



LA BANDA SONORA DEL CONFLICTO EN COLOMBIA RECONSTRUYENDO LA HISTORIA A PARTIR DE LA MÚSICA DE SUS JUVENTUDES

*A TRILHA SONORA DO CONFLITO NA COLÔMBIA
RECONSTRUINDO A HISTÓRIA PARTIR DA MÚSICA DE SUAS
JUVENTUDES*

*THE SOUNDTRACK OF THE CONFLICT IN COLOMBIA
RECONSTRUCTING HISTORY FROM THE MUSIC OF THEIR YOUTH*

Andrea del Pilar Lozano Bohórquez¹ 

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Resumen: El presente artículo es una reconstrucción de la historia política -y conflictiva - de Colombia a partir de la música de sus juventudes. Así, apoyados en una revisión bibliográfica sobre historia y diferentes movimientos musicales, hacemos un recorrido que inicia en los años 1940, con la música campesina durante La Violencia bipartidista, y terminamos en el año 2021, con la explosión de ritmos que se escucharon en las calles durante las manifestaciones del Paro Nacional. En suma, lo que se pretende es revalorar el papel de la música no solo como manifestación cultural, sino como forma de lucha y, sobre todo, su importancia como fuente histórica.

Palabras clave: Música; Política; Juventud; Historia; Colombia.

Resumo: O presente artigo é uma reconstrução da história política - e conflitiva - da Colômbia a partir da música de suas juventudes. Assim, a partir de uma revisão bibliográfica sobre história e diferentes movimentos musicais, se faz um percurso que inicia nos anos 1940, com a música camponesa no período de la Violencia bipartidista, e termina no 2021, com

¹ Mestre en educación de la Universidad Federal del Estado de Rio de Janeiro. Socióloga e historiadora de la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá, Colombia. Actualmente participa del grupo de investigación Juventud: políticas públicas, procesos sociales y educación. Correo electrónico: lozano.andrea2@gmail.com

a explosão de ritmos que se ouviram nas ruas durante as manifestações do Paro Nacional. Em definitiva, o que se pretende, é revalorizar o papel da música não só como manifestação cultural, mas como forma de luta, e ainda mais, sua importância como fonte histórica

Palavras-chave: Música; Política; Juventude; História; Colômbia.

Abstract: This article is a reconstruction of the political - and conflictive - history of Colombia through the music of the youth. Then, supported by bibliographical sources about history and different musical movements, we take a tour that starts in the 40's with peasant music during La Violencia bipartidista and finishes in 2021 with the explosion of rhythms that were heard in the streets during the national strike. In summary, what is intended is to reassess the role of music not only as a cultural manifestation, but also as a form of struggle, and even more, its importance as a historical source.

Keywords: Music; Politics; Youth; History; Colombia.

DOI:[10.11606/issn.1676-6288.prolam.2022.194049](https://doi.org/10.11606/issn.1676-6288.prolam.2022.194049)

Recebido em: 11/01/2022
Aprovado em: 01/07/2022
Publicado em: 03/07/2022

*Me tienen arrecho con tanta juepueca preguntadera
Que qué color tiene mi bandera que si yo soy godo o soy liberal
Me tienen berraco con tanta juepueca averiguadera
Que si soy eleno que pelo si quiera, apoyo a las AUC o soy de las FARC
Me tienen mamao con tanta juepueca interrogadera
Que si yo a la tropa le abro las cercas y les doy el agua de mi manantial
Que si soy comunista, de ANAPO, de izquierda, o de la derecha
Que si imperialista, que joda arrecha, resulta querer vivir uno en paz*

(Campesino embejucao. Óscar Humberto Gómez)²

² La canción se encuentra disponible abiertamente en el youtube. Ver enlace en Gomez, Oscar. **Campesino embejucao** [2002]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=6sZnFRauSqM>. Consultado en: 22 mar. 2022.

1. Introducción

En Colombia la música es parte fundamental de todos los escenarios donde se desenvuelve la vida. Música que ha tomado distintas formas, melodías y ritmos al nutrirse del sincretismo cultural que le otorgaron colonos europeos, pueblos indígenas y afrodescendientes, así como los influjos de migraciones internas y externas. De otro lado, tenemos un país de regiones, fragmentado no solo por su geografía, sino por los vaivenes de su política y desiguales ritmos de desarrollo, así, tenemos que cada región ha desarrollado múltiples formas de organización social basadas en su contexto cercano, lo que les dio formas de vida endógenas a zonas parcialmente autónomas, y en consecuencia, permitió la configuración de prácticas culturales heterogéneas y referentes identitarios preservados, entre otras formas, a través de la música (CASTRO ROA, 2018).

Por otro lado, hablar de Colombia también implica una necesaria referencia a una larga historia de conflictos, desde su período inicial con las guerras civiles propias de los periodos post independentistas, pasando por *La Violencia bipartidista* (1948-1958), las luchas guerrilleras, la violencia del narcotráfico en los años 80, la proliferación de grupos paramilitares; hasta la persecución, represión, silenciamiento e/o asesinato selectivo de opositores políticos o defensores de derechos humanos por bandas criminales en complicidad con agentes del Estado. Todo esto ha permeado las subjetividades de sus habitantes, y en particular, la formación de las identidades juveniles.

Así, entretejiendo esos dos universos, música y conflicto, e intentando pensar la forma en que la historia nacional entra en diálogo con las subjetividades colectivas; la propuesta es, a partir de una revisión documental sobre historia y movimientos musicales, dar cuenta de la historia política y social de Colombia a partir de su música³, y más

³ Vale aclarar que la selección sonora de este artículo no abarca la totalidad de expresiones musicales en Colombia, y que, por el contrario, representa un pequeñísimo recorte cuya selección estuvo demarcada por la memoria de la historia vivida y heredada de la propia investigadora.

específicamente, de cómo los jóvenes de cada periodo dejaron vestigios sobre los procesos violentos y conflictivos que se desarrollaban en el país. En otras palabras, vamos a reconstruir la historia violenta y conflictiva de Colombia a partir de la música de sus juventudes, en un periodo que va desde los años 1940 con *La Violencia bipartidista* y llega hasta nuestros días con nuevos clamores de cambio y esperanzas de paz. Se trata en últimas, de reconstruir la banda sonora de una nación sudamericana.

2. La violencia y la música campesina

Me dice Chucho el arriero, el que vive en los cañales
Que a unos los matan por godos, a otros por liberales
(A quien engañas abuelo, Arnulfo Briceño)⁴

Desde el campo historiográfico, se reconoce *La Violencia* en Colombia como el período comprendido entre 1948 y 1958, etapa de conflicto iniciada con el homicidio de Jorge Eliecer Gaitán el 9 de abril y que finaliza con la caída del régimen militar de Gustavo Rojas Pinilla y la posterior alianza política conocida como Frente Nacional (ORTIZ, 1994; PEÑARANDA, 2009; SÁNCHEZ, 2009).

El asesinato del caudillo liberal Jorge Eliecer Gaitán, fue el detonante que llevó a un pueblo cansado de la inestabilidad política, dada por los constantes cambios de gobierno durante el periodo de 1930-1945, a una insurrección conocida como colombianazo⁵.

Este periodo se caracterizó por la agudización de la confrontación entre los partidos tradicionales: Liberal y Conservador. Aunque dirigida ideológica y políticamente por las clases dominantes, en el plano militar era efectuada por los sectores campesinos. Así, tenemos que las guerras del siglo XIX, terminaron “*desplegándose hacia sectores, actividades y territorios que en principio no tenían relación con el conflicto armado, pero*

⁴ BRICEÑO, Arnulfo [Compositor]. **A quién engañas abuelo:** Silva y Villalba [Intérpretes], 2018. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=u6r5xiuMbMk>. Consultado en: 25 jun. 2022.

⁵ Se optó por el concepto de colombianazo y no de Bogotazo, reconociendo investigaciones posteriores que dan cuenta de las manifestaciones de insurrección popular que se dieron en las diversas regiones del país.

que terminaban articulándose con él” (URIBE, 2003, p. 29). En consecuencia, *La Violencia bipartidista*, llega y se establece formalmente en las zonas rurales a partir de los años 50.

Aparecen en elecciones unos que llaman caudillos
Que andan prometiendo escuelas y puentes donde no hay ríos
Y al alma del campesino llega el color partidista
Entonces aprende a odiar hasta quien fue su buen vecino
(A quien engañas abuelo, Arnulfo Briceño)⁶

La pertenencia partidista estaba ligada a la tradición familiar heredada. Y la intervención de gamonales y párrocos llevó a la creación de fuertes rivalidades entre veredas, corregimientos y municipios, que, a su vez, representaban una pugna por el control electoral de las zonas rurales. De esta forma, las referencias al conflicto armado en las músicas campesinas naturalizan la intolerancia a ideologías contrarias, la relación de la explotación laboral entre los dueños de la tierra y sus trabajadores, bien como hacían apología al trabajo duro, la familia y los dogmas de la iglesia católica (CASTRO ROA, 2018).

Por otro lado, en el campo musical de los años 1940, iniciamos un proceso de desterritorialización de los ritmos locales, permitiendo la ampliación de los estilos musicales y ayudando a la construcción de referentes identitarios de tipo regional o nacional (OSPINA ROMERO, 2013). En un proceso alterno - gracias a las interacciones entre narrativas extranjeras y locales por medio del cine, la televisión y la radio -, melodías internacionales se iban mimetizando con la estética de los territorios colombianos al narrar su cotidianidad, pero manteniendo su referencia como un elemento de distinción de clase, regional y productivo. Siendo así, tenemos, por ejemplo, la predilección por el tango en las regiones cafeteras de Antioquia, Caldas, Quindío y Risaralda, que producto de las bonanzas cafeteras de los años 1930 se permitieron las primeras importaciones de reproductores de vinilos; o por las rancheras en las zonas mineras y esmeralderas de Antioquia, Boyacá y Santander, que llegaron con las

⁶ BRICEÑO, Arnulfo [Compositor]. **A quién engañas abuelo**: Silva y Villalba [Intérpretes], 2018. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=u6r5xiuMbMk>. Consultado en: 25 jun. 2022.

películas y telenovelas mexicanas, a partir de los años 1940, y que tuvieron excelente receptividad hasta los años 1980; o por el rock entre las clases medias y altas de las juventudes de las principales ciudades en los años cincuenta.

3. El frente nacional. El desarrollo canta en inglés

El Frente Nacional fue un acuerdo de paridad entre los dos partidos tradicionales, que - con el objetivo de frenar la guerra fratricida, y mantener el orden y el poder - estableció la alternancia de la presidencia⁷ y la distribución paritaria de los diferentes cargos públicos, lo que llevó a la nulidad de la participación político-democrática fuera del pensamiento liberal o conservador.

Contrario a la intención por parte de las elites, este período es caracterizado por Marco Palacios (2003) como uno de los más sectarios y con mayor fuerza destructiva, pues, como reconoce Jaramillo: “[...] aparecieron vigorizados los denominados “bandoleros” y “pájaros”: grupos de sicarios pagados por los directorios políticos que azotaron a las regiones y localidades” (JARAMILLO, 2011 p. 69).

Así mismo, Palacios (2003) extiende el fin de *La Violencia* hasta 1964, fecha en la cual se integran procesos de amnistía y reinserción de grupos armados. En este punto, es interesante observar cómo con la repartición de cargos públicos, así como de los acuerdos de perdón y olvido entre los diferentes líderes políticos, la idea de inculpación mutua entre los partidos cambió por un: “todos somos culpables”. (SCHUSTER, 2009; VALENCIA GUTIERREZ, 2012)

La violencia vivida en los campos también llevó a la migración forzosa de las zonas rurales hacia las zonas urbanas, lo que en conjunto con un

⁷ Dicha alternancia estuvo vigente por 16 años, con periodos de mandato de 4 años.

crecimiento industrial que requería cada vez más mano de obra, llevó a una expansión urbana desordenada, dando origen a barrios populares que iban creando e incorporando nuevas prácticas culturales⁸.

De otro lado, el pacto frente nacionalista también coincidió con el arribo de la música anglo-americana. Entre los sectores medios y altos de las principales ciudades, comenzaron a circular modelos culturales de las sociedades industriales, lo que, sumado a una orientación ideológica ligada a ideas de progreso y modernidad propias de los países centrales, llevó a un desdén por las costumbres locales y los ritmos regionales, considerando el campesinado, la música tradicional colombiana y el costumbrismo premoderno como obstáculo al progreso cultural (CEPEDA SÁNCHEZ, 2008, p. 315).

Así, con ayuda del rock en inglés y la frontera simbólica que establece, va emergiendo un sentir de reconocimiento del derecho a ser joven, y, en consecuencia, del concepto de juventud como actor histórico⁹. En este sentido, constituye un accionar político en sí mismo, aunque alejado del imaginario común del concepto y más vinculado a las ideas desarrollistas de las urbes industriales. De esta forma, las bandas bogotanas y paisas como *The time machine*, *Los Yetis*, *The speakers*, *The flippers*, *The young beats*, entre otras, optan por una estética foránea y, desvinculándose de la tradición musical colombiana, deciden cantar en inglés, dedicándose -en principio- exclusivamente a la réplica de covers, en suma, optan por cantarle en inglés al desarrollo.

⁸ Para dar cuenta de este proceso desde el plano individual, y que, a su vez, implica un duplo proceso de desterritorialización y reterritorialización, se recomienda el trabajo de CARPETA, et al. (2017).

⁹ Es importante aclarar que el rock constituía un fenómeno exclusivamente urbano que se desarrolló por el interés de algunos jóvenes que contaban con estudios universitarios, hablaban un idioma diferente al español, tenían dinero suficiente para comprar instrumentos y vivían en un barrio de elite en las principales ciudades (CEPEDA SÁNCHEZ, 2008).

4. 60'S y 70'S. Entre la música protesta y la música insurgente

Entre los años 1960 y 1970 surgieron y crecieron movimientos sociales, bien como se fundaron las guerrillas de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia - FARC -, Ejército del pueblo (1964), Ejército de Liberación Nacional - ELN - (1964), Ejército Popular de Liberación - EPL - (1967) y Movimiento 19 de abril - M-19 - (1974). Empieza, así, un proceso de transición de *La Violencia bipartidista* hacia la subversiva, el cual el Grupo de Memoria Histórica localiza en el período comprendido entre 1958 y 1986:

La violencia se alimentó de la inequidad social y económica que, junto a los rencores de la violencia partidista y el monopolio democrático instaurado por el Frente Nacional (1958-1974), incentivaron las resistencias armadas propuestas por las comunidades campesinas y algunos intelectuales del país (CENTRO NACIONAL MEMORIA HISTÓRICA, 2013, p. 112).

En el mismo sentido, la Comisión de Estudios sobre la Violencia, de 1995, explica que *La Violencia bipartidista* de los años 1950 retó el crecimiento del sistema político, creando un ambiente conflictivo de insurrección. Escenario en el cual surgen fuerzas campesinas que ya no demandan la simple apertura del sistema político vista como sustitución de poder, sino que exigen su capacidad de transformación.

Al respecto, Franco (2003) nos hablan de la militarización de la política y la relativa despolitización de la vida social, donde los grupos armados de las organizaciones de resistencia campesina en diferentes regiones del país y el enfrentamiento entre los partidos políticos tradicionales y sus soportes armados, llevaron a un proceso de bandolerización, que acabó siendo el puente, o cadena de transmisión, entre los dos tipos de violencia.

En un proceso alterno, durante los años 1960 y 1970, dada la necesidad de incorporar a la clase media en la consolidación del capitalismo, se dio una expansión del sistema universitario. Aquí, jóvenes de diversas procedencias asumieron un compromiso tanto académico como

político, que, en un contexto marcado por el surgimiento de diversos movimientos sociales alrededor del mundo - hizo de las universidades hervideros de ideas políticas e inconformismo juvenil, “ser de izquierda a finales de la década de los sesenta y comienzos de los setenta era una marca de identidad en la juventud colombiana, y las ideas y vocabulario marxista permeaban la vida cotidiana” (MIÑANA BLASCO, 2020, p.156). Las fronteras entre las diversas tendencias de izquierda nunca fueron muy claras, pero tenían en común la concepción del arte como forma de lucha, así, principalmente el teatro y la música, adquirieron un impulso y un aire renovador.

En consecuencia, este periodo se caracterizó por la exploración entre las sutiles y complejas relaciones de los referentes ideológicos, así como los estéticos y musicales, es decir, la relación entre arte y política. Así, el descontento de las juventudes en diferentes partes del mundo generó movilizaciones estudiantiles y movimientos contraculturales donde la música jugó un papel fundamental. Rock, himnos revolucionarios, hipismo, psicodelia, *neofolk*, entre otras expresiones, hicieron parte de diversos movimientos. Surge así la Nueva canción latinoamericana¹⁰, a la vez que, se crean un sin número de grupos que circulaban más ampliamente entre huelgas sindicales, mítines campesinos, tomas de tierra indígenas, y actos universitarios. Para el caso de Colombia:

surge de la articulación de cinco procesos relativamente diferenciables pero interconectados: el nadaísmo¹¹, la protesta comercial¹², la música andina de Suramérica, la música de las comunidades de base ligada a la teología de la liberación y la música de protesta militante (MIÑANA BLASCO, 2020., p.154)

¹⁰ La nueva canción latinoamericana tuvo a chilenos, argentinos y cubanos como sus máximos exponentes. Nombres como Víctor Jara, Inti-Illimani, Quilapayún, Mercedes Sosa, Silvio Rodríguez, y Pablo Milanés son referentes de este movimiento.

¹¹ El Nadaísmo fue una corriente cultural, cuyo carácter estético y social manifestaba un rechazo a las tradiciones literarias, culturales y políticas del momento. Entre rock y literatura, manifiestos y poemas, estos jóvenes ciudadanos, hijos de padres asalariados, expresaban su desarraigo hacia las manifestaciones de lo correcto, y se presentaban como incrédulos ante los discursos de los movimientos políticos, a la vez que entendían las situaciones de violencia como resultados de juegos de poder donde participan la clase política, la iglesia, la fuerza pública, la familia y cada institución de la sociedad que reproducía valores y antivalores.

¹² Artistas como el cantautor santandereano Pablus Gallinazo y el dúo de hermanos adolescentes Ana y Jaime hacen parte de este grupo, pues grabaron comercialmente, aparecieron en programas de televisión y compitieron en diversos festivales.

Así se gestó una transformación en la percepción y las prácticas en torno a la música colombiana. A propósito, Miñana Blasco nos explica que:

Hasta mediados de la década de los setenta el término “música colombiana” se asociaba a los bambucos, pasillos y danzas urbanas interpretados por duetos vocales, o grupos instrumentales. (...) La canción colombiana, nació en las ciudades. La hicieron los poetas cultos, de moda. Diez años después este término se había ampliado inmensamente y allí cabían rajaleñas, guabinas a capela, redovas, porros chocoanos, bullerengues, entre otros ritmos (Ibíd., p.2).

Sobre los temas abordados, tenemos letras contra las injusticias, contra la guerra, y la exhortación de la revolución armada, mitificando figuras como el Che Guevara y Camilo Torres. Los objetivos eran establecer un diálogo latinoamericano, crear conciencia y expresar abiertamente el apoyo a la revolución cubana y resistencia vietnamita. Así, la canción protesta colombiana de 1970 apoyaba abiertamente a los grupos guerrilleros en un lenguaje poco poético y casi panfletario. Títulos como “Ya me voy pa’ la guerrilla”¹³, “Cuba sí, Yankis no”¹⁴, e “Himno a Marquetalia”¹⁵ hacían parte de los cancioneros de la época. (KATZ-ROSENE, 2018)

De otro lado, con la intención de construir una estética popular junto al pueblo, se crea el movimiento de la Nueva Cultura, con Jorge Veloza como su máximo exponente, que, con ritmos populares, expresaba un acercamiento al vocabulario y sensibilidad del campesinado cundiboyacense como forma de reivindicarlo. Sus letras nacían a partir de las experiencias campesinas que se intercambiaban a través de programas radiales o de la observación directa.

Esta intención llevó a la ampliación del repertorio, con la integración de música indígena, canciones latinoamericanas y campesinas colombianas que se reproducían en cancioneros, se cantaban en las carpas de los huelguistas, en actos escolares, en marchas, en tomas de tierras, en

¹³ FERNANDEZ, Joselito; VILARIÑO, Idea; MARTÍ, José [compositores]. **Ya me voy pa’ la guerrilla**: Los Olimareños [intérpretes], 2006. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Kj3UOAF1fg>. Consultado em 20 jun. 2022.

¹⁴ GOMEZ ROA, Alejandro. **Cuba sí, Yankis no**: Stormy six, 2014. Disponible en: <https://albaciudad.org/2014/09/fallecio-en-bogota-el-compositor-de-cuba-si-yanquis-no/>. Consultado en: 20 jun. 2022.

¹⁵ GOMEZ ROA, Alejandro. **Himno a Marquetalia**.

barrios populares y en conciertos de la mayoría de los grupos vinculados a la izquierda.

5. Entre el ruido y el beat de los sin futuro

En el panorama de los años 1980, vemos una expansión del conflicto armado, un alto grado de desfragmentación social, nuevas alianzas entre mafias narcotraficantes y grupos armados¹⁶ (ORTIZ, 1991), y múltiples tensiones sociales alimentadas por la incompetencia de los gobiernos en el manejo de las fluctuaciones monetarias. Tenemos entonces un cúmulo de intentos fallidos de construcción de paz en un contexto marcado por el narcotráfico, el desarrollo del paramilitarismo, el recorte de políticas sociales por presión del banco mundial y el ascenso del neoliberalismo, e ineficacia y represión del estado en el marco de políticas anti-izquierda. (CAMACHO et. al, 2013)

A su vez, tenemos el panorama de un país que se desangra en una guerra fratricida producto, no solo del terrorismo del narcotráfico y la posibilidad de exterminio como forma de hacer política (ORTIZ, 1991), sino por la proliferación de imágenes de violencia que alimentan la idealización de la corrupción y la idea de *menor esfuerzo*. Ello llevó a que fenómenos de violencia *no* política, como los ajustes de cuentas, riñas y delincuencia común fuesen principales causas de homicidios en el país durante la década. (PECAUT, 1997) Asistimos entonces a un cambio en los valores estéticos, producto de una cultura de consumo que se nutre del discurso televisivo *mafioso*, muchas veces *absurdo* y fantasioso, y que se arraiga en las profundidades de la cultura colombiana, manifestándose en el uso indiscriminado de violencia, la atracción profunda por el uso de armas,

¹⁶ Desde mediados de los años 1980, los grupos guerrilleros que no negociaron el cese del fuego con el Gobierno fueron perdiendo mucho apoyo popular, debido, principalmente, a sus incursiones en el narcotráfico y el secuestro.

carros blindados, masacres, y las modificaciones corporales a través del uso generalizado de cirugías plásticas (TAUSSIG, 2014).

Aquí nos encontramos con uno de los tantos modos como el escenario violento y conflictivo del país ha permeado lo más profundo de nuestras subjetividades. Y en este punto es preciso reconocer que hablar de la violencia implica, necesariamente, analizar una sociedad que, más allá de sus actores armados, reproduce constantemente las estructuras racistas, homofóbicas, machistas, sexistas y patriarcales.

En consecuencia, como resistencia a la fragmentación social que vivía el país, pero a su vez, como rechazo a los valores tradicionales, jóvenes, principalmente de sectores urbanos marginales, decidieron asumir una estética, una música y una forma de ver la vida que confrontaba abiertamente la cultura imperante. Se trataba de “unos muchachos que tenían muy claro que ellos no tenían futuro, tampoco tenían pasado, no veían sombra ni reflejo, vivían en un presente ansioso, al borde de la experiencia de la muerte” (GUTIÉRREZ GARCÍA, 2016, p.3). Surgen así dos culturas urbanas: el *punk* y el *hip-hop*, movimientos contraculturales, pues emplean una variedad de tácticas para desestabilizar y transformar desde dentro los mensajes dominantes propios del consumo capitalista (URIBE SARMIENTO; RODRIGUEZ CORTÉS, 2017). En el mismo sentido, trascienden elementos nacionalistas, pues se constituyen como una resistencia cultural que va más allá de las delimitaciones del Estado-Nación y revaloriza el barrio y la calle como escenarios que crean solidaridades no solo al interior de estos, sino en relación con los escenarios que los marginados hacen suyos en cualquier parte del mundo. En suma, se trata de una juventud sin perspectivas de futuro, que desconfía de la política tradicional y su institucionalidad, y por eso despotrica de su historia y su nación. Agresividad recibida que corporifican, ya sea por medio de pantalones anchos o de crestas, a la vez que alzan una voz de denuncia sobre sus propias realidades.

Hip- hop

Entendemos por *hip-hop* una forma de arte y movimiento urbano que:

“Se expresa a través del RAP -un canto que se desarrolla a través del fraseo rápido-, del DJ -la mezcla de sonidos a través de una consola-, del Break Dance -baile que adquiere tintes acrobáticos- y del grafiti -las “pintas” en las paredes de la ciudad-” (URIBE SARMIENTO; RODRIGUEZ CORTÉS, 2017, p.133).

En los años 1980, las imágenes de *break dance*¹⁷ llegaron con el auge de películas sobre *hip-hop* en Estados Unidos, cargadas de imágenes detalladas de cantantes y artistas del grafiti, permitiendo la cohesión e identidad de una cultura foránea, pero que, a la vez, y por definición misma, se iba nutriendo de las experiencias personales y reales de sus actores.

Por eso, para esa primera generación de raperos, no se trataba de una moda sino de un ataque contra todo lo establecido. Su inspiración no era otra cosa que el gas que producía de forma natural una sociedad en avanzado estado de descomposición. (...) realidad teñida de sangre y fuego, el mismo de las ollas donde el bazuco ardía en medio de jornadas de tristeza y agonía, y de los fierros de quienes ajusticiaban a ladrones y vagabundos mientras las autoridades miraban a otra parte (GARCÍA, 2019, p.2).

Así, a partir de sus letras, el hip-hop puede ser clasificado en dos vertientes: El hip-hop conciencia, que constituye una crítica al orden social excluyente y violento, y el hip-hop gangsta, que narra las experiencias crudas de las calles y que para algunos se constituye en una “celebración” de la violencia. (URIBE SARMIENTO; RODRIGUEZ CORTÉS, 2017)

El *punk*, a su vez, es un movimiento cultural que se expresa por medio de una estética ligada a los suburbios obreros londinenses, donde nació a principios de los años 1970, y que se expresa por medio del cuerpo, del arte y de la música. Bracho Díaz (2021) adopta la estructura musical del rock y le incorpora la velocidad, los gritos y la crudeza del sentir del caos urbano, del salvajismo y de la crisis social que se vive en las calles. Así, no solo se constituye como un mecanismo de desahogo y libertad para la

¹⁷ El *Break dance* o *breakin* es una danza propia del movimiento *hip-hop*. Se caracteriza por la respuesta corporal a los *beats* que van marcando la música.

juventud, sino como una forma de protesta frente a la sociedad, el mundo y el elitismo del rock.

En su interior encontramos diversas tendencias, que van desde la concepción nihilista y autodestructiva, hasta el *punk* activista y propositivo, por lo cual está en interacción constante con movimientos contestatarios, artísticos y políticos, principalmente el anarquismo bajo la idea del “hazlo tú mismo”.

A Colombia llegó gracias a las clases medias y altas que tenían contacto con las influencias culturales de Europa y Estados Unidos, pero fue entre las clases populares de las grandes urbes donde tuvo su acogida, principalmente Bogotá y Medellín, siendo esta última, el epicentro del movimiento en sus fases iniciales. Y es que Medellín sufría por entonces la arremetida más violenta de su historia por cuenta del auge del narcotráfico que encontraba entre la juventud de las comunas, la carne de cañón perfecta. El narcotráfico se convirtió así en una alternativa económica viable, remplazando el vacío político y económico de un estado deficiente, a la vez que desarrolló el fenómeno del sicariato, asesinos a sueldo que encontraban un sentido de identidad y pertenencia a su banda, así como un sustento económico. (BLANCO HINCAPIE, 2019; RESTREPO, 2005; BRACHO DIAZ, 2021)

El *punk* y el sicariato surgieron de los mismos sectores, pero los *punks* prefirieron afianzar sus vidas en la concepción de una lucha antisistema, anticapitalista y anticonsumista, elementos que riñen directamente con la idea de obtención de dinero a cualquier precio. Si, por un lado, el *punk* enfrenta al sistema, y rechaza su opresión, su desigualdad y su violencia; el sicariato por su parte se nutre y alimenta las estructuras del sistema, reafirmando jerarquías sociales, dinamizando la economía capitalista a través del narcotráfico, reproduciendo idearios de consumismo y ostentación, así como defendiendo el estatus quo y sus valores

tradicionales: familia, religión y violencia política. (BLANCO HINCAPIE, 2019; RESTREPO, 2005; BRACHO DIAZ, 2021)

Nuestro Dios es el dinero
y sin él el hambre está,
toca que antes te asesinen sin poderlo disfrutar
lo deseas, lo acaricias y por él la vida das
el sistema lo ha creado y tú lo conservarás
Dinero: angustias
Dinero: problemas
Dinero: sistema
(Dinero, Peste Mutantex)¹⁸

Sobre los temas que aborda el *punk*, Andrea Restrepo (2005) nos habla de tres momentos. Inicialmente, el discurso se centró en la negación al proyecto moderno y sus consecuencias, así como un desprecio por el hombre, que se manifestaba en la triada: naturaleza-mente-muerte (RESTREPO, 2005). En un segundo momento, el discurso se hizo local, nutriéndose de la cotidianidad, la violencia, y la pobreza; persistía la misantropía, pero ahora se exponía a los culpables con nombre propio. La tercera etapa es la del agotamiento, que lleva a distintas concepciones sobre el significado del *punk*, para algunos se trataba de una reivindicación de cambio y lucha social; para otros, la muerte se hacía la única salida posible.

En cuanto a la estética, el cuerpo del *punk* se convierte en una forma de lucha en sí misma. Cabellos largos y coloridos, pantalones ajustados o faldas cortas - pintadas o rotas -, taches, ganchos, cadenas, colores oscuros; jeans sucios, chamarras de cuero, tatuajes, piercings y botas de obrero, se convierten en símbolos de sus orígenes populares, de su afinidad por las luchas antisistema, de su consecuente anticonsumismo y de su inconformismo frente a los valores y las apariencias preestablecidas. En últimas, el *punk* quiere incomodar, agredir visualmente.

Ahora bien, entre el *punk* y el hip hop podemos encontrar diferencias visibles en cuanto a la estética y la música, pero ambos fueron blanco de la

¹⁸ PESTE MUTANTEX [compositor e intérprete]. **Dinero:** Peste Mutantex, [1988]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=HbfCNOVfvc>. Consultado en: 23 mar. 2022.

represión policial y del fenómeno de “limpieza social” que veían en dichas expresiones culturales y su relación con las drogas, una forma de delincuencia juvenil. Así mismo, huyen del destino que les demarca hacer parte de una guerra que no eligieron, por eso también le cantan a la desmilitarización y contra el servicio militar.

Tanto *punks* como hip-hoppers, crearon a partir del caos, vieron lo bello en lo paupérrimo y sacaron su inspiración de la violencia (RESTREPO, 2005). Sus músicas son altamente democráticas, para rapear no se necesita más que observación e inventiva, y para hacer un *punk* no se hace necesario ser un virtuoso de la música. Sus conciertos iniciaron en el anonimato de los barrios, pero poco a poco comenzaron a tomar los lugares públicos como espacios de confrontación, donde además se intercambiaban música, fanzines¹⁹, libros e ideas. En ellos, se crea una atmósfera de libertad y desahogo donde la distancia entre el artista y su público se quiebra; quien quiera sube a la tarima y grita, o freestalea²⁰, a la vez que el músico baja y poguea, o hace acrobacias a lo *break dance*. Sin embargo, y como algo paradójico, en sus fases iniciales, cada barrio se ajustaba a leyes internas, haciendo que *punkeros* o *hip-hoppers* de barrios distintos pudieran enfrentarse a muerte.

De otro lado, a partir de diversos procesos que se vienen dando desde los años 1980, se han ido desarrollando nuevas iniciativas de participación juvenil desde la música, que han dado origen a algunos de los mayores festivales del mundo, como *Rock al parque*, *Hip-hop al parque*, el Altavoz, el *Grita rock*; o reconocimientos como el premio *Mensajeros de la verdad* recibido por *La Etnnia* en el Fórum Universal de las Culturas de 2004, reconociendo su trabajo por “*mejorar las condiciones de vida en barrios y centros urbanos desfavorecidos*”(GARCIA, 2019 p.4). Todo lo cual

¹⁹ Los fanzines son una publicación independiente y autogestionada donde se expone poesía, crítica social, noticias, pequeños artículos, entre otros elementos de interés de la cultura punk.

²⁰ Del inglés freestyle, freestalar hace parte de una práctica dentro de la cultura hip-hop que consiste en la improvisación sobre una base o pista.

se viene recogiendo en políticas de juventud a nivel local, regional y nacional.

Así mismo, estos géneros y movimientos se han ido acercando a las músicas regionales, sus territorios y problemáticas. *Kombilesa Mi*, en San Basilio de Palenque, o *Linaje Originarios*, de la etnia emberá chamí, son ejemplo de hip-hop cantado en lenguas indígenas, o canciones como “Somos Pacífico”, de *Chocquibtown*, representan formas de unir el hip-hop y la música tradicional colombiana. Por su parte, bandas clásicas de punk como *Polikarpa y sus viciosas* o *Fértil Miseria* no solo han resaltado el papel de la mujer, sino que sus trabajos con colectivos feministas y población desplazada hablan de esa fuerza juvenil que trasciende lo netamente musical²¹.

6. Nuevos aires de paz (re)descubriendo la música fariana

En el 2016 se firma un acuerdo de paz entre el Estado colombiano y la guerrilla de las FARC. Nuevos horizontes de investigación y comprensión se abren con la intención de entender y estudiar otras caras de Colombia, me refiero tanto a las regiones olvidadas tras décadas de conflicto, como a las personas que durante años fueron consideradas los enemigos de la nación. En ese sentido, el posconflicto representa la oportunidad del trabajo conjunto de excombatientes y academia en un intento por reescribir la historia a partir de la memoria y destruir prejuicios en el acercamiento de los unos a los otros. (BOLÍVAR, 2006; QUISHPE, 2020)

En ese (re)descubrir al otro, nos encontramos con la música fariana²², una ventana a través de la cual podemos ver el espectro social de la

²¹ Para ver un compilado de la historia musical de *Polikarpa y sus Viciosas*, se recomienda el álbum *Hijas de la rebeldía*, disponible en: <https://www.polikarpaysusviciosas.com/es-co>. En el caso de *Fértil Miseria* puede consultarse la nota que hace la revista shock sobre los temas de la banda, disponible en: <https://www.shock.co/musica/fertil-miseria-punk-contra-el-machismo-la-injusticia-y-la-autoridad>. Consultado en: 25 jun. 2022.

²² Por música fariana entendemos la música que se creó y circulo en el seno de las FARC-EP.

cotidianidad y el pensamiento guerrillero, otro ángulo de la vida insurgente que humaniza y redibuja la vida de una persona, que más allá del campo de batalla, también baila, escucha música, canta, y recrea actividades culturales que le son propias a su trayectoria biográfica y a la región donde se encuentra. Por eso, su música integra todo tipo de ritmos, desde vallenatos, salsas, cumbias y merengues, pasando por trovas, corridos, hasta llegar al reggae, el rap y el reggaetón, dejando vestigios de producciones muy elaboradas y complejas, o simples y eficientes para transmitir un discurso.

En los años 1980, las FARC tienen una expansión y un crecimiento político militar en diferentes regiones del país. Aquí se hizo necesario cohesionar y extender la visión guerrillera entre las personas que iban ingresando, y al plan de formación político y militar se integró el elemento cultural. (QUISHPE, 2020) Todos los mandos debían tener una hora de trabajo cultural con sus tropas. La música se convirtió en un elemento esencial que ayudaba a motivar las tropas, transmitir ideologías o simplemente contar historias relacionadas con sus contextos. Estas canciones, grabadas de forma clandestina en los propios campamentos guerrilleros, circulaban en radios clandestinas que operaban en las diferentes regiones, acompañando comunicados, noticias y partes de guerra.

Rafael Quishpe (2019), identifica dos corrientes dentro de la música fariana a partir de sus usos. Hacia adentro, los guerrilleros hacían uso de la música para fortalecer ideológicamente, enseñar contenidos en las horas de estudio de una forma didáctica - como historia nacional y de las FARC, entrenamientos básicos, o la forma correcta de limpiar un arma -, fortalecer la cohesión social con prácticas alrededor de la música - orquestas, composiciones, cantar, grabar, tocar, bailes de integración, etc. -, y elevar la motivación y la moral entre los combatientes. Una práctica común era el trabajo de músicos de diferentes frentes que iban a cantarle a los compañeros en los hospitales móviles, donde se hacían obras culturales

para animarlos. Aquí el filtro de las canciones pasaba por la militancia y los jefes superiores, que aprobaban o no las canciones que podían circular.

Hacia fuera la intención era dispersar las ideas hacia un público más amplio, fortalecer la relación entre la guerrilla y los civiles acompañando bazares o cumpleaños en los pueblos donde contaban con el apoyo de la base social. En consecuencia, se hacían análisis políticos, culturales y militares a nivel regional y nacional, donde se establecía no solo el contenido y tema de las canciones, sino el género musical que más “pegaba” en un determinado contexto.

Los temas que abordan en sus letras son muy variados. Relatan, de forma romántica y a veces dramática, las motivaciones de su lucha, las reflexiones que hacen sobre la guerra, su estilo de vida fuera de combate, su relación con el entorno, e ideas de paz y reconciliación, a la vez que exaltan a sus líderes²³.

Con el fin de las FARC como grupo armado y su paso a la vida civil y participación política, muchos de sus músicos y cantantes, decidieron continuar con la carrera artística, tal es el caso de Black Esteban y Martín Batalla, quienes hoy le cantan a una Colombia en paz, a la continuación de una lucha ya no armada y al prohibido olvidar. Por su parte, Julián Conrado, apodado como “el cantante de las FARC” (PACIFISTA, 2019) hizo uso de su música para continuar su lucha, ahora desde la esfera política y la participación democrática, lo que le ayudó a convertirse en el hoy alcalde de Turbaco, Bolívar.

²³ Una importante fuente es el cancionero (QUISHPE, 2019) elaborado en un trabajo conjunto entre investigadores de la Universidad del Rosario y excombatientes de las FARC. En él se recopilan canciones sobre tres temas centrales: geografía, vida cotidiana, paz y reconciliación.

7. Consideraciones finales: llenando las calles al sonido de la protesta social

Hay ríos de sangre, en la calle, en la calle
Gritos desesperados de una madre, de una madre
No sé cómo ese llanto los deja vivir, con las manos llenas de sangre
se van a dormir
Si aquí la gente para, el Estado dispara, fue la orden del para
(Aquí la gente para, el Estado dispara. Lianna, Briela Ojeda y La Muchacha)²⁴

Como mencionamos al inicio de este artículo, la música es parte esencial de la vida diaria en Colombia. A su vez, nuestra historia conflictiva nos ha exigido la construcción de constantes iniciativas de paz. La protesta social y el trabajo de base también han sido constantes de la historia nacional, y la música no escapa de estos escenarios. El periódico *El País* escribió sobre las protestas del 2019²⁵ un artículo con el titular: *Las protestas en Colombia tienen banda sonora*. (TORRADO, 2019) Y es que cualquier observador o participante de una manifestación o protesta en Colombia, se encontrará con una gran riqueza cultural y musical que habla de sus regiones, de sus tradiciones y que grita y canta a través de las más variadas melodías las crudas problemáticas y clamores de un pueblo donde la fiesta y el baile se unen a la denuncia y la lucha. “Colombia suena. Con su deslumbrante diversidad de ritmos. Es un país donde la música congrega” (TORRADO, 2019 p. 1) mencionaba dicho artículo. Para el mismo, Iván Benavides comentaba: “Hay algo interesantísimo, y es la estetización de la protesta: múltiples formas de protestas diversas que más que a una militancia corresponden a una expresión orgánica y libre de las ciudadanías”. (Ibíd., p.1)

Había una vez un infiltrao
Que lo tenían identificado
Todo el mundo lo conocía, le decían el infiltrao
Lo conocían los Misak, lo conocían los Wayuú, lo conocía todo el parche LGBTIQ

²⁴ LIANNA; BRIELA OJEDA; LA MUCHACHA. **Aquí la gente para, el Estado dispara:** Lianna, Briela Ojeda y La Muchacha, [2021]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=XCVVqVmg19g>. Consultado en: 23 mar. 2022.

²⁵ Las protestas del 2019, también conocidas como Paro Nacional 21N, fueron una serie de manifestaciones que tuvieron lugar -de forma no consecutiva- entre noviembre del 2019 y febrero del 2020 por parte de distintos sectores en contra de las medidas económicas, sociales y ambientales; así como el incumplimiento de los acuerdos de paz, el asesinato de líderes sociales y diversos casos de corrupción durante el gobierno de Iván Duque.

¡El que no salte es el infiltrao!
[...]
Había una vez un presidente
Que era un escándalo, que era un escándalo
Mataba niños inocentes
Gobierno vándalo, gobierno vándalo
Lo decían los estudiantes, lo decían los camioneros, lo decían las
caleñas, lo decían los comuneros
¡El que no salte es el infiltrao!
(El Infiltrao, Edson Velandia)²⁶

Han surgido así iniciativas de bandas sinfónicas, batucadas, gaiteros, rockeros y de la población en general, que no necesita más que un sartén para salir a la calle y exigir cambios al sonido de la música. También se han creado colectivos como *El Paro Suena*, promoviendo el lema “La música resiste”, o de grupos no binarios, que por medio del Vogue se enfrentan a la policía con danza, música y mucha creatividad.

Por otra parte, en un proceso que venía desde antes, pero que se masificó a partir de los años 2000, vemos una explosión de ritmos que combinan lo más tradicional de la música colombiana con lo más moderno de la producción musical actual. Así, hoy encontramos en las fiestas *underground*, y también en las más comerciales, grupos de jóvenes que mezclan cumbia y champetas con electrónica, o san juanitos y carranga con rock, en un intento por rescatar las tradiciones sonoras criollas, pero a la vez, darles un toque que demarque la identidad juvenil actual, no sin dejar los temas sociales de denuncia y expresión.

En suma, podemos decir que la música, en sus múltiples formas, resiste a los intentos por homogeneizar la realidad, nos demuestra que existen otras versiones del pasado, de la cotidianidad; que la manera como se percibe la política, la vida, el orden social, y la muerte, son variopintas. Que la música trasciende lo netamente sonoro y guarda en sí misma una estética, una simbología y un arte que se convierte en una fuente ineludible de la historia.

²⁶ VELANDIA, Edson [compositor e intérprete]. **El infiltrao**: Edson Velandia y Adriana Lizcano [coro], 2021. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=q2-50dk990>. Consultado en: 23 mar. 2022.

En este artículo, quisimos mostrar un pequeñísimo recorte de las formas como las juventudes colombianas, a lo largo de una historia cargada de conflicto, han encontrado en la música una forma de expresión, una válvula de escape, pero también una herramienta de lucha, que a la vez que instrumentalizan, los constituye y los diferencia, otorgándoles un rasgo de identidad.

Son muchas las expresiones, grupos musicales, ritmos y regiones que se nos escapan en este artículo, la música caribeña, la salsa, la música llanera, y tantos otros que configuran esa geografía y diversidad del pueblo colombiano, pero valga este escrito para despertar y recoger viejas y nuevas investigaciones sobre el tema.

Colombia hoy sigue en la lucha por reescribir su pasado y forjar su futuro, pese al dolor y el desconcierto ante la brutal represión del Estado. Los jóvenes, indígenas, trabajadores, mujeres, afros, LGBTQI, y todos aquellos que exigen un cambio, continúan cantando, pintando, bailando, exigiendo y construyendo una nueva visión de país; y es que “Una revolución sin baile no es una revolución que merezca la pena”²⁷.

8. Referências

BOLÍVAR, Ingrid Johanna. **Discursos emocionales y experiencias de la política: Las FARC y las AUC en los procesos de negociación del conflicto (1998-2005)**. Director de Maestría. Zandra Pedraza. 2006. 2002f. Maestría en Antropología Social, Departamento de Antropología, Universidad de Los Andes, Bogotá, 2006.

BLANCO HINCAPIÉ, Duban Alexis. **El Punk en Medellín: historia de un movimiento auto marginado (1980 - 1995)**. Asesor de Tesis de Grado: Dr. Juan Sebastián Gomez Gonzales. 2019. 133f. Tesis de Grado en Historia de la Facultad de Ciencias Sociales y Humanas. Universidad de Antioquia. Medellín, 2019. Disponible en: https://bibliotecadigital.udea.edu.co/bitstream/10495/13503/1/BlancoDuban_2019_PunkMedellinHistoria.pdf . Consultado en: 25 jun. 2022.

BRACHO DÍAZ, Daniel Leonardo. **El punk como fenómeno contracultural de la contemporaneidad y su paso por Medellín, Colombia en las dos últimas décadas del siglo XX**. Directora de tesis grado: Dra. Catalina Castrillón Gallego. 2021. 108f. Tesis de grado. Universidad Pontificia

²⁷ Frase original de la película V de Vendetta, del director australiano James McTeigue, producido en 2005.

Bolivariana. Medellín, 2021. Disponible en: <https://repositorio.uniandes.edu.co/bitstream/handle/1992/9087/u271235.pdf?sequence=1&isAllowed=y> . Consultado en: 25 jun. 2022.

CAMACHO, Álvaro; et al. Colombia en los 80: hacia una caracterización de la coyuntura histórica en Colombia. **Boletín socioeconómico**, n. 160, set. 2013. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10893/5333> . Consultado en: 17 jun. 2022.

CARPETA, Mabel Martínez et al. Territorialidades en transición: pobladores desplazados por la violencia del conflicto armado colombiano y la resignificación de su territorio. **Psicología USP**, vol. 28, n. 2, p. 165-178, mayo - ago. 2017. Disponible en: <https://doi.org/10.1590/0103-65642017a001> . Consultado en: 19 jun. 2022

CASTRO ROA, Diana Paola. Música en el tiempo y el silencio: narración del conflicto armado a través de la música popular. **Amerika. Mémoires, identités, territoires**, v. 18 2018. Disponible en: <https://journals.openedition.org/amerika/9051>. Consultado en: 6 jun. 2021.

CENTRO NACIONAL DE MEMORIA HISTÓRICA. **¡Basta ya! Colombia: memorias de guerra y dignidad**. Informe General Grupo de Memoria Histórica. Bogotá: Centro Nacional de Memoria Histórica/DPS, 2013. p. 139. Disponible en: <https://babel.banrepcultural.org/digital/api/collection/p17054coll2/id/37/download>. Consultado en: 4 jun. 2021.

CEPEDA SÁNCHEZ, Hernando. Los jóvenes durante el frente nacional. Rock y política en Colombia en la década del sesenta. **Tabula Rasa. Revista de humanidades**, n. 9, p. 313-333, 2008. Disponible en: <https://www.revistatabularasa.org/numero09/los-jovenes-durante-el-frente-nacional-rock-y-politica-en-colombia-en-la-decada-del-sesenta/>. Consultado en: 4 jun. 2021.

FRANCO, Saul. Momento y contexto de la violencia en Colombia. **Revista cubana de salud pública**, v. 29 n. 1, p. 18-36, 2003. Disponible en: <http://scielo.sld.cu/pdf/rcsp/v29n1/spu04103.pdf>. Consultado en: 7 abr. 2022.

GARCIA, Chuky. Una historia del rap y el “hip-hop” en Colombia. **Revista Arcadia (Semana)**, v. 167. 1 oct. 2019. Disponible en: <https://www.semana.com/impresaportada/articulo/una-historia-del-hip-hop-y-el-hip-hop-en-colombia-por-chucky-garcia/78248/>. Consultado en: 6 jun. 2021.

GUTIÉRREZ GARCÍA Federico. El poema punk de los sin futuro. **The lighting mind** [online]. 12. dic. 2016. Disponible en: <https://www.thelightingmind.com/el-poema-punk-de-los-sin-futuro/>. Consultado en: 8 jun. 2021.

JARAMILLO, Jefferson. **Las comisiones de estudio sobre la violencia en Colombia**: tramas narrativas y ofertas de sentido temporal para comprender la violencia. Directora de tesis: Dra. Nora Rabotnikof, 2011. 457f..

Tese Doctoral en Ciencias Sociales, . Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, México, 2011.

KATZ ROSENE, Joshua. Hace 50 años la canción protesta tuvo casa en la candelaria. Una mirada histórica al Centro Nacional de Canción Protesta, que marcó el camino de varios artistas. *El Tiempo*, 2018. Disponible en: <https://www.eltiempo.com/cultura/musica-y-libros/historia-del-centro-nacional-de-cancion-protesta-213572>

MIÑANA BLASCO, Carlos. 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**, n. 15, p. 150-172, 2020. Disponible en: <https://www.redalyc.org/jatsRepo/4556/455662846007/html/index.html>. Consultado en: 10 jun. 2021.

ORTIZ SARMIENTO, Carlos Miguel. Historiografía de la violencia. In: TOVAR ZAMBRANO, Bernardo (org.). **La historia al final del milenio: Ensayos de historiografía colombiana y latinoamericana**. Bogotá, Colombia: Editorial Universidad Nacional, 1994. p. 371-424

ORTIZ SARMIENTO, Carlos Miguel. Violencia política de los ochenta: elementos para una reflexión histórica. **Anuario colombiano de historia social y de la cultura**, p. 245- 280, 1991. Disponible en: <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/71079> Consultado en: 18 jun. 2022.

OSPINA ROMERO, Sergio. Los estudios sobre la historia de la música en Colombia en la primera mitad del siglo XX: de la narrativa anecdótica al análisis interdisciplinario. **Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura**, v. 40, n. 1, p. 299 – 336, ene. / jun. 2013. Disponible en: <http://www.scielo.org.co/pdf/achsc/v40n1/v40n1a11.pdf>. Consultado en: 7 abr. 2022.

PACIFISTA. Así fue como ‘El Cantante de las Farc’ se convirtió en alcalde de Turbaco. **Pacifista!**, 28 oct. 2019. Disponible en: <https://pacifista.tv/notas/como-cantante-farc-volvio-primer-exguerrillero-fariano-elegido-alcalde-playlist-incluida-julian-conrado/> Consultado en: 21 jun. 2022.

PALACIOS, Marco. **Entre la legitimidad y la violencia en Colombia: 1875-1994**. Bogotá: Editorial Norma, 2003.

PECAUT, Daniel. Presente, pasado y futuro de la violencia en Colombia. **Desarrollo Económico**, v. 36, n. 144, p. 891-930, 1997. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/3467131> Consultado en: 18 jun. 2022

PEÑARANDA, Ricardo. La guerra en papel. Balance de la producción sobre la violencia en los años noventa. In: SÁNCHEZ, Gonzalo; PEÑARANDA,

Ricardo (comp.). **Pasado y Presente de la Violencia en Colombia**. Medellín: La Carreta Editores, 2009. p. 33-46.

QUISHPE, Rafael. (org.). **Entre fusiles y acordeones: Cancionero de música fariana**. Bogotá: CAPAZ / Instituto Colombo alemán para la paz, 2019. Disponible en: https://www.instituto-capaz.org/wp-content/uploads/2020/03/paz-pagina-x-pagina-comprimido_compressed.pdf. Consultado en: 7 abr. 2022.

QUISHPE, Rafael. Corcheas insurgentes: usos y funciones de la música de las FARC-EP durante el conflicto armado en Colombia. **Izquierdas**, n. 49, p. 554-579, abril 2020. Disponible en: <https://repositorio.uniandes.edu.co/bitstream/handle/1992/34689/u808304.pdf?sequence=1>. Consultado en: 7 abr. 2022

RESTREPO, Andrea. Una lectura de lo real a través del punk. **Historia crítica**, n. 29, p. 9-37, ene. / jun. 2005. Disponible en: https://www.researchgate.net/publication/41392106_Una_lectura_de_lo_real_a_traves_del_Punk. Consultado en: 7 abr. 2022.

SÁNCHEZ, Gonzalo. 2007. Los estudios sobre la violencia: balance y perspectivas. In: SÁNCHEZ, Gonzalo; PEÑARANDA, Ricardo (comp.). **Pasado y Presente de la Violencia en Colombia**. Medellín: La Carreta Editores. 2009. p. 17-32.

SCHUSTER, Sven. Las políticas de la historia en Colombia: el primer gobierno del Frente Nacional y el "problema" de La Violencia (1958-1962). **Iberoamericana**, v. 9, n. 36, p. 9 - 26, dic. 2001. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/41676964>. Consultado en: 18 jun. 2022.

TAUSSIG, Michael. **Belleza y violencia: Una relación aún por entender**. Ed. Universidad del Cauca, Popayán: 2013.

TORRADO, Santiago. Las protestas en Colombia tienen banda sonora. **Diario El País**. 2019. Disponible en: TORRADO, Santiago. Las protestas en Colombia tienen banda sonora. **Diario El País**. 2019. Disponible en: https://elpais.com/internacional/2019/12/03/billete_a_macondo/1575339547_024917.html . Consultado en: 21 jun. 2022.

URIBE, María Teresa. Las guerras civiles y la negociación política: Colombia, primera mitad del siglo XIX. **Revista de Estudios Sociales**, n.16, p. 29-41, oct. 2003. Disponible en: <https://journals.openedition.org/revestudsoc/25636?lang=fr>. Consultado en: 21 jun. 2022.

URIBE SARMIENTO, John Jairo; RODRÍGUEZ CORTES, Astrid Bibiana. Poder y resistencia: Problematización desde el Hip-Hop Bogotano. **Reflexión política**, v.19, n. 38, p. 132-142, 2017. Disponible en: <https://revistas.unab.edu.co/index.php/reflexion/article/view/2844/2357>. Consultado en: 1 abr. 2022.

VALENCIA GUTIERREZ, Alberto. La Violencia en Colombia de M. Guzmán, O. Fals y E. Umaña y las trasgresