memorias donde existe una vinculación entre pasado y presente en un diálogo perpetuo.

2. La música como una tecnología del Yo: la construcción de sensibilidades y percepciones reflexivas

2.1 Procesos creativos de los músicos en el paro nacional: entre el dolor y la resistencia

En la expresión contradictoria del paisaje sonoro del paro nacional (descrita anteriormente), los artistas interpretan y recrean esta realidad, sirviendo, como Humberto Pernett nos relata, como: “un filtro, el músico es como un prisma” (Humberto Pernett 2025, entrevista personal). En las calles, existía una disputa por hacerse escuchar; tanto en la confrontación directa como en los momentos en que las protestas se desarrollaban de forma pacífica, la producción de ruido constituía una manera de reivindicar la existencia política, de ocupar y resignificar los espacios públicos.

Todo este conjunto de elementos sonoros que se ubicaban en el campo social en disputa representaba prácticas concretas de resistencia y represión. Filtrada por la conciencia estética del músico, esta configuración se transformaba en una mezcla de emociones extracotidianas; la indignación era un hervor en el cuerpo que necesitaban un

canal para salir y, de alguna manera, para organizar y sistematizar los múltiples estímulos nacidos de la experiencia del conflicto. Sin duda, para los músicos, no existe una mejor forma de transmutar las incomodidades que hacerlo mediante canciones.

Justamente, en mi caso, el proceso de creación de mi canción *We Don't Stop* en mayo de 2021, partió de la necesidad de expresarme ante una contingencia que me colocó en un punto de desborde emocional y de la falta de herramientas racionales para poder comprender lo sucedido. La disposición violenta del gobierno resultaba abrumadora y el poder resistir a los costes de la acción colectiva era una incertidumbre que habitaba en todos los sujetos movilizados. Ante ello, consideré que verbalizar el malestar era más que necesario; además, buscaba con este ejercicio poder darle un orden crítico a la experiencia, intentando aportar algo de claridad, aunque fuera de manera breve las fuerzas y relaciones que configuraban ese hecho histórico.

En concreto, esta fue la descripción que puse cuando decidí subir la canción a redes sociales y plataformas:

> Ante la impotencia que genera esta situación, y mi ignorancia y cobardía, siento que servir de instrumento para inmortalizar y amplificar la voz de aquellas que sí han sabido entender y recorrer el mundo, es mi función como sujeto político Hip Hop. Cristina Bautista, y una multitud de voces que nos acompañan y anteceden, han venido interpretando y luchando contra este mundo depredador durante siglos. Yo sólo quiero que la música sea el canal para documentar la memoria de los pueblos oprimidxs, de sus saberes y sentires. Porque como dijo la hermana Cristina, "si nos callamos, nos matan. Si hablamos, también. Entonces, hablamos". (Kax 2021, párr. 1)

Bueno, ahora que me releo, veo cómo estaba buscando referencias en la historia para construir una esperanza que cambiara la realidad que se nos imponía. Reconocía mi ignorancia porque no sabía qué más hacer, ni si mi interpretación era medianamente cercana a la verdad, así como mi cobardía, una forma camuflada para comunicar que tenía mucho miedo por lo que podía pasar. Pero a su vez, entendía que formaba parte de una dimensión mucho más amplia que mi sola individualidad. Creía que, si bien yo no tenía la respuesta, quizás esta estuviera en nuestras memorias y, desde mi punto de enunciación, en el saber acumulado del *hip hop.*

En ese esfuerzo por querer hacer catarsis e intentar colaborar desde mi música a la acción colectiva, ponía un fragmento de Cristina Bautista, líder social Nasa asesinada en ese mismo lapso de tiempo de las protestas (29 de octubre de 2019), porque me parecía paradigmática la lucha histórica desarrollada por su persona y pueblo, que pese a las múltiples amenazas continuaba mirando de frente al opresor armado, afirmando que no

importa lo que hagamos, igual vamos a morir en manos del gran capital, por lo que, hay que hablar y unirnos, para por lo menos, morir sin rendirse.

Estaba buscando algo de fortaleza en una mujer tan emblemática y fuerte, pero creo que, en el fondo, era solo eso: un intento para aprender de una mayora. No se trataba de una afirmación rotunda de dejar la vida por la lucha social, porque realmente no he sido en mi vida los suficientemente coherente y valiente con mis convicciones. De hecho, ahora que me releo con cabeza fría, siento que más bien era la expresión de un ser desgarrado que anhelaba algo de alivio en voces más fuertes y sabias que la suya.

Creo que, en una línea similar sobre los motivos para la creación en el marco de la contingencia del paro nacional, estaba Johan Mendoza, quien comenta que: “La rabia perfiló un montón de grupos. Con Inkonformez (su banda), pensamos: '¿qué más hacemos?' (...) La música llegó hasta donde pudo: a condensar y comunicar que no eres el único que está sintiendo eso. Poner en coordinación y armonía lo que no se percibe fácilmente en el espacio social, eso lo hace la canción” (Johan Mendoza 2025, entrevista personal). La música así se constituyó como una herramienta articuladora para colectivizar la rabia y como un espacio simbólico donde conformar y reafirmar un “Nosotros” representativo de la voluntad popular. Estas prácticas musicales posibilitaron abarcar la realidad experimentada desde una perspectiva diferente a las reacciones inmediatas, permitiendo elaborar una catarsis y activar un mecanismo de reflexividad en medio de tanta tempestad y angustia.

De esta manera, y en coherencia con lo propuesto por Small (1999), la música nos permitió navegar desde aristas diferentes la realidad contingente, ya que, en las propias palabras del autor:

> La experiencia de musicar es mucho más rica y compleja de lo que nos permite la estética convencional occidental, ya que al experimentar las relaciones de la actuación estamos experimentando las relaciones del mundo más ancho, cómo imaginamos que son y cómo imaginamos que deben ser. (13)

Y es que la relación entre obra, música y significado constituye una interacción dinámica situada. Si bien Johan Mendoza y yo partíamos de la rabia y la indignación como motores para la creación, la música permite agenciamientos del “yo” para explorar la amplitud del mundo, cuyos caminos son definidos por la experiencia subjetiva del actor que se encuentra musicando. En esas navegaciones por las diferentes formas de *musicar* la realidad, Humberto Pernett decidió no publicar las canciones que consideraba demasiado cargadas de dolor y odio, porque según su perspectiva: “Para mí generar

tristeza es alimentar todo eso que come de la tristeza. Me gusta el conocimiento, me gusta la ciencia. (…) Otras formas de comunicar lo político" (Humberto Pernett 2025, entrevista personal). Por ello, si bien, en su canción *Al pueblo*, el artista expresa que su "gaita está llorando porque al pueblo están matando" -una letra descriptiva que retrata el dolor-, esta emocionalidad se enlaza con una musicalidad que evoca a la cumbia clásica colombiana, mezclando lo trágico con lo carnavalesco, el músico caribeño nos convocaba a resistir desde el potenciamiento de la vitalidad, asumiendo los hechos bárbaros de la realidad, pero sin permitir que las acciones del opresor priven al cuerpo del movimiento y la alegría.

Esta noción tiene raíces en los artificios históricos de la música. Como afirma Xavier Rodríguez (2019), ante la instalación del poder en los cuerpos -siendo normativizados y sistematizados-, la música y su efecto de éxtasis y catarsis para un libre movimiento, ha sido una forma utilizada por la humanidad para resistir a los órdenes hegemónicos. De esta manera, Humberto Pernett en el marco del paro nacional, mostraba otras formas disruptivas para enfrentar las injusticias del contexto, manteniendo una propuesta compositiva que iba más allá del discurso, donde invitaba a que los cuerpos no perdieran su capacidad de apropiación del espacio a través de la libertad que potencia la música.

En esta navegación por los horizontes sensibles de la música en una circunstancia histórica concreta, la manera de relacionamiento con el dolor se configura utilizando los sonidos como medios de significación. Como ya analizábamos con La Muchacha y con los artistas Hendrix B, Nidia Góngora, Alexis Play y Junior Jein, el luto ante la escalada de violencia bélica en los ciclos de protesta fue uno de esos sentimientos humanos que por necesidad fueron más trabajados en los procesos de creación musical.

Un aspecto profundizado por Louidor (2020, 78), donde se ejemplifica cómo procesos comunitarios en Buenaventura hacen uso de la música como centro de prácticas creativas, de movilización y de ritualización. Se trata de una producción colectiva que se constituye desde "interacciones inimaginadas entre vivos-muertosausentesmúsica-baile, duelo-política-lo humano-no humano en el contexto de control violento producido". Es una apropiación de lo sonoro como vehículo para abrir espacios de socialización, en los que, mediante la experiencia estética, pueden generarse devenires que recompongan el flujo de la vida interrumpido por prácticas institucionalizadas de violencia.

Si bien las correlaciones de fuerza exacerbadas por la contingencia política e histórica suponían una relación tangible con la muerte, las prácticas emergentes de los

sujetos de lucha en la acción colectiva permitían la configuración de formas alternativas de ritualización y socialización. Estas operaban como métodos de canalización desde un saber-hacer colectivo, donde los dolores del duelo se transformaban en motores de creación y en reafirmación concreta de la diferencia dentro de los procesos antagónicos de la coyuntura.

La práctica musical según Ian Chambers, "abre una brecha en las instituciones y en los hábitos de lo cotidiano. Al suspender lo preceptivo, la música permite una posible inscripción en un hueco en el que uno se libera de lo predecible para recitar y, por lo tanto, resituar un lenguaje, una historia, en otra parte." (Chambers 1985 citado en Rodríguez 2019, 37). Se trata de la formulación de dinámicas como puntos de fuga, que, a su vez, expanden las dimensiones interpretativas. Ante esto, Jacobo Vélez, nos cuenta cómo se dio una de las experiencias más determinantes en su proceso creativo en medio de los hechos del paro nacional:

> Me llama Yuri Buenaventura (artista de salsa colombiano) para que le ayudara con unos diseños de una camiseta (…) Y me cae con unos manes de la primera línea y me dijeron: esta es la foto, primo, es un pelado que mataron hace unos días para que hagas un diseño, le pongas un nombre y le vamos a regalar unas flores. Yuri los estaba ayudando a que hicieran el duelo del pelado, y entonces, mientras yo hacía el diseño en Photoshop, esos manes estaban tirando unas reflexiones muy profundas a nivel de lo que estaba pasando. Ellos son del Oriente. Yo quedé súper conmovido, yo trabajando con las fotos de ese pelado y yo estaba investigando unas cosas de la "Cáscara de la salsa". (…) Esos manes se fueron y yo creo que en 6 horas hice una canción, que se llama Oriente y eso fue todo lo que me entró ahí, (…) me llovió música de frente. (Jacobo Vélez 2025, entrevista personal)

El luto, desde la perspectiva de artistas como el líder de la agrupación La Mamba Negra en la coyuntura del paro nacional, se abordó más como un proceso colectivo que individual. Las relaciones surgidas en medio de estos hechos históricos de organización excepcional permitían un acompañamiento del duelo con una reflexión crítica y política, que, a su vez, potenciaba las maneras creativas para intentar menguar los dolores y proyectarlo en otros horizontes. Para Jacobo, esta experiencia serviría de base para crear una imagen sonora del sector del Oriente de Cali. Una canción que transforma la conmoción del luto en una relectura del territorio, relatando una historia que cristaliza la fuerza vital de los habitantes de los barrios de Oriente, alineados con el Sol porque viven en su cuna, emergiendo a diario para construir una historia propia. De esta manera, el músico desde su experimentación íntima, mientras reaccionaba a la necesidad histórica buscaba innovar en las formas y percepciones para tramitar los malestares, dirigiendo su

imaginación creativa a la composición de recursos discursivos y sonoros que permitían revitalizar y sostener un posicionamiento de lucha.

Como se ha mencionado, el carácter de la creación lejos de ser una vía atomizada por el músico posee un elemento relacional, donde un mismo tema se puede explorar desde diferentes perspectivas. Así como se dan intentos por hacer un uso de expresión emocional y trámite de las pérdidas, hay músicas que prefieren abordar estos hechos fatídicos desde un enfrentamiento directo. Entre estas apuestas, se encuentran Fura Guaricha y Mariana Insurrecta, probablemente también por la tradición musical que el Hip Hop significa, pues, nuestra formación empírica está atravesada por experiencias estéticas que valoran más un discurso crudo y sin adornos.

En ese sentido, Fura Guaricha relata cómo, durante la convulsión social, tomó un micrófono en medio de una de las barricadas hechas en su pueblo (Sibaté) para denunciar públicamente los asesinatos sistemáticos cometidos por la fuerza del orden. Al mismo tiempo, hizo un llamado a no jerarquizar las vidas perdidas, puesto que, en las mismas tensiones internas de las comunidades, se intentaban justificar algunas muertes por el estatus o hábitos de las víctimas. Frente a esto, Fura utilizó el poder de la palabra y del Rap para mostrar su inconformismo ante esta naturalización de la barbarie, intentando a su vez, hacer un ejercicio pedagógico para profundizar los debates sobre el valor de la vida.

Y es que la música y sus usos se configuran por medio de procesos fluidos y cambiantes en consonancia con la biografía histórica del artista y la realidad social en la que se encuentra ubicado. A partir de lo analizado en las conversaciones con los músicos, se puede caracterizar que en específico los artistas disponían su energía creativa en el Paro para: politizar y musicalizar la rabia (Johan Mendoza), construir memoria histórica y colectiva (Mariana Insurrecta), realizar denuncias públicas (Fura Guaricha) y oxigenar la acción colectiva (Humberto Pernett).

De este modo, los músicos se reapropiaron de los elementos sonoros y sensibles del entorno para configurar sus productos artísticos, estableciendo un diálogo en doble vía con la realidad histórica, en el que la obra influía en el contexto y, a su vez, era influida por él. Durante la coyuntura de la acción colectiva, estas apropiaciones desde la música representan una fuerza vital para explotar la estructura de oportunidad política, contribuyendo en la lucha general para el sostenimiento y el crecimiento de las protestas y movilizaciones, prestando un espacio de significación desde donde poder colectivizar malestares e historizar traumas. Estos procesos facilitaron la construcción de totalidades

políticas, la definición de adversarios concretos y la comunicación y amplificación de conflictos mediante la articulación de diferencias en términos de una alteridad situada. En consecuencia, los músicos lograban utilizar el arte como un método para la expansión de horizontes de sentido, problematizando imaginarios y reconstruyendo narrativas desde la lucha y el poder constituyente de la protesta y la movilización.

2.2 La música y el paro nacional como un espacio de reconfiguración de la identidad personal y artística

Cuando pienso en la relación del músico con la realidad externa, considero que el concepto de *doble hermenéutica* que construye Giddens (1994) para explicar la relación entre Ciencias y hechos sociales, funciona. Se trata de que: "el conocimiento aplicado reflexivamente a las condiciones de reproducción del sistema altera intrínsecamente las circunstancias a las que originariamente se refería." (59). Solo que, en el caso de la música, esta relación en doble vía, no sólo opera en términos racionales, puesto que, la experiencia estética permite un abordaje más amplio de lo cualitativo y lo sensible.

El *habitus* del músico implica un ejercicio constante de exposición ante las complejidades del entorno. De esta manera, el desarrollo biográfico-artístico se ve permeado por el devenir social, donde los acontecimientos que son procesados mediante una reflexividad estética que se traduce en formas concretas de producción de la obra musical. Esta creación genera una alteración en la misma circunstancia histórica que ha servido como materia prima, estableciendo un mecanismo dialógico entre artista y contexto.

Si el artista es casi que una esponja de la realidad experimentada, en las situaciones de contingencia política, la afectación probablemente genere un movimiento más fuerte en la narrativa biográfica del músico. Esto no implica que todo músico adopte una postura fuerte en este tipo de contextos, lo político también se encuentra en la omisión de los hechos históricos. Parafraseando a Jacobo Vélez, si todos los seres somos políticos, incluso aquellos músicos que son indiferentes ante la violencia sistémica están emitiendo un discurso y una decisión entorno a su relación con lo *común.*

Como afirma DeNora (2003, 158), existe una agencia en la música en sí, que permite habilitar percepciones, acciones y emociones entorno a contextos particulares. De esta manera, la actividad musical opera como un mediador de relaciones sociales. El contexto convulso experimentado en el paro nacional, a través de las prácticas musicales

generaron formas interiorizadas de entender lo político, ofreciendo en varios casos escenarios de transformación subjetiva.

Para Fura Guaricha, los procesos creativos en medio de la contingencia significaron una reestructuración de su proyecto personal y artístico: “Me hizo reevaluar muchas cosas. (…) Le cambia a uno la perspectiva de la vida, de hasta crear música con mensajes más llenos de esperanza, más alentadores, más transformadores” (Fura Guaricha 2025, entrevista personal). Y es que además de haber sido receptores de prácticas de represión y barbarie, existieron procesos comunitarios donde la música fue transversal en la integración social y como forma de socialización alternativa. Una especie de burbuja histórica que, producida por los *sujetos de lucha* demostraba la posibilidad de horizontes políticos alternativos a la racionalización capitalista de la vida cotidiana.

De este modo, los procesos musicales situados en las *prácticas de lucha* representan un punto central en el desarrollo de la biografía y artística. Como señalé anteriormente, acompañando a la función de denuncia y de negación radical del orden, varias de las canciones aquí analizadas (donde incluyo mi experiencia personal), trataban aunque fuese tímidamente de comunicar la necesidad de ir más allá del veto, buscando la articulación de posicionamientos para no sólo resistir en términos tradicionales, sino que, también para imaginar y buscar en las experiencias históricas de las multitudes movilizadas, vestigios de esperanza para formular un nuevo mundo.

Y es que, en la música permite un acercamiento de lo político de una manera más amplia, respecto a la línea unidireccional y evolutiva del pensamiento occidental. Siento que, aunque yo escribí *We don’t Stop* desde la rabia y la impotencia, dejé para mí mismo una memoria que justamente a través de esta investigación, estoy reconociendo: pese a que el miedo te domine, no dejes de creer en el renacer de un nuevo orden. Una consigna de vida que en mí caso, pasó a un segundo plano posterior a los acontecimientos del paro nacional, porque la música como tecnología del Yo puede llevar a procesos de reflexividad y construcciones críticas de la acción social en tiempos cotidianos, pero esto, depende de la deconstrucción de la homogeneización capitalista.

Francamente, los años siguientes al paro nacional, mi música y mi propio sistema de disposición, cayó en el círculo de la *hedonia-depresiva* mencionada anteriormente. Las ventanas de esperanza y de compromiso con la lucha por lo común, fueron cerradas de golpe por mi narcisismo, constituyendo un actuar solipsista que estaba totalmente distanciado del espíritu que consigné en esa canción. Sin embargo, creo que ahí está la ejemplificación de la *doble hermenéutica* del fenómeno musical, porque hoy me enfrento

a mis miedos e intento hacer una investigación honesta para volver a situarme en el mundo desde la *lucha* como práctica de la realización humana. Y es que todos los caminos recorridos, desde estudiar un pregrado y una maestría, hasta aquellos que me llevaron a una enajenación de mis principios éticos y políticos, han estado íntimamente ligados con la música.

Así como los estoicos estudiados por Foucault, desarrollaban distintas estrategias como tecnologías del Yo, mi devenir personal y artístico depende de mi modelamiento constante desde la tradición musical en la que me formé: el *hip hop*. Me extravíe de mi propio ser por rendirme a la inmediatez y la derrota, pero los móviles que han definido mi escritura en esta tesis han emergido y han sido potenciados por reencontrarme con músicas diversas como las que he analizado en este proceso, donde la experiencia musical permite ir más allá del narcisismo y la competencia, motores de la reproducción de una sociedad basada en la acumulación de capital.

Hay superación de lo cotidiano en los hechos musicales, basta con entrar en disposición de ejercitar y transformar los modos de escucha para hallar utopía y colectivo entre los paisajes sonoros dibujados por canciones y discos. Como establece Attali (1995, 22), la música también tiene un rol profético:

> En sus estilos y su organización económica, va por delante del resto de la sociedad, porque ella explora, dentro de un código dado, todo el campo de lo posible, más rápidamente de lo que la realidad material es capaz de hacerlo. Ella hace oír el mundo nuevo que, poco a poco, se volverá visible, se impondrá, regulará el orden de las cosas; ella no es solamente la imagen de las cosas sino la superación de lo cotidiano, y el anuncio de su porvenir.

Existen destellos de otros mundos en la experiencia musical, creo que son aprendizajes que quedan como reservas en la subjetividad o que generan mutaciones en el sujeto de manera inmediata. En mi caso, durante la coyuntura del paro, me habitó el deseo súbito de esperanza guiada por la voluntad popular; un deseo que luego se vería erosionado y minado por la adopción de un modo de vida individualista. Sin embargo, creo que esa inquietud sembrada, no desapareció, y es en esta investigación donde he podido verla florecer. Aquellos rastros sonoros de un mundo nuevo quedaron en mis oídos como un eco residual, pero en la búsqueda de mi propio proceso personal y artístico, he vuelto a ellos, para intentar integrarlos conscientemente a mi práctica vital que comprenda un musicar de la cotidianidad desde el compromiso con la historia y la lucha por lo común.

Música e identidad son flujos que permiten un diálogo con la transformación histórica de lo social, como señala Simon Frith (1996, 185): “La identidad no es una cosa

sino un proceso: un proceso experiencial que se capta más vívidamente *como música.* La música parece ser una clave de la identidad porque ofrece, con tamaña intensidad, tanto una percepción del yo como de los otros, de lo subjetivo en lo colectivo."

A través del saber-hacer musical, los sujetos pueden potenciar sus capacidades críticas y reflexivas. Detrás de cada discurso sonoro, existen redes de significación que permiten un sistema de disposiciones respecto a la estructura social, "las personas llevan a cabo prácticas de reflexividad estética para producirse a sí mismos como actores imbuidos de formas de sentimientos y atributos de identidad, así como para indagar en el conocimiento de sí mismos" (DeNora, 1999, citada en Noya, 2014, 413). Se trata así, de una tecnología que, según las apropiaciones realizadas por los sujetos, determina la posibilidad de un grado mayor de subjetividad.

En esta vía de exploración permitida por la experiencia musical, el paro nacional como circunstancia excepcional, demandaba una necesidad histórica que hacía que la música como *tecnología del Yo* se viera potenciada en varios artistas. Es muy ejemplificante la experiencia vivida por Jacobo Vélez a raíz de cómo reflexionó sobre los contenidos de su proyecto musical, en consonancia con lo que sucedía en la realidad contingente:

> Yo hice un concierto en un lugar llamado 'La Loma de la Cruz'. En un momento, una pelada me quitó el micrófono y eso me cambió... Siempre actuaba como un personaje llamado 'Callehueso', pero esa vez dije: 'No, no me puedo presentar disfrazado, ni por putas. No puedo dar ese concierto así'. Fui, toqué, y cerca del cierre, la muchacha me arrebató el micrófono. Necesitaba expresarse y nos gritó: '¡Están matando a los pelados en Puerto Resistencia! Tenemos que hacer algo, Dios mío, estoy angustiada'. Al lado había una barricada y algo de combate, aunque no era tan grave. Todo eso comenzó a removerme por dentro. A partir de ahí empecé a dejar el personaje, lo dejé ir. Ahora me paro solo, sin máscaras. Bacano el performance y el arte, pero en este momento del mundo no quiero tanto teatro: quiero pararme yo, hablar yo. (Jacobo Vélez 2025, entrevista personal)

En ese sentido, para el artista, la música como una experiencia estética que da forma a la subjetividad y la emocionalidad llevó a una ruptura de lo biográfico. La contingencia operó como una circunstancia que reforzaba la necesidad de transformación, reconfigurando la identidad y propuesta del artista. La música funciona como una herramienta de agenciamiento colectivo y personal, inmerso en una red de relaciones sociales. En el marco del concierto de la Loma de la Cruz, la interacción entre artista y público era directa, permitiendo apropiaciones simbólicas como la realizada por la joven que tomó el micrófono para denunciar la violencia. Este acto reveló cómo la música, en ese contexto, no sólo posibilita y potencia la voz pública, sino que también enfrenta

limitaciones evidentes ante una realidad de confrontación de fuerzas asimétricas, en la que se hace necesario la priorizar otras estrategias para la resistencia y el cuidado de la vida.

Ante el reconocimiento del margen de acción de la música, el artista atónito ante lo sucedido decide hacer un cambio radical en su proyecto artístico, entendiendo que, ante las exigencias históricas de la coyuntura y la estructura, lo más sensato era redefinir los lineamientos de su producción, pasando de una configuración performativa a una propuesta auténtica, que mostrara un vínculo más crudo y real de la biografía y artística con el público. Para el artista era necesario darle muerte el personaje, porque estos casos de ruptura suponen un giro en la identidad, donde la urgencia social se impone a los intereses estéticos individuales, recalcando que los valores impresos en una obra y en las prácticas musicales, están en constante mutación, sobre todo, si los procesos de creación son llevados en relación estrecha con el devenir comunitario.

Y es que la música es una práctica corporeizada. Así como Mark Fisher (2017) señala que los padecimientos mentales son "dispositivos orientados a bloquear toda capacidad colectiva de transformación" (2), para artistas como yo, que hemos centrado nuestra propuesta musical en una propuesta introspectiva que no desarrolla explícitamente temas de la política, el quehacer musical es un laboratorio de identidades, que ante realidades como el paro nacional, se estremecen y conmueven, e intentan ponerse en sintonía con la voluntad popular, constituyendo a la música como un medio para realizar acciones de presencia política.

La necesidad histórica, ponía nuestras sensibilidades y reflexividades en disposición para dar respuesta al contexto social particular, y, en ese sentido, las propuestas performáticas o literarias no eran una opción, la forma no era importante, lo importante era hacer algo, colaborar al menos desde el arte a la acción colectiva, proyectando desafíos al adversario político desde lo simbólico o permitiendo momentos de armonización para las tensiones internas en los sujetos de lucha. Y es que esta urgencia despertada para evitar que se convirtiera en *impotencia reflexiva*, se transformó en formas concretas de organización, donde la música buscaba relacionarse con otras dimensiones como las pedagógicas o con la autogestión cultural de conciertos para servir como recurso de convocatoria y movilización.

3. Nuevas sociabilidades y espacios generados por la música en el paro nacional 2021

La música para el artista representa una relación diferenciada con la realidad para constituirse a sí mismo y determinar acciones sociales. Ahora bien, esta función de la música como potenciadora de reflexividades, se traduce en prácticas concretas y materiales, que, en el caso, de las dadas en la contingencia del paro nacional, buscaban vincularse con las *sociabilidades emergentes* configuradas por los sujetos de lucha. Como hemos venido desarrollando en coherencia con lo planteado por DeNora (2010, 40), la música no sólo cumple un ejercicio de reflejo sobre determinado por la estructura social, sino que, en sí misma es una herramienta para construir la sociedad.

Pero igualmente, las prácticas significantes adscritas a la actividad musical tienen sus límites, porque se trata de una construcción relacional, que se encuentra en una red interdependiente de actores y disposiciones. Johan Mendoza, en este punto, nos comenta que "la música por sí sola no puede, debe haber un proceso de conciencia política detrás" (Johan Mendoza 2025, entrevista personal). Y es que la agencia de la música debe concebirse en cuestión histórica y en razón con otro, por lo que, para dar respuestas a las necesidades históricas manifiestas de una época concreta (en este caso de convulsión política), los músicos no sólo ejercen un rol como productores de obras, también, configuran espacios de pedagogía y de concentración de gentes como apoyo a la acción colectiva.

Los movimientos sociales deben estar en constante mutación para mantener los nodos de articulación, los ciclos de protesta y la creación/explotación de estructuras de oportunidad política. Según Brancaleone (2012, 313), en estas nuevas olas de movilización que han sido protagonistas en Latinoamérica, se han presentado sociabilidades emergentes (efímeras pero intensas), entendidas como un:

> conjunto de prácticas sociales y representaciones de lo social orientadas por móviles como la horizontalidad, la libertad, el respeto a la diferencia, la solidaridad, la libre creación, la apropiación social del valor de uso y la inclusión, como fundamentos del establecimiento de lazos sociales y de la constitución de colectividades autodeterminadas.

Se trata de unas formas diferenciadas de interacción que surgen en momentos extra cotidianos y que son una representación de un modo de organización alternativo del funcional a la reproducción social capitalista. El paro nacional, como un *laboratorio cultural*, permitió la exploración y el surgimiento de este tipo de sociabilidades, como un intersticio del sistema en donde la música servía como instrumento para la construcción

de dinámicas que posibilitaba sumar recursos y ampliar espacios para el desarrollo de dichas sociabilidades.

Cabe aclarar que lejos de considerar estas prácticas desde la idealización, se reconoce que se trató de procesos concretos que eran una reacción directa como táctica y estratégica de los sujetos de lucha. Y que, como todo campo social particular, se configura desde diversas tensiones y conflictos internos, donde, parafraseando a *Fura Guaricha*, muchos sentidos impresos en las acciones de los sujetos movilizados no figuraban desde esta pretensión de horizontalidad y solidaridad, por el contrario, igual había luchas desde los egos y la razón costo-beneficio.

Y es que resulta imposible salirse del sistema, sobre todo, porque el sistema se arraiga en las subjetividades. Las dinámicas insurrectas buscan fisurar la solidez de la organización histórica capitalista, creando puntos de fuga de los sistemas de pensamiento y comportamiento normativizados. Es por ello que, el mismo Brancaleone (2012), reconoce el carácter de liquidez de las interacciones surgidas en las *sociabilidades emergentes*, puesto que estas se inscriben en una estructura globalizada con modelos de relacionamiento preestablecidos. Sin embargo, en estos momentos de exaltación de los conflictos antagónicos de la sociedad, las fuerzas populares se abren a la experimentación y la imaginación crítica, buscando emprender un ejercicio de reapropiación de la dimensión de lo posible.

Y es que la sociabilidad no se reduce a procesos institucionales o institucionalizados, se pueden reconocer nuevas formas emergentes generadas *desde abajo*, que permiten la configuración de espacios urbanos alternativos (centros sociales y culturales autogestionados), así como el uso crítico y estético del cuerpo y los afectos como centros para el despliegue de mecanismos para el cuidado de sí y el cuidado del otro. Dinámicas donde la música desde su capacidad disruptiva y de reflexividad estética es una herramienta transversal:

> El ruido, los sonidos, las melodías son por sí mismas expresiones de ruptura o continuidad, de sacudimiento y transformación de la estructura social toda, o de apaciguamiento de las rebeldías, aceptación de las condiciones sociales, políticas, culturales, económicas y, por ende, de prolongación del statu quo. (Rodríguez 2019, 28)

Este sistema de prácticas no solo surge como una forma adaptativa de las comunidades para dar respuesta a las contingencias que imponen las condiciones materiales del sistema capitalista, también constituye una manifestación concreta en oposición a la consigna neoliberal de que “No hay alternativa”. De este modo, describir,

analizar y debatir *sociabilidades emergentes*, son ejercicios que intentan desarrollar el potencial de estas nuevas formas de relacionamiento en lo que denomina Antonio Negri (2001, 37) como prácticas anti poder, sostenidas en el tiempo y posibilitadoras de proyectos emancipadores, que permitan: "habitar activamente nuestra situación, acompañando desde ahí la emergencia de una nueva sociabilidad no capitalista como ética práctica del compromiso y materialización del contrapoder".

La música como instrumento de acceso diferenciado a la realidad social, ofrece en su propia dimensión una posibilidad de reforzamiento para agenciamientos personales y colectivos desde la experiencia estética. Pero como ya mencionamos anteriormente, la sola activad musical no es suficiente. Sobre todo, si tenemos en cuenta que la música en sí es un campo de contradicciones complejas, donde si bien algunos artistas entrevistados consideran que con las nuevas tecnologías se facilita tener estabilidad económica con un proyecto autónomo y autogestionado, son muy pocos los que logran establecerse y vivir de su sola actividad artística. Por ello, es común ver músicos que acompañan su saber hacer musical con otras profesiones, como es el caso de Fura Guaricha, Mariana Insurrecta, Johan Mendoza y mi propia experiencia.

De hecho, recuerdo que, entre mis propios compañeros de colegio (cuando me inicié en la creación musical), me decían que mi proyecto era bueno pero que debería hablar de otras cosas y experimentar con sonidos más comerciales. Evidentemente, mi intento por vivir en algún momento de la música terminó en resignación. En medio de las negociaciones (que desde mi perspectiva son más luchas) que se presentan en el campo social, el triunfo en la escena sí dependía de ceder muchos de los valores estéticos y éticos de mi proyecto. Al no lograrlo a través de medios independientes, llegué a creer que simplemente no era lo suficiente bueno y que entre tanto, para no vivir con incertidumbre y mantener la autenticidad de mi música, consideraría que simplemente cumpliría mi rol como creador aficionado y un amante platónico.

Ahora bien, para los músicos "independientes", el paro nacional representó una circunstancia en donde el juicio valorativo se determinaba con una mayor influencia del conflicto político antagónico. Ante esto, creo que el paradigma del arte burgués que menciona Fredric Jameson (1995), de un arte puro, trascendental y básicamente que no se ensucia las manos de tierra y de cruda realidad, quedó como un mito suspendido. De una u otra forma, la creación artística en varios músicos, se dio en términos de utilidad frente a las demandas de la acción colectiva, lo cual se tradujo en espacios y prácticas materiales que implementaban elementos pedagógicos y lúdicos para afianzar la

articulación y coordinación de la heterogeneidad social que componía las fuerzas del paro nacional.

Para la acción colectiva, el punto de explotar y crear nuevas estructuras de oportunidad política es desarrollado desde tácticas y estrategias que dialogan con las relaciones internas de la movilización y las respuestas al desafío de poder por parte del adversario político. Para el Centro Nacional de Memoria Histórica (2024), el estallido social se caracterizó por múltiples formas de apropiación de los espacios públicos y de la configuración de espacios para la disputa cultural: "El estallido se caracterizó por la diversidad de repertorios, sus formas de acción fueron las marchas, concentraciones, bloqueos, mítines, ollas comunitarias, además de intervenciones artísticas (murales, *performance*, teatro, poesía, música, cartelismo, danza)" (72).

Era precisamente la interacción recíproca entre estos diferentes repertorios los que permitían la emergencia de sociabilidades alternativas, en las que los músicos salían a las calles como ciudadanos sumados a una causa común desde un vínculo estrecho y directo con la colectividad, vínculo que se veía potenciado por la experiencia estética. Las veces que participé desde el Rap en algún repertorio de protesta o resistencia, lo interesante era ver cómo se daba una complementariedad entre el acto musical, las ollas comunitarias, las economías populares, los grafitis, el circo, las bibliotecas populares, los intercambios y las discusiones. Además, por lo general, el micrófono quedaba abierto para quien quisiera compartir alguna muestra artística o simplemente hacer pública alguna consigna o discurso.

Al tratarse de una dinámica relacional que evapora la distancia regular entre artista y público, las funciones musicales no sólo se quedaban en el escenario, sino que los músicos se integraban en las prácticas de lucha ampliando y profundizando la discusión pública en las calles. Desde prácticas heterodoxas de educación como las que nos comparte Fura Guaricha —*freestyle* de rap a modo de debate, talleres de creación y formación política o incluso, la confrontación discursiva en el territorio y con sus habitantes— se buscaba dar una perspectiva situada de la coyuntura política:

> Nosotros estábamos más enfocados en la resocialización al mismo pueblo. (…) Porque algunos decían, que eso tocaba era hacerlo en Bogotá. Y yo les decía, no, marica, es que la lucha está en todos lados, desde el más pequeño impacto que uno pueda hacer, hasta el más grande. Porque es que aquí en el pueblo también nos tienen jodidos con minería, somos el segundo municipio de Colombia más contaminado. (…) Tenemos a Eternit, con el tema del asbesto, es una contaminación terrible. (…) Teníamos que hablar eso, hablarlo desde el territorio. (Fura Guaricha 2025, entrevista personal)

Y es que la contingencia histórica demandaba para el sostenimiento de los repertorios de protesta y el mantenimiento activo del desafío al adversario político, no sólo el hecho de construir esos puntos comunes para la integración de una comunidad política, sino sobre todo historizar y ubicar el rol interdependiente de los sujetos y los territorios tanto en la reproducción de las problemáticas estructurales como en la de una posibilidad de transformación social. De esta manera, muchos músicos, tanto en el ejercicio de apropiación física del territorio como desde las redes sociales, buscaban ya no sólo dar un mensaje efectivo desde la música, sino que, desde la conversación, proponer lecturas políticas y críticas en la esfera de lo público.

Eran momentos en donde la música no necesitaba operar desde las convenciones tradicionales, pues, se debía en concreto a la revitalización y construcción comunitaria en los puntos descentralizados de resistencia que componían el paro nacional. Ante esto, no era necesario en muchas ocasiones que se tuvieran los mejores equipos técnicos o un nivel performático de preparación y presentación, se trataba de explotar al máximo las posibilidades que desde la música se podían presentar, tal como recalca Mariana Insurrecta:

> Había momentos donde llegaba el ESMAD, y no había como más resistir, tocaba con la música. Ya uno sabía que al menos con un parlante, cambia totalmente el espacio, no sólo es un espacio de guerra, es un espacio de arte, creatividad, distracción (de alguna forma), de reflexión (…) También calma esos ánimos de pelea, como que la gente se parcha. Y hubo momentos donde parecía el Titanic, o sea, por allá dando bala y uno igual seguía para que la gente no se fuera. (Mariana Orozco 2025, entrevista personal)

El rol del músico en las calles, vinculado a las prácticas de cohesión comunitarias, fue uno de los aspectos más destacados por los entrevistados como un aprendizaje durante el paro nacional, cuya recreación y adaptación en las dinámicas cotidianas consideran fundamental. En este sentido, Humberto Pernett -en nuestra conversación- insistía en que los músicos se deben a la gente y que su labor artística debe estar acompañada de demandas concretas, tanto para fortalecer el campo social de la música como para impulsar de manera amplia la cultura y la justicia social. Para el artista, la música controla la mente humana o la libera, siendo otra vía para entender y comunicar lo político; de ahí que plantee la importancia de potenciar el agenciamiento de los músicos como actores políticos para implementar experiencias surgidas en el Estallido Social -como tarimas gratuitas, música en calles, improvisación y la exigencia constante al gobierno para construir, mejorar y habilitar auditorios públicos- que garanticen la democratización del

acceso y el uso popular de la música, a través de espacios y proyectos de calidad dirigidos a la realización integral humana y artística.

A su vez, Pernett, considera necesario apropiarse de las redes de comunicación virtuales, pues, el músico según su perspectiva es un difusor de conocimientos y entretenimiento, por lo que, debe hacer uso de todas las herramientas posibles para potenciar su acción. Esta posición concuerda con la propuesta de García (2015, 82):

> el hecho de que la producción artística se vuelva más accesible para la población es un factor dinamizador de la libre expresión y de la consecuente conformación de una opinión pública más plural y menos mediatizada. En un mundo en el que miles de millones de personas pueden acceder a redes digitales que les permiten difundir sus creaciones artísticas, aparentemente sin pasar por los filtros que operan en medios como la televisión o la radio, se amplían las posibilidades de que el arte participe en un debate público.

En ese sentido, la música y la educación tienen un vínculo cercano, cercado por la cotidianidad de la acumulación de capital que irrumpe en las relaciones de creación, distribución y consumo del saber-hacer musical. Pero justamente, en espacios excepcionales como el paro nacional y las *sociabilidades emergentes*, se observa cómo desde la música se pueden articular acciones colectivas y conectivas para fomentar y crear universos de valores y horizontes de sentido diferenciados a los introyectados por los procesos de socialización capitalista.

De esta manera, el *musicar* puede ayudarnos a desarrollar narrativas y prácticas que enuncien la potencialidad humana de imaginar y configurar mundos otros, sociabilidades otras, como una actividad que posee una agencia en sí misma para la constitución subjetiva y comunitaria, "una civilización que no potencie sentimientos que cargamos en nuestro ADN como el individualismo, el egoísmo, el miedo, el afán de posesión y dominio, etc. Sino que potencie otras actitudes como la solidaridad, la empatía, el amor, la alegría, la esperanza, etc., que también llevamos en nuestro código genético" (Illescas 2015, 527).

3.1 Eventos musicales y resignificación de espacios urbanos

Sin duda alguna, las nuevas sociabilidades no se deben solamente a la producción y distribución de narrativas contrahegemónicas que representen la voluntad popular. Como establece Adolfo Colombres (2011), para afianzar un sistema simbólico en una comunidad determinada, se hace necesario el establecimiento de rituales que reafirmen y hagan de lo abstracto una fuerza viva y móvil en el espacio social y en los sistemas de interacción, "reelaborando su imaginario y afirmando sus fundamentos" (75). De este

modo, se permite la consolidación de identidades y la cohesión entorno a sentidos y sentimientos compartidos, dando materialidad a lo simbólico y posibilitando el desarrollo de nuevas sociabilidades.

Para la música, el ritual por predilección es y seguirá siendo el concierto, un tiempo especial en un momento particular dado que permite experimentar lo colectivo desde el acrecentamiento de la fuerza de los vínculos y el compartir de códigos estéticos que generan un efecto de totalidad momentánea. Los eventos musicales en el marco del paro nacional fueron multitudinarios y numerosos, representando un importante punto de concentración y de laboratorio cultural para los procesos dialécticos de formación y transformación tanto de la acción colectiva como de sus repertorios de protesta.

Como ya se ha planteado anteriormente, el ejercicio musical en la contingencia política funcionó como mecanismo para la creación de contra narrativas que desafiaron los códigos culturales dominantes y cuestionaron prácticas normalizadas en la cotidianidad. La experiencia musical se configuró, a su vez como un nodo estético para la articulación de posicionamientos en una comunidad política imaginada, al tiempo que abría momentos para el potenciamiento de procesos de reflexividad subjetiva. Estos procedimientos resultaban vitales para el desarrollo de la acción colectiva en el contexto de los antagonismos políticos contingentes y para el aprovechamiento de la oportunidad política producida en este momento histórico particular.

La cercanía entre artista y público, forjada desde la búsqueda de un objetivo en común de resistencia, hacía del oyente algo más que un consumidor, en esta circunstancia excepcional, el oyente era un participante activo del concierto. Se presentaba así, un intersticio en la realidad donde el sistema de relacionamiento no respondía netamente a los sentidos del *poder cosificador* de la cultura de masas, que "sacrifica el valor de uso social y promueve la apropiación privada del mismo, devenido ya mercancía". (Colombres 2011, 88)

La realidad extracotidiana generada en el marco de las prácticas de lucha, permitió la experimentación de relaciones no dominadas por el valor mercantil, posibilitando que el saber-hacer musical fuese puesto al servicio de las necesidades inmediatas del momento político. Un fenómeno presente en especial en aquellos géneros cuya tradición musical ha sido caracterizada históricamente por su sensibilidad a las causas sociales; sin embargo -como veremos más adelante-, no sólo se limitó a estos campos sociales, incluso músicos de tradiciones musicales de vanguardia hicieron parte de la acción colectiva en diferentes puntos de resistencia. Entre tanto, la reacción *insurrecta* no se debía

necesariamente a un proceso de militancia previa o de afiliación ideológica, más bien se trataba de la urgencia y la sensación de crisis derivada por las condiciones coyunturales impuestas.

En este escenario, los conciertos musicales representaron un rol fundamental en las movilizaciones, siendo espacios de construcción de experiencias compartidas y emociones articuladoras para la lucha. Desde grandes eventos con artistas reconocidos en la industria del entretenimiento hasta los gestionados de manera autónoma en cada foco de resistencia en los territorios con artistas locales, la música permitía una apropiación de los espacios y funcionaba como un recurso activo para la conformación de interacciones que integraban el sistema de *sociabilidades emergentes*.

De esta manera, el 16 de mayo de 2021, la ciudad de Cali era uno de los focos más importantes de resistencia social en los repertorios de protesta del paro nacional. Como describíamos anteriormente, una de las memorias sonoras que mejor representaban estos momentos de desobediencia y unión popular, era el retumbar de las ollas y los himnos cantados al unísono. En consecuencia, desde las prácticas de lucha se organizaría el llamado "Cacerolazo sinfónico", donde más de 200 personas se reunieron a manera de una toma simbólica y una apuesta por prácticas pacíficas ante la reacción autoritaria del gobierno de Iván Duque.

Figura 13.Cacerolazo sinfónico durante el paro nacional en Cali
Fuente: Fotografía de Mario Perlaza, en Infobae, *Así se vivió el cacerolazo sinfónico en Cali en medio de las manifestaciones del paro nacional* (2021)

El ruido de las cacerolas acompañaba las arengas y canciones representativas de la resistencia colombiana y latinoamericana, contribuyendo a procesos de resignificación de los espacios e imprimiendo los sentidos de la lucha desde mecanismos de

representación política popular. Dichas prácticas se manifestaron, por ejemplo, en la rebautización de lugares emblemáticos: la Loma de la Cruz pasó a ser la Loma de la dignidad y Puerto Rellena se convirtió en Puerto Resistencia.

La acción colectiva está en una reactualización dialogante con el devenir histórico y social. Así como los cacerolazos habían sido protagonistas en las protestas de Chile y Ecuador en 2019, en Cali los sujetos de lucha se reapropiaron de la estrategia, recreándola desde las particularidades del territorio, desarrollando prácticas que constituían una política de la presencia desde la producción de ruido y además, innovando en la dinámica, organizando los sonidos de las cacerolas en construcciones musicales comunitarias, donde la voz, los tambores y las ollas, no solo fueron objetos de protesta, sino que también funcionaban como instrumentos que expresaban un momento de solidaridad, comunión y de producción artística colaborativa.

Este rito de resistencia permitía agenciar los colectivos para generar sentidos de totalidad política y disputar el terreno de lo narrativo, siendo un homenaje a las víctimas de la violencia policial y una propuesta no violenta ante el convulso contexto. Desde la autodeterminación comunitaria, se reivindicaba el derecho a la ciudad, reinventándola e imaginándola desde la voluntad popular, donde la música permitía congregar y motivar el accionar colectivo para reescribir la historia y la geografía urbana.

La producción de experiencias estéticas era un claro acto político contra la satanización y estigmatización de la protesta social realizada por el gobierno nacional y los medios de comunicación hegemónicos. La música en este caso, permitía sincronizar la emocionalidad y los cuerpos, también, como una fuga del paisaje sonoro del terror que intentaban imponer las autoridades. Sin embargo, los sonidos de la represión nunca dejaban de penetrar y afectar el desarrollo de las dinámicas, como afirmaban Mariana Insurrecta y Jacobo Vélez (artistas caleños), el sonido de balas, aturdidoras y gases lacrimógenos, siempre se erigían como métodos de fractura para la cohesión colectiva que buscaban generar los espacios de toma cultural.

En Puerto Resistencia (antiguo Puerto Rellena), el 13 de junio de 2021, se haría inauguración del “Monumento de la resistencia”, un antebrazo izquierdo de 12 metros de altura creado por los mismos manifestantes. Un hito simbólico que significaba otro punto de inflexión en la reescritura de la ciudad y de la memoria histórica, convirtiéndose así, en uno de los símbolos más importantes para lucha social en Colombia.

Figura 14. Monumento "Puerto Resistencia" en Cali
Fuente: fotografía de EFE, en Diario Correo, *Un puño en alto que representa la lucha social es inaugurado en Cali* (2021)

Los hechos de inauguración del monumento se dieron de la mano de un cacerolazo sinfónico y la presentación de diferentes artistas musicales locales. El puño en alto que se erigió representó un esfuerzo clave para historizar el contexto, configurándose como un espacio de memoria y de exigencia de justicia. El acto simbólico incorporó la inscripción en el monumento de datos fundamentales como los 6402 falsos positivos documentados por la Jurisdicción Especial de Paz en febrero de 2021, crímenes de Estado cometidos durante el gobierno de Álvaro Uribe (2002-2010), figura política central detrás del gobierno de Iván Duque.

Las *sociabilidades emergentes* que hemos mencionado transitan de lo abstracto a lo concreto a través de prácticas creativas como el monumento a la resistencia. Este ritual colaborativo encarnó la reproducción de valores alternativos a los dominantes en los sistemas de comportamiento normativizados. Entre ingenieros, estudiantes y obreros, se forjó un hito que luchaba en el campo de lo narrativo contra los *desórdenes de la memoria* funcionales al realismo capitalista, integrando al monumento fotografías de víctimas de violencia policial del paro nacional y buscando desde la música, reafirmar un horizonte de sentidos de la voluntad popular en movimiento. La producción musical desarrollada desde la creación colectiva permitía un espacio de interacción que viraba entre momentos de silencio conmemorativos y de presencias de ruido para mostrar la fortaleza y resistencia de la acción colectiva, pese a los costes dolorosos que se acrecentaban conforme pasaban los días.

Y es que, para Jacobo y Mariana, quienes se presentaron como artistas y manifestantes varias veces en el territorio de Puerto Resistencia, sí existía un punto en el espacio tiempo de las prácticas de lucha donde se daban acciones subjetivas y colectivas orientadas desde un sentido de lo común. Sin embargo, ambos coinciden en que, pese a la experiencia de esta *sociabilidad alternativa*, las prácticas performativas, simbólicas y musicales no fueron y no son suficientes para una transformación real de las estructuras de poder. De esta manera, se reafirma el carácter intenso pero efímero de estas formas de organización en medio de la contingencia política, haciendo a su vez, un llamado a la radicalización y profundización de estos universos de valores antagónicos a los capitalistas, buscando su realización en la formación de proyectos políticos y la creación de utopías.

Estoy totalmente de acuerdo con estas consideraciones de los artistas, sin embargo, creo que mi intención y posicionamiento con esta investigación se encuentra bien definida por otra voz, curiosamente dada en el final de mi diálogo con Jacobo Vélez: "Igual, yo entiendo y presiento que lo que vos buscás en esta conversación es un hilo de esperanza y lo que me da a mí esperanza es que lo hagás. Porque digo: ah, bueno, hay gente que tiene esperanza, que confía. A mí a veces se me va." (Jacobo Vélez 2025, entrevista personal). La verdad, no había aterrizado completamente mi motivación investigativa hasta que Jacobo me compartió su opinión. Y sí, creo que ese era el punto que quería tratar, rescatar la música y las *sociabilidades emergentes* desde los paisajes insurrectos, no para idealizarlos, sino para mostrar cómo otras racionalidades pueden funcionar al servicio de lo común. Un proceso fundamental para aquellos que en algún momento nos sumimos en la reflexión mórbida y desesperanzada. El cinismo que induce el *presente continuo* del realismo capitalista se nutre del malestar emocional y el desencanto para "producir a un ciudadano que busca soluciones para sus problemas en las mercancías y no en los procesos políticos" (Fisher 2019, 66), por lo que, mantener el archivo vivo de las formaciones relacionales alternas a las estandarizadas, es una forma para luchar contra los dispositivos de enajenación del ser social y personal.

En medio de estas dinámicas, la organización política de los artistas musicales, llevaban a la conformación de colectivos como Músicos a las calles, quienes el 26 de mayo convocaron a un concierto en Medellín, como una forma de transformar el espacio público en un acto de apropiación política y simbólica. En esta ocasión, más de 150 músicos entre profesionales y aficionados, se reunieron para alzar sus voces e instrumentos como método pacífico de protesta, interpretando el *Himno de la Guardia*

Indígena (anteriormente analizado), como una forma de apoyo y como un nodo articulador de las luchas y las demandas sociales.

Figura 15. "Músicos a las calles" de Medellín durante una protesta en el parque El Poblado
Fuente: Captura de pantalla sobre El Tiempo*, Artistas de Medellín se reunieron para protestar por la situación del país*, YouTube (2021)

De este modo, la música operaba como un dispositivo de oposición política y resistencia, es decir, como una actitud activa que en palabras de Karbusicky (1971), contiene "importantes elementos gnoseológicos: una obra que procede de esa actitud de oposición ofrece a la sociedad una rica materia de reflexión sobre sí misma y un medio para conocerse" (147). Ayudando, de esta manera, a modular emociones y posicionamientos para la conformación de sistemas de prácticas de lucha y espacios de nuevas sociabilidades, sirviendo como recurso para cohesionar las multitudes populares en un cuerpo de acción colectiva.

Es de notar, cómo la contingencia política permitía reavivar debates como los de la música culta vs música popular, entendiendo que más allá de las técnicas y formas, lo más importante eran los intereses que mueven y dan sentido a la relación artística. El colectivo Músicos a las calles, reconciliaba estas disputas de valores estéticos, llevando también grupos de música sinfónica y clásica a los puntos de resistencia. Una acción que también se vio en Bogotá con la acción política en las calles de La Orquesta Sinfónica de la ciudad desde propuestas performáticas que iniciaron el 6 de mayo de 2021.

Ahora bien, desde una postura más combativa, se inscribió el colectivo de Los músicos de la Segunda Línea, quienes desde saxofones, tambores, megáfonos y cantos se posicionaban desde la exposición explícita del cuerpo en los enfrentamientos violentos,

intentando ofrecer un canal de resolución de los conflictos mediante un diálogo sonoro y la promoción de sistemas de escucha como actos insurrectos. De esta manera, el colectivo buscaba generar contra narrativas simbólicas con la música y prácticas materiales desde la movilización de los cuerpos, para: “visibilizar las problemáticas que tiene el país y que los medios de comunicación ocultan, pero sobre todo dejar en la memoria histórica composiciones propias que hablen de la protesta social, de la lucha, dando ánimo y esperanza a los ciudadanos” (Idartes 2021, párr. 7)[19].

Tal como establece Simon Frith (2003 citado en Entwistle, 2012), “la escucha personal o el recital, ayudan a establecer sociabilizaciones de códigos ideológicos o ético/políticos, colectivamente, armando así entramados de relaciones “(186). En ese sentido, el movimiento Hip Hop fue un actor importante para generar puntos de reunión social para la resistencia en Bogotá, donde en consonancia con la tradición histórica de este género musical, artistas reconocidos del gremio realizaron el 28 de mayo de 2021 una caravana móvil que partía desde Portal de las Américas (rebautizado Portal de la resistencia) para hacer un recorrido por la localidad de Kennedy, logrando configurar una acción masiva en contra de la respuesta represiva y violenta de las autoridades mediante una práctica de resistencia de baile y música rap.

[19] "Los músicos de la Segunda Línea, sonando de frente," https://www.idartes.gov.co/es/articulos/los-musicos-de-la-segunda-linea-sonando-de-frente.

Figura 16. El hip hop se moviliza con más de 20 artistas en Bogotá
Fuente: Fotografía de Kevin Molano, en Radiónica, *Rapeando por un mundo mejor: Así fue la marcha del Hip Hop* (2021)

El camión que movilizaba a los artistas por el Sur de la ciudad, iba desnudando las contradicciones sociales y el conflicto político de la contingencia mediante rimas y *beats,* representando el poder de convocatoria de la música Rap, sobre todo, en las juventudes populares, poniendo en diálogo posturas ideológicas y episodios históricos que con conforme avanzaba el vehículo, iba redibujando la geografía urbana en un espacio de interacción que mezclaba la fiesta, la memoria y la lucha política.

Así como el Portal de la resistencia devenía en un punto fundamental para la reunión de los sujetos de lucha, el monumento de los Héroes en el Norte de Bogotá y el parque de los Hippies (localidad de Chapinero), eran centros de tomas culturales que permitían la confluencia de población heterogénea, proveniente de diversos sectores de la ciudad. Al ser lugares centrales, representaron focos importantes de confluencia para las movilizaciones, donde se presentaban constantemente eventos musicales e intervenciones artísticas del espacio.

El 20 de julio de 2021, se daría una interesante apropiación física y simbólica del monumento de los Héroes, tratándose de un día que celebraba la independencia de Colombia, el sistema de prácticas de los sujetos de lucha engendró novedosas formas de resignificación mediante la música y el graffiti. Según el Centro Nacional de Memoria Histórica (2024, 96), este evento:

> Fue simbólico porque concentró la más grande movilización de la ciudad, articuló una identidad colectiva con apuestas hacía la transformación social y se caracterizó por ser foco de diversas dinámicas en torno a la protesta, la apropiación espacial fue relevante por parte de actores y la respuesta de la población fue masiva.

En contraposición a los desfiles y las marchas militares que, además, eran usados como herramientas de violencia simbólica contra las fuerzas políticas movilizadas, la intervención popular reapropiaba los códigos culturales tradicionales, mostrando en la práctica una nueva forma de independencia, protagonizada por la coordinación y la gestión del poder que surgía *desde abajo*.

Figura 17. Monumento de Los Héroes durante el paro nacional en Bogotá
Fuente: Fotografía de Gustavo Torrijos Zuluaga, en El Espectador, *El Monumento a Los Héroes: estorbo urbanístico e ícono del paro nacional* (2021)

El relato sonoro contrahegemónico, se opuso a la historia oficial unidireccional y homogeneizadora, representado en un festival con músicas diversas que creaba un crisol musical de resistencia, entre: *punk*, rap, electrónica, pop y música fusión; configurando desde la acción colectiva el fomento de las diferencias musicales que, a su vez, eran un símbolo que proyectaba la heterogeneidad de las multitudes políticas constituyentes del paro nacional.

Se trataba de un ritual de la diferencia que se articulaba entorno a la lucha por lo común, reafirmando identidades y comunidades políticas, que interactuaban desde la imaginación y la creación colectiva. Entre elementos sonoros y visuales se permitía el modelamiento de emociones y pensamientos que configuraba un espacio excepcional

donde la historia y la ciudad eran relatos abiertamente puestos en tensión por el accionar de la voluntad popular.

De esta manera, la música funcionó como un dispositivo de organización y coordinación para espacios de rebeldía y resistencia, representando un punto de alianza y de reflexividad intersubjetiva. Entre instrumentos, rimas y gritos, la música era puesta em función del devenir de las protestas, entendiendo su rol interdependiente con las diversas dimensiones en cuestión para la eficacia y el mantenimiento de la acción colectiva. Mediante la construcción de experiencias estéticas, la música permitía formar y fortalecer memorias históricas de lucha, demandando justicia social y proponiendo métodos dialógicos y pacíficos para la negociación de los enfrentamientos. Además, a través de la gestión autónoma de conciertos se consolidaban agenciamientos que permitían la internalización de valores situados en la resistencia y su traducción en prácticas concretas para la reconfiguración física y simbólica de las geografías urbanas.

Conclusiones

La música cumplió un rol fundamental en la acción colectiva del paro nacional de 2021 y en concreto, en la configuración de redes simbólicas y sistemas de prácticas para la congregación y promoción de interacciones sociales en las multitudes políticas, ayudando a articular posicionamientos y demandas en los diferentes repertorios de protesta que integraron esta circunstancia histórica. De esta manera, la música fue un recurso transversal para los actores políticos en los procesos internos de las dinámicas de lucha, permitiendo ser un dispositivo de resistencia y memoria, un agente movilizador y un medio para la construcción situada desde abajo para la representación política de la voluntad popular.

Creo que la experiencia vivida y analizada en esta investigación, evidencia la potencialidad transformadora de la actividad musical. En este sentido, la música pensada desde y para lo común, posibilita que las discusiones valorativas sobre forma y técnica pasen a un segundo plano, para pasar a pensar el rol que tiene la experiencia musical para la configuración de una historia a contrapelo y en la importancia de la apropiación popular de la actividad musical para constituir modos de producción de subjetividades alternativas. Las canciones surgidas en la contingencia política del 2021 son fragmentos de verdad que revelan una contracara de las narraciones mediatizadas que legitiman el orden histórico imperante compuesto por el monopolio de lo económico, lo político y lo simbólico.

De forma análoga al proceso histórico de construcción de la república colombiana en el siglo XIX como comunidad imaginada – en el cual la música fue utilizada para configurar una identidad homogénea y depurada para el modelamiento de las subjetividades, de acuerdo a las necesidades exigidas por la integración asimétrica del país a la división internacional del trabajo- la música también posee una capacidad emancipadora, que depende de la apropiación efectiva de las fuerzas políticas históricamente oprimidas.

Esta lucha es interminable mientras sigamos integrando el sistema social capitalista. Pero contrario al solipsismo impuesto y generalizado por los medios de producción de las subjetividades dominantes, circunstancias excepcionales como las experimentadas en el paro nacional de 2021, demuestran que la batalla no está perdida. Mientras exista un modelo de organización social fundado en la explotación y sostenido

por la violencia bélica y simbólica, siempre habrá un mar de contradicciones sociales. Aunque la historia oficial es contada por los vencedores, la historia fragmentada de los oprimidos continuará fluyendo en lo subterráneo, con sonoridades particulares, como un río que, tarde o temprano, desembocará en una realidad capaz de superar el estado actual de las relaciones sociales y de determinar la sinfonía de una nueva sociedad.

En ese sentido, con esta investigación se evidencia que la música no sólo es un reflejo sobre determinado de la sociedad, sino que también posee un agenciamiento propio para generar impactos en el devenir de los marcos culturales de una sociedad históricamente determinada. Con esto, no afirmo que la música sea un proceso autónomo; por el contrario, la realidad estudiada representa la importancia de entender el fenómeno musical de manera situada e interconectada con diferentes variables sociales. Asimismo, muestra el poder potenciado que adquiere la acción musical y sus prácticas concretas al vincularse con otras dimensiones de la sociedad para dar respuesta a necesidades históricas contingentes.

La música entendida como actividad social, se desarrolla como un campo con jerarquías y lógicas internas enfrentadas entre sí. El saber hacer musical es un campo social más para construir trincheras de resistencia, no implica en sí, un elemento fundacional de una nueva sociedad debe entenderse desde una perspectiva relacional con otras dimensiones para comprender y fomentar su acción en lo político.

Esto no le resta a la música su carácter fundamental como canal para la construcción de subjetividades que permiten posicionarse en negación al modelo civilizatorio capitalista y para el potenciamiento de la imaginación política. Precisamente, en el paro nacional, la música nos permitió construir una red simbólica desde donde entender y potenciar la acción colectiva.

La experiencia musical posibilitó un acercamiento cualitativo cercano y corporeizado para poder construir y transformar el antagonismo político de la contingencia concreta analizada. En una sociedad cada vez más atomizada, que como Maffesoli (2004) afirma, produce sólo comunidades de tipo tribal, ligadas por intereses inmediatos y ligados al placer, la música permite no sólo generar puntos de colectivización desde la emocionalidad, también pone en movimiento significantes para hilar puntos en común que pueden transformarse en acuerdos de lo fundamental para procesos de disputa política.

La función de la música para construir comunidades y totalidades políticas es una realidad que conforma el porqué es de especial interés para los poderes económicos de la

élite. Asimismo, por qué para múltiples comunidades oprimidas ha representado un espacio importante para la conservación de memorias soberanas y de territorios existenciales que presentan horizontes de sentido contradictorios al proyecto homogeneizador de la cultura hegemónica.

Sin duda, la explicitación de las relaciones de dominación históricas, generada por la estructura de oportunidad política del Estallido Social de 2021 en Colombia, permitió reubicar al conflicto como categoría central para entender la realidad contingente experimentada. El enfrentamiento abierto dado en las calles presentó una fisura en el régimen de la verdad construido por los grupos de poder. De esta manera, el consenso entre Estado y Sociedad civil se vio puesto en tela de juicio, y el carácter explícito de su manifestación permitió que prácticas significantes como la música pudieran ofrecer narrativas de desarmonización y desnaturalización de la configuración social.

Ante el antagonista particular de la realidad contingente, que fue representado por el proyecto político de la extrema derecha: el uribismo. La música creó un espacio provisional que funcionó como nodo articulador de las múltiples luchas y posicionamientos constituyentes de las multitudes políticas populares. Mediante la producción de canciones que permitían colectivizar los malestares en un adversario en común y en una totalidad política momentánea -en consonancia con el desafío abierto propuesto por el gobierno de turno-, el discurso sonoro de los artistas fue un importante recurso para los procesos de construcción de alteridades, necesarias para el fortalecimiento y el sostenimiento de la acción colectiva.

Asimismo, resalto la lógica dialéctica existente en las músicas surgidas en una realidad contingente de lucha. Cuando hablo de que la música permitió ser un recurso importante para la definición del adversario político y de la formación de un “Nosotros” para las dinámicas antagonistas de la coyuntura, no me refiero a que se haya desplegado una comunidad uniforme; por el contrario, la totalidad política, surgida como necesidad, no es una configuración estática. En las canciones analizadas, observamos cómo si bien se constituían puntos de encuentro organizativo de la heterogeneidad popular, el discurso, a su vez, permitía expresar múltiples sujetos políticos como: comunidades étnicas, movimientos de diversidades sexuales, feministas, trabajadores, juventudes urbanas marginalizadas, etc.

Esta relación me parece paradigmática para entender las posibilidades de la música y de diferentes artes para poder concebir ejes universales como: Justicia, Igualdad o Humanidad, que permitan establecer horizontes de sentido desde donde desplegar las

fuerzas políticas heterogéneas de la contemporaneidad, sin caer, en la fetichización de los conceptos realizada por la política liberal occidental como instrumento ideológico para la legitimación de relaciones de dominación.

Creo que la experiencia musical tiene un potencial en las relaciones sociales que la conforman, ya que puede fomentar y promover la diversidad epistemológica y de territorios existenciales, en línea con el rol que Guattari (2015) atribuye a las artes en el contexto de la crisis de la subjetividad capitalística. Sin embargo, además de indagar en cómo las prácticas de producción cultural contribuyen a potenciar agenciamientos particulares, es decir, movimientos micro políticos moleculares, asimismo, estos sistemas de prácticas pueden ser una herramienta fundamental para consolidar una configuración de lo que Wallerstein (2007, 127) denomina *universalismo universal* (en contradicción al universalismo europeo), que consiste en una formación que:

> rechace las caracterizaciones esencialistas de la realidad social, deje atrás tanto los universales como los particulares, reunifique lo supuestamente científico y humanístico en una epistemología única y nos permita mirar con ojos altamente clínicos y del todo escépticos cualquier justificación de 'injerencia' a manos de los poderosos contra los débiles.

La música en el paro nacional del 2021 respondía a una necesidad histórica resumida (en términos coloquiales) en la consigna: "o nos unimos, o nos joden", una emocionalidad compartida por la mayoría de los artistas entrevistados y con la cual me identifico. En el pensamiento político contemporáneo, los enfoques modernos suelen asumir de manera peyorativa las reivindicaciones identitarias y la centralidad del sujeto, mientras que las perspectivas posmodernas rechazan toda "gran narrativa" o cualquier tentativa de universalismo. Considero, sin embargo, que la realidad compleja exige analizar cómo ambos enfoques son necesarios para comprender y configurar las prácticas de lucha.

Es fundamental destacar el contenido dialéctico de la relación entre totalidad y subjetividad, con el fin de evitar que los universalismos se tornen estáticos y ahistóricos, y que las reivindicaciones identitarias se reduzcan a tribalismos que, según Susan Neiman (2024), puedan configurarse en fragmentación y victimismo, reproduciendo inconscientemente nociones de lo político que impiden una oposición real del proyecto hegemónico. Ante esto, «las mejores formas de arte nos conducen a lo que Aimé Césaire llamó un "universal enriquecido por cada particular", un universalismo aprendido con y a través de la diferencia» (Neiman, 2024, 82).

El espacio tiempo extra cotidiano generado durante el paro nacional, representó para la música una resituación en cuanto a las lógicas predeterminantes de la producción artística. La actividad cultural se desarrolló teniendo en cuenta la disputa por lo común, una circunstancia que posibilitó los mecanismos de reflexividad y conexión entre sujeto personal y sujeto histórico. La expresión se dio en la forma en cómo los músicos como agentes sociales, configuraron su saber hacer en consonancia con las dinámicas propias de la acción colectiva y el desafío propuesto por el antagonista contingente.

Este momento histórico significó transformaciones fundamentales en la estructura identitaria y performática de los artistas, tanto para reafirmar convicciones como para integrar nuevas perspectivas críticas en relación con el orden social y de los sentidos fundantes de la labor musical. Se pudo observar cómo tanto la vía de construcción simbólica de la música como también su capacidad para la producción de espacios y prácticas materiales fue fundamental para el devenir de *sociabilidades emergentes* y el mantenimiento de focos de resistencia.

Durante el paro nacional del 2021 se constituyeron intersticios de la realidad cotidiana de acumulación capitalista, para pasar a hacer procesos de experimentación de solidaridades, creaciones colaborativas e imaginaciones comunitarias. En este contexto, las musicalidades como constelaciones de saberes, afectos y técnicas, eran más que simples bandas sonoras de fondo en la lucha política, constituyéndose como una corriente revitalizadora y constructivista de ánimos y subjetividades insurrectas.

De esta manera, la investigación permite indagar cómo la acción musical resulta ser un recurso estratégico transversal para la apropiación del espacio simbólico de lo posible, así como para construir, a partir de conciertos y espacios de comunión, la interiorización de valores alternativos a los sistemas de valores hegemónicos y para generar impactos concretos en los territorios, tales como la ocupación de espacios públicos y la apropiación popular de las geografías urbanas.

En mi intento por interrelacionar la teoría política, la sociología de la música y los estudios culturales surge el imperativo de comprender cómo la red de relaciones sociales inmersas en la actividad social de la música se conecta con múltiples variables y elementos que configuran el devenir de la sociedad y su historia. Considero que, en el contexto actual de Capitalismo tardío descrito por Touraine (1997) como un desgarramiento del sujeto, la música puede ofrecernos herramientas para dar respuestas al conflicto entre el esencialismo de la tradición y el instrumentalismo de la razón moderna-egoísta.

Claro, esto pensando en la música siempre en relación con el otro, es decir, partiendo de la reflexión sobre la necesaria fractura epistémica con la enajenación histórica del ser social, que representa el carácter mítico individualista, central en los modos de producción de subjetividades capitalista. Ser conscientes de la producción artística con base en la condición gregaria del ser humano, significa un compromiso con buscar el cómo en la cotidianidad se pueden dar músicas que nos permitan experimentar momentos (aunque sean fugaces) para construir otros modos de vida, así como, otras formas de organización política, de representación popular y de oposición.

Las limitaciones de este estudio son claras, la misma lógica de la dialéctica histórica que he mencionado, implica reconocer que verdad y error no son excluyentes, sino que son constitutivas. Con esta tesis pretendo dejar un análisis que sea falseado y superado por futuras investigaciones que aborden la función social de la música en momentos de contingencia política y lucha social. Esto con el único propósito de permitirnos seguir trabajando colectivamente para el progreso del conocimiento humano, desde donde los momentos temporales (pasado, presente y futuro) se interrelacionan para conformar sentidos y prácticas para la emancipación social.

Por último, esto no es más que una invitación abierta para seguir profundizando en cómo el saber hacer musical puede mantener un potencial transformador, pese a los procesos estructurales de mercantilización de la cultura. El conflicto es inherente de las sociedades; las acciones colectivas y las estructuras de oportunidades políticas seguirán emergiendo, y considero necesario que afinemos los oídos y las voces para que, desde las canciones y los espacios musicales podamos contagiar el ADN Insurrecto. De esta manera, considero que seguir pensando en lo político desde la música, puede ayudarnos a consolidar y potenciar los agenciamientos personales y colectivos, nacidos en la experiencia musical, de modo que, en las circunstancias de oportunidad política y de explicitación de las relaciones de dominación, músicos profesionales y aficionados estemos mejor preparados para responder a las necesidades históricas y para articularnos con las estrategias de resistencia concretas de la acción colectiva y las fuerzas políticas contingentes que la integran.

Lista de referencias

Adorno, Theodor W. 1962. Prismas: *La crítica de la cultura y la sociedad*. Barcelona: Ediciones Ariel.

———. 2009. *Disonancias: Introducción a la sociología de la música*. Madrid: Ediciones Akal.

Alape, Arturo. 1980. *Un día de septiembre: testimonios del paro cívico, 1977*. Bogotá: Editorial Pluma.

Alaminos, Antonio. 2016. *Música y sociedad*. Madrid: Librería Compás.

Almeida, Paul. 2020. *Movimientos sociales: la estructura de la acción colectiva*. Buenos Aires: CLACSO.

Álvarez, Jairo, Carolina Jiménez y José Puello. 2023. *La rebelión social y popular de 2021 en Colombia: elementos para su comprensión.* Buenos Aires: CLACSO.

Archila, Mauricio. 1991. *Cultura e identidad obrera: Colombia 1910-1945*. Bogotá: Cinep.

———. 2003. "Idas y venidas, vueltas y revueltas: protestas sociales en Colombia 1958–1990". *Cuadernos IPPUR 141*.

———. 2001. "Movimientos sociales, Estado y democracia en Colombia". *Pensamiento y Cultura 4:* 250–57.

———. 2006. *Los movimientos sociales y las paradojas de la democracia en Colombia*. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.

Attali, Jacques. 1995. *Ruidos: Ensayo sobre la economía política de la música*. México: Siglo XXI.

Bauman, Zygmunt, y Víctor Boyé. 2007. *La hermenéutica y las ciencias sociales*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Becker, Howard. 2008. *Los mundos del arte: sociología del trabajo artístico*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.

Bourdieu, Pierre. 1990. *Sociología y cultura*. México: Grijalbo.

———. 2005. *Pensamiento y acción / Thought and Action*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.

———. 1977. *La reproducción: elementos para una teoría del sistema de enseñanza.* Barcelona: Laia.

Brancaleone, Cassio, et al. 2012. *Sociabilidades emergentes y movilizaciones sociales en América Latina*. Buenos Aires: CLACSO.

Cantor, Renán. 2002. *Gente muy rebelde: protesta popular y modernización capitalista en Colombia (1909–1929)*. Bogotá: Ediciones Pensamiento Crítico.

Centro Nacional de Memoria Histórica. 2024. *El pueblo en las calles: memorias de resistencia y represión en el estallido social de 2021*. vol. 1. Bogotá: CNMH.

———. 2024. *El pueblo en las calles: memorias de resistencia y represión en el estallido social de 2021*. Vol. 2. Bogotá: CNMH.

Colectivo Situaciones. 2001. *Contrapoder: una introducción*. Buenos Aires: Ediciones de Mano en Mano.

DeNora, Tia. 2003. *After Adorno: Rethinking Music Sociology*. Cambridge: Cambridge University Press.

Díaz, Claudio, y Berenice Corti. 2018. *Música y discurso: Aproximaciones analíticas desde América Latina*. Villa María: Eduvim.

Echeverría, Bolívar. 1998. *Valor de uso y utopía*. México: Siglo XXI.

———. 2019. *Definición de la cultura*. México: Fondo de Cultura Económica.

Entwistle, Gabriel, Rafael Ríos, e Isabel Lozada. 2012. "Música, identidades y juventudes. Aproximaciones teóricas para su investigación en ciencias sociales." *Punto Cero*: 47–54.

Eyerman, Ron y Andrew Jamison. 2007. *Music and Social Movements*. EE. UU.: Cambridge University Press.

Foucault, Michel, Miguel Morey, y Mercedes Allendesalazar. 1990. *Tecnologías del yo y otros textos afines*. Barcelona: Paidós.

Frith, Simon. 2001. "Hacia una estética de la música popular." En *Las culturas musicales. Lecturas en etnomusicología*, editado por Francisco Cruces, 413–35. Trotta: Madrid.

———. 2014. *Ritos de la interpretación: sobre el valor de la música popular*. Madrid: Grupo Planeta Spain.

———. 2002. "Música y vida cotidiana." *Revista de Cultura Iberoamericana 6* (15): 9–19.

———. 2003. "Cuestiones de identidad cultural." En *Música e identidad*, editado por Stuart Hall y Paul du Gay, 181–250. Barcelona: Paidós.

Fubini, Enrico. 1998. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Akal.

Gamba, Alexander. 2023. *Del Caracazo a la Mane: Dos décadas de protestas y movimientos populares en los países andinos de 1989 a 2011*. Bogotá: Ediciones USTA.

———. 2010. "Élites políticas y guerra en Colombia en tiempos del Uribismo, 2002–2010." Tesis doctoral. Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco.

García, Jorge. 2015. *Ruido libre. La economía musical de la política*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Giddens, Anthony. 1995. *Modernidad e identidad del yo: el yo y la sociedad en la época contemporánea.* Barcelona: Península.

———. 1996. *Las consecuencias perversas de la modernidad: modernidad, contingencia y riesgo*. Barcelona: Anthropos Editorial.

———. 2003. *La constitución de la sociedad: bases para la teoría de la estructuración.* Madrid: Amorrortu.

Gutiérrez, Raquel. 2017. *Horizontes comunitario-populares. Producción de lo común más allá de las políticas estado-céntricas*. Madrid: Traficantes de Sueños.

———. 2018. "Producir lo común: entramados comunitarios y formas de lo político". En *Comunalidad, tramas comunitarias y producción de lo común*. *Debates contemporáneos desde América Latina*, editado por Francisco de la Cruz y Jaime Martínez Luna, 51-72. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Hall, Stuart. 1997. *El trabajo de la representación*. Londres: Sage.

———. 2011. *La cultura y el poder: conversaciones sobre los "cultural studies".* Barcelona: Paidós.

Holloway, John. 2002. *Cambiar el mundo sin tomar el poder: el significado de la revolución hoy*. Barcelona: El Viejo Topo.

Karbusicky, Vladimir. 1971. "La interacción realidad-obra de arte-sociedad." En *Sociología del arte*, compilado por A. Silbermann et al., 133–54. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

Lopera, Carlos Andrés Arango, et al. 2022. "Paro Nacional de 2021 en Colombia. Arte, performance digital y árbol de contenidos*." Revista Luciérnaga-Comunicación* 14 (28): 13–31.

Louidor, Wooldy Edson, et al. 2020. *Defender la vida e imaginar el futuro: debates y experiencias desde la investigación social en Buenaventura (Colombia).* Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

Mouffe, Chantal. 2022. *En torno a lo político.* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica Argentina.

Narváez, G. 2022. "Un siglo de protesta y movilización social en Colombia (1919–2020)." *Campos en Ciencias Sociales* 10 (2).

Neiman, Susan. 2024. *Izquierda no es woke*. Madrid: Debate.

Perdomo, José. 1980. *Historia de la música en Colombia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.

Ramos, Alberto. 2001. "Poder y contrapoder: a modo de introducción." En *Poder, contrapoder y sus representaciones: XVII Encuentro de la Ilustración al Romanticismo: España, Europa y América (1750–1850). Actas. Historia y Arte.* Madrid: Universidad de Cádiz.

Rodríguez, Xavier. 2019. *Poder en clave de Sol. Una notación musical de lo político.* Bogotá: Ediciones Uniandes.

Rojas, Cristina, y Elvira Maldonado. 2023. *Civilización y violencia: la búsqueda de la identidad en el siglo XIX en Colombia.* Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

Schafer, R. Murray. 2013. *El paisaje sonoro y la afinación del mundo.* Barcelona: Intermedio.

Shepherd, John, y Kyle Devine. *Las lecturas Routledge sobre la sociología de la música.* Londres: Routledge.

Small, Christopher. 1999. "El musicar: un ritual en el espacio social*." Revista Transcultural de Música:* 4 (4).

Tarrow, Sidney, Herminia Bavia, y Antonio Resines. 2004. *El poder en movimiento: los movimientos sociales, la acción colectiva y la política*. Madrid: Alianza.

Tilly, Charles. 2005. "Los movimientos sociales entran en el siglo veintiuno." *Política y Sociedad 42 (2)*: 11–35.

———. 2015. *Social Movements, 1768–2012*. Londres: Routledge.

Touraine, Alain. 1987. *Actores sociales y sistemas políticos en América Latina*. Santiago: UNESCO.

———. 2006. "Los movimientos sociales." *Revista Colombiana de Sociología 27*: 255–78.

———. 1995. *¿Qué es la democracia?* Madrid: Alianza.

———. 1997. *¿Podremos vivir juntos?: iguales y diferentes*. Madrid: PPC.

Wabgou, Maguemati. 2012. *Movimiento social afrocolombiano, negro, raizal y palenquero.* Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Wade, Peter. 2023. *Música, raza y nación: música tropical en Colombia*. Bogotá: Universidad de los Andes.

Wallerstein, Immanuel. 2007. *Universalismo Europeo/European Universalism: El Discurso Del Poder/the Discourse of Power*. México: Siglo XXI.