“¡El pueblo no se rinde, Carajo!” Prácticas musicales de la resistencia en Bogotá durante el Paro Nacional de 2021.

Rafael Francisco De la Ossa Archila

Universidad Nacional de Colombia
Facultad de Ciencias Humanas, Maestría de Estudios Culturales
Bogotá, Colombia
2024

“¡El pueblo no se rinde, Carajo!” Prácticas musicales de la resistencia en Bogotá durante el Paro Nacional de 2021.

Rafael Francisco De la Ossa Archila

Tesis presentada como requisito parcial para optar al título de:

Magíster en Estudios Culturales

Director (a):

Clément Roux Doctor en Ciencias Humanas y Sociales – Profesor adjunto

Universidad Nacional de Colombia

Facultad de Ciencias Humanas, Maestría de Estudios Culturales

Bogotá, Colombia

2024

A mi padre, Luis Fernando De la Ossa

Agradecimientos

Gracias a todas las personas que hicieron posible este trabajo y quienes aportaron desde diferentes miradas a la elaboración del mismo. A todos/as los/as músicos/as y activistas participes de esta investigación: Andrea, Diego, Che-che, Fabián, Julián y a los/as que no quisieron ser nombrados/as. A mi familia por siempre rodearme y creer en mí, especialmente a mi mamá por su apoyo, aliento, cariño, amor y discusiones que nutrieron este trabajo. A Pía, mi gran amor, por su acompañamiento, aportes, lecturas y paciencia. A Alan por su compañía en momentos de crisis y quien me mostró mucha música que me dio pie a pensar este trabajo de otras maneras. A Nubia, por cuidarme y consentirme tanto. A Norte y Azul, por su incondicional amor. Muchas, muchas gracias a Clément, mi director, por sus aportes a esta tesis, ya que nada de esto hubiera sido posible sin su guía, aliento, lecturas críticas, empuje y, especialmente, por creer en el tema y problema de investigación. A todos/as gracias y *“Nos vemos en los corazones”*, como diría Lucas Villa víctima de la violencia durante el Paro Nacional.

Resumen

Esta tesis explora la relación entre música y protesta social en el contexto del Paro Nacional colombiano, entre abril y junio de 2021 en Bogotá. Analiza la configuración de las prácticas musicales como recurso y repertorio de resistencia social dentro de la protesta. En este sentido, la tesis estudia las prácticas musicales y su puesta en escena en el espacio público de la capital colombiana, durante el estallido social como respuesta, inicialmente, a la reforma tributaria presentada por el gobierno de Iván Duque. Explora y analiza lo performativo, la construcción de imaginarios, ideologías y encuentros sociales que la música contribuye en producir bajo este contexto.

Metodológicamente, el estudio se centra en la música y las prácticas musicales performadas en vivo, pero no en su forma fonograbada. Se enfoca en dos lugares que se han convertido en símbolos de la protesta social en Bogotá, pero con connotaciones sociales diferentes: el Portal de las Américas (rebautizado como Portal de la Resistencia) y el Monumento de los Héroes. Así, los resultados de la investigación se obtuvieron a partir de herramientas cualitativas como entrevistas a profundidad con artistas y colectivos musicales, observación participante y análisis de archivos audiovisuales y de algunos medios de comunicación masiva que pertenecen a conglomerados económicos. La información obtenida muestra que, durante el estallido social de 2021, las prácticas musicales fueron parte de un contradispositivo de resistencia que acompañó una “festivalización” de la protesta social, reconfigurando la cultura política de la ciudad.

Palabras Clave: Música, Dispositivo, Práctica musical, Musicar, Protesta social, Resistencia, Repertorios de acción

Abstract

“¡El pueblo no se rinde, carajo!” Musical practices of the resistance in Bogota during the National Strike of 2021.

This thesis explores the relationship between music and politics in the context of the Colombian National Strike (Paro Nacional), between April and June 2021 in Bogotá. It analyzes the configuration of musical practices as a resource and repertoire of social resistance within the protest. In this sense, the thesis studies the musical practices and their staging in the public space of the Colombian capital, during the social outburst as a response, initially, to the tax reform presented by the government of Iván Duque. It explores and analyzes the performative, the construction of imaginaries, ideologies and social encounters that music contributes to produce in this context.

Methodologically, the study focuses on music and musical practices performed live, but not in its phonorecorded form. It focuses on two places that have become symbols of social protest in Bogotá, but with different social connotations: the "Portal de las Américas" (renamed "Resistance Portal") and the "Monumento de los Héroes". The research results were obtained from qualitative tools such as in-depth interviews with artists and musical collectives, audiovisual archives, participant observation and information from some mass media belonging to economic conglomerates.

The information obtained shows that, during the social outburst of 2021, musical practices were not static but were part of a counter-apparatus ("contradispositivo") of resistance that empowered hidden ‘transcripts’ and, as a cultural policy of the dominated, reconfigured the political culture of the city.

Keywords: Music, Device, Musical practice, Musiking, Social protest, Resistance, Action repertoires

Contenido

Pág.

1 Introducción 1
1.1 Conceptualización teórica para entender la música y las prácticas musicales en resistencia 4
1.1.1 *Musicar*: hacia una comprensión de las prácticas musicales 5
1.1.2 El "dispositivo" para pensar la música en el Paro Nacional 6
1.1.3 La Resistencia y la Infrapolítica 8
1.2 Apuesta metodológica 11

2 Capítulo I - Una perspectiva autoetnográfica de la música en las protestas sociales en Bogotá en 2021 17
2.1 "¡Alerta! ¡Alerta! Alerta que camina la lucha por América Latina". Las marchas de mis padres: Arengas, pitos, y megáfonos 21
2.2 "Hay que ver las cosas que pasan, hay que ver las vueltas que dan, con un pueblo que camina para adelante y un gobierno que camina para atrás". La emergencia de la música como repertorio político en la protesta social. 28

3 Capítulo II La Música como Contradispositivo de la Resistencia 41
3.1 "El que no salte es tombo": la música como (contra)dispositivo. 42
3.2 "Todas las voces unidas, un grito de resistencia". Controlar el espacio y el cuerpo: la biopolítica para la dominación de un devenir-música. 62

4 Capítulo III ¡A para avanzar, viva el Paro Nacional! La música como herramienta emocional para la protesta social. 71
4.1.1 "¡No quiero ser falso positivo para darle vacaciones a un tombo malparido!": la "digna rabia" de los manifestantes 72
4.1.2 "El Pueblo no se rinde carajo!" Puesta en escena y la música performada. Diario de Campo 07 de junio de 2021 79
4.2 "¡Duque y Uribe la misma mierda son¡" Resistencias Cotidianas: de los discursos ocultos y la infrapolítica en la música como política cultural 86

5 A modo de conclusión 98

6 Anexos 103
6.1 Vídeos de YouTube 103
6.2 Medios Consultados 104
6.3 Entrevistas 105

7 Bibliografía 107

Lista de Imágenes

Ilustración 1. Camargo, Mauricio. Archivo de Bogotá-Manifestaciones Políticas; Manifestaciones Nacionales, Colección Privada 1973-1979. Recuperado de https://siab.bogota.gov.co/elcofre/publico/unit-data.xhtml?id=999234 23
Ilustración 2. Elaboración propia. Mapa de Bogotá. Ubicación de las principales concentraciones en el Paro Nacional 2021. 36
Ilustración 3. *Fotos personales realizadas en el trabajo de campo de 22 de mayo de 2021 en el Portal de la Resistencia* 37
Ilustración 4. Foto personal realizada durante el trabajo de campo en el Monumento de Los Héroes. 22 de mayo de 2021 38
Ilustración 5. *Foto personal realizada en el Monumento de Los Héroes el 22 de mayo de 2021* 44
Ilustración 6. *Foto personal realizada en el trabajo de campo en Monumento de los Héroes el 22 de mayo de 2021.* 46
Ilustración 7. Foto de Oswaldo Enrique Rocha Díaz. Portal de la Resistencia 19 de mayo de 2021. Recuperado de https://nodoartes.wordpress.com/2021/05/20/portal-resistencia/ 47
Ilustración 9. *Fotografía personal realizada en el trabajo de campo el 20 de julio de 2021* 52
Ilustración 12. Fuente ANDI con datos del DANE. Variación de la actividad económica 2021 64
Ilustración 11. Fotos de Rafael De la Ossa. Portal de la Resistencia/de Las Américas y sus alrededores en junio de 2021 66
Ilustración 10. Foto de Rafael De la Ossa Portal de la Resistencia y alrededores en mayo de 2021 67
Ilustración 14. “Juntanza” en el Portal de la Resistencia. En el camión blanco se observa un sistema de bafles que también fue usado por algunos artistas como tarima. Foto de Oswaldo Enrique Rocha Díaz. 19 de mayo de 2021. Recuperado de https://nodoartes.wordpress.com/2021/05/20/portal-resistencia/ 75
Ilustración 15. Captura de Pantalla del Canal de YouTube AAINJAA. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=oyPiCThDzLw 89

1 Introducción

Es cada vez más frecuente que el arte se encuentre por fuera de los espacios tradicionalmente dedicados para su exhibición y/o exposición. El arte, entendido como una de las expresiones estéticas de la cultura[1], ha sido a lo largo de la historia una herramienta de reflexión y crítica dentro de los contextos (temporalidades y espacialidades) en los que es producido. Durante la particular coyuntura en la que se ha venido desarrollando el trabajo de campo de esta tesis (2021-2022), las diferentes expresiones artísticas bogotanas reforzaron su presencia en la calle en el marco de la protesta social (Cartier Barrera, 2021). El presente trabajo de maestría en estudios culturales analiza este fenómeno, centrándose en la música como recurso de protesta social entre abril y junio de 2021 en Bogotá.

Como bien se sabe, la protesta social colombiana no se limita a la ocupación del espacio público en una temporalidad limitada (Archila, 2012). En las calles de los centros urbanos, las artes visuales, la música, el teatro, entre otras prácticas artísticas, se conforman, dentro de la protesta social, como parte de repertorios de resistencia. En un país donde la música ha sido tan inextricablemente vinculada a procesos políticos y de identidad (García González, 2017; Wade, 1997), no es sorprendente que las practicas musicales hayan adquirido un papel creciente en estos repertorios.

---

[1] En esta tesis, entiendo la palabra “cultura” en su sentido más amplio y con sus diversas ramificaciones, enfocándome en el vínculo entre aquella que da cuenta de las condiciones de vida humana (cultura antropológica) y su representación en la cultura artística (Szurmuk & Mckee Irwin, 2009; p.71).

Esta tesis parte de la intuición que comparten muchos/as autores/as de que la música ha encontrado en las últimas manifestaciones de protesta social en Colombia un espacio inédito (Colombia Informa, 2021; Gómez Ospina, 2021). La explosión de artistas y colectivos musicales que acompañaron las manifestaciones sociales, paros y plantones es un primer indicio de que un cambio está en marcha. En estos espacios, pareciera que la música ha adquirido un papel central como experiencia individual y colectiva de la manifestación social.

Este trabajo propone, entonces, pensar la relación entre lo musical y lo político. A menudo, la música, la escucha, el baile y todas las prácticas que podemos considerar como “principalmente musicales” se presentan como fenómenos apolíticos porque carecen de la “seriedad” que solemos asociar al registro político. En este imaginario cultural, las manifestaciones de festividad resultan accesorios y no relevantes. Esta idea plantea una discusión que, en todo caso, no es nueva (Adorno, 1973; Small, 1999).

En la práctica, es fácil observar que son muchos los ejemplos de espacios en los que se diluye esta dicotomía moderna que hemos construido de manera artificial entre lo serio y lo ligero. Uno de ellos son las calles. En las marchas y protestas, las arengas, la música y el arte logran unir voces que se encuentran en un espacio común, buscando reclamar y hacer legítimas sus reivindicaciones pero también disfrutar del momento (Cartier Barrera, 2021).

En este sentido, esta tesis explora y analiza la acción de “musicar” (Small, 1999) en contexto de protesta social en las calles bogotanas. Hace énfasis en dos

lugares emblemáticos del Paro Nacional 2021: el Portal de las Américas (situado en un barrio popular del suroccidente bogotano) y el Monumento de Los Héroes (barrio más privilegiado, en el nororiente de la ciudad). De esta manera, se busca caracterizar y analizar las prácticas musicales diferenciadas que se dieron en espacios socialmente distintos.

De acuerdo con lo anterior, me pregunto a lo largo de este trabajo ¿Cómo se caracterizaron las prácticas musicales de resistencia de los/as manifestantes que participaron en estos dos lugares emblemáticos del Paro Nacional 2021? Para dar respuesta a este cuestionamiento, analizo la producción y puestas en escena de las prácticas musicales en la protesta social, con el fin de entender sus sentidos políticos en dichos contextos.

Cabe resaltar que la tesis no pretende hacer un análisis exhaustivo de las prácticas musicales que se pudieron observar a lo largo del último Paro Nacional en Bogotá. Tan sólo alcanza a focalizarse en dos lugares emblemáticos que he podido recorrer durante el trabajo de campo. Las observaciones que comparto con este trabajo son marcadas por mi lugar de enunciación. Mi experiencia personal, mi corporalidad, mi género, mis gustos personales, etc. influenciaron todos los resultados. Asimismo, este trabajo solamente se interesa en las prácticas musicales que efectivamente ayudaron a dar forma a procesos de resistencia dentro del contexto del Paro Nacional. Seguramente otros/as lectores/as habrán vivido experiencias muy distintas. Sería interesante contrastar sus memorias con este testimonio resolutamente personal.

La tesis se inscribe dentro de los Estudios Culturales. Por tanto, no obedece únicamente al estudio de la “cultura popular” (Hall, 2002) y se interesa en las relaciones de poder en un contexto político e histórico particular. Como lo escribió Grossberg (1997), los Estudios Culturales son: “una forma de contextualizar y politizar la práctica intelectual”[2] (p. 246). Este enfoque permite pensar la música como parte importante de los recursos y repertorios de los procesos de la resistencia en los movimientos y colectivos/as sociales.

Al mismo tiempo, trato de evitar llegar a conclusiones reduccionistas, particularistas o universalistas. Considero las coyunturas como parte de un “contextualismo radical”, en la que la idea de la relacionalidad de objetos, lugares, entornos subjetividades, colectividades, es fundamental. Bajo esta mirada, este trabajo plantea la música y las prácticas musicales como parte de la *praxis* en/de las luchas de poder, en las que se articulan y relacionan con movimientos y colectivos/as sociales, lugares, otros repertorios y recursos de la resistencia a distintas formas de poder, esencialmente -pero no solamente- estatales.

1.1 Conceptualización teórica para entender la música y las prácticas musicales en resistencia

En este acápite, presento brevemente dos conceptos centrales de mi marco teórico, ya que me permiten abordar la música producida, escuchada, *perfomada*

[2] Traducción propia

y bailada al interior del Paro Nacional de 2021. Como ya he mencionado, solamente me interesan los casos en que las prácticas musicales apoyan procesos de resistencia frente a formas de poder esencialmente estatales y económicas.

1.1.1 *Musicar*: hacia una comprensión de las prácticas musicales

La música tiene una dimensión social importante en la medida en que no solo existe como un objeto en sí, sino que es producida, tocada-*performada*, escuchada, bailada, reproducida, etc. Elaborado por Christopher Small (1999b), el concepto *musicar* (*musicking*) toma relevancia para los estudios sociales de la música. En su libro *Musicking: The Meanings of Performing and Listening,* Small establece el musicar como un neologismo que expande el sentido de la música. Más allá del mero hecho de “hacer música” (*to music* en inglés), el “hacer música” significa participar, en cualquier calidad, en un espectáculo musical, ya sea interpretando, escuchando, ensayando o practicando, aportando material para la interpretación (lo que se denomina componer) o bailando (Small, 1999b, p. 9).

El autor sostiene que este neologismo funciona como verbo y como gerundio. Así, musicar significa que cualquier evento musical está intrínsecamente ligado a los valores y creencias culturales del entorno en el que ocurre. Por ejemplo, una sinfonía en una sala de conciertos tiene significados diferentes a una canción entonada colectivamente en una protesta política. Para Small, el acto de *musicar* facilita un conjunto de relaciones en el lugar en el que se produce, y es en esas relaciones donde reside su significado (Small, 1999b, p. 13).

Así, el musicar se entiende como “un conjunto de relaciones que constituyen una actuación” (Small, 1999a, p. 4). La mirada de Small se enfoca en que el significado de la música encuentra realmente en las relaciones que genera. Estas relaciones no sólo son entre quienes performan la música (los músicos), sino además entre los oyentes, y estos con el entorno. Small insiste en que *musicar* es un proceso continuo y dinámico, no una actividad que termina cuando la pieza musical concluye[3] (Small, 1999b, p. 15). Las relaciones y los significados que surgen del *musicar* tienen implicaciones más allá del momento musical en sí.

En este sentido, la presente tesis analiza las prácticas musicales en el Paro Nacional de 2021 bajo la sombrilla del concepto de *musica*r, es decir, como un conjunto de relaciones sociales, en las que circulan valores, ideas y experiencias compartidas que imprimen significados para las personas que comparten la música y los espacios musicales. En este conjunto de relaciones, se encuentran por supuesto las de carácter político, que constituyen el centro del presente estudio.

1.1.2 El “dispositivo” para pensar la música en el Paro Nacional

En este trabajo, asumo la noción de “poder” tal como la presentó Michel Foucault, en la que esta es un red de relaciones que producen sujetos, comportamientos y saberes (Foucault, 1988). Más que en una institución, grupo, elite o clase social, el poder que me interesa se ubica en diferentes relaciones sociales, medios, prácticas

[3] Traducción propia

y fuerzas, aunque no necesariamente de forma jerárquica. Asimismo, el poder no se puede entender sin la resistencia. Esta última no es externa al poder sino que hace parte de las mismas relaciones de poder: donde hay resistencia, hay poder. Investigar la resistencia implica, por tanto, analizar “las formas y los intentos hechos para disociar estas relaciones” (p. 6) y avanzar así hacia “una nueva economía de las relaciones de poder”, tanto en los aspectos prácticos como teóricos (p.4).

También me interesa la noción de “dispositivo” de Michael Foucault (1985) para pensar la música como un eje articulador de otros recursos y repertorios de la resistencia que tomaron lugar en las manifestaciones y plantones de la protesta social entre abril y junio de 2021. Foucault define el dispositivo como el:

> “un conjunto decididamente heterogéneo, que comprende discursos, instituciones, instalaciones arquitectónicas, decisiones reglamentarias, leyes, medidas administrativas, enunciados científicos, proposiciones filosóficas, morales, filantrópicas… En resumen: los elementos del dispositivo pertenecen tanto a lo dicho como a lo no dicho. El dispositivo es la red que puede establecerse entre estos elementos (…) Por dispositivo entiendo una suerte de formación que, en un momento dado, ha tenido por función primaria responder a una urgencia. De este modo, el dispositivo tiene una naturaleza esencialmente estratégica (…) Así, el dispositivo siempre está inscrito en un juego de poder, pero también ligado a un límite o a los límites del saber” (P. 129).

En ese orden de ideas, abordo la música del Paro Nacional como parte de lo que llamo un “contradispositivo” –es decir un dispositivo de resistencia destinado a mitigar o incluso contrarrestar otro dispositivo hegemónico– en la que se articularon una serie de prácticas y discursos que posibilitaron permanencias prolongadas en el espacio público, disputándolo a grupos dominantes y hegemónicos.

No pretendo idealizar a los movimientos sociales. Por supuesto, estas protestas que marcaron el turbulento año 2021 también estuvieron atravesadas por ejes internos de poder y dominación. Por ejemplo, los aspectos de clase social, raza y género sin lugar a duda limitaron la participación de algunas personas en estos espacios. De igual manera, algunas de estas protestas han sido infiltradas por parte de agrupaciones políticas que trataron de controlar a su favor la erupción social. Pero lo que me interesa en esta tesis es entender qué papel jugó la música en el Paro Nacional de 2021 desde la perspectiva de la resistencia, para entender mejor cómo pudo colapsar, aunque sea temporalmente, el dispositivo urbano tradicional de control y organización del espacio público por fuerzas productivas y políticas.

1.1.3 La Resistencia y la Infrapolítica

Las relaciones de poder y sus subsecuentes procesos de dominación y resistencia tienen gran acervo en la literatura académica de las ciencias sociales y humanas. Justamente, bajo este panorama es que James Scott (2004) sitúa su libro “Los Dominados y el Arte de la Resistencia”, en el que será fundamental el concepto de *Discursos Ocultos.* Es, a la luz de este concepto, que Scott intenta mostrar la experiencia de la dominación, particularmente desde la posición de los/as dominados/as, el cual será clave en este trabajo al abordar la música y las prácticas musicales como parte central y engranaje de los discursos ocultos durante las diferentes actividades que caracterizaron el Paro Nacional de 2021.

Así pues, Los discursos ocultos tienen una relación dialéctica, con lo que el autor denomina como *Discursos Públicos.* Estos últimos se refieren a todas aquellas prácticas, narrativas, lenguajes, acciones que se dan frente a los/as otros/as en las relaciones de poder (Scott, 2004). Sin embargo, estos discursos públicos, según el autor, están revestidos de falsedad porque bajo los escenarios que se dan este tipo de prácticas, tanto dominadores como dominados, no expresan su verdadero sentimiento, pensamiento frente al otro/a.

Es importante aclarar que los discursos ocultos no son ocultos porque suceden necesariamente en la privacidad. Los discursos ocultos también son una serie de prácticas, lenguajes, acciones y demás que pueden tomar lugar en el espacio público, pero a partir de posiciones estratégicas en los que estos se pueden dar para escapar del control y la vigilancia de los dominadores, como lo fueron los plantones y manifestaciones durante el estallido social.

Los discursos ocultos son, entonces, diferentes recursos provenientes de la cultura popular con la que se generan procesos velados de resistencia en los que se incluye un sin número de prácticas y producciones culturales propias de la cultura popular y/o de las clases, grupos, comunidades y colectivos en condición de dominación, que hacen contrapeso a las relaciones de poder que ejercen los grupos dominantes.

Gran parte de esos discursos emanan de la prácticas culturales populares, como el encuentro en bares, pubs de clase obrera, carnavales, festivales populares; y por medio de la oralidad como cuentos, cantos y demás producción

cultural no hegemónica. Los conciertos, recitales, la producción y demás puestas en escena que componen las prácticas de la música y articuladas con otras producciones culturales tales como las ollas comunitarias, los grafitis, (vinculados muchas veces a escenas musicales) en el Paro Nacional amplificaron y ayudaron a dar forma a los discursos ocultos como recurso y repertorio de la resistencia.

Finalmente, Scott muestra cómo este tipo de prácticas y producciones culturales no son una válvula de escape que permite sacar parte de la presión del poder ejercido por la dominación y la continuación de la misma, sino que se genera un discurso contrahegemónico. Todas estas prácticas sociales y culturales subordinadas, las denomina como *Infrapolítica,* ya que son formas no oficiales ni públicas de política, pero que permiten y extienden los límites de la política oficial; "la infrapolítica está siempre ejerciendo presión, probando, cuestionando los límites de lo permisible" (Scott, J., 2004, p. 237). La masividad de las protestas sociales, puede dar ese efecto de ocultamiento y anonimato para muchos/as quienes salieron a marchar. La música como repertorio político y de resistencia puede permitir encuentros íntimos en los que diferentes voces se unen para compartir no sólo los procesos de resistencia, sino todo aquello que involucra la práctica musical como el baile, el canto, la arenga y por supuesto la puesta en escena que toma la música dentro de la protesta social.

Por otro lado, estas intimidades que procura la masividad de la protesta puede generar cotidianeidades que su vez producen prácticas de resistencia. Es así, como parte del análisis que realizo sobre la música en el Paro Nacional apunta hacia la conformación de "Resistencias Cotidianas". Este concepto es elaborado

por Anna Johansson y Stellan Vinthagen (2020) en su libro “*Conceptualizing ‘Everyday Resistance’: A Transdisciplinary Appoach*”. Los/as autores/as establecen 4 dimensiones de las que se componen las resistencias cotidianas. Tales formas de resistencia cotidiana que configuran en un contexto de dominación dado han sido definidas por diferentes autores/as como “prácticas sociales y como una forma de resistencia cotidiana y no violenta” (Johansson y Vinthagen, 2020).

La vigilancia y el control sobre el cuerpo, es decir, la biopolítica-biopoder en el que se encuentran inmersos los/as dominados/as por parte las fuerzas de seguridad encuentran resistencias por medio de las múltiples prácticas, como en el caso de la música en el Paro Nacional. Así, las festividades, los bailes, la comida, la ocupación del espacio público y el desarrollo de la vida cotidiana hacen frente a todas las políticas de vigilancia y control sobre los cuerpos subjetivos y colectivos.

1.2 Apuesta metodológica

Entender las prácticas musicales que están involucradas dentro del contexto de las protestas sociales en Colombia durante el Paro Nacional de 2021 pone grandes retos metodológicos. Lo primero: se trata de un estudio asincrónico. Desde una perspectiva etnográfica “clásica”, el problema a abordar se queda parcialmente afuera del alcance, teniendo en cuenta que las protestas sociales finalizaron alrededor de un año atrás pero que este proyecto de investigación se formuló en el primer semestre de 2022. Sin embargo, pude contar con los diarios de campo que

realicé en varias de las manifestaciones de las que fui participe durante el Paro Nacional.

Mi participación en las protestas fue producto, en primer lugar, de mi militancia política. Por esta razón, vale la pena dar unas informaciones sobre mi lugar de enunciación. Durante los acontecimientos del Paro Nacional, pude observar la importancia de las prácticas musicales como parte de las protestas. Pero mi postulación a una maestría en estudios culturales en la Universidad Nacional de Colombia también fue parte de esta movilización. Vi la posibilidad de desarrollar mi propuesta de investigación como parte de las apuestas políticas colectivas de resistencia y protesta contra los poderes dominantes que se dan en esta universidad. En resumen, resulta imposible para mí separar mis actividades de militancia de mis intereses académicos. Este enfoque puede parecer extraño a quienes creen que el investigador social debe evolucionar en una burbuja, herméticamente separado de las pasiones políticas, para alcanzar la “objetividad” o ser “imparcial”. En lo personal, me interesan más los “estudios críticos”, es decir, los que no están exentos de militancia y subjetividad política. Mi obligación en este texto es ser “honesto” sobre lo que he percibido y vivido desde mi lugar de enunciación durante los acontecimientos que voy a relatar. Pero no puedo pretender -ni quiero ser- “imparcial”. En definitiva, al igual que Van Dijk (2015) y muchos/as otros/as, pretendo hacer un “estudio social con actitud” (p.466).

En consecuencia, considero mi movilización en el Paro Nacional como una suerte de observación participante que dio como resultado mis diarios de campo. Aunque me concentro en el Portal de la Resistencia y el Monumento de Los Héroes,

este trabajo también se realizó en el Parque de los Hippies y el Parque Nacional en Bogotá. Además, tomé algunas imágenes y videos registrando la música y prácticas musicales y el *musicar* (Small, 1999b) en algunas de las manifestaciones de las que fui partícipe. Así, como lo nota Willis (1999), el descubrimiento de la producción cultural subordinada, reprimida, es el “método vivo, proporcionado, etnográfico y cualitativo” de procesos que no son públicamente registrados por las institucionalidades hegemónicas (públicas o privadas) (p. 647).

En este mismo orden de idea, el principal enfoque metodológico que se propone es el de la autoetnografía, “un método de investigación cualitativa que combina elementos de la autobiografía y la etnografía. En una autobiografía, el autor escribe de manera selectiva acerca de sus experiencias pasadas”(Ellis et al., 2015, p. 252). Esta me permite explorar experiencias personales en relación con contextos culturales, sociales y políticos más amplios. En este sentido, la socióloga Carolyn Ellis subraya la importancia de la narración y el relato personal en la investigación (Ellis et al., 2015), cosas que atraviesan la presente tesis.

Por otro lado, la etnografía clásica que incluye de por sí el método autoetnográfico me permite entender las prácticas musicales y sus puestas en escena al interior de los movimientos sociales dentro del contexto de protesta social, a partir de la “descripción densa” (Geertz, 1997). Trabajar sobre la participación y estilos de presentación de la música, de acuerdo con Gooding (2021), proporciona unos lentes útiles en la comprensión de las diferentes formas en las que los participantes y músicos crean música y sonido dentro del movimiento

social. Así, la participación en la creación musical puede hacer *sonar* ideas, pensamientos, valores y sentimientos de unidad que pueden actuar como aglutinante para un movimiento social particular.

Analizar la forma y el sentido flexible de la producción y puestas en escena requiere además de herramientas que permitan componer y analizar un archivo del Paro Nacional en 2021. Es por ello, que se hizo una recopilación de videos, post, publicaciones, etc. por medio de las redes sociales (particularmente YouTube), páginas web y formatos audiovisuales de colectivos musicales y músicos enmarcados en su participación en las protestas sociales. A partir de este corpus, se hizo un análisis que ayuda a entender la configuración de las prácticas musicales dentro de las manifestaciones sociales. Dentro del archivo recopilado, se encuentran 13 videos de Youtube e Instagram grabadas durante este periodo en el Portal de la Resistencia (Américas) y el Monumento Héroes. Muestran agrupaciones y artistas como Batucada AAINJAA, Batucada Barbukana, Cariñito, Lupus, Intifada, y Managual. Sin lugar a duda, este archivo refleja mi propio lugar de enunciación y hasta mis gustos musicales. Por tanto, no pretende ser una muestra representativa de las prácticas musicales en el Paro Nacional 2021.

Con lo anterior, se realizaron 8 entrevistas (3 mujeres, 5 hombres) para entender el papel de la creación y producción musical, y sus puestas en escena, como recurso político y discursivo dentro de la protesta social. Todas estas personas son artistas musicales, tanto independientes como de colectivos musicales, y tuvieron participación en las protestas sociales del Paro Nacional de 2021.

Con este planteamiento metodológico que oscila entre etnografía, autoetnografía, entrevistas semiestructuradas y análisis de publicaciones en línea esta tesis cuenta con elementos interdisciplinares (Barry et al., 2013). Además, su escritura apela al uso narrativo-creativo por momentos, para expresar las emociones y sentires de mi experiencia como participe de las manifestaciones del Paro Nacional de 2021.

2 Capítulo I - Una perspectiva autoetnográfica de la música en las protestas sociales en Bogotá en 2021

Este capítulo adopta una perspectiva autoetnográfica (Martínez, 2019). Intenta mostrar, a partir de mi propia experiencia, cómo la música y las expresiones artísticas han tomado más relevancia en las protestas políticas durante la segunda década del siglo XXI. Empieza relatando mi relación con las manifestaciones y movimientos sociales desde mi infancia hasta mi adultez. En este sentido, la primera parte hace un recorrido experiencial desde la década 1990, cuando mi padre y a mi madre me hacían participe de paros y manifestaciones del primero de mayo (Día Internacional de los Trabajadores) hasta el Paro Nacional de 2021.

Sin embargo, antes de entrar en las descripciones autoetnográficas, quisiera adentrarme en una perspectiva generacional de los movimientos sociales, ya que existen usos variados de los repertorios de protesta en Colombia. Este apartado también me permite reconocer los trabajos e investigaciones que han analizado los movimientos sociales, estudiantiles y juveniles en el país. Dentro de estos trabajos se encuentra *El movimiento estudiantil en Colombia, una mirada histórica* de Mauricio Archila (2012), que hace un análisis generacional sobre la importancia de los movimientos estudiantiles en las protestas sociales entre los años 1920 hasta los años 2010. Archila muestra cómo los movimientos estudiantiles tomaron fuerza, como actor diferenciado, a principios del siglo pasado con una serie de manifestaciones que impulsarían reformas universitarias en el país. Al destacarse

como movimientos independientes con sus lógicas y demandas propias, el autor sostiene que:

> “[E]n cuanto a las modalidades de protesta también hubo novedad, pues al lado de los paros y movilizaciones se acudió desde la negativa a responder lista en clase -la "huelga de lista"- hasta las denuncias hechas por medio de ingeniosas comparsas en los carnavales estudiantiles” (Archila, 2012, p. 75).

Por otro lado, muestra cómo los movimientos estudiantiles de las universidades públicas de finales de los 1970 y principios de los 1980, ante las represiones ejercidas de las directivas universitarias con aquellas protestas que fueran percibidas como políticas, “(...) también realizaron acciones de carácter lúdico con el fin de denunciar los problemas de sus instituciones”(p.87). Asimismo, los estudiantes de las universidades privadas usaron como recurso “las peñas folclóricas, en las cuales se cantaba la ‘canción protesta’ -muy de moda en los círculos juveniles del Cono Sur- o se montaban *happenings*, cuando no obras de teatro abiertamente críticas” (p. 87).Ya para octubre 2011, Archila muestra cómo se convocaron marchas en todo el país para la reforma de la Ley 30 de Educación con jornadas casi semanales, las cuales lograron tumbar la reforma propuesta por el gobierno de Juan Manuel Santos, además de la articulación con movimientos estudiantiles latinoamericanos que impulsaron formas y repertorios de protesta caracterizados por “su carácter pacífico y en las formas simbólicas y lúdicas de protesta como los ‘abrazatones’, los ‘besatones’ y la presencia de estudiantes disfrazados como en carnaval” (94). De manera general, Archila resalta la heterogeneidad de los repertorios de acción entre las 6 generaciones de movimientos estudiantiles. Destaca además la crisis organizativa de la protesta

estudiantil, debida según el historiador al “discurso radical de algunos sectores que los alejó del pueblo con quien querían hacer el anhelado cambio” (p.95). Sin embargo, “hoy hay signos de que esta crisis comience a superarse”, concluía Archila en 2011.

De otro lado, Carlos Miñana Blasco (2020) en “*Más allá de la protesta. Música militante en Bogotá en los años setenta y la transformación de la ‘música colombiana’”* analiza el papel de la música protesta en los años 1970 como elemento fundamental de las militancias de izquierda en Bogotá. De acuerdo con Miñana, los músicos de la llamada “música protesta” o “canción social” –que el autor agrupa bajo la categoría de “música militante”– apropiaron como recurso de resistencia sus composiciones musicales para proyectar y reflejar ideologías revolucionarias, particularmente las vinculadas al maoísmo (Miñana Blasco, 2020). Entre otras cosas, Miñana muestra que las músicas que se producían entre los años 1960 y 1970, particularmente las no comerciales, reconfiguran el debate y la militancia política en Colombia, y de manera más clara aún en Bogotá. En estas décadas, afirma maraña, la música militante colombiana no simplemente fue un producto cultural de entretenimiento, sino que fue también un instrumento-vehículo de resistencia, abriendo nuevos espacios discursivos en la cultura política en Colombia. El autor reconoce sin embargo que los escritos sobre este tipo de música no comercial son muy escasos en el país, centrándose además en la producción discográfica comercial, “donde están ausentes la mayoría de los grupos cuya actividad se movía ampliamente en mítines sindicales, campesinos, indígenas y políticos” (p.153). Por lo tanto, Miñana invita a sus lectores a hacer más

investigaciones centradas en estos tipos de espacios políticos de circulación de la música en Colombia.

Es importante resaltar, el concepto de *“presencia”* de Diana Taylor (2017, 2020) en el que analiza diferentes repertorios de resistencia a partir de las performatividades artísticas en Guatemala, México y Argentina. Taylor describe como el acto de hacer presencia, de decir y hacerse presente a partir del arte y la performatividad, pueden ser actos de resistencia al colonialismo, a la violencia de las relaciones de poder asimétricas ejercidas por el Estado o grupos dominantes. Propone entonces, una manera de entender el estar y decir “presente” no sólo físicamente, sino también dentro del campo político. Esto implica que la protesta no es sólo una acto político y simbólico, sino también una acción que crea conocimientos y resiste a las epistemologías coloniales (Taylor, 2020).

> “*¡Presente!* anuncia una manera distinta de estar física y políticamente, de asumir un compromiso manifiesto con los demás, y es también un conocimiento situado que nos lleva más allá de las formas disciplinarias y restrictivas de conocer de nuestras tradiciones eurocéntricas” (Taylor, 2017, p. 11)

Este concepto se concatena con lo que Taylor (2016) denomina como “artivistas (artista-activistas) quienes usan el performance para intervenir en contextos políticos, luchas y debates. El performance es, de alguna manera, la continuación de la política por otros medios” (Taylor, 2016, p. 147). Es decir, que el “artivismo” no es y no busca simplemente el valor estético, es un acto performativo que busca interceder en la vida cotidiana y en las relaciones asimétricas de poder, haciendo *presencia* con el cuerpo en el espacio público para generar impacto

social. El “artivismo” es entonces, un mecanismo de resistencia utilizando lo estético, lo físico y lo político.

De otro lado, en el texto *El paro de paros en Colombia: estallidos plurales y disputas en común* Marta Saade Granados Carlos Alberto Benavides Mora (2022) publicado en la Revista Controversia No. 218, titulado *Paros 4.0*, muestran cómo los repertorios de resistencia usados otrora y en contextos fuera de las marchas y paros, son retomados en las protestas del Paro Nacional del 2021 como lo son las ollas comunitarias, las bibliotecas populares y la música.

> “Tales repertorios de organización que se presentan como alternativas frente al Estado y sus definiciones, priorizaciones e ineficiencias, se retomaron en una escala que no habíamos presenciado quizá. Estas formas de organización del común se tomaron lo público, ampliando sus mecanismos de movilización para hacerlos hablar del barrio, la ciudad, la nación y el mundo al mismo tiempo” (Saade Granados & Benavides Mora, 2022).

Con lo anterior, quise mostrar la perspectiva generacional de las recursos y repertorios de la resistencia y la protesta social, así como los contextos en los que estos han sido usados en Colombia y América Latina. Sin embargo, el fenómeno que se dio en el Paro Nacional logró articular gran parte de estos repertorios de manera masiva y en un espacio-tiempo sobrepuestos, amalgamados y de pocos precedentes.

2.1 “¡Alerta! ¡Alerta! Alerta que camina la lucha por América Latina”. Las marchas de mis padres: Arengas, pitos, y megáfonos

La manifestación social ha sido transversal a lo largo de mi experiencia vital, marcando hitos indisociables de mi biografía. Parte de lo que soy y pienso ha sido

signado por diferentes expresiones de la protesta y manifestación social. Desde los años 1990, durante mi niñez y adolescencia, he participado de diferentes momentos de la protesta social: mi padre y mi madre fueron muy activos políticamente y ligados al movimiento sindical en Colombia y en Bogotá. Así, fueron activistas en muchas de las manifestaciones y protestas sociales, en las que se destacan marchas del 1 de mayo, paros nacionales, paros de maestros y estudiantes, reformas políticas, entre otras.

Gran parte de lo que recuerdo de esos tiempos convulsionados, era una multitudinaria concentración de personas marchando por la emblemática carrera Séptima[4] con pancartas, teniendo como destino la emblemática Plaza de Bolívar de Bogotá, arengando en contra de gobiernos y políticas que afectaban negativamente las clases populares y medias del país. Los procesos de apertura económica y sus consecuentes privatizaciones de la educación, las empresas públicas, el “retroceso” de derechos adquiridos y el empobrecimiento de la sociedad colombiana de aquellos años fueron el escenario de una serie de disputas sociales y políticas, además de un recrudecimiento de la violencia en el país con la avanzada paramilitar, el crecimiento exponencial de los grupos insurgentes y el

[4] La carrera o Avenida Séptima es una de las calles más representativas de Bogotá. “Más allá de los Monumentos Nacionales y los Bienes de Interés Cultural de carácter distrital, la Séptima concentra la vida cotidiana: el trabajo, el juego, las onces, el temor, la protesta, el encuentro, el paseo, las entretenciones callejeras, lo comercial, el acelerado ritmo diurno y la soledad de lo nocturno. Entre la Plaza de las Cruces y la calle séptima se encuentra uno de los espacios bogotanos con mayor historia y memoria, en mora de reconocimiento, pues el verdadero sur de la ciudad comienza ahí, más cerca delo que pensamos. Y a su vez el tramo entre la Plaza de Bolívar y la calle 26, es el espacio que tiene mayor diversidad de usos en Bogotá y es en esto donde se encuentra la esencia del patrimonio de la carrera Séptima, en su historia, en su utilidad y en su versatilidad” (Instituto Distrital Patrimonio Distrital, 2012. P. 10).

narcotráfico, así como una escalada de la violencia estatal (Palacios, 2022, pp. 341-342).

Recuerdo todos los detalles de estas protestas y manifestaciones: las pancartas de los diferentes grupos y partidos políticos como los del M-19, el Partido Socialista de los Trabajadores-PST, el Partido Comunista Colombiano-PCC, el Movimiento Obrero Independiente y Revolucionario-MOIR, las centrales de trabajadores como la Central Unitaria de Trabajadores-CUT, la Central General de Trabajadores-CGT y la Federación Colombiana de Trabajadores de la Educación-Fecode.

Ilustración 1. Camargo, Mauricio. Archivo de Bogotá-Manifestaciones Políticas; Manifestaciones Nacionales, Colección Privada 1973-1979. Recuperado de https://siab.bogota.gov.co/elcofre/publico/unit-data.xhtml?id=999234

En aquellos años, las manifestaciones eran grandes concentraciones de personas, marcadamente de izquierda. Protestaban en contra de los gobiernos de

turno y sus políticas neoliberales. Desde el punto de vista del niño y adolescente que era, y aunque me llamaba la atención las arengas, los pitos, los gritos de indignación y pancartas; las manifestaciones, a mi parecer, carecían de festividad aunque no de emotividad.

Aunque podía reconocer algunos encapuchados que se atrevían a hacer grafitis, interviniendo el espacio público y reafirmando las demandas que se exigían en las protestas, no era más que un “septimazo”, es decir un recorrido lineal por la ya mencionada carrera Séptima de Bogotá que conducía hasta la Plaza de Bolívar. Una vez en la plaza, se ponían tarimas para que los diferentes sectores políticos y sociales, a través de sus voceros y líderes, se hicieran discursos sobre lo regresivo de las políticas y gobiernos ya mencionados. Un sinfín de discursos que en esta época me costaba entender. Las marchas terminaban hacia el ocaso del día, unas veces pacíficamente otras por la represión policial que disipaba las concentraciones sociales.

Durante mi juventud universitaria, me involucre con diferentes movimientos sociales y políticos de corte estudiantil. Brevemente, entre a formar partes de grupos anarquistas como las Banderas Negras y otras agrupaciones políticas surgidas en la Escuela de Ciencias Humanas de la Universidad del Rosario. Con compañeros/as de estudio participamos en varias protestas sociales y manifestaciones del 1º de mayo. De estas manifestaciones recuerdo cosas parecidas como las que viví en mi niñez y adolescencia. Los diferentes colectivos sociales y políticos se congregaban en puntos de la carrera Séptima con destino a

la Plaza de Bolívar. Si bien en estos años pude identificar grupos de estudiantes y juventudes que pintaban con grafitis las paredes, rompían los vidrios de las instituciones públicas, de los bancos y de restaurantes como McDonald's, el panorama en la primera década de los 2000 no era muy diferente a mis experiencias vividas en las manifestaciones y protestas de los años 1990.

Lo diferente que pude notar en estos años fue la represión policial. Este periodo fue marcado por el gobierno del presidente Álvaro Uribe Vélez y su estrategia de "Seguridad Democrática", que dio una primacía social y simbólica a las fuerzas del orden estatal. Es así como, en los 8 años (2002-2010) de la presidencia de Uribe Vélez, la fuerza pública tomó un carácter central en los discursos del Gobierno Nacional. Estos fueron a su vez promovidos mediáticamente, generando afectividad y emotividad con las audiencias colombianas a partir de la figura del héroe (Fattal, 2018; Gordillo, 2013). En este sentido,

> *Los héroes en Colombia sí existen* fue una estrategia publicitaria del Ejército Nacional que tenía como objetivo principal posicionar la imagen del ejército en la sociedad colombiana. Las propagandas fueron realizadas y emitidas a partir de 2006 – finales del primer periodo del mandato de Uribe-., tomando referentes de otras latitudes, la propaganda se enfocó en la figura del héroe, lo cual le permitió insertar narrativas que apelaban a la emotividad y sentimentalidad del televidente para crear vínculo, adhesión y cohesión alrededor de un discurso particular de seguridad (Gordillo, 2014, pp. 30–31)

Pero en las marchas, la realidad era otra. Sufrí golpes, gases lacrimógenos, tanquetas de agua rociando y tumbando a los/as manifestantes. En una ocasión, me encerraron en celdas de la Unidad Permanente de Justica-UPJ, hoy Unidad de Reacción Inmediata-URI, por 24 horas sin orden judicial y por hechos como

sospecha, alteración del orden público y todo aquello que la institucionalidad considera como “delitos” o faltas menores al orden público.

Recuerdo entonces, que las manifestaciones hacían los mismos recorridos que las que viví en los años 1990. Las arengas cambiaron un poco, se actualizaron, pero no había mucho más que mensajes y pancartas algo más creativas, sarcásticas, menos “serias”. Pero la finalización de estas terminaba con discursos de líderes políticos y sociales montados en sus tarimas hacia el final de la tarde o, más frecuentemente, por la represión policial. Parte de este relato que narro podrá tener entrecruzamientos de una u otra protesta, hará alusión más a unas que otras, pero lo que quiero hacer notar es que, en mi experiencia personal, la manifestación bogotana era bastante semejante, algo homogénea en sus formas de expresión y ejecución. El cambio más notable era la creciente represión policiaca.

Las arengas empiezan a vincular a las personas que transitaban por la calle, pero que no hacían parte de la manifestación social. Así, algunas personas promulgaban: “*Amigo, mirón únase al montón. Su hijo es estudiante y usted trabajador”,* otras expresaban rechazo directo al entonces presidente Álvaro Uribe en las que se escuchaba al unísono: *“Fuera Uribe, Fuera Uribe”.* Unas arengas apelaban al pueblo como: *“El pueblo unido jamás será vencido”*. También se hacía referencia la Policía Nacional como: *“Hay que estudiar, hay que estudiar para no ser Policía Nacional”.* En este periodo, el uso de pitos e instrumentos de percusión empiezan a tomar relevancia para acompañar los cantos al interior de las marchas. Además, el uso de bolas de pintura de varios colores eran arrojadas a las

sucursales de bancos, de medios de comunicación, cadenas de restaurantes extranjeros y edificios públicos dependientes del ejecutivo nacional.

Se observaban también las paredes con grafitis en los que se señalaban los vínculos de Uribe Vélez con el paramilitarismo, en contra de las privatizaciones de las empresas públicas y la educación. Los grafitis también apelaban a mensajes que cuestionaban e insultaban a las fuerzas armadas y de policía como: “Militares asesinos”, “Tombos Hijueputas”, “Tombos + Militares = Asesinos”.

La última vez que participé en una marcha como estudiante fue en el año 2011, cuando estaba haciendo mis trabajos de tesis para las carreras que estudiaba (Sociología y Antropología). Transcurría ya el gobierno de Juan Manuel Santos y la comunidad estudiantil salió a las calles para protestar en contra de la reforma de educación y derogar la ley 30 de 2011, que desfinanciaba las instituciones públicas y daba prioridad a la educación privada en el país. Como muchas otras manifestaciones, la socaba la fuerza pública con mucha violencia.

2.2 “Hay que ver las cosas que pasan, hay que ver las vueltas que dan, con un pueblo que camina para adelante y un gobierno que camina para atrás”. La emergencia de la música como repertorio político en la protesta social.

En el 2013 participe en la manifestación que se hizo en contra de la destitución del entonces alcalde de Bogotá, Gustavo Petro[5]. Mi decisión de manifestar no fue determinada por mi simpatía o afinidad con el alcalde de izquierda, sino fue atravesada por la defensa de mis principios políticos y en lo que a mi juicio fue una arbitrariedad. Fue allí, en la emblemática Plaza de Bolívar que vi que la protesta tenía otras dinámicas en sus formas de expresión. Un cambio estaba en marcha. Conciertos y artistas se reunieron para defender el mandato constitucional del destituido alcalde de Bogotá. La singularidad de la protesta se enmarcaba como una fiesta, en la que pude notar música, baile, canto y artistas populares. Este artivismo se intercalaba con discursos de Petro y otros políticos/as del panorama nacional con grupos, cantantes y artistas musicales.

Desde ese entonces he visto como la música, y las artes en general, han marcado de manera creciente a la protesta social en Colombia. La música, músicos/as y artistas musicales entraron a formar parte de la protesta política en y desde las calles. Así, me quiero remitir a las músicas que se sumaron de forma más espontánea en las protestas sociales. Contrastan con las que protagonizó la

[5] La destitución del entonces Alcalde Mayor de Bogotá Gustavo Petro, fue proferida por la Procuraduría General de la Nación en cabeza de Alejandro Ordoñez el 09 de diciembre de 2013 por supuestamente incurrir en 3 “faltas gravísimas” por el cambio en el esquema de recolección de basuras de la ciudad.

derecha colombiana e internacional, como fue el caso del “Concierto Venezuela Aid Live” organizado por el empresario británico Richard Branson[6]. Aunque también son interesantes en términos de poder y resistencias, estas últimas fueron pensadas, diseñadas y producidas desde actores que se pueden considerar hegemónicos. Por tanto, no caben en este estudio.

En cambio, prefiero centrar mi análisis en las manifestaciones que se dieron el 21 de noviembre de 2019 y que fueron convocadas por el denominado “comité del paro”[7]. Esta entidad con representatividad a nivel nacional agremiaba a diferentes grupos, colectivos/as y centrales obreras de Colombia en contra de las políticas económicas del gobierno Duque y del asesinato de líderes sociales a lo largo y ancho del territorio nacional. La conformación inicial de este comité tuvo como protagonistas las principales centrales de trabajadores y campesinos como la Central Unitaria de Trabajadores (CUT); la Confederación Nacional del Trabajo (CGT); la Confederación de Trabajadores de Colombia (CTC (CDP); Federación Colombiana de Trabajadores de la Educación (Fecode); Dignidad Agropecuaria y con la participación de algunos movimientos estudiantiles y de mujeres (FECODE, 2019).

---

[6] El 22 de febrero de 2019, en la ciudad de Cúcuta en la frontera colombo-venezolana, los grupos dominantes y hegemónicos colombo-venezolanos contando con el apoyo del gobierno colombiano de Iván Duque organizaron un concierto en contra del gobierno de Nicolás Maduro. La información del evento y de los artistas invitados está disponible en http://www.venezuelaaidlive.com/ y el comunicado de prensa previo al evento en el que se justifica la realización del mismo se encuentra disponible en https://venezuelaaidlive.com/COMUNICADONo1En.pdf

[7] El Comité del Paro fue un cuerpo colegiado conformado por las diferentes agrupaciones, organizaciones, colectivos/as de la sociedad civil manifestantes. Este comité fue conformado por las centrales obreras, organizaciones campesinas y agropecuarias, organizaciones indígenas, organizaciones de transporte, organizaciones estudiantiles, organizaciones afro, organizaciones de mujeres y movimientos LGBTIQ+, entre otros/as.

Participando en las protestas y marchas que se dieron a partir del 21 de noviembre 2019, tuve la impresión de que la protesta cambiaba. Los primero días del paro estuvieron marcados por grandes concentraciones en todo el país. La represión policial no se hizo esperar. El tercer día de paro (23 de noviembre de 2019), se cobra una primera víctima mortal. Dilan Cruz de 18 años, fue asesinado por un proyectil lanzado por un agente de Escuadrón Móvil Antidisturbios-ESMAD mientras manifestaba en el centro de Bogotá. Las manifestaciones se expanden a lo largo y ancho de la ciudad, con diferentes puntos de concentración como la Plaza de Bolívar, el Parque de los Hippies, el Parkway, El Monumento a los Héroes, los Portales de Transmilenio de la calle 80, Suba y Américas… Estuvieron marcados por cacerolazos y agrupaciones de batucadas que acompañaron las marchas, imprimiéndole un carácter festivo y sonoro a la protesta. Sin embargo, hubo altercados violentos entre manifestantes y el ESMAD, teniendo como resultado varios detenidos, heridos, saqueos y destrucción del mobiliario público.

Uno de los eventos más significativos, al menos para mí, fue la llegada de la Guardia Indígena a Bogotá el 29 de noviembre 2019. Varios/as colectivos/as sociales se agolparon sobre la carrera Séptima entre el Parque de los Hippies, el Parque Nacional y el Parque de la Independencia para recibir a la Guardia Indígena. Pude observar que agremiaciones de estudiantes, parte de la comunidad LGBTIQ+, centrales obreras y movimientos políticos llenaron la emblemática avenida bogotana para su recibimiento. Se convocaron eventos de carácter musical fijos y móviles. Recuerdo particularmente el “Punketon” realizado en el Parque de

los Hippies en los que varias bandas y colectivos punk se reunieron en apoyo del paro y como recibimiento de la guardia. El Punketon se vivió en medio de ollas comunitarias veganas, música, pogo y expresiones gráficas de esténcil-grafiti. Las masivas movilizaciones contaron con la participación de batucadas que acompañaban las arengas y reclamos, la gente bailaba y cantaba mientras marchaba. Hubo tarimas móviles con música y se movilizaron colectivos afrodescendientes al son de la Tamborada de los Pueblos Negros.

Además, el 8 de diciembre 2019 se convocó el “Canto Por Colombia” con escenarios fijos en la Plaza de Bolívar en el que participaron artistas como Adriana Lucía, Toto la Momposina, Dr. Krápula, Bomba Estéreo, entre otros. Las manifestaciones duraron hasta febrero del año siguiente, con una pausa el 23 de diciembre por las fiestas decembrinas. Para enero, la música siguió tomando protagonismo, un colectivo punk de Bogotá organizó en razón del paro un evento denominado “El Día del Ruido” con el objeto de reunir a dicha escena y tomarse el espacio público sin permisos de la instituciones públicas. Así, el 21 de enero de 2020 se organizó una tarima móvil en la que participaron varias bandas de punk que recorría la carrera séptima desde el Parque Nacional hasta la calle 26 en el edificio Colpatria.

Aunque no estuve presente en ese evento, uno de los organizadores, baterista de la banda “Triple X” a quien conozco desde mi adolescencia, me permitió entrevistarlo en su casa en el que hablamos del papel de la música en la resistencias, me comentó que organizaron, él y sus compañero/as, “El Día del

Ruido” como forma de apoyar las manifestaciones del paro de 2019-2020 y hacer presencia como colectivo punk:

> “El Día del Ruido” y el reconocimiento que tiene ya “El Día del Ruido” desde las épocas que lo hacíamos en la media torta, permitió que se encontrará casi toda la gente de Bogotá que le gusta el punk ahí en las marchas. Entonces empezaron a hacer más festivales, empezó a conocer más gente, se empezaron a unir y se empezaron a tocar diferentes bandas, tanto así que uno ve ahora conciertos cada 8 días. Hay una cantidad de bandas de punk y eso lo permitió también el salir a la calle. El encuentro en la calle. Entonces, parte de la riqueza, de la resistencia de las protestas en la calle es la unión, es la unidad desde esa diferencia” (Entrevista a organizador de eventos punk e integrante de la banda Triple X, 2023)

Subrayada por Cartier Barrera (2021), la explosión artística de la protesta social se hizo notar con los grafitis, los posters, los performances teatrales y la música. Noté la importancia de las músicas al interior de las marchas y protestas que se dieron por los días del paro. Las arengas ya no estaban solas, las acompañaban batucadas y se instalaron tarimas móviles en cama-bajas de camiones en las que artistas musicales, tanto *mainstream* como *underground,* tocaron en diferentes puntos de la ciudad mientras las movilizaciones tenían lugar en Bogotá y el resto del país. Por primera vez sentí la manifestación y la protesta social como una fiesta. Una perspectiva que intentaba contrarrestar los discursos hegemónicos que tienden a separar lo político de los festivales. Cobró mucho sentido para mi generación la famosa frase de Jaime Bateman[8], en la que sostenía

[8] Dirigente político y guerrillero del M-19.

que la “revolución tendría que ser una fiesta”. Algunos medios nacionales e internacionales hicieron observaciones similares:

> “Conciertos, ‘abrazatones’, batucadas, una puesta en escena de ‘Un violador en tu camino’, cánticos de lemas, pancartas reivindicativas y hasta una caravana musical**. El Paro Nacional colombiano entró en una nueva dimensión** con la celebración en Bogotá del acto de protesta ‘Un canto por Colombia en la calle’, en el que participaron más de 40 grupos y 300 artistas en cuatro escenarios durante **una jornada festiva que combinó reivindicación y música**” (France 24, 2019). Énfasis propio.

La zozobra social que vivía el país daba para pensar que las manifestaciones seguirían a lo largo del año, pero en marzo de 2020 llegó la pandemia del covid-19 que truncó cualquier forma callejera de encuentro social y, por ende, la continuación del paro y las manifestaciones sociales (Cartier Barrera, 2021). No obstante, el 8 de septiembre de 2020 la policía asesinó al ciudadano Javier Ordóñez en un acto de fuerza desmedida[9], por lo cual la ciudadanía salió a tomar las calles en contra del actuar de la fuerza pública. Este hecho, sumado al incremento de la pobreza en Colombia desencadenó una serie de manifestaciones en las que se incendiaron Centros de Atención Inmediata (CAI) de la policía en Bogotá y en otras ciudades del país. Al margen de estas violencias, la manifestación social se vio marcada nuevamente por música, especialmente con la multiplicación de las batucadas.

[9] En el barrio Villaluz de Bogotá el 8 de septiembre de 2020, en el contexto de cuarentenas por la pandemia del covid-19, la Policía Nacional aborda y detiene a Javier Ordoñez por circular en el espacio público sin justificación durante la cuarentena. Ordoñez muere en custodia de la Policía Nacional por excesos en el uso de la fuerza, como lo evidencian vídeos filtrados a la prensa y en redes social.

Estas nuevas expresiones de la manifestación social en Colombia llamaron poderosamente mi atención. Viví las manifestaciones de forma diferente, sentí que algo había cambiado en las formas y expresiones de la protesta social en Colombia. Las marchas duraban más y la noche se volvió un momento importante. Las fiestas se convirtieron en expresión de descontento fueron protagonistas de estas con sus músicas, bailes y cantos. Esta intuición que venía sospechando es compartida por una integrante de la agrupación musical formada en 2021 gracias las marchas del Paro Nacional, llamada “*Músicxs de Segunda Línea*”. Su nombre es Andrea y es música de profesión, formada en la Escuela Superior de Artes de Bogotá. Se dedica a hacer música del Pacífico Colombiano con fusiones entre el jazz, el rock y otros ritmos extranjeros y locales. La conocí a través de un amigo quien me conectó con ella y tuve la fortuna de entrevistarla en su casa en medio de ensayos de su producción propia. Andrea comenta con relación a la música en las marchas y manifestaciones sociales que:

> “Aunque yo en la universidad salía a las marchas y como que participaba un poco de estos espacios, de las problemáticas que teníamos en ese entonces en la Universidad Distrital, etcétera. Como que yo nunca sentía que el movimiento desde la música, desde los artistas musicales fuera tan fuerte, fuera como que estuviéramos tan comprometidos con esa vuelta. Yo veía mucho más a los escénicos y veía mucho más a los a los chicos de artes plásticas, por ejemplo, más involucrados como en el movimiento, pero a los músicos no tanto, siempre habíamos sido como un lunar. (…) A raíz de todo lo que ha sucedido en Colombia en los últimos 20 años (…) recoge toda la tragedia de esos 50 años de violencia. Como que ya no nos quedó tan fácil ignorarlo porque ya de veras se metió mucho con todos. Y entonces creo que en el 2019 que empezamos realmente a tocar con una chirimía chocoana. Pero pues eso después se le suma un montón de

> gente. Se sumaron a los otros chicos de la chirimía[10] balsámica y ahí empezó a crecer un movimiento de gente que quería salir a las marchas. A acompañar la marcha básicamente con música. En un principio era solamente acompañar, como que también no nos queríamos juntar tanto, queríamos sólo salir a tocar. También, pues porque el momento estaba muy álgido" (Entrevista a una de las integrantes de Músicxs de Segunda Línea, 2023).

Además, la manifestación ya no se concentraba únicamente en la carrera Séptima hacia la Plaza de Bolívar, sino que hubo concentraciones en diferentes partes de la ciudad, generando cambios importantes en el cómo y el dónde se manifestaba. Así, el 28 de abril de 2021 se convoca nuevamente a un Paro Nacional por parte del comité del paro. Tiene sus raíces en las manifestaciones del 2019. Múltiples concentraciones se dieron en el país, se vieron concentraciones masivas en las principales ciudades y en zonas rurales. El paro se convoca por las reformas tributarias y de pensiones que impulsaba el gobierno Duque, pero fue tan amplia la convocatoria que otras reivindicaciones históricas salieron a relucir: la pobreza, la violencia y abandono estatal, la muerte de líderes sociales, las carencias en educación, implementación del acuerdo de paz, salud y empleo.

Las concentraciones fueron constantes y se tomaron el espacio público durante dos meses. En Bogotá, las concentraciones se dieron en el Parque de los Hippies, el Monumento a los Héroes, la Universidad Nacional, la diferentes sedes de la Universidad Distrital, la Universidad Pedagógica Nacional, en la localidad de Usme y en Soacha (Puente de la Dignidad), el Portal de Suba, el de la Calle 80 y

[10] Hace un juego de palabras entre la música de chirimía y la expresión popular bogotana chirri, que indica a una persona habitante de calle frecuentemente asociada al consumo de sustancias psicoactivas. Ha habido transformaciones de esta palabra que indica a personas que consumen este tipo de sustancias o se visten no acordes a las "normas sociales" como formas sociales no hegemónicas.

una de las más importantes y duraderas: la del Portal de las Américas, rebautizado como Portal de la Resistencia. Esta extensión de la protesta en lugares que, hasta ahora, estuvieron dedicados a otras funciones sociales entraron de repente a conformar una nueva geografía de la protesta política en la ciudad.

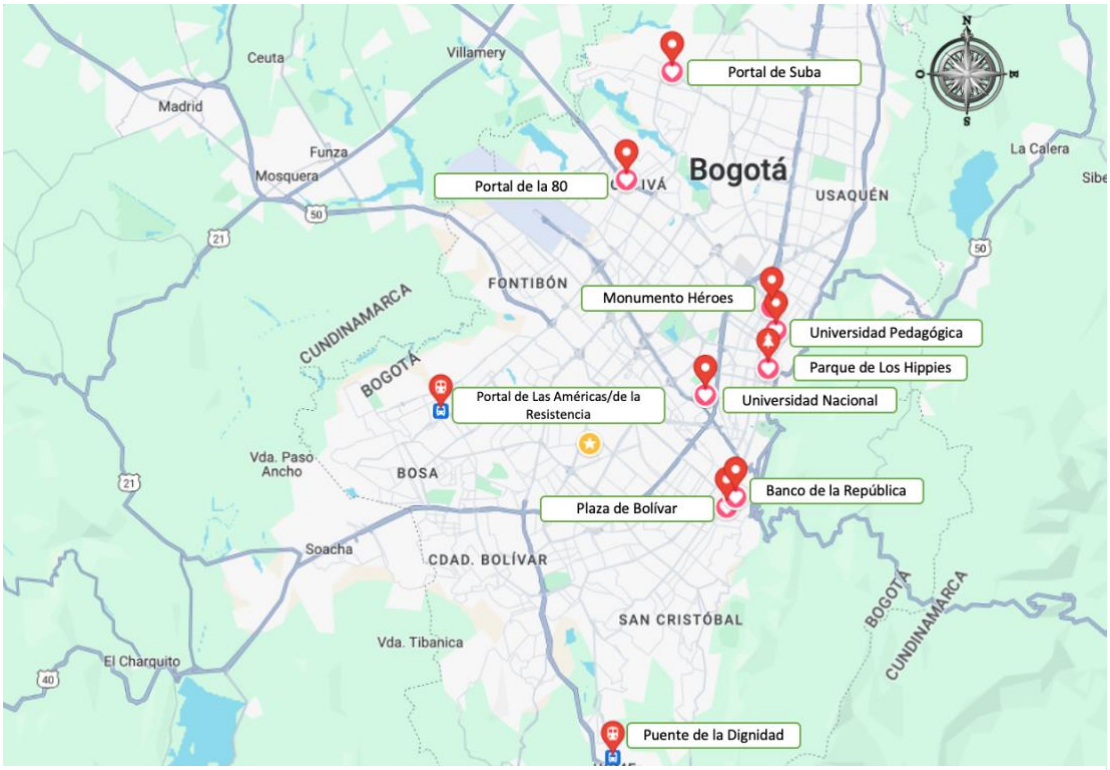

Ilustración 2. Elaboración propia. Mapa de Bogotá. Ubicación de las principales concentraciones en el Paro Nacional 2021.

Para los casos de los portales, es importante mencionar que estos son puntos de partida y llegada del sistema masivo de transporte público de Bogotá. El bloqueo de estos portales significó paralizar las lógicas productivas de la ciudad, porque son estos los que movilizan a las clases populares y trabajadoras de la ciudad a los centros de trabajo, productivos y económicos ubicados mayoritariamente en las zonas centro-orientales de Bogotá. La transformación

temporal de la función urbana se observó en el mismo paisaje de estos espacios. Las pinturas en el suelo, los grafitis en las paredes, los afiches estampados en los monumentos y las carpas instaladas en las plazas públicas dan cuenta de este fenómeno (ilustración 3).

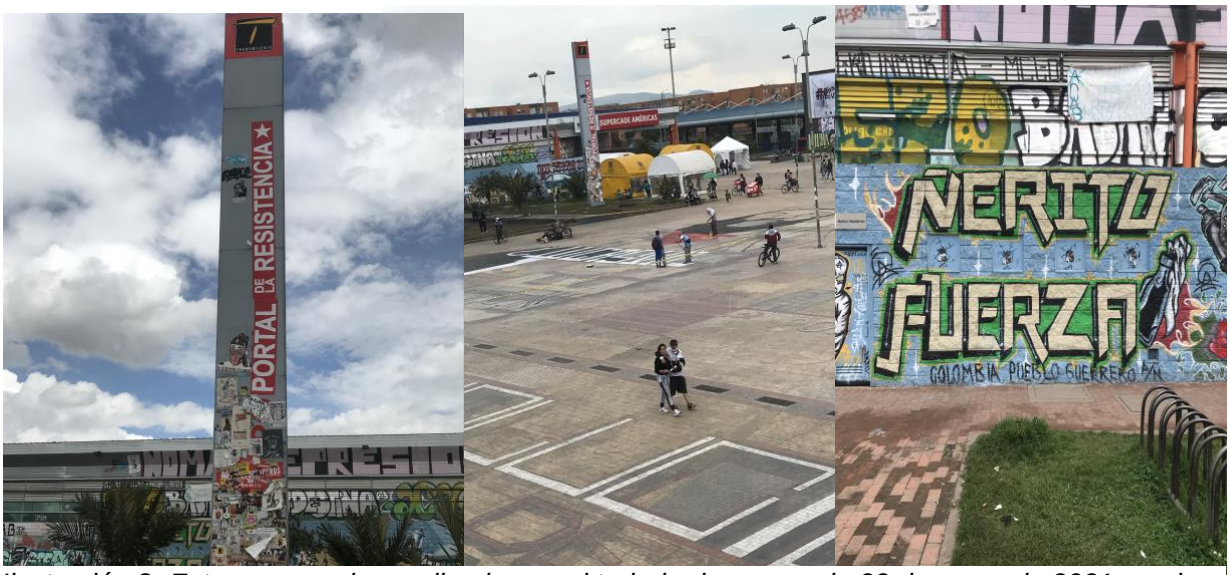

Ilustración 3. *Fotos personales realizadas en el trabajo de campo de 22 de mayo de 2021 en el Portal de la Resistencia*

En el Portal de la Resistencia se encuentra además un Centro de Atención Distrital Especializado-CADE[11], en el que parte de los servicios y trámites de la ciudad se realizan. La inmovilización de este lugar significó irrumpir también con las lógicas de la administración de servicios del distrito de Bogotá. A continuación, voy a tratar de explicar cómo la práctica y producción cultural de la música logró,

[11] "Los CADES son Centros de Atención Distrital Especializados donde las entidades públicas del orden distrital y nacional, las empresas de servicios públicos domiciliarios y algunas entidades privadas se articulan para prestar un servicio integral a la ciudadanía, en información, asesoría y trámites. Sus atributos de servicio son Confiable, Amable, Digno y Eficiente" (Catastro Bogotá. Recuperado de **https://www.catastrobogota.gov.co/canal/red-de-cades** el 20 de septiembre de 2023)

junto con otros elementos heterogéneos, cambiar el paisaje urbano del lugar, a partir de los encuentros que allí se dieron.

En estos escenarios, la música se tomó las manifestaciones y protestas del Paro Nacional. En todos los puntos de concentración, la música fue protagonista, no sólo con las batucadas, sino que muchas agrupaciones y artistas se tomaron las calles de Bogotá en favor del Paro Nacional y sus demandas (Gómez Ospina, 2021). Así, en medio de las manifestaciones pude bailar, cantar y sentir la manifestación social al ritmo de las percusiones de las batucadas, pero también al son del rap, el punk, el reggae, el metal. Sentí como la manifestación social era una fiesta de protesta, de descontento e indignación; pero también de baile, de goce, de musicar (ilustración 4).

Ilustración 4. Foto personal realizada durante el trabajo de campo en el Monumento de Los Héroes. 22 de mayo de 2021

La “juntaza”[12] me hizo ver otras esquinas de la protesta. He podido observar la importancia de la unión y la música como un factor determinante de la

[12] Este se refiere a la unión de sectores diversos de la sociedad que se dieron en los plantones y manifestaciones en el marco del Paro Nacional de 2021. El término proviene del verbo juntar. Fue acuñado en Colombia por los diferentes movimientos y colectivos/as sociales y su dimensión simbólica apunta a encuentros entre los/as oprimidos/as y subalternizados/as. También parte de la premisa que el Paro Nacional

permanencia en el espacio público y la resistencia en este. Algo había cambiado y se generaron formas de resistencia que involucraban todos los sentidos del cuerpo, la emocionalidad marcada por el encuentro que hizo posible la toma del espacio público, reconfigurándolo y posibilitando una resistencia duradera que mi generación nunca había experimentado.

tomó relevancia en la intersección de objetivos entre campesinos, estudiantes, colectivos/as de mujeres y disidencias sexuales, afrodescendientes, grupos originarios, entre otros. Con la reunión multitudinaria en el espacio público de las grandes ciudades y carreteras del país, se produjo una permanencia que favoreció intercambios de saberes, prácticas, discursos, etc. A su vez, articularon los movimientos y colectivos/as sociales, produciendo una suerte de “intimidades” o cercanías con objetivos comunes dentro de las diferentes resistencias (Universidad Nacional, 2021).

3 Capítulo II La Música como Contradispositivo de la Resistencia

Este capítulo se centra en pensar la música del Paro Nacional de 2021 como un "contradispositivo". Agamben (2011) propone esta noción cuando habla de los dispositivos tradicionales como la religión. Se refiere, entonces, a la profanación y el rompimiento de la red de elementos que componen el dispositivo hegemónico. Parte de la noción conceptual de dispositivo de Michel Foucault que, como le hemos visto en la parte 1.2.1 de la presente tesis, es, a *groso modo*, una red de elementos heterogéneos ensamblados de manera estratégica para responder a una urgencia siempre relacionada con el poder. Teniendo en cuenta lo anterior, sugiere trastocar el concepto agregando el prefijo "*contra"* como una forma de contraponerlo con los dispositivos desplegados por los poderes hegemónicos, como por ejemplo la dominación institucionalizada del Estado[13].

Hago uso de esta noción para analizar las rupturas que generó la música y las prácticas musicales en contraposición del dispositivo hegemónico en la coyuntura del Paro Nacional de 2021. Es decir, la música no sólo fue usada como un recurso y repertorio de la protesta social, sino como un eje articulador y aglutinador de otros recursos y repertorios desplegados en las manifestaciones, protestas, plantones y demás actividades socioculturales que se dieron en Bogotá. Además, se piensa la

[13] No soy la primera persona en subrayar la importancia de pensar los contradispositivos como formas de luchas antihegemónicas. Sin embargo, no he encontrado otros textos que usen esta categoría para describir fenómenos de protesta social en el espacio público (Agamben, 2011; Parra Moreno & Salazar Marmolejo, 2015).

música una forma de contrarrestar los dispositivos hegemónicos implementados por el poder disciplinar y la biopolítica de la fuerza pública y del orden, por un lado, y los aparatos jurídico-legales, por el otro.

3.1 “El que no salte es tombo”: la música como (contra)dispositivo.

Los repertorios de la resistencia dentro del Paro Nacional de 2021 fueron múltiples y variados. Tomaron un papel relevante dentro de las manifestaciones, plantones y marchas que se dieron en varios puntos de la geografía bogotana (ver cap.1). Entender la configuración de estos repertorios es, entonces, el objetivo principal del presente capítulo. Considerando, con Ramón Pelinski (2000), que “la música es un lugar privilegiado de formación de la subjetividad y de negociación de identidades colectivas” (p.25), mi intención es analizar en su conjunto dichos repertorios, no como una colección de prácticas, objetos, recursos, discursos, entre otros; sino su articulación entre sí, haciendo énfasis en la importancia de lo musical en este proceso.

Abordo los repertorios de la resistencia, no en su particularidad, sino como una suerte de devenires que se articulan sincrónicamente unos con otros (Deleuze & Guattari, 2004). De esta forma, pretendo analizar cómo la música fue uno de los principales repertorios y recursos de la resistencia, es decir, un contradispositivo de la resistencia en Bogotá.

Así, parto de la noción conceptual de dispositivo de Michel Foucault como eje articulador. Como le hemos visto en la parte 1.2.1 de la presente tesis, el dispositivo foucaultiano es, a *groso modo*, una red de elementos heterogéneos ensamblados de manera estratégica para responder a una urgencia siempre relacionada con el poder. Teniendo en cuenta lo anterior, sugiero trastocar el concepto agregando el prefijo "*contra"* como una forma de contraponerlo con los dispositivos desplegados por los poderes hegemónicos, como por ejemplo la dominación institucionalizada del Estado[14]. Abordar la música como un "contradispositivo" abre la mirada a las contraprácticas, contradiscursos, contrainstalaciones, etc. que permiten reconfigurar posiciones y relaciones de poder dentro de las que se disputan justamente el uso y la habitabilidad del espacio-lugar, los discursos, las medidas administrativo-legales, los preceptos éticos, morales y filosóficos que marcan el sentido del país, del Estado-Nación

En este sentido, pude observar el 22 de mayo de 2021 cómo la música se hacía presente en el Monumento de los Héroes. En este punto neurálgico de la ciudad, en términos de movilidad, se concentraron jóvenes estudiantes de la Universidad Pedagógica Nacional y de la Universidad Nacional de Colombia. Este lugar fue uno de los sitios de las protestas más importantes durante el estallido social, que si bien no estaba cerrado de manera permanente como el Portal de la

[14] No soy la primera persona en subrayar la importancia de pensar los contradispositivos como formas de luchas antihegemónicas. Sin embargo, no he encontrado otros textos que usen esta categoría para describir fenómenos de protesta social en el espacio público (Agamben, 2011; Parra Moreno & Salazar Marmolejo, 2015).

Resistencia, era sí, un punto de encuentro de los diferentes movimientos y colectivos/as sociales en el que se llegaba temprano en la mañana y se iban muy tarde a la noche.

Ilustración 5. *Foto personal realizada en el Monumento de Los Héroes el 22 de mayo de 2021*

El cierre de las vías en este punto era muy estratégico, ya que acá se intersecan la Autopista Norte, la Avenida Caracas y la Calle 80. Estos ejes conectan la ciudad entre el norte, el sur y el noroccidente de Bogotá. Cerrar este punto genera por tanto un colapso en la movilidad vial de la ciudad, tanto para el tráfico particular como para del sistema masivo de transporte, el TransMilenio. Cabe notar que, en condiciones de “normalidad”, este espacio no es ocupado sino transitado por la ciudadanía. A pesar de contar con áreas de césped y accesos al monumento, el tráfico de vehículos hacía difícil su acceso, además de ser un lugar caracterizado por la contaminación producida por los motores.

Con el Paro Nacional 2021, este espacio se convirtió en un bastión de la protesta en Bogotá. En él se reconfiguraron y produjeron nuevos espacios con grafitis, banderas, consignas, etc. También se adecuaron ahí diferentes escenarios musicales. Así, ese 22 de mayo de 2021, hacía las 16:00 horas, pude notar cómo instalaban en una cama-baja de un furgón un sistema de sonido (*soundsystem*), en el que varios/as DJs mezclaban y reproducían música jamaiquina (reggae, rocksteady, ska) y electrónica. Mientras se terminaban de hacer los arreglos necesarios para la puesta en escenas de los DJs, uno de los integrantes del evento musical recolectaba dinero de los manifestantes para compra de combustible que pondría a funcionar la planta eléctrica por varias horas para alimentar con electricidad las consolas, los bafles y todos les elementos necesarios para la reproducción de la música.

Con este contradispositivo, los/as manifestantes bailaban al son de la música alrededor del lugar, otros cantaban consignas contra el Estado y sus diferentes instituciones y representantes. Poco a poco el espacio iba siendo usado tanto lúdicas como políticas, de formas cada vez más articuladas con la música que sonaba. Los/as DJs intervenían con arengas propias del Paro Nacional para animar la fiesta de la resistencia, con frases como: "¡*El que no salte es tombo!" (…); "¡A parar para avanzar, viva el Paro Nacional"!.* Cada vez más manifestantes se sumaban al baile y se iban acercando y concentrando al frente del sistema de sonido. También varias de las personas que se concentraron allí pintaban grafitis alrededor y en el monumento, haciendo que el espacio fuera reconfigurado de

forma muy distinta a como es este, sin las protestas del estallido social (ilustración 6).

Ilustración 6. *Foto personal realizada en el trabajo de campo en Monumento de los Héroes el 22 de mayo de 2021.*

La música y sus prácticas articularon distintos elementos, recursos y repertorios de la resistencia. Las ollas comunitarias como formas de encuentro y de apoyo mutuo produjeron una suerte de acercamientos e intimidades entre los/as diferentes colectivos/as, personas y movimientos sociales que salieron a la calle a protestar por las medidas político-legales que se dieron en ese contexto temporal, sumado a las deudas sociales históricas. En tales encuentros la música, siempre presente, tuvo un lugar preponderante para generar, entre otras cosas, una permanencia dentro del espacio público.

Es el caso del 19 de mayo en el Portal de la Resistencia, en el que varios artistas y agrupaciones musicales se tomaron el espacio público para realizar un concierto en el que participaron varias bandas de rock como parte de los recursos y repertorios de la resistencia en la protesta social (ilustración 7).

Ilustración 7. Foto de Oswaldo Enrique Rocha Díaz. Portal de la Resistencia 19 de mayo de 2021. Recuperado de https://nodoartes.wordpress.com/2021/05/20/portal-resistencia/

Este es el caso de la banda de punk *Intifada*. A continuación, analizaré uno de los vídeos de YouTube[15]. El concierto se dio el 19 de mayo de 2021 en el Portal de la Resistencia en la que se presentaron varias agrupaciones de punk y metal. *Intifada* inicia su canción "*Vándalo"* diciendo: "*Este año nos han matado a más compañeros y la policía sigue disparando. Nosotros estamos invitando a toda la sociedad que no nos llame vándalos ¡porque no lo somos! Lo que somos es el pueblo en resistencia".* Esta introducción que hace el vocalista obedece al contenido de la canción, que hace alusión a los/as manifestantes y colectivos/as en resistencia al Estado y en el que el estribillo sostiene: "*Nooo, no murió, el Estado lo matóoo";* se puede observar, en lo que muestra el vídeo, cómo la gente salta y

[15] Canal de YouTube "ENKOTIZAS". Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=8qv9D1SgkD8 el 10 de junio de 2023.

poguea al ritmo de la canción. Este evento estuvo marcado por la participación de bandas y artistas en el cual se instalaron tarimas y hubo una masiva participación.

Intifada se encuentra en una tarima levanta aproximadamente a un metro del suelo. El guitarrista y vocalista porta un pañuelo en su cuello y una bandera en su guitarra del movimiento antifascista. Alrededor de la tarima se observa como los/as manifestantes cargan banderas de palestina y de Colombia. Una vez el vocalista termina con el discurso arriba expuesto, comienza la música con un ritmo semejante al rock’n’roll. A medida que avanza la canción el ritmo se vuelve más vertiginoso y desenfrenado. Los *reef* de la guitarra adquieren más velocidad así como la batería, el bajo y la voz. Es en este momento cuando los asistentes se ponen más eufóricos. En la primer fila se observa un grupo de unos 7 jóvenes con crestas, jeans entubados, chaquetas de cuero y de jean con parches alusivos a bandas de punk. Estos jóvenes se abrazan, saltan y poguean en círculo. Un poco más atrás un grupo más grande hacen un pogo más enérgico en el que la dinámica consta entre puños y patadas, sin hacer daños graves. Se mueven en círculos, mientras los rodean una gran cantidad de asistentes que participan de las expresiones y performatividad de la canción, pero mueven sus cabezas de arriba abajo, saltan y cantan con ahínco el estribillo que dice: “*Nooo, no murió, el Estado lo matóoo”*.

A medida que la canción se torna más rápida, el público marchante/protestante se torna más eufórico cantando y saltando. Se ve a muchas de las personas aplaudiendo, silvando/chiflando a medida que sienten que la

canción se acaba, unos porque se la saben y otros porque la música, que se hace más lenta, lo avizora. Una vez termina la canción, parte del público comienza a gritar: "*Resistencia, resistencia, resistencia…",* grito al que se suma el bajista de la banda, acercándose al micrófono y agitando de arriba abajo la mano izquierda con el puño cerrado, gesto que también hace el público marchante/protestante.

La música importa en estos escenarios porque tiene el potencial de "enriquecer la vida de las personas y de las sociedades" (Hesmondhalgh, 2013, p. 1). Enriquece entonces la protesta social en Colombia, porque en esta encuentra un uso creativo de los discursos, significados y prácticas que, si bien no necesariamente son contrahegemónicos, son al menos de resistencia. De acuerdo con Hesmondhalgh, la música tiene dos dimensiones contrastantes, aunque, complementarias: la primera es que "la música se siente frecuentemente intensa y emocionalmente ligada al yo privado", la segunda es que la música es, muchas veces, "la base de lo colectivo, de la experiencia pública, ya sea en un concierto, bailando en una fiesta, o simplemente, por virtud de que miles, y a veces, millones de personas pueden llegar a conocer los mismos sonidos y artistas" (pp. 1-2).

En este sentido, es importante entender el rol que ha venido desempañando la música dentro de las protestas sociales en Colombia; no sólo como producción, sino como experiencia individual y colectiva de la manifestación social. La música como recurso político contiene un efecto ideológico-discursivo y material que

“audio-visibiliza”[16] las ideologías oprimidas, las cuales entran en disputan con aquellas ideologías dominantes, haciendo uso de los medios de comunicación masivos para su reproducción. Confirmo esta intuición conversando con Diego, quien fue integrante del grupo *Chontadelia* y a quien conozco hace ya más de 10 años gracias a uno de mis grandes amigos de la universidad. Ellos tenían juntos una banda de reagge que atravesó su vida en el bachillerato y parte de su tiempo en la universidad. Diego es egresado de trabajo social de la Universidad Nacional. Se inició en la música de manera empírica, pero años más tarde se graduó de música en la Universidad Sergio Arboleda. Actualmente, es productor de música, bajista y vocalista/cantante. Al indagarle sobre el papel de la música en el Paro Nacional y su despliegue en el espacio público me comenta lo siguiente:

> “La música tiene un elemento fundamental en justificar, en acompañar política y culturalmente las apuetas que se están poniendo en la calle, pero yo creo que hay un elemento que parece menor pero no lo es, y es: cómo la música es simplemente una excusa pa’ sacar la gente a la calle, que es la comparación eterna que yo hago con Brasil. En Brasil usted tiene música en la calle pasando todo el año, preparando el carnaval, especialmente. Entonces, hay un ejercicio de lo público y de la calle que permite una deliberación muy tremenda. Entonces, usted no puede entender las mifestaciones políticas sin el contexto musical, pensado no solamente como un vehículo para transmitir un mensaje, sino como la excusa para sacar a la gente, porque hay que pensar también que en ese tiempo la gente está recien saliendo de la pandemia, saliendo de la casa” (Entrevista integrante de la agrupación Chotadelia y producto musical, 2023).

La ocupación y permanencia –o la *presencia,* como lo llama Taylor (2020) en el espacio público tienen implicaciones fundamentales que permiten la

[16] Hago uso de este término porque la música en el contexto del Paro Nacional no sólo fue importante por su dimensión sonora y discursiva, sino que fue performada y puesta en escena haciendo parte de los usos creativos del espacio público al interior de las protestas.

configuracaion de nuevos diálogos y espacios deliberativos que generan contrapesos en las relaciones asimétricas de poder. La transformación de los espacios, como el Portal de la Resistencia y el Monumento de Los Héroes, son muestra de cómo la música jugó un rol central como contradispositivo. Aunque las permanencias y las puestas en escena en ambos lugares varió considerablemente, la música logró una masividad y el encuentro entre pares subalternos/as, cambiando las lógicas económicas y de uso del espacio público.

En el caso del Monumento de Los Héroes, uno de los conciertos más representativos, fue el que se dio el 20 de julio de 2021, día en el que se celebra la independencia de Colombia. Este espacio, por su configuración arquitectónica, contaba con un lugar privilegiado para la puesta en escena de la música en vivo. Como mencioné anteriormente, este tenía accesos al monumento por medio de una suerte de balcones elevados que daban hacia el césped y las calles. El balcón sirvió de escenario para las bandas que tocaban, dando una posición privilegiada para que las agrupaciones y artistas musicales pudiesen ser contemplados por el público asistente, por lo que no se necesitó de tarimas o cualquier otra arquitectura móvil para su realización. En este sólo se instalaron los equipos requeridos para su desarrollo, así como una carpa que protegía del sol o el agua a las bandas y artistas que se presentaban (ilustración 9).

Ilustración 8. *Fotografía personal realizada en el trabajo de campo el 20 de julio de 2021*

Este concierto empezó en las horas de la tarde y terminó iniciando la noche. Observé que el recital congregó a una gran cantidad de personas que se manifestaban ese día. A diferencia de lo que pude notar en el Portal de la Resistencia, las escenas musicales que se hicieron allí presentes eran algo más variadas en el que no sólo el punk, el metal, el rap y las batucadas se hicieron presentes, sino que vi música fusión, indie y electrónica, así como un público más heterogéneo en el que confluían estudiantes, trabajadores/as de clase media, adultos mayores, entre otros. Disfrutaban de las diferentes prestaciones, mientras en los interludios cantaban las consignas que marcaron las protestas del Paro Nacional 2021. El 20 de julio toma especial relevancia en el contexto de la manifestación social, porque contrapone los discursos, prácticas y actividades oficiales del Gobierno Nacional y el dispositivo hegemónico para la celebración de la independencia de Colombia. Así, la música y las practicas musicales lograron cambiar la función urbana de este espacio, normalmente dedicado a los eventos oficiales del Estado colombiano, en particular los desfiles y eventos militares que toman normalmente lugar ese día.

Una diferencia fundamental del Monumento a los Héroes tomado por las ciudadanías, es la ausencia de ollas comunitarias. A los alrededores de este lugar se encuentran barrios de niveles socioeconómicos medios y medios-altos. Además, vi una gran cantidad de jóvenes estudiantes de la Universidad Pedagógica y de universidades privadas que hay en el sector. Estaban también colectivos antifascistas muy ligados a las escenas musicales de los punk y skinhead. A pesar de que estos eventos musicales eran organizados de manera autogestionada y en articulación con diferentes bandas, escenas y artistas musicales, en donde también se repartían fanzines y panfletos, se pintaban con grafitis, esténcil y se empapelaban las paredes con carteles artísticos con mensajes alusivos a las demandas y exigencias de diferentes colectivos/as y movimientos sociales; la ocupación del espacio público, aunque prolongada, no era permanente. Hacia las 10 p.m., la mayoría de los marchantes se desplazaban a sus casas, pero esto no implica que las tomas del espacio público, teniendo en cuenta que este espacio se encuentra ubicado en una de las arterias viales más importantes de Bogotá, como lo es la autopista norte.

En cuanto a las músicas, las texturas del sonido y géneros de estas eran más variadas, que, como se dijo anteriormente, se presentaron agrupaciones de folclor colombiano, rock, rap, música electrónica, punk, hardcore permitiendo practicas musicales variadas que facilitaron la interacción, no sólo de escenas musicales diferentes y muchas veces dispares entre sí, sino que estuvieron marcadas de bailes, pogos, y escucha atenta. Esto acompañado del consumo de bebidas alcohólicas y sustancias psicoactivas. Otro aspecto importante que pude

notar, es que la presencia policial del ESMAD era poca y a veces inexistente, a no ser por unos cuantos policías que acordonaban las concentraciones, pero estos no pertenecían al escuadrón antidisturbios, por lo que no se veían amenazantes frente a los/as manifestantes.

En cambio, en el Portal de la Resistencia pude notar a partir de las observaciones realizadas el 24 de junio de 2021 cómo los/as manifestantes, al comienzo de la tarde, se preparaban para las manifestaciones planeadas hacia el ocaso y comienzo de la noche. Las personas preparaban y organizaban el espacio en razón de las concentraciones que se tomarían el lugar. Pude observar cómo, poco a poco, la plazoleta del Portal de la Resistencia y sus alrededores se llenaba de gente. Algunos/as pintaban con grafitis el piso, las paredes del portal y del CADE. Asimismo, ponían banderas de Colombia y trapos grandes con mensajes alusivos al paro y sus diferentes exigencias.

Las concentraciones del Portal de la Resistencia se caracterizaron por la ocupación del espacio público permanente y prolongada en los días. Allí, pude observar muchas familias -madres, hijos/as, abuelos/as, niños/as- que acampaban en el lugar. El olor a madera quemada, producto de las ollas comunitarias que se daban en diferentes puntos del Portal imprimían una singularidad que no tuvo el Monumento a los Héroes. Alrededor de las ollas se reunían y juntaban gentes, muchas veces desconocidas entre sí, para compartir sancochos y alimentos preparados en tales ollas. Con parlantes inalámbricos se acompañaba el cocinar al ritmo de vallenato, reggaetón, salsa, merengue y en general músicas populares

colombianas, latinoamericanas y del caribe. El acto de cocinar se entrelazaba con de bailar y cantar. Muchas de las personas reunidas alrededor de las ollas interactuaban a partir del baile y el canto, se dedicaban canciones de amor, de parranda, se reían, aunque, pude notar disputas y conflictos al interior por turnos de comida, por preparaciones y tiempos de cocción. Estas prácticas musicales que describo, se amparan en el *musicar* ya que "[S]e encuentra no sólo en las relaciones entre los sonidos organizados que generalmente creemos ser lo esencial de la música, sino también en las relaciones que se hacen entre persona y persona en el espacio de la actuación" (Small, 1999a, p. 5).

Además, en otras latitudes del portal escuché con cierta periodicidad las batucadas que tanto en la noche como en el día acompañaban las arengas y cantos del Paro Nacional. Jóvenes de entre 15 a 25 años se juntaban para hacer batallas de *freestyle*, las cuales constan en retarse y disputarse entre quienes participan las mejores rimas rap, que surgen de manera improvisada usando parte de las frases de su contraparte, de experiencias e intimidades que se conocen entre amigos/as, usando también los sonidos, objetos y demás que conforman el espacio.

En cuanto a los eventos musicales, estos estuvieron fuertemente caracterizados por el rap, el punk y el metal. En el Portal de la Resistencia, no hubo espacio para músicas folclóricas, tropicales, ni electrónicas. El ambiente muchas veces era de tensión porque constantemente las personas allí reunidas sufrían de acoso, la violencia y las confrontaciones con el ESMAD de la policía quienes

siempre custodiaron los alrededores del Portal, con un pie de fuerza considerablemente más numeroso que en el norte de la ciudad.

Pero el Portal de la Resistencia y el Monumento de los Héroes compartieron ciertas características durante el Paro Nacional 2021. Como he podido observar, las prácticas musicales organizadas en ambos espacios permitieron cambios temporales en la infraestructura de la ciudad. Generaron arquitecturas móviles como las tarimas, acordonamientos de zonas para artistas y un despliegue de parlantes y sistemas de sonido, computadores, micrófonos, plantas de energía, reguladores de sonido, tornamesas, entre muchos otros elementos. La música se articula con otras formas y repertorios de la resistencia como los grafitis-arte urbano y callejero, las ollas comunitarias, el teatro; creando una red y entramados que permitieron un cambio en el uso del espacio urbano.

Lo que llamo contradispositivo es, por ende, el vínculo entre estos diferentes recursos y repertorios que hicieron discursiva y materialmente posible la resistencia en la ciudad. En ello, la música jugó un papel central, tal como lo comenta Fabian, una de las personas que participó en la organización de un evento el 5 de junio de 2021 en la localidad de Engativá. Integrante de la banda R.A.Z.A de Hardcore-punk o “rock de barrio,” que es como les gusta denominar su música, Fabián me comentó que:

> “empiezan a haber como en 2021 resto de eventos en todas las localidades, sobre todo en el sur. Luego empiezan en Suba y yo decía ¡*Jueputa*! y aquí en Engativá ¿qué? La cuestión es que empezaron a

> hacer una olla comunitaria aquí en el puente[17], aquí enfrente de mi casa, y yo decía: aquí sin hacer una mierda, tratando de sobrevivir, empecé a hablar con gente de ahí. Y entonces yo les dije: no, venga, hagamos un evento, cómo que en todas las localidades están haciendo eventos, en todas localidades están organizando y nosotros no hemos hecho ni uno. Y empezamos ahí con la gente de la olla, con resto de agrupaciones de toda Engativá. O sea, empezó a caer aquí resto de gente y digamos que había como una parte un poco más radical, que era como la parte de la Primera Línea[18] un poco más comprometidos, digamos con el hecho de la confrontación".
>
> "Pero bueno, yo ya (…) con 40 años, dije no, pues mi papel aquí es tratar de organizar esto, que sea un buen sonido, que sea un buen evento y escoger unas buenas bandas para que la gente esté bien. Ese fue mi compromiso como tal y yo, pues con la experiencia que tengo organizando eventos, entonces traté de juntar gente. Y el cartel fue, pues digamos que fue una chimba porque no fue sólo de rock, sino había carranga, vino una banda que hace poco me di cuenta lo importante que era, que es *Tribu Barú*, que es una banda de Cartagena; ellos se vinieron para acá, tocaron y se devolvieron. Yo no sé si estaban acá ya antes, pero sabía que se tenían que ir al otro día o ese mismo día en avión. Y era increíble, porque se organizó una cosa de todo el mundo llamando: no que métame a mi banda, tocaba como ser un riguroso con eso, pero empezaron a salir unas propuestas increíbles" (Entrevista No. 3, Vocalista de banda de Hardcore-Punk).

Este testimonio evidencia como los encuentros entre los diferentes grupos y colectivos/as generaron una nueva apropiación del espacio que irrumpió en las lógicas de producción capitalista de la ciudad. La reconfiguración del espacio por el contradispositivo hace posibles encuentros que generaron una suerte de intimidad, en las que las prácticas de cuidado se hicieron presentes entre los diferentes manifestantes. Al contrario, el objetivo estratégico del dispositivo

---

[17] Se refiere al puente peatonal de la calle 80 con carrera 102: barrio Bochica, localidad de Engativá, Bogotá.

[18] De acuerdo con Ariza Santamaría y Velásquez Bonilla (2023), "La primera línea puede ser definida como un grupo de personas que se organizan para defenderse de la represión Estatal sufrida en el marco de una manifestación social. Sus integrantes se caracterizan por cubrirse el rostro de manera parcial o total, estar equipados con cascos y escudos (la gran mayoría artesanales adaptando tejas, láminas de acero, barriles, placas de madera u otros) y resistir o defenderse, según sea la ocasión, de la violencia Estatal con los elementos rudimentarios que brinda el entorno (piedras, palos, fragmentos de concreto, etc.) (2023, p. 167).

(hegemónico) de control social en Bogotá es lograr la atomización/individualización de los/as sujetos/as (Cartier Barrera, 2021). Esto se pudo evidenciar en las diferentes represiones materiales y discursivas que desplegó el Gobierno Nacional. Es así que las dispersiones de las marchas y plantones estuvieron a cargo del Escuadrón Móvil Antidisturbios-ESMAD, el cual estuvo bajo la palestra pública por el uso excesivo de la fuerza y en la que hubo varias víctimas mortales y lesionados oculares, como lo dicta el Informe “Tiros a la Vista” de Temblores ONG (2021) en el que reportan 103 lesionados oculares propiciados por la fuerza pública, especialmente por el ESMAD[19].

Asimismo, el Decreto 575 de 2021 “*Por el cual se imparten instrucciones para la conservación y restablecimiento del orden público”*, fue una medida jurídico-legal tomada por el gobierno de Iván Duque para la militarización de varias zonas del país en la que se ordenaba a alcaldes y gobernadores adoptar las siguientes medidas:

> **“Artículo 1. Medidas para la conservación y el restablecimiento del orden público. (…)**
>
> **1.** Coordinar con las autoridades militares y de policía del departamento la asistencia militar de que trata el artículo 170 de la Ley 1801 de 2016, de manera que el departamento, el distrito y los

[19] También se pueden leer las conclusiones a las que llega la Oficina de Derechos Humanos de las Naciones Unidas en el que argumenta que “Inicialmente la movilización se caracterizó por la manifestación masiva de personas en las calles. Durante los primeros días del Paro, la Oficina observó que se realizaron operativos de control y de dispersión por parte de la Fuerza Pública, especialmente de integrantes del ESMAD, que se caracterizaron por el uso innecesario o desproporcionado de la fuerza. Esta situación fue observada particularmente en Bogotá y Cali, en donde algunos puntos de protesta transitoria se tornaron permanentes para “resistir” a la intervención de la Fuerza Pública. Las manifestaciones en los puntos de concentración contaron con un apoyo social progresivo, con donaciones espontáneas de comida, agua, e incluso, en algunos puntos, con la instalación de puestos informales de salud y atención de personas heridas por personal sanitario voluntario” (ONU, 2022, p. 19).

municipios, pongan en ejecución este instrumento legal para afrontar y superar los hechos que dan lugar a la grave alteración de la seguridad y la convivencia, en sus respectivas jurisdicciones.

2. Adoptar las medidas necesarias, en coordinación con la fuerza pública, para levantar los bloqueos internos que actualmente se presentan en las vías de sus jurisdicciones, así como también evitar la instalación de nuevos bloqueos.

3. Adoptar las medidas, e implementar los planes y acciones necesarias para reactivar la productividad y la movilidad en sus respectivas jurisdicciones, entre ellas, fortalecer los controles de seguridad en las vías y las caravanas.

4. En virtud de los principios de colaboración armónica de que trata el artículo 113 de la Constitución Política brindar el apoyo y colaboración, en el marco de sus competencias, a las autoridades pertinentes para lograr la mayor eficiencia, eficacia y celeridad en los procesos de captura y judicialización de las personas que incurren en los actos delictivos que afectan el orden público, la seguridad y la convivencia ciudadanía.

5. Mantener informada a la opinión pública, nacional e internacional sobre los avances en el control del orden público y las denuncias de las agresiones sistemáticas contra la población, la fuerza pública, los bienes públicos y privados.

6. Decretar toque de queda, frente a cualquier alteración significativa del orden público y que, en tal virtud, resulte necesario.

Artículo 2. Inobservancia de las medidas. Los gobernadores y alcaldes que omitan el cumplimiento de lo dispuesto en este decreto, serán sujetos de las sanciones a que haya lugar.

Artículo 3.- Vigencia. El presente Decreto rige a partir de la fecha de su expedición.

Aunado a lo anterior, el aparto judicial, en cabeza de la Fiscalía General de la Nación, imputa sin pruebas materiales de terrorismo, vandalismo, secuestro, entre otros delitos penales, a jóvenes que se manifestaban en las calles como lo muestro en el siguiente apartado de este capítulo.

Los/as diferentes colectivos/as que se tomaron el espacio público de manera permanente, proporcionaron las condiciones para que no sólo se ocupara el lugar, sino que se generara un tipo de habitabilidad en él. Allí, confluyeron múltiples formas de vivir y pensar, generando intimidad entre los/as participantes fomentando colaboración, respeto, dignidad que cuestionaron las lógicas de producción y acumulación capitalista.

Las luchas y el sostenimiento de la protesta social posibilitaron encuentros insospechados, en los que las intervenciones del espacio se vieron claramente en el trabajo realizado por los/as diferentes artistas de las artes visuales, que pintaron todo el espacio con frases e imágenes alusivas a las diferentes luchas sociales que los/as convocaba (ilustraciones 4, 5, 9, 10 y 11). La música toma su lugar para que estos encuentros y permanencia en el espacio genere y posibilite la “juntanza”[20], el diálogo entre la multiplicidad de visiones. El punk, el rap, las batucadas, entre otras músicas, confluyeron en un mismo espacio social, físico y simbólico que hicieron de la resistencia social una fiesta. De esta manera, “las luchas se ven en términos de autoorganización enfocada en la construcción de formas de poder no estatales, las cuales se manifiestan como micro gobiernos barriales o anti-poderes dispersos; es decir, una territorialidad alternativa a la del Estado” (Escobar, 2014, p. 53).

[20] “La juntanza se refiere al espacio para agrupar integrantes de diferentes organizaciones comunitarias o populares que desarrollan acciones en los territorios a fin de generar el reconocimiento entre estas y posibles interacciones y vínculos con miras al trabajo en red” (Sierra Polanco et al., 2023, p. 1) .

Estas nuevas territorialidades pueden verse en el siguiente comentario hecho por un integrante de una banda de punk-rock llamada Lupus. Sebastián es el bajista de la banda. También es tatuador y diseñador gráfico de profesión. Fuimos compañeros en el colegio, aunque no fuimos amigos ni cercanos. Pero lo sigo en redes sociales y lo contacté por allí. Accedió darme una entrevista en su local de tatuajes en el cual compartimos algunas cervezas con sus amigos. Al preguntarle sobre los procesos de música en el paro, me explicó lo siguiente:

> "en el paro se conocieron los punks, con los raperos y el rapero con el skin, con el barrista, porque finalmente se dieron cuenta que todos estaban en el mismo paquete. Causas muy similares, no iguales, pero causas muy similares los llevaban a eso. Uno es porque no les atienden para una cosa u otra es porque no les atienden a otra cosa, otros porque no quieren al Estado, ni quieren que los atiendan y quieren romper, volver mierda, otros porque buscan esta oportunidad, pero finalmente todos llegaron ahí. Y se dieron cuenta que el vecino era punk, era rapero, tiene banda o los amigos de los amigos y el otro que tiene banda. Convivieron en un espacio que no estaban acostumbrados a convivir ni por el putas, porque es encontrarse unos con una grabadora de punk y otros con una grabadora de rap. A ver si se puede, si se empiezan a jugar, a ver quién bota la nota más duro. Acá era una cuestión también de esto que nos reunió porque estamos todos en la misma situación**. Y la música fue el vehículo tal vez la convocatoria, era una situación y la música una posibilidad de reunión, pero lo que yo le he dicho es mi idea de convocatoria: A reunir y unir**".
>
> "Eso genera el encuentro, eso, la posibilidad de solidaridad. Es eso ¿verdad? Eso es lo que da también da la posibilidad de generar solidaridad es entre la misma gente que estaba ahí; que alguien tenía sed, alguien tenía agua, se regalaban agua, se regalaban comida, estaban las ollas comunitarias, todo alrededor de la música, claro. La música está presente siempre" (Entrevista No. 1 a baterista de banda punk-rock).

Las nuevas territorialidades permitieron encuentros insospechados que en condiciones de "estabilidad" social no hubiesen sido posibles. Como lo subraya Sebastián, la música en este contexto fue de vital importancia para el encuentro de

personas con diversas perspectivas de vida. Vemos, por ejemplo, como las diferentes escenas musicales confluyeron en la ciudad, sincronizando durante el Paro Nacional apuestas culturales y políticas provenientes de contextos igualmente disimiles.

3.2 “Todas las voces unidas, un grito de resistencia”[21]. Controlar el espacio y el cuerpo: la biopolítica para la dominación de un devenir-música.

Sin embargo, el dispositivo hegemónico de control del espacio público tenía en esta ocasión una herramienta completamente nueva: mantener la población encerrada, advirtiendo los riesgos de contagio del covid-19, ya que estás manifestaciones se dieron en contexto de pandemia. Con buenos motivos sanitarios, los cuerpos colectivos e individuales fueron controlados y confinados por medio del poder-saber de la medicina, la epidemiología y sus herramientas estadísticas (Cartier Barrera, 2021). A pesar de ello, no cesaron de producirse repertorios y formas de resistencia que se tomaron el espacio público de manera permanente, por lo cual el Estado desató las fuerzas del orden, encarnadas en la policía, para controlar y reprimir las marchas y plantones del Paro Nacional de 2021.

Paralelamente, otros discursos empezaron a circular con relación a los riesgos de contagio de Covid-19 (muy concretos, por cierto). Algunos sectores

[21] Fragmento de la canción “Arriba los de Abajo” de la agrupación de rap-hip-hop Todo Copas, del álbum Arriba los de Abajo de 2015 (Todo Copas, 2015)

hegemónicos, y en particular el gobierno nacional, desplegaron narrativas que destacaban las afectaciones de la protesta a la economía capitalista de la protesta, la cual supuestamente iba a dar el golpe de gracia a una moribunda economía. Así, los “vándalos” y “terroristas” que provocaban daños en las infraestructuras de transporte y de producción fueron presentados como una amenaza existencial para la nación. Por ejemplo, se puede destacar el discurso de Iván Duque del 5 de mayo 2021 en el cual anuncia una “estrategia conjunta” contra “el vandalismo extremo y el terrorismo urbano”. De la misma manera, diferentes medios de comunicación reportaron pérdidas billonarias en el aparato productivo y económico del país. Según el medio británico BBC “(…) el Paro Nacional ha significado una pérdida de 13 o 14 billones de pesos (unos US$3.500 millones), mientras que la pandemia generó pérdidas en las empresas por un equivalente de 64 billones de pesos (US$17.300 millones)” (BBC, 2021). Por su parte, la revista económica *Portafolio* publicó una entrevista al entonces Ministro de Hacienda y Crédito Público, José Manuel Restrepo, afirmando que en 15 días de manifestaciones el país había perdido $6.2 billones de pesos por culpa de “los cierres, los bloqueos, las vías de hecho y los actos vandálicos, entre otros temas. Pero también hay un impacto por la devaluación y el aumento de las tasas de interés a las que les prestan al país” (Portafolio, 2021). Sin embargo, como lo evidencia la siguiente tabla, las pérdidas económicas solamente afectaron ciertos sectores económicos. Además, fueron más que compensados por un histórico crecimiento económico observado desde el final del año 2021.

(Variación porcentual de cada mes con respecto al mismo mes del año 2019)

Sector \ Mes	ene-21	feb-21	mar-21	abr-21	may-21	jun-21	jul-21	ago-21	sep-21	oct-21
Agricultura; Minas	-7%	-5%	2%	-3%	-9%	-5%	-4%	-7%	-3%	-7%
Industrias; Construcción	-4%	-4%	-2%	-2%	-21%	-5%	-2%	-3%	-1%	-2%
Energía	2%	2%	2%	1%	-2%	1%	3%	2%	4%	5%
Comercio	-8%	0%	8%	-10%	-13%	0%	6%	3%	8%	14%
TIC	1%	4%	5%	5%	3%	5%	11%	10%	12%	9%
Financiero	15%	6%	2%	7%	-1%	7%	3%	-2%	11%	6%
Inmobiliarias	4%	4%	4%	4%	4%	4%	4%	4%	4%	4%
Profesionales	3%	3%	5%	4%	0%	4%	6%	3%	8%	5%
Servicios	8%	7%	6%	7%	7%	11%	9%	6%	13%	8%
ISE Total	**0%**	**1%**	**4%**	**0%**	**-6%**	**2%**	**3%**	**1%**	**6%**	**5%**

Mayor a 19,9%	Mayor a 9,9%	Mayor a 0,1%	Menor a 0%	Menor 10%

Ilustración 9. Fuente ANDI con datos del DANE. Variación de la actividad económica 2021

Estos fueron algunos de los elementos implementados del dispositivo de control biopolítico que justificaron la aplicación del poder disciplinario ejercido por la policía, resultando en víctimas fatales, lesiones oculares y abusos sexuales a mujeres con el fin de disipar y acabar con las marchas del Paro Nacional[22]. Además, se reportaron varios casos de lo que se denomina en Colombia como “falsos positivos judiciales”, en los que se llevan a juicio o se imputan delitos penales a personas inocentes. Uno de los casos más representativos en Bogotá fueron los de la pareja de comunicadores comunitarios en la localidad de Suba, que fueron procesados por 14 delitos entre los que se encuentran terrorismo, secuestro y tortura como lo reportan la revista *Cerosetenta* (2022) y el diario *El Espectador*

[22] La Oficina de Derechos Humanos de las Naciones Unidas en el informe “El Paro Nacional 2021: Lecciones aprendidas para el ejercicio del derecho de reunión pacífica en Colombia” sostiene que: “[L]a Oficina evidenció que contrario a los estándares internacionales y la normativa nacional varias de las manifestaciones pacíficas que tuvieron lugar a partir del 28 de abril fueron disueltas con un uso innecesario y/o desproporcionado de la fuerza, vulnerando el derecho de reunión pacífica. Esto ocurrió a pesar de que las normas y los estándares internacionales sobre los límites del uso de la fuerza para disuadir manifestaciones han sido incorporados por el Estado colombiano en los manuales y protocolos de las fuerzas de seguridad” (ONU, 2022, p. 19).

(2022). Es así como el poder represivo se potencia con la biopolítica, intentando añadir a la legítima agenda sanitaria unos objetivos paralelos de orden y control en la urbe. Estos no intentan ni va encaminados a disciplinar al cuerpo individual y específico, sino que buscan efectos generales. Así la biopolítica “no trata en modo alguno, por consiguiente, tomar al individuo en el nivel del detalle sino, al contrario, de actuar mediante mecanismos globales de tal manera que se obtengan estados globales de equilibrio y regularidad; en síntesis, de tomar en cuenta la vida, los procesos biológicos del hombre/especie y asegurar en ellos no una disciplina sino una regularización” (Foucault, 2001, p. 223).

Al contrario, considero necesario entender “la crisis es en parte una lucha hegemónica por controlar el Estado reconstituyendo las posibilidades de alianzas y lealtades sociales (una guerra de posiciones)” (Grossberg, 2006, p. 14). A pesar de las contradicciones internas que tengan los movimientos sociales en el país, es importante entrar a dilucidar sus causas y repertorios de acción dentro las relaciones de poder, en las que se enmarca. Las subalternidades hoy buscan espacios de deliberación dentro de los cuales sus voces pueden ser, si no escuchadas, al menos visibilizadas y desde unos espacios propios. Como como parte del contradispositivo del Paro Nacional 2021, el musicar fue una respuesta “urgente” e inmediata, no planeada y característica del momento histórico y contextual para abrir estos espacios.

De esta forma, las “juntanzas” siguieron reconfigurando el Portal de la Resistencia y el Monumento de los Héroes durante varios meses. Enfrentaron a algunos mecanismos de poder y dominación desplegados por el gobierno, los medios de comunicación hegemónicos y los gremios económicos. Unas “juntanzas” que, como lo hemos evidenciado en las páginas anteriores, tuvieron una dimensión musical central. Puede, entonces, entenderse este tipo de producción cultural como una suerte de devenir (Deleuze & Guattari, 2004; p.244), entendido como un proceso que no tiene necesariamente una lógica, pero que no carece necesariamente de coherencia. El devenir no tiene esencialmente un punto de llegada; no busca otra cosa que producirse así mismo.

Ilustración 10. Fotos de Rafael De la Ossa. Portal de la Resistencia/de Las Américas y sus alrededores en junio de 2021

Ilustración 11. Foto de Rafael De la Ossa Portal de la Resistencia y alrededores en mayo de 2021

Este tipo de encuentros cercanos y de convivencia en el espacio público, permite entonces, la creación de un sin número de prácticas ritualizadas y no ritualizadas que posibilitan la imaginación, el anhelo de un cambio social del *status quo*. Esta mitigación de la vigilancia, puede darse en la masividad que procura la protesta social, aún más, cuando la ocupación del espacio público se hace de manera continua como sucedió con el Portal de la Resistencia, en la que los artistas pudieron intervenir el espacio público con la puesta en escena de diferentes escenarios musicales, práctica que es regulada por mecanismos jurídico-legales, de lo contrario es castigada por la ley, pero que no cabe en las categorías de “vandalismo” o “terrorismo” impuestas por el poder político.

Por esta razón, los/as manifestantes dedicaron tanto tiempo para pintar las paredes y el piso (Ilustraciones 10 y 11), montar escenarios musicales, entre otras actividades, para generar nuevas formas de espacialidad al margen y en clara

contraposición del dispositivo dominante de control del espacio. Así, “el espacio (…) está siempre en vías de producción y -por eso- siempre abierto al futuro. Y -por eso a su vez- abierto también a la política. Hacer el espacio es una tarea política” (Massey, 2017, p. 5).

El reposicionamiento de las luchas de poder, por medio del musicar, produce espacios, prácticas y discursos a partir de elementos heterogéneos que se articulan entre sí. Esta articulación y reconfiguración de los entramados de significación, de lo vivido, lo experimentado ponen en un lugar central a las músicas y sus prácticas como un contradispositivo de la resistencia en Bogotá, en el contexto del Paro Nacional.

Así, el musicar, en contexto de manifestación social, es la red que permitió encuentros, “juntanzas” en el espacio público e irrumpió con las lógicas impuestas por los dispositivos de dominación hegemónica que tiene como objetivo el control de la población por medio de, entre muchos otros, mecanismos como la infraestructura de la ciudad, en la que, como lo afirma Massey (2017), se hacen manifiestas las geometrías del poder. Irrumpe con las lógicas del capital neoliberal y crea nuevos lugares a partir de no-lugares en el sentido de Auge (2000).

Se crean nuevas racionalidades por medio del vínculo que crea la música con otros elementos, recursos y repertorios de la resistencia en la que se modifican las funciones del espacio y del discurso, generando nuevas prácticas a partir de la intimidad que produce el encuentro entre los diferentes grupos de personas, colectivos/as y movimientos sociales, escenas musicales, grupos etarios. La

música como parte del contradispositivo fue una respuesta “urgente” e inmediata, no planeada y característica del momento histórico y contextual del Paro Nacional del 2021.

4 Capítulo III ¡A para avanzar, viva el Paro Nacional! La música como herramienta emocional para la protesta social.

He expuesto hasta acá los elementos que permiten entender el musicar como un contradispositivo, el cual articula otros elementos de la resistencia durante las manifestaciones, plantones y demostraciones sociales y artísticas que se desplegaron durante el Paro Nacional de 2021. Es así, como la música no sólo fue un repertorio y recurso más de la resistencia, sino que jugó un papel central en la configuración del espacio que posibilitó la permanencia, el encuentro entre sujetos/as de la dominación hegemónica de los poderes estatales, económicos y mediáticos. En esta "jutanza" se compartieron experiencias de vida, visiones de mundo.

Mi objetivo con este capítulo es subrayar el papel de la música en la movilización de las emociones que acompañó el estallido social durante el gobierno de Iván Duque. En este sentido, abordaré el musicar como el espacio social desde la cual surgen una serie de prácticas y discursos, que potencian la creación de discursos ocultos a partir de una relación dialéctica con los discursos públicos (Scott, 2004). Además, abordaré cómo la música posibilitó, dentro de las lógicas del Paro Nacional del 2021, una serie de encuentros en el espacio público que generaron cercanías e intimidades entre las personas marchantes, dando lugar a resistencias cotidianas (Johansson y Vinthagen, 2020). Finalizaré entonces,

pensando la música como política cultural (Escobar y Dagnino, 2001) que desafía la cultura política hegemónica.

4.1.1 “¡No quiero ser falso positivo para darle vacaciones a un tombo malparido!”: la “digna rabia” de los manifestantes

Como muestro en el capítulo anterior, después de un mes de protestas varios de estos medios resaltaron las pérdidas registradas por los gremios industriales y empresariales del país, acentuando los discursos en las contracciones económicas de los diferentes sectores productivos y de servicios. Además, estos medios tomaban con regularidad como fuentes, las institucionales (Presidencia, Ministerios de Defensa y Hacienda y la Policía Nacional) y gremiales-empresariales.

Sin embargo, empecé a observar desde las protestas bogotanas el uso del término de “Digna Rabia”, proveniente del movimiento zapatista en México. Este término describe justamente la rabia que puede llegar a sentirse subjetiva y colectivamente frente a una injusticia:

> “La reivindicación de una ‘digna rabia’, es decir, *‘una rabia que va abriendo otras perspectivas, creando otras cosas’*, y que no solamente rompe con el sentimiento de sumisión al cual nos han educado, sino también sienta las bases para el proceso de identificación de todos los que se sienten oprimidos. Como escribió John Holloway: *‘la rabia anticapitalista es una digna rabia porque rompe con la condición de víctima, porque ya tiene el deseo de otra cosa, de un mundo diferente, porque detrás de los gritos y de las barricadas hay otra cosa, la construcción de otras relaciones*

> *sociales, la creación de otro hacer, de otro amar'"* (Poma & Gravante, 2019, p. 5) [23].

Para entender este fenómeno, Jasper (2018) destaca que las emociones no son sólo un subproducto de la protesta social, sino que juegan un rol central al interior de la movilización. La manera en que las personas experimentan o perciben las injusticias y la violencia son piedra angular para el sostenimiento de dicha movilización social. Las emociones acompañan y aparecen en diferentes etapas de la protesta, obedecen al contexto sociocultural en las que se dan y se pueden presentar de diferentes maneras. Jasper sostiene que "una emoción o sentimiento no adquiere el mismo significado en las diferentes situaciones en las que esta aparece"[24] (p. 21). Algunas "emociones se generan durante las actividades de protesta, incluyendo lazos afectivos entre los miembros y sentimientos hacia instituciones, gente, y prácticas fuera del movimiento y de sus grupos constitutivos" (Jasper, 2017, p. 10). Por ejemplo, la rabia puede surgir en diferentes momentos de la vida, desde lo cotidiano hasta acciones colectivas -como las protestas sociales- y el abordaje de esta va a depender entonces del contexto en el que surja. En Jasper, la rabia puede tomar múltiples sentidos en los que por un lado puede resquebrajar los movimientos sociales y la protesta, pero también tiene el potencial de articularla y hacerla emerger y trascender. En este sentido, las emociones pueden ser consideradas como "estratégicamente efectivas" o, al

[23] Las partes que se encuentran en cursiva corresponden al texto *La Otra Política, la de la Digna Rabia* de John Holloway del 31 de julio 2011 disponible en https://johnholloway.com.mx/2011/07/31/la-otra-politica-la-de-la-digna-rabia/

[24] Traducción propia

contrario, “equivocadas”, pero muy rara vez pueden ser consideradas como “irracionales” (p.2). Con el trabajo cultural adecuado, la rabia, puede convertirse en indignación, la esencia de la protesta. También “puede incentivar a la gente a conllevar acciones más modestas”[25] (J. M. Jasper, 2018, p. 42), como en el caso de las tomas del espacio público y la transformación y usos sociales del mismo.

Así, la *Digna Rabia*[26] se observaba en las ollas comunitarias, la performática de los bailes de algunos colectivos/as LGBTIQ+, las pintadas de grafiti y en especial, en la música y sus prácticas musicales. En particular, en ese *musicar enojado* que permea las interacciones sociales en el marco del Paro Nacional a partir de los conciertos de bandas de metal o de punk, de batallas de *freestyle*, de pogos, etc. pueden ser interpretados como válvulas para la indignación o la rabia frente a injusticias y violencias ejercidas por los poderes dominantes. En las siguientes páginas, voy a tratar de realizar descripciones densas que dan cuenta de este fenómeno.

[25] Traducción propia
[26] Ver p. 88 de la presente tesis

Ilustración 12. “Juntanza” en el Portal de la Resistencia. En el camión blanco se observa un sistema de bafles que también fue usado por algunos artistas como tarima. Foto de Oswaldo Enrique Rocha

En este sentido, la creación de tarimas improvisadas (ilustración 14), que posteriormente fueron más “profesionales”, dieron paso a una articulación de bandas y artistas musicales de las escenas rap, punk, metal y las siempre presentes batucadas. Estas prácticas favorecieron un musicar amplio y diverso, como lo subraya uno de los cantantes de rap, de nombre Julián y a quién conocí por medio de una amiga que está vinculada a varios procesos barriales y sociales de los cuales participó en las marchas y algunos eventos en el Paro Nacional. Julián es un joven de 26 años que no tiene educación terciaria, ha aprendido a cantar rap con los amigos del barrio, ubicado en la localidad de Bosa en inmediaciones del Portal de la Resistencia. Actualmente, Julián está aprendiendo a producir pistas de rap-hip-hop. Fue participe de la organización de eventos de rap pequeños en el Portal de la Resistencia, en el que organizó batallas de *freestyle* y algunos

conciertos pequeños en su barrio y el Portal. Nos encontramos con Julián en diciembre de 2023 en este último, revisitando los lugares de los que hizo parte las marchas del Paro Nacional. Al preguntarle cómo fue la articulación y el proceso para la organización de los eventos sostiene que:

> Nosotros siempre nos reuníamos a hacer rap, pero siempre rap “conciencia”. Siempre supimos en qué país estamos, qué es lo que nos toca aguantar, las represiones sociales, económicas, laborales que se dan Colombia y pues siempre estuvimos inconformes. Cuando pasó lo del Paro, como que nos despertó un poquito más la conciencia. Y no solo a mí, a mucha gente, a muchos jóvenes les despertó la conciencia al ver cómo el gobierno actúa de manera desastrosa contra la sociedad, sabiendo que ellos son los protectores. Y pues siempre ellos buscaron crear un problema y ellos mismos buscar la misma solución, pero lo hacen simplemente por distracción. Entonces siempre nosotros vimos eso como un problema y cuando llegó lo del paro nosotros salimos a las calles con nuestros parlantes. Siempre le damos el micrófono a alguien que rapea y en las mismas protestas del centro, del barrio lo hacíamos. Bueno, yo no estaba tan involucrado en crear los eventos, pero siempre estuve ahí con los parceros que hacían los eventos culturales para generar conciencia en los barrios.
>
> (…) Y ya lo que es todo lo artístico, lo cultural ya lo gestionamos nosotros, que es invitar a los artistas, que llevar alimento para las personas para poder reunir mercados, generar espacios de conciencia para enseñar a las personas cuál es la problemática.
>
> (…) Nos reuníamos parceros de diferentes barrios y decíamos: vamos a hacer, no sé, un canelazo. Vamos a acordar el canelazo, ese dinero va a ser. No sé, no conseguimos el sonido con la localidad, pues toca pagar sonido, pues reunir recursos para las personas de bajos recursos. Se habla más que todo con la gente que grafiteaba, que cantaba. Gente que de pronto tuviera algún arte y pues así se hacía como esa conexión social ().

Asimismo, Realidad Mental, también cantante de rap, comenta lo siguiente en relación con un evento realizado el 7 de junio de 2021 en el Portal de la Resistencia:

> Vamos con todos los poderes comprometidos a la causa y lo más importante es hacernos sentir mañana, que se haga sentir la gente. También con las donaciones muchachos, ya saben, todos ahí en esta causa que también es para hacernos sentir, pero también para recoger alimentos para la gente que lo necesita, para la gente que está marchando, para los chicos de primera de primera línea. Entonces totalmente motivado, (…) En todo caso está muy buena la idea de que un montón de *rappers* nos juntemos con todas nuestras diferencias y le hablemos a nuestro público (Realidad Mental, 2021).

Para entender este fenómeno, hay que tener en cuenta los efectos sociales de la pandemia, no sólo a nivel socioeconómico, sino en términos de salud mental (Equipo periodístico Unimedios, 2023). Los aislamientos producto de las cuarentenas cerraron muchas de las posibilidades de encuentro entre personas, como la asistencia a eventos culturales y musicales, a los que las juventudes empobrecidas no tuvieron acceso, incluso posterior a las cuarentenas. Las manifestaciones sociales fueron el escenario en el que no sólo se protestó, sino que pudieron ser experimentadas como formas de festividad tomándose el espacio público.

Al ser cuestionado sobre la importancia que tuvieron par él los espacios culturales y artísticos en las protestas sociales, uno de los integrantes del movimiento de Primera Línea, con el que nos conocimos como parte de unos talleres que yo dictaba a quienes habían sido víctimas de “falsos positivos” judiciales por pertenecer a tal movimiento, talleres que fueron organizados por el Ministerio de Cultura, llamados “Arte en Resistencia” y a quién por seguridad me pidió reservar su nombre, me comenta al respecto:

> [Salimos], pues, no sólo a protestar. El ambiente también era de fiesta, de farra. Es que uno encerrado por esa puta pandemia estaba desesperado sin poder salir y verse con amigos, con gente y escuchar

> música. Los conciertos por toda la ciudad fueron muy importantes, nos permitió vernos con amigos y otras personas para disfrutar la música que nos gustaba, al tiempo que nos manifestábamos. (…) Yo no había visto tantos grupos que me gustaran y otros que no conocía, pues en vivo. Todo fue una chimba… la gente cantando, bailando y hasta pogueando, todo tranqui. Fue también una fiesta, la fiesta de la resistencia (risas). (…) Uff, es que fui al Portal de Resistencia, Hippies y en Los Héroes… había de todo: rap, rock, electrónica y hasta reggae (Entrevista a integrante de la Primera Línea. Trabajo de campo personal).

Lo que viene a continuación es parte de los diarios de campo que hice cuando apenas sospechaba de la realización de este trabajo. En primer lugar, el uso de un “yo” narrativo evita un enfoque excesivamente vertical y, por tanto, eurocéntrico de las ciencias sociales (Shapin, 1984). En un intento de no aislarme demasiado del texto y de no ocultar las opiniones que pueda tener más allá de la “dureza” de los hechos que he recolectado, esta sección evidencia la manera en que he participado en esta “producción y reproducción cultural subordinada”. Además de hacer menos tediosa la lectura, creo que revela algo de mi posicionamiento dentro de la comunidad estudiada. Además, deja un espacio para expresar mis emociones dentro del análisis académico. Del mismo modo, el uso del recurso narrativo es una forma de reconocer que mi objeto de estudio, la música del Paro Nacional, tiene unos límites muy difusos. Por lo tanto, este relato autobiográfico da al lector/a la oportunidad de establecer nuevas conexiones temáticas, más allá de la visión necesariamente limitada que he podido desarrollar del tema. En este sentido, quisiera narrar parte de lo que viví desde mi experiencia personal en unos de los eventos musicales en los cuales estuve presente, sin ser muy consciente de que ese día iba a haber si quiera conciertos y recitales de varias bandas.

4.1.2 “El Pueblo no se rinde carajo!” Puesta en escena y la música performada. Diario de Campo 07 de junio de 2021

En una tarima que dispusieron en la parte nororiental de la plazoleta del Portal, se anuncia la llegada del cantante de rap Realidad Mental. El cantante dice que se vayan acomodando, pregunta gritando: *¿cómo está la gente?* y grita la arenga: “¡*A parar para avanzar!”*, mientras la melodía de rap empieza. Siguen haciendo ajustes técnicos para poder cuadrar mejor el sonido.

En este sentido, se siguen arreglando los micrófonos y toda la acústica mientras Realidad Mental se posiciona en el escenario. Se ve a los otros artistas que los acompañan empezar a calentar la voz con sonidos típicos de rap, mientras alistan el sonido, se observa que hay muchas personas en la plaza reunidas ondeando banderas, levantando las manos de arriba abajo y haciendo movimientos propios del rap. Se sigue con un pequeño discurso y la gente grita, arenga en son de felicidad. Se ven banderas de Colombia ondeando la gente saltando, gritando, chiflando.

Realidad Mental comienza a cantar, la canción habla sobre la realidad en las calles, de la pobreza y lo duro de la pobreza. Hay una pausa en el canto, la gente grita mientras uno de los artistas la anima. En un pequeño discurso uno de los cantantes rechaza la violencia de género, habla de resistencia y rechaza la violencia del Estado. El artista dice que lo más importante *no es cantar, sino resistir* y que esto nunca había sucedido, mientras grita “¡*que viva la revolución hijueputa*, *que viva el pueblo!”* y la gente responde “¡*qué viva*!”, esto anima mucho al público, se puede escuchar que hay un espacio de melodía. La canción se acaba y la gente grita “¡buena!”, chiflan, gritan. El artista dice: *¿cómo es muchachos? en la re buena y gracias a todos por estar acá, gracias a la primera línea*; haciendo notar su respaldo a las primeras líneas que participaron en las marchas y plantones del Paro Nacional.

Uno de los cantantes agradece también a los rockeros y a todos los músicos que han apoyado el Paro Nacional. Manda un aplauso para el pueblo en alusión al proceso que ha conllevado el Paro Nacional. Comenta que están agotados y cansados, pero que no *les importa un culo* porque van a seguir cantando, acomodan al público un paso para adelante para que la gente se sienta un poco más cercano al cantante. La gente chifla y canta, uno de los cantantes grita *que ¡viva el portal de la resistencia!*

Empieza la canción y la gente se emociona. Empieza a bailar, se ve cómo la gente en general hace movimientos con las manos de arriba hacia abajo. En general se puede ver al público en el que también se ondean las banderas de Colombia y de movimientos sociales. El artista levanta las manos en alusión a que la gente se emocione y empiece a cantar más fuerte, a que se conecten con la música.

Comienza una nueva canción que habla sobre la calle y la dureza de transitar y habitar en ella. Habla también sobre el estigma que carga la población en condición de

pobreza, de las personas habitantes de la calle. Afirma que la sociedad no tiene nada bueno por decir de estas personas. La canción dice que se busca una salida, pero que es difícil la vida en esas condiciones.

El artista se sienta mientras va cantando la canción, se le nota agotado, pero sigue cantando como lo había señalado anteriormente porque es más importante resistir que cantar y estar cansado.

La mayoría de las personas que se observan son jóvenes. Rondan las 3 de la mañana y la gente sigue en el portal donde gran parte de las personas presentes están encapuchadas o cubriendo sus rostros con pañoletas. Esto hace que la gente también esté bailando tranquila, sin riego de que los identifique alguna cámara, guardando el anonimato y posiblemente no solo sirve para cubrir el rostro, sino para protegerse también del covid. Es un momento en el que estamos saliendo justamente de cuarentena producto de la pandemia. El artista anima a la gente a que hagan bulla diciendo *¡cómo fue la bulla gonorrea!*

Uno de los artistas de Realidad Mental empieza a saltar al ritmo de la música haciendo que la gente también salte y se emocione. Se escucha a otro de los artistas decir: *¿muchas gracias a toda la gente que resiste!* Menciona que esto es historia, porque es mucha gente la que ha resistido en las calles durante más de un mes (Es 7 de junio de 2021). Da un aplauso y felicita a los artistas que no pudieron estar o cantar ese día. El artista en este punto pregunta a la gente que qué quieren escuchar y les dice que se ponga de acuerdo, se escucha mucha bulla y empieza mucha gente a pedir canciones, pero no se entiende bien qué es lo que van a pedir

El artista dice que va a cantar algo que casi nunca canta en la tarima. Pausa en la música mientras escogen la pista de la canción y se escucha entre los gritos y los chiflidos de la audiencia que el artista se disculpa porque es un tema que casi no lo canta y puede equivocarse. La canción se llama Colombia y comenta que es del 2010. La canción dice que cómo se vive en Colombia, en el que el coro dice: “*Yo soy de Colombia acá es donde vivo y donde moriré”* la gente le sigue el coro mientras se lo aprende. La canción, en términos generales trata sobre la pobreza en Colombia, en la que cuenta a nivel personal su procedencia de extracción popular.

La gente se mueve poco, aunque baila solo moviendo un poco las rodillas, la cabeza y las manos de arriba hacia abajo haciendo que todo el cuerpo se mueva. La canción hace una crítica también a la política colombiana y a sus políticos, gobernantes. Uno de los cantantes dice: “*¿cómo dice?”* y la gente empieza a cantar el coro que reitera: “*yo vengo de Colombia acá es donde vivo y acá es donde moriré”.*

En este punto el artista levanta y sostiene una bandera de Colombia mientras señala a todo el público. Está cantando y su agrupación lo acompaña bailando y agitando las manos y le acompaña en los coros. La gente sigue moviendo la cabeza de arriba abajo, la gente grita mientras el artista canta *Yo soy de Colombia acá es donde vivo y acá es donde*

moriré…, mientras ondea la bandera de Colombia y las personas gritan, se mueven al son de la canción con movimientos propios de la escena musical del rap. Finaliza la canción repitiendo varias veces “Colombia”; el público se emociona grita, levanta las manos y chifla.

Finaliza la canción. El artista dice que faltan más artistas por presentarse, por lo cual hay que darle espacio a los demás grupos, mientras vemos como otro artista compañero sigue ondeando la bandera de Colombia. Quien tiene el micrófono pregunta al público: *¿qué es lo que falta cantar?* y dice que va a cantar otros dos temas más.

Menciona el nombre de la canción, haciendo que la gente se emocione bastante con lo que va a cantar. En lo que se puede apreciar a la gente gritando y levantando las manos emocionadas por la canción que sigue. Se hace una votación a partir de la bulla de la gente en donde se decide qué va a cantar, si *Mañas de Hijueputa* o *Loco Enloquecido* y al gana *Loco Enloquecido*

La gente conoce muy bien esta canción y se emociona bastante. Mientras la agrupación canta el púbico se mueve emocionado. Uno de los artistas que estaba en tarima empieza a bailar break-dance ondeando la bandera de Colombia. Al parecer la canción habla sobre personas de extracción popular que consumen sustancias psicoactivas y que sortean con dificultadlas calles. En el público se alcanza a ver cómo hay una especie de soplete o algo que genera una llama bastante grande. La gente baila, canta, graba la canción y se nota muy emocionada

Otro de los cantantes e integrantes de Realidad Mental que estaba debajo de la tarima con el público, se sube de nuevo a esta mientras ondea la bandera de Colombia. Salta emocionadamente o muy profusamente. Se aprecian muchas personas también saltando, disfrutando y bailando la canción con movimientos propios del rap. Se nota bastante confluencia de público. Este artista con la bandera de Colombia levanta las manos para que la gente grite y se emocione un poco más con la canción. La canción se acaba y la gente empieza a gritar ¡*buena, buena!* y el artista dice: en *la re buena dice que se sigan resistiendo y que sigamos saliendo a las calles!*

Pregunta al público que si van a seguir resistiendo, que si van a seguir tomándose las calles, pregunta que si el pueblo ya murió, que si el paro ya murió; la gente grita que no que no murió y empieza con la canción de despedida arengando primero *resistencia, resistencia, resistencia…* el artista se baja para cantar con el público se acerca a cantar en medio del público y pregunta que cómo es que es, si van a saltar o qué

El público se emociona mucho una vez que empieza la canción, empiezan a saltar con el artista que se encuentra en medio del público, se notan banderas de Colombia ondeando, la gente saltando y moviendo las manos de arriba abajo mientras la canción dice: “*cuánto por mí, cuánto tienen, cuánto apuestan”.* Justo en donde está el artista, en medio del público, la gente salta muy emocionada se ven ondeando banderas. Mientras el artista está en medio del público, la gente a su alrededor saca los celulares porque quiere grabar al artista y tomarse fotos con éste.

Es una canción sobre los bares, sobre la dureza de la calle. El artista y principal cantante Realidad Mental sigue en medio del público donde se ve bastante gente, pero en la tarima están el resto de la agrupación, se puede notar en esta se encuentran amigos y parte del equipo del Realidad Mental, cantando la canción y el coro en el que aparece una mujer, de las pocas que se pueden reconocer en una agrupación predominantemente de varones. En este punto de la canción hay una gran participación del público, se nota una gran emoción en este que se ha tomado la plaza del Portal de las Américas.

La canción habla del consumo de alcohol, de sustancias psicoactivas, de las calles y de la vida en Bogotá. Se sigue apreciando a las personas bailando. Hay algunas que están fumando cigarrillo o marihuana. La mayoría del público asistente parece seguidor o hace parte de la escena musical del rap. En este punto la gente empieza a saltar con arengas que hace el segundo cantante.

Mientras el coro sigue, el artista principal está siendo escoltado de nuevo la tarima por el grupo de participantes o de asistentes al evento. Este, una vez en la tarima, arenga: *“¡que viva el pueblo, yo soy del pueblo y por eso quieren hijueputas, porque soy pobre, soy de pueblo como todos ustedes, porque ustedes se están parando duro por el país, respeto para todos ustedes. Veo la bulla que me fui!”*

Al final dice: *“¡me les arrodillo gonorrea, mis respetos; qué viva Kennedy, qué viva Bosa, qué viva Colombia!”* La gente empieza a arengar: *“¡A parar para avanzar, viva el Paro Nacional!”* en eso el artista grita: “¡A parar para avanzar!” y la gente responde: “¡viva el Paro Nacional!” Esto se ve repetidas veces, hasta que finalmente uno de los artistas de Realidad Mental dice que son las 3:00 de la mañana, gritando: *“¡Resistencia, esto es rap y esto es resistencia!”* El artista le agradece al público y va a dar paso a otro artista…

Como se puede apreciar en el relato anterior, parte de los discursos, ya sea en la poética de las letras o por las intervenciones de los cantantes, hacen manifiestas la producción cultural subordinada desde la música. Retomando a Willis (2003), considero que los sonidos y géneros que he podido observar en el Portal de la Resistencia participan de una reproducción cultural cuyo objetivo contra-hegemónico es la formación de la identidad diversificada de la clase y el saber popular de los/as oprimidos/as. También contribuyen en la unidad de los mismos, para que la producción cultural hegemónica no rompa con la producción cultural subordinada. Estos contra-relatos en la producción cultural subordinada de

la música hacen frente a las narrativas y discursos proferidos y reproducidos masivamente por los medios de comunicación tradicionales, en los que se estigmatiza la protesta social como violenta y vandálica.

Dichos contrarrelatos, se evidenciaron en las puestas en escena de los diferentes artistas y músicos en los diferentes sitios en los que se concentró la protestas social en Bogotá durante el Paro Nacional. En uno de los vídeos de YouTube analizados -proveniente del canal de la banda de punk-rock UZI que se presentaba en el Portal de la Resistencia- comenta la vocalista en el cambio de canción: *"Vamos a luchar por la vida que queremos, por una vida digna y justa para todos y todas, para que haya salud y bienestar para todos y todas"* (Cantante de UZI, 2021). Asimismo, en otro de los vídeos de este canal, el vocalista de Lupus (banda de punk rock) comienza la presentación diciendo: *"Esto es rock enfermizo, una pandilla rebelde, una pandilla hija de la locura. Ha esto nos han traído, ha esto nos han llevado, no creemos en sus falsos ídolos; que caigan todas las estatuas que caigan esos monumentos ¡Somos rock enfermizo!*" (Cantante de Lupus, 2021).

La música en contexto de manifestación social, no sólo articula y junta a las subjetividades y colectividades, sino que produce discursos y prácticas de resistencia que ayudan a mantener la unidad de grupo, la identidad y las posiciones estratégicas tanto de lugar como de sentido, de sentimiento. No obstante, este es un fenómeno que como mencionaba en el capítulo anterior, no había sido usado como recurso y reportorio de la resistencia de forma tan determinante antes de las protestas del 2019. El camino marcado por las protestas del Paro Nacional de noviembre 2019, avizoraba que los diferentes colectivos y expresiones culturales-

artísticas ejercerían un rol importante y determinante para lo que serían las protestas del 2021.

En este sentido, varios/as de los/as músicos/as que fueron indagados sobre la participación de la música en las manifestaciones, fueron enfáticos que como músicos/as no se habían organizado antes como sujetos/as políticos activos, sino que lo hacían desde otras colectividades como grupos de amigos, movimientos sociales y/o partidos políticos.

> Digamos que durante la pandemia pasan cosas muy feas, también muy fuertes y no podíamos salir muchas veces. Cuando llega el 2021 es como el momento donde realmente se organiza mucho mejor todo esto. Ahí es donde ya decidimos llamarnos Músicxs Segunda Línea y empezamos a pensar en esto ya no solamente como el acompañamiento a las marchas, sino como una herramienta de Transformación Social. Entonces empezamos a ir a los portales donde se estaba como concentrando la energía del paro: al portal de la 80, al portal de las Américas: de la Resistencia (Entrevista a una de las integrantes de Músicxs de Segunda Línea. Trabajo de campo personal)[27]

Así, la articulación de colectivos musicales y de músicos empieza a conformarse desde el 2019, pero llega pensarse como repertorio y recurso de las resistencias en el 2021. Parte de este proceso es autogestionado, las intervenciones y puestas en escena en el espacio público son producto de diálogos entre los/as diferentes artistas, músicos/as y colectivos musicales con horizontes más claros, más allá de acompañar y dar fuerza a los diferentes movimientos y

[27] La entrevista se hizo en la Casa de la Paz (La Trocha) posterior a un evento y conversatorio realizado el 28 de abril de 2023, en conmemoración de los dos años del Paro Nacional del 2021.

colectivos/as sociales en resistencia. Esto se traduce en la organización espontánea, pero politizada de eventos en los diferentes puntos de manifestación social como los mencionados portales de la 80, Suba, Las Américas (de La Resistencia), Puente Dignidad, Parque de los Hippies, Monumento de los Héroes y los itinerantes que recorrieron la carrera 7ª y el centro de la ciudad.

La música, entonces, ha tenido una relevancia inédita en el Paro Nacional de 2021. Empezó a jugar un papel central dentro de las manifestaciones, plantones y protestas en toda la ciudad. Esto permite los encuentros masivos y genera permanencias en el espacio público. En este sentido, no sólo se reconfigura sus usos -prácticas disciplinadoras individualizadas y fragmentarias insertas en las lógicas de la ciudad diseñadas por los poderes dominantes- sino que esa reconfiguración cambia o posibilita las formas de estar y percibir tales espacios. Así, por ejemplo, la organización y ejecución de conciertos que, “como fragmento del gran arte interpretativo que es el ritual, el musicar cree una red compleja de relaciones que existe mientras dura la actuación” (Small, 1999a, p. 7)

Con lo anterior en mente, las prácticas musicales contenidas en el concepto musicar rompieron con las condiciones “normales” de la ciudad que suelen estar atravesados por las dinámicas propias de lo urbano. En ellas, los sonidos de los carros, buses, gente hablando, vendedores ambulantes y demás sonidos que pudiésemos reconocer como propios de la ciudad, son reconfigurados y resignificados porque se convierten en espacios musicales en los que dicha “normalidad” se rompe por las performáticas de los colectivos y artistas musicales.

Estos espacios no suelen tener este tipo de performáticas y es habitual tener lugares propios en recitales y conciertos masivos dispuestos para las prácticas musicales. El musicar, en contexto del Paro Nacional, logra romper con todas estas lógicas y permite la circulación de ideas, discursos, ideologías y estéticas que se logran articular. Bajo la producción cultural musical, circulan las demandas y resistencias de las diferentes subjetividades y colectividades que configuraron las marchas, plantones y protestas en el marco del Paro Nacional.

Las tomas prolongadas del espacio público a partir de las prácticas musicales permitieron concretar la masividad y permanencia en este. A su vez, propició una serie de discursos ocultos gracias a la ausencia de vigilancia y control de las fuerzas de seguridad del Estado. Como lo explica el siguiente apartado, estas no pudieron penetrar en la intimidad y profundidad producida en estos espacios.

4.2 “¡Duque y Uribe la misma mierda son¡” Resistencias Cotidianas: de los discursos ocultos y la infrapolítica en la música como política cultural

La ausencia de vigilancia puede darse en la masividad que procura la protesta social. Aún más, cuando la ocupación del espacio público se hace de manera continua como sucedió con el Portal de la Resistencia y el Monumento de Los Héroes. Allí, los artistas pudieron intervenir el espacio público con la puesta en escena de diferentes escenarios musicales. En tiempo normal, esta práctica es regulada por mecanismos jurídico-legales. De lo contrario, si la puesta en escena de la música no cuenta con los permisos, procesos y procedimientos requeridos

por las entidades públicas encargadas de su regulación, es castigada por la ley. Se hace efectivo su control a través los cuerpos de seguridad del Estado, especialmente la policía.

Destaco aquí el concepto de “discursos ocultos” desarrollado por James Scott (2004). Este se entiende como parte y producto de las relaciones de poder entre dominadores y dominados:

> El discurso oculto, por definición, representa [también] un lenguaje -gestos, habla, actos- que normalmente el ejercicio del poder excluye del discurso público de los subordinados. La práctica de la dominación, entonces, crea el discurso oculto. Si la dominación es particularmente severa, lo más probable es que produzca un discurso oculto de una riqueza equivalente. El discurso oculto de los grupos subordinados, a su vez, reacciona frente al discurso público creando una subcultura y oponiendo su propia versión de la dominación social a la de la élite dominante. Ambos son espacios de poder y de intereses (Scott, 2004, p. 53)

La masividad de la protesta posibilita el anonimato de los artistas callejeros y urbanos, la cual es utilizada para escapar de los castigos y así establecer, mediante la música, los discursos ocultos que en condiciones de “normalidad” impuesta por la dominancia hegemónica, no podrían darse con tales dimensiones simbólico-espaciales.

De acuerdo Scott (2004), los dominados buscan siempre formas alternativas por medio de las cuales harán prácticas de resistencia no frontales, en las que velan los mensajes y crean sentido en sus pares dominados, haciendo que los discursos ocultos se diseminen de manera general. Los encuentros de los dominados, en los que se crean tales discursos ocultos, son espacios variados y socialmente construidos entre ellos, generando un uso del lenguaje y las prácticas

específicas con las cuales se generan también la resistencia y reclamaciones al poder. Así el devenir-música implica una serie de prácticas no ordenadas, que desafían el orden establecido y se incorporan como repertorios de resistencia dentro de la protesta social, guardando su forma oculta en la que critican, demandan, exigen y protestan contra las hegemonías dominantes.

> “Imagínese un peladito de esos que yo le decía hace años, que seguramente escuchó a Todo Copas[28], y que llegue y los vea en su barrio cantando por el paro. Los peladitos ya se les transformó la vida claro, esos peladitos van a ser peladitos resistentes ¿se entiende? Que van a tener un poquito de conciencia eso sí pelín de conciencia, pero yo creo que esa canción por ejemplo de *Arriba los de Abajo*[29] cómo no va a tomar sentido justamente como el sentido que tomó para alguien que de pronto en un contexto de paro que por fin los de abajo están. Y esa canción, Todo Copas la tenía ya desde 2017. Entonces ¿cómo cobre todo eso? por ejemplo, un *Uribe no ha Muerto*[30] esa, por ejemplo, se ve sí marica, que le escribió el enano hace resto de tiempo ¿sí? Hace años, muchos años y gente hoy, claro marica las injusticias, ahí están esa canción que era muy cierta, digamos en el paro y ahí están las injusticias ahí están, ahí están, el país no ha cambiado. (Entrevista Organizador de eventos musicales e integrante de la Banda Punk Triple X. Trabajo de campo personal)

Los discursos ocultos emanan de la prácticas culturales populares como los encuentros que genera la cotidianidad en el Portal de la Resistencia y las concentraciones diarias en el Monumento de Los Héroes. Scott muestra una multiplicidad de ritos, festividades, literatura oral, y usos populares del lenguaje (chismes, dichos, etc.) entre otras, en las que el discurso oculto sale a la luz para hacer reclamos, amenazas y demás demandas que se oponen a discurso oficial y

[28] Agrupación de rap de Bogotá
[29] Canción de Todo Copas https://www.youtube.com/results?search_query=arriba+los+de+abajo+todo+copas
[30] Canción de la banda de punk bogotana Triple X https://www.youtube.com/watch?v=W0hZBR9NOX0

público, posibilitando un cambio social deseado. Esto en tanto el ejercicio de ocultamiento garantiza la seguridad de los miembros de las comunidades dominadas en las que pueden evadir el castigo como sucedería en el caso de una acción directa y pública. Así, el devenir-música puede considerarse como un discurso oculto gracias a la masividad y ocupación continua y prolongada del Portal de la Resistencia.

Ilustración 13. Captura de Pantalla del Canal de YouTube AAINJAA. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=oyPiCThDzLw

En este sentido, una de las presentaciones de AINJAA (ilustración 15), una batucada que hizo fuerte presencia en diferentes puntos de la ciudad, toca en la mitad de la gente de uno los plantones realizados el 12 de mayo de 2021 en el Monumento de los Héroes. Se puede notar cómo la gente inmersa en la protesta baila al ritmo de los tambores, en los que la performática de la agrupación está dotada de escenificaciones, coreografías y uso del fuego de forma circense, dando la sensación de espectáculo en medio de la protesta.

Esto, además, hace que quienes presencian el performance de la batucada empiecen a saltar y a cantar arengas al son de las percusiones. Si bien las batucadas son agrupaciones de músicos, en su mayoría de percusión y que no suelen tener letras, generan a niveles sensoriales una conexión entre las diferentes personas y colectivos/as que protestan, produciendo articulaciones entre lo sonoro y la poética inmersa en las arengas, y ajustan estas últimas con lo tocado por los músicos creando un ambiente festivo de anonimato en el que la rítmica, marcada por la percusión de la batucada, logra insertar las proclamas, como es el caso de la que profesaba: *“¡Uribe, paraco hijueputa!”*.

Andrea de la banda “Músicxs de Segunda Línea” comenta los siguiente frente a la producción discursiva de la música y las prácticas musicales:

> Por ejemplo, sacamos este tema que se llama *vote carajo* y es un reggaetón. Entonces, cómo usar también estos ritmos que están de moda para conectar con la gente.
>
> (Suena un fragmento de la canción) ‘… *qué la gente diga que votar le da pereza.*
>
> - *Esta canción no es ninguna aspirina, prende bien el fuego porque es puta vitamina, es un ritmo que alimenta la vida para que la gente se anime a votar y salga a defender los derechos y la vida.*
>
> - *Óigame mi veci, venga le pregunto, dígame una cosa ¿cómo vive usted? ¿le alcanza pa’l arriendo, le alcanza pa’l mercado, le alcanza para el agua, le alcanza para la luz? Si no tiene la pensión, si no alcanza a ir a la U, si no puede acceder ni a la salud… Pues vote carajo, elija carajo, decida carajo, sabroso carajo’* (fin del fragmento).
>
> En ese momento era el mensaje, antes de las elecciones, obviamente (Entrevista a Música de Músicxs de Segunda Línea. Trabajo de campo personal)

Además, Scott (2004) muestra cómo este tipo de prácticas y producciones culturales, como el devenir-música, no son una válvula de escape que permite sacar parte de la presión del poder ejercido por la dominación y la continuación de la misma, sino que se genera un discurso contrahegemónico. Todas estas prácticas sociales y culturales subordinadas, las denomina como infrapolítica, ya que son formas no oficiales ni públicas de política, pero que permiten y extienden los límites de la política oficial: “la infrapolítica está siempre ejerciendo presión, probando, cuestionando los límites de lo permisible” (Scott, 2004, p. 237). La masividad de las protestas sociales, puede dar ese efecto de ocultamiento y anonimato para muchos/as quienes salieron a marchar. El devenir-música, como repertorio político y de resistencia, puede permitir encuentros íntimos en los que diferentes voces se unen para compartir no sólo los procesos de resistencia, sino todo aquello que involucra la práctica cultural y social en la que se encuentran con otros devenires.

Por otro lado, se puede entender este devenir-música como parte de las resistencias cotidianas, en el contexto que imperó en el Portal de la Resistencia durante el paro del 2021. Según Johansson y Vinthagen (2020) las resistencias cotidianas han sido definidas por diferentes autores como “prácticas sociales y como una forma de resistencia no violenta” (Johansson y Vinthagen, 2020). A su vez, se configura como una estrategia política que, en palabras del activista Raja Shehade, es como una “tercera vía” que no es ni lucha armada ni aceptación pasiva (Johansson y Vinthagen, 2020).

El enfoque que proponen Johansson y Vinthagen para el estudio de las resistencias cotidianas, se fundamenta en 4 dimensiones que componen este tipo particular de resistencia. Las dimensiones a las que hacen referencia son: i) los repertorios de la resistencia cotidiana en relación con el poder; ii) la multiplicidad e hibridación de agentes de la resistencia y las relaciones de género iii) la espacialización de la resistencia cotidiana y; iv) la racionalización del tiempo. Bajo esta perspectiva, el devenir-música se establece, en el marco del Paro Nacional, como una resistencia cotidiana. Hace parte de los repertorios de la resistencia, posibilitando voces críticas y contra-hegemónicas a las élites. También se pueden ver la multiplicidad de artistas en relación con diferentes actores sociales como los movimientos y colectivos sociales de diversa índole como los de mujeres, pueblos originarios, educadores, culturas urbanas (raperos, punk, metaleros, etc.), en el que se denuncian abusos de la policía en el uso de la fuerza, los acosos, abusos sexuales y feminicidios en contra de las mujeres, las deudas históricas en educación, salud, pensiones y al campesinado.

Este punto me parece fundamental. Quisiera exponer las experiencias que tuvieron algunos/as músicos/as al poder disciplinario de la policía. Los siguientes testimonios demuestran que fueron víctimas de agresiones dirigidas específicas. Andrea, de Músicxs de Segunda línea me cuenta una de sus experiencias mientras tocaban en El Portal de la Resistencia:

> Nosotros llegamos con la intención de hacer un taller, pero cuando llegamos los chicos habían estado toda la noche anterior tropeliando con la policía. Ellos tenían un campamento hacia la parte de atrás del portal. La intención en ese entonces,

> eso fue cuando Claudia[31] dijo que tenían que desalojar los campamentos a las buenas o a las malas. Creo que fue por eso que nosotros nos movilizamos también para ir a apoyar a los chicos para que no los desalojaran a las malas, sino que todo bien, con calmita y con amor y con cariño, todo se puede hacer. Entonces, claro, llegamos y nos enteramos que desde la noche anterior los habían estado asediando. Eso está un tropel tenáz. ¿Qué podemos hacer en esa situación? Además, donde ya se está empezando a poner violento, estaban rodeados ellos de ESMAD, de policía; y tomamos la decisión, algunos, porque lo discutimos entre todos y como algunos habían ido con sus hijitos, con sus familias, pues se les daba mucho susto irse a meter. Tenemos la mayoría que íbamos a llegar a entrar al espacio, tocando como si fuéramos una papayera re desubicada que llegó por casualidad allí. Sí como entonces, me acuerdo mucho que llegamos tocando un tema que es un clásico del Pacífico que se llama Kilele, pero entonces nosotros le cambiamos la letra, ya no era *"todo el mundo estaba bailando Kilele"*, sino "*no queremos más violencia Kilele, queremos vivir en paz Kilele"* (Entrevista Música de Múscxs de Segunda Línea, 2023).

Además, Julián me cuenta la siguiente experiencia cuando le pregunté cómo vivió las marchas y protestas durante el Paro Nacional. Su comentario corresponde a una de las marchas de las que participó a principios de mayo de 2021:

> Duro, pues sí. De hecho, a mí solamente por grabar, a mí me capturó la policía, me rompió una chaqueta que era super fina, me la rasgó, no sé si con un cuchillo, no sé, me la rompieron toda por detrás. Estaba muy pendiente en ese momento de los de defensores humanos para que no me fuera a pasar nada (Cantante de Rap, 2023).

En la misma vía apunta el cantante de rap Realidad Mental, en el conversatorio sostenido entre los también raperos Ali Aka Mind y NicolaiFelleas

> "Todos los artistas que estamos allí estamos haciendo un gran esfuerzo y estamos levantando nuestra voz de protesta con arte, porque igualmente hemos salido a marchar y estamos en la causa. (…) Inclusive yo salí a marchar y han habido güiros[32], me he visto en medio de un güiro y me ha tocado por decirlo así, palabras más palabras menos, pararme re duro huevón,

[31] Se refiere a Claudia López, alcaldesa de Bogotá entre el 2020 y 2023.
[32] Este término es usado en el lenguaje de la calle para referirse a problemas, enfrentamientos, peleas, tropeles, etc.

> exponerme y toda la vuelta, pero tengo claro es que nuestra arma es el micrófono” (Realidad Mental, 2021).

Finalmente, en cuanto a la racionalización del tiempo, el estallido social, a pesar de aglutinar una pluralidad de grupos sociales, estos sectores se enfrentaron con las élites e ideologías dominantes generando una oposición entre dos “clases sociales”, al menos en términos ideológicos, diferenciando entre la “*Gente de Bien”*[33] y los “vándalos”, “terroristas, “antisociales” quienes eran las personas que protestaban. Parte de las narrativas instaladas por un sector de la élite política y económica del país, se fijaron en torno al trabajo y a la producción capitalista afectada en los meses en los que se desarrolló el Paro Nacional.

Además, los tiempos en los que el devenir-música se desplegó para su realización, cambiaron, ya que no se hacía bajo las lógicas jurídico-legales como sucede en tiempos de “normalidad” institucional. Las músicas y ritmos establecieron permanencia en el espacio público como forma y recurso político de la resistencia. El devenir-música, en este panorama, genera contra-espacios que ponen en tensión las relaciones de poder asimétricas ejercidas por las hegemonías dominantes. Estos contra-espacios generaron nuevas territorialidades en las que las juventudes, las mujeres, los pueblos originarios y todos/as aquellos/as que han sido confinados/as a la subalternidad tuvieron la posibilidad de alzar su propia voz.

[33] Término usado en Colombia para describir a aquellas personas que no hacen daños “morales” o físicos, siguiendo la ética y la moral dominantes. Aunque el término se ha popularizado, es usado principalmente por las clases medias-altas y altas del país, denotando una superioridad moral y socioeconómica.

Este tipo de prácticas, en principio políticas, tienen realmente una dimensión cultural, es decir, lo político no puede entenderse sin la cultura, ya que:

> Los movimientos urbanos populares, de mujeres, de personas marginales y otros, también despliegan fuerzas culturales. En sus continuas luchas contra proyectos dominantes de desarrollo, construcción de nación y de represión, los actores populares se movilizan colectivamente en base a múltiples significados y riesgos. De esta manera, las identidades y estrategias colectivas de todos los movimientos sociales están inevitablemente ligadas al ámbito de la cultura (Escobar et al., 2001, p. 6)

La acción de tomarse las calles con la música, entonces, es una dimensión simbólica que altera parte de los valores dominantes en el que se busca el reconocimiento de otras identidades nacionales, históricamente silenciadas y negadas; ocultadas por el proyecto civilizador occidental. En términos de descolonizar la memoria, hacer música y bailarla como forma de resistencia hace parte de los procesos sociales y colectivos de memoria que posibilitan el agenciamiento político de las comunidades y singularidades, mediante los cuales se facilita el acceso y ejercicio de una voz propia que narra la crudeza del conflicto social y que tiene como fin el reconocimiento y no olvido de las víctimas, su dolor y su desarraigo territorial.

Este tipo de acciones llevadas a cabo por los colectivos y artistas musicales se configuran dentro de lo que se puede denominar como *política cultural,* entendida como “dispositivo que nutre modernidades alternativas” (Escobar et al., 2001, p. 8). Así, “[L]a *política cultural* se pone en marcha cuando los grupos subalternos intervienen en debates sobre políticas; cuando intentan otorgar nuevos significados a las interpretaciones culturales dominantes de la política o cuando

desafían las prácticas políticas dominantes” (Lamus, 2006, p. 50) Por ello, se plantea la política cultural como un dispositivo conceptual para la expresión y las prácticas de los diferentes grupos culturales con el que les permite a través del lenguaje, las prácticas y la construcción simbólica de la realidad, desafiar los regímenes de poder dominantes y hegemónicos.

En este sentido Escobar et al. (2001) establecen que:

> La política cultural de los movimientos sociales a menudo pretende desafiar o dislocar las culturas políticas dominantes. En la medida en que los objetivos de los movimientos sociales contemporáneos tienen alcances que desbordan las ganancias materiales e institucionales percibidas; al punto que los movimientos sociales estremecen las fronteras de la representación política y cultural, así como de la práctica social, cuestionando hasta lo que puede o no ser visto como político; finalmente, en tanto la política cultural de los movimientos sociales establece confrontaciones culturales o presupone diferencias culturales; debemos aceptar, entonces, que lo que está en juego para los movimientos sociales es la transformación profunda de la cultura política dominante en la cual se mueven y se constituyen a sí mismos como actores sociales con pretensiones políticas” (Escobar et al., 2001, p. 8).

Así las cosas, se puede entender que la acción de hacer música y performarla en la calle es un práctica cultural que se va insertando en las lógicas de la política cultural de los estudiantes, las mujeres, los pueblos originarios y las personas empobrecidas con la que buscaron cambiar y reconfigurar la cultura política dominante.

En las ollas comunitarias, en las pintadas de grafiti, en la marchas, plantones, en las coreografías y en todas las expresiones culturales y artísticas performadas durante el Paro Nacional, la música fue un eje fundamental para la

articulación de otras expresiones que se dieron como repertorios disonantes y en clara resistencia a las relaciones de poder asimétricas. El estar ¡*Presente!* de forma permanente en el espacio público de todas las colectividades y subjetividades participes del Paro Nacional, en el que la música aglutinaba y (re)unía, mostró dinámicas sociales que permitieron el diálogo entre diferentes expresiones al compartir sentires, emociones y experiencias. Planear las tomas del espacio público, pintarlo y transformarlo, arengar en conjunto, autogestionar los recursos para la olla comunitaria, para los eventos musicales, acampar y acompañarse; logró la amplificación de discursos ocultos compartidos expandiendo las fronteras de lo que puede considerarse dentro del campo de lo político, creando nuevas formas de acción política que rebasan a las “tradicionales”, como las de la política electoral, que intentan ser contenidas dentro de la cultura política dominante.

Lo discursivo y lo sonoro de la música y de las prácticas musicales en contexto de protesta social, se configuran como producción cultural subordinada concreta en la que se producen y reproducen los sentidos de las resistencias. Estas producciones y reproducciones sociales y culturales conllevan a la producción de sentidos y entramados de significación a través de los discursos ocultos y las resistencias cotidianas que procuran la música y la masividad de las protestas sociales en el Paro Nacional. Así, la música y sus prácticas asociadas hacen parte de los repertorios de la resistencia, no sólo como un elemento aglutinador, sino que marca la forma en la que los/as dominados/as, subalternos/as reconfiguran la política, en términos de cultura política dominante, haciéndola suya como parte fundamental y estratégica de las políticas culturales de los/as oprimidos/as.

5 A modo de conclusión

En esta tesis, he querido mostrar la música en su función liminar, como elemento fronterizo para distintos colectivos/as que participaron en el Paro Nacional del 2021. La presento como el límite de la agencia social que articula y aglutina recursos y repertorios desplegados en las manifestaciones, protestas, plantones y demás actividades socioculturales que se dieron en Bogotá. Con este análisis, pretendo poner en tensión lo musical en el contexto de protesta con lo que considero ser el nudo del trabajo: la noción de contradispositivo. Es decir, el musicar en todas sus formas resistió y subvirtió temporalmente los dispositivos hegemónicos de control de los cuerpos colectivos en el espacio público bogotano.

Este papel central del musicar en la protesta social colombiana es algo relativamente nuevo. Las manifestaciones sociales se caracterizaron por ser largas marchas en los que muchos de los repertorios que podríamos calificar de “musicales” eran usados asincrónicamente, de forma disipada en tiempo y espacio, lo que dificultaba la articulación del musicar con otras expresiones y sentires. Es decir, la protesta social y los festivales o conciertos de música protesta se realizaban en espacios-tiempos distintos. Con estas particularidades, el Gobierno de turno desplegaba diferentes represiones materiales y discursivas que diluían rápidamente la acción colectiva.

En lo que va corrido del siglo XXI, la represión estatal se agudizó y sofisticó (Golder, 2023). En este contexto, se desarrollaron las jornadas de protesta dentro del marco

del Paro Nacional del 2021. En este escenario de tensión frente al posible choque con las fuerzas del poder hegemónico, aparece la expresión cultural y artística como elemento disruptivo y de resistencia frente a las relaciones de dominación establecida por los dispositivos hegemónicos de control. Durante las jornadas de protesta se evidenciaron, como he indagado a lo largo de este trabajo, diferentes muestras de arte, canto, baile y conciertos. Este “musicar” convirtió la calle en territorio de celebración y resistencia. En esta reconfiguración del espacio público, el cuerpo colectivo se hace coherente gracias a la emergente intimidad que permite el encuentro entre los/as diferentes manifestantes. Así, el musicar del Paro Nacional 2021 fundó la resistencia colectiva como un festejo, interpelando al cuerpo colectivo e individual desde el gozo y el movimiento. En otras palabras, las personas que hicimos parte de las protestas en el Monumento de los Héroes como en el Portal de la Resistencia nunca pudimos decidir si íbamos a un concierto o una protesta social.

En las jornadas de protesta dentro del marco del paro del 2021 el devenir-música se hizo cuerpo y evidencia porque, durante las marchas, el paso lo marca el bombo de las batucadas. La emoción la moldea el canto que se alza al unísono con el otro, con todos los otros manifestantes que juntos hacen un solo coro. En otros escenarios son las guitarras y las percusiones estridentes del punk y el rock, las que dan trámite al descontento. Y, claro, las liricas establecen la narrativa con la que se expía la “digna rabia”. La música estuvo presente como eje transversal y articulador de los diferentes elementos que constituyeron los escenarios y puestas en escena de la protesta social. Así, la posibilidad del enfrentamiento físico se

diluyó en ese encuentro que surge del descontento social, cohesionando las expresiones aisladas e individuales.

Así, la música se configura como un contradispositivo que, en su despliegue, permite el surgimiento de nuevas subjetividades y racionalidades frescas mediante la naciente relación que se genera con los repertorios de protesta. Es decir, a través de puestas en escena, discursos y prácticas el musicar del Paro Nacional reconfiguró temporalmente las relaciones de poder en la ciudad. El espacio público también fue transformado por el musicar porque estas prácticas exigen cambios que, aunque temporales e improvisados, afectan la infraestructura de la ciudad. Además, articuló con otras expresiones de la protesta social como las ollas comunitarias y otras formas de arte urbano. La música también fue garante de la permanencia de los manifestantes en las diferentes actividades socioculturales. Así, la música adquirió un lugar más central en el contradispositivo desafiante, desde las márgenes que se evidencian en la protesta social, de las estructura y narrativas dominantes. En este sentido la música es punto de partida para la construcción de identidades colectivas, y de una resistencia diversa e inclusiva.

Sin embargo, en este trabajo no se exploró dimensiones del género y racismo que evidentemente atraviesan los diferentes movimientos y colectivos/as sociales. Es importante profundizar en tales dimensiones, ya que en muchos de los escenarios, puestas en escena y performáticas de la música en el Paro Nacional, estuvieron acentuadas por una predominancia masculina que refleja la dominación de los hombres en las escenas musicales de la ciudad.

Desde una perspectiva del cambio social, es importante, entonces, hacer uso de todas las herramientas analíticas que nos brindan tanto los estudios culturales como los estudios subalternos, especialmente desde la perspectiva latinoamericana. Para poder comprender la fuerza que están tomando la producción y puesta en escena de los productos culturales de la protesta social en Bogotá, particularmente la música y sus prácticas musicales, es esencial hacer un análisis sobre la relación-tensión con el poder político y económico de manera holística, pero no universalista. Siempre teniendo en el panorama analítico la coyuntura y contexto específico en el que estas luchas y disputas por el sentido de nación, ciudad, territorio e identidad están tomando lugar en la ciudad.

Este trabajo no pretende otra cosa, sino explorar las dimensiones políticas que puede tomar el musicar en la (re)configuración de la cultura política en Colombia y América Latina. Es, entonces, una invitación a seguir explorando las formas en las que se dan las resistencias como parte de la política cultural de los grupos, comunidades y colectivos sociales subordinados.

6 Anexos

6.1 Vídeos de YouTube

AAINJAA Producciones (2021). AAINJAA EN EL PARO NACIONAL | EL QUE NO SALTE ES TOMBO https://youtu.be/oyPiCThDzLw?si=Pr9FFxjGWCQh6dhd

AAINJAA Producciones (2021). AAINJAA | TAMBORES POR LA VIDA Y LA LIBERTAD https://youtu.be/_nLYmvkh8yE?si=Ixbv44enID5GEzAJ

Barbukana Batucada (2021) ¡BARBUKANA Y ATERCIOPELADOS! Encuentro cultural realizado en medio del Paro Nacional. https://youtu.be/nFylpVOTMds?si=Tl5NyJBvMv1_3CWl

Destruye Huye (2021). PILA @PARO NACIONAL 2021 (Portal Resistencia) https://youtu.be/EWh7HGSAhXM?si=udN3fdQ2xG9w_R4R

Destruye Huye (2021). MANGUAL @PARO NACIONAL 2021/Videotape/ (Portal Resistencia) https://youtu.be/98KL3bkQsQU?si=I5pXM8FFjqvRb7_j

Destruye Huye (2021). SYSTEMA @PARO NACIONAL 2021 (Portal Resistencia) https://youtu.be/ybVi0zse5Uc?si=KVYpUFUQFtoIIqUa

Destruye Huye (2021). LUPUS @PARO NACIONAL 2021 /Videotape/(Portal Resistencia) https://youtu.be/7PqEtOZbquE?si=CPUNktYnl6FTfoiH

El Espectador (2021). Paro Nacional 20 de julio: muestras artísticas en el Monumento a Los Héroes - El Espectador https://www.youtube.com/live/E9FtahJmwUU?si=aPV2520sPPWiAjw8

La Línea del Medio (2021) Paro Nacional: 12 de mayo, Monumento a los héroes, Bogotá https://youtu.be/J4qFFsGSHFs?si=gM4YK8cjUXO7Ve-5

Músicx Segunda Línea (2021) Segunda Línea tocando de frente https://youtu.be/pjtn-5vkzqU?si=rIUMXQij00CS6Vu2

Rock al Parque para Todos (2021). Cariñito-Archivo Paro Nacional 2021 Portal de la Resistencia https://youtu.be/TG9IT3Vm5Tg?si=dyuo8qqsoiJ6pdWx

Rock al Parque para Todos (2021). Nicolaifella - Ali Aka mind - Realidad Mental Previa Paro Nacional 28M (Un mes de paro) https://youtu.be/xBNLBSdHEl0?si=kRk1Mzruw6_0rJ5B

Universidad Nacional de Colombia (21 de septiembre de 2021). ¡El poder de la juntanza! Tejiendo estrategias colectivas para el cambio. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=kAT4rHI762I

6.2 Medios Consultados

Cerostenta (2022). Z11 en el Paro Nacional: anatomía de un falso positivo judicial. Recuperado el 20 de noviembre de 2023 de https://cerosetenta.uniandes.edu.co/z11-en-el-paro-nacional-anatomia-de-un-falso-positivo-judicial/

Colombia Informa. (2021). Música pa ' l Paro. Recuperado el 20 de enero de 2024 https://bit.ly/35lEdxY

Equipo periodístico Unimedios. (2023). Silenciosa y letal: así avanza la actual « pandemia » de salud mental. Periódico UNAL, Agosto, 2. Recuperado el 20 de enero de 2024 https://periodico.unal.edu.co/uploads/2023/noviembre/PeriodicoUNAL-230.pdf

El Espectador (2022). “Nuestro caso demuestra que sí existen los falsos positivos judiciales”. Recuperado el 20 de noviembre de 2023 de https://www.elespectador.com/bogota/nuestro-caso-demuestra-que-si-existen-los-falsos-positivos-judiciales/

El Tiempo (2021) “El vandalismo dejó decenas de heridos y millonarias pérdidas”. Recuperado el 10 de octubre 2023 https://www.eltiempo.com/colombia/otras-ciudades/paro-nacional-2021-vandalismo-dejo-heridos-y-millonarias-perdidas-584933

France 24 (2019). Colombia: una caravana musical continúa moviendo el Paro Nacional. Recuperado el 13 de octubre 2022 https://www.france24.com/es/20191209-colombia-una-caravana-musical-continúa-moviendo-el-paro-nacional

Infobae (2021). Carlos Antonio Vélez le pide al gobierno de Iván Duque que “haga respetar al país”, frente a la jornada del Paro Nacional. Recuperado el 10 de octubre 2023 de https://www.infobae.com/america/colombia/2021/04/29/carlos-antonio-

velez-le-pide-al-gobierno-de-ivan-duque-que-haga-respetar-al-pais-frente-a-la-jornada-del-paro-nacional/

La FM (2021) Las billonarias pérdidas que ha dejado vandalismo al comercio. Recuperado el 10 de agosto de 2023 de https://www.lafm.com.co/colombia/las-billonarias-perdidas-que-ha-dejado-vandalismo-al-comercio

Portafolio (2021) El paro le ha costado $6,2 billones al país. Recuperado el 10 de agosto de 2023 de https://www.portafolio.co/economia/el-paro-nacional-2021-le-ha-costado-6-2-billones-a-de-colombia-551892

Venezuela Aid Live (2019) Comunicado de prensa. Recuperado el 10 de junio de 2023). http://www.venezuelaaidlive.com/

6.3 Entrevistas

1. Entrevista a baterista agrupación de Punk Triple X y organizador de eventos musicales. Realizada el 12 de febrero de 2022
2. Entrevista Música de Músicxs Segunda Línea. Realizada el 24 de abril 2023
3. Entrevista Grupal Múscxs Segunda Línea. Realizada el 1 de diciembre de 2022
4. Entrevista a cantante agrupación de Hardcore-Punk R.A.Z.A y organizador de eventos musicales. Realizada el 31 de marzo de 2023.
5. Entrevista a músico de agrupación de música fusión Chontadelia. Realizada el 22 de marzo de 2023
6. Entrevista a integrante de la Primera Línea. Realizada el 1 de octubre de 2023
7. Entrevista a bajista de la agrupación de Punk LUPUS. Realizada el 29 de octubre de 2023
8. Entrevista a cantante de Rap. Realizada el 10 de diciembre de 2023

7 Bibliografía

Agamben, G. (2011). Que es un dispositivo? En *Sociológica* (Vol. 73, Número mayo-agosto de 2011, pp. 249–264).

Archila, M. (2012). El movimiento estudiantil en Colombia, una mirada histórica. *Revista del Observatorio Social de América Latina*, *31*, 75–104.

Ariza Santamaría, R., & Velásquez Bonilla, E. S. (2023). La “Primera Línea” en el sur occidente de Colombia: una explicación sociojurídica de la resistencia. *En InSURgência: revista de direitos e movimentos sociais*, *9*(1), 155–180.

Auge, M. (2000). Los No Lugares. Espacios del Anonimato. Una antropología de la modernidad. En *Anales de Investigación en Arquitectura*.

Deleuze, G., & Guattari, F. (2004). Devenir intenso, devenir-animal, devenir imperceptible. En *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (6a ed., pp. 239–316). “Devenir intenso, devenir-animal, devenir imperceptible”.

Ellis, C., Adams, T. E., & Bochner, A. P. (2015). AUTOETNOGRAFÍA: UN PANORAMA. *Astrolabio*, *14*. https://doi.org/10.55441/1668.7515.n14.11626

Escobar, A. (2014). Sentipensar con la tierra. Nuevas lecturas sobre desarrollo, territorio y diferencia. En *Medellín: Ediciones UNAULA* (Vol. 1).

Escobar, A., Álvarez, S., & Dagnino, E. (2001). Introducción: Lo cultural y lo político en los movimientos sociales latinoamericanos. En *Política cultural y cultura política: una nueva mirada sobre los movimientos sociales latinoamericanos.*

FECODE. (2019, noviembre 26). *AGENDA DEL COMITÉ NACIONAL DE PARO CON PRESIDENCIA DE LA REPÚBLICA*. www.fecode.edu.co.

Foucault, M. (1988). El sujeto y el poder. *Revista Mexicana de Sociología*, *50*(3). https://doi.org/10.2307/3540551

Foucault, M. (2001). Clase del 17 de marzo de 1976. En *Defender la Sociedad* (2a ed., pp. 217–237). Fondo de Cultura Económica.

García González, D. F. (2017). *Bandas sonoras de la colombianidad: Un estudio de los íconos musicales de la nación en el siglo XXI*. https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/59668

Geertz, C. (1997). *La interpretación de la culturas* (8a ed.). Gedisa.

Gordillo, C. S. (2014). La propaganda de la seguridad. En *Seguridad Mediática: la propaganda militarista en la Colombia Contemporánea* (pp. 29–44). Universidad Minuto de Dios.

Grossberg, L. (2006). DOES CULTURAL STUDIES HAVE FUTURES? SHOULD IT? (OR WHAT'S THE MATTER WITH NEW YORK?). *Cultural Studies*, *20*(1), 1–32. https://doi.org/10.1080/09502380500492541

Hesmondhalgh, D. (2013). Music as Intimate and Social, Private and Public. En *Why Music Matters* (pp. 1–10).

Jasper, J. (2017). Las emociones de la protesta: emociones afectivas y reactivas dentro y en torno a los movimientos sociales. *Red Mexicana de Estudios de los Movimientos Sociales*, 1–32.

Jasper, J. M. (2018). The Emotions of Protest. En *The Emotions of Protest*. https://doi.org/10.7208/chicago/9780226561813.001.0001

Johansson, A., & Vinthagen, S. (2020). Four Dimensions of Everyday Resistance. En *Conceptualizing 'Everyday Resistance'* (pp. 149–181). https://doi.org/10.4324/9781315150154-11

Lamus, D. (2006). La cultura como lugar en/de disputa semiótica y política: la (im)pertinencia de los estudios culturales para el pensamiento crítico latinoamericano. En J. Salazar (Ed.), *Texiendo textos y saberes. Cinco hilos para pensar los estudios culturales, la colonialidad y la interculturalidad* (1a ed., pp. 27–58). Editorial Universidad del Cauca.

Martínez, A. (2019). La crisis del héroe: una autoetnografía sobre la pérdida de la masculinidad hegemónica. *Aposta. Revista de Ciencias Sociales*, *80*, 98–108. https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=495960725006

Massey, D. (2017). Geometrías del poder y la conceptualización del espacio. *Universidad Central de Venezuela*, 6–10.

Miñana Blasco, C. (2020). Más allá de la protesta. Música militante en Bogotá en los años setenta y la transformación de la "música colombiana". *Trashumante. Revista Americana de Historia Social*, *15*. https://doi.org/10.17533/udea.trahs.n15a07

ONU. (2022). *El Paro Nacional 2021: Lecciones aprendidas para el ejercicio del derecho de reunión pacífica en Colombia*. https://www.hchr.org.co/wp/wp-content/uploads/2022/05/211214-Colombia_Documento-lecciones-aprendidas-y-observaciones-Paro-Nacional-2021.pdf

Pelinski, R. (2000). *Invitación a la etnomusicología: quince fragmentos y un tango* (1a ed.). Ediciones Akal.

Poma, A., & Gravante, T. (2019). 25 años de movimiento zapatista: desde el desencanto a la digan rabia. *Boletín Onteaiken sobre prácticas y estudios de acción colectiva*, *27*, 1–5.

Saade Granados, M., & Benavides Mora, C. A. (2022). El paro de paros en Colombia: estallidos plurales y disputas en común. *REVISTA CONTROVERSIA*, *218*(218), 15–52. https://doi.org/10.54118/controver.vi218.1246

Scott, J. C. (2004). Los dominados y el arte de la resistencia. Discursos ocultos. En *Convergencia* (1a ed., Número 30). Ediciones Era.

Sierra Polanco, D. del P., Ramírez Parrado, A. D., & Arévalo Salgado, A. C. (2023). Desde abajo, por la izquierda y con la tierra: Propuesta de juntanza de organizaciones comunitarias y populares. *Revista Nueva Acción Crítica*, *15*, 17–32.

Small, C. (1999a). El Musicar: Un ritual en el Espacio Social. *Revista Transcultural de Música*, *4*.

Small, C. (1999b). Musicking — the meanings of performing and listening. A lecture. *Music Education Research*, *1*(1). https://doi.org/10.1080/1461380990010102

Taylor, D. (2016). *Performance*. Duke University Press. https://doi.org/10.1215/9780822375128

Taylor, D. (2017). ¡Presente! La política de la presencia. *Investigación Teatral*, *8*(12).

Taylor, D. (2020). *¡Presente! The Politics of Presence*. Duke University Press. https://doi.org/10.1215/9781478008897

Wade, P. (1997). Entre la homogeneidad y la diversidad: La identidad nacional y la música costeña en Colombia. En M. V. Uribe & E. Restrepo (Eds.), *Antropología en la modernidad: identidades, etnicidades y movimientos sociales en Colombia* (pp. 61–91). Instituto Colombia de Antropología.

Willis, P. (1999). Producción cultural y teorías de la reproducción. En M. Enguita (Ed.), *Sociología de la Educación. Lecturas básicas y textos de apoyo* (Número 1981, pp. 640–659). Ariel Ediciones.

Willis, P. (2003). Producción cultural no es lo mismo que reproducción cultural, que a su vez no es lo mismo que reproducción social, que tampoco es lo mismo que reproducción. En *Lecturas de antropología para educadores. El ámbito de la antropología de la educación y de la etnografía escolar*.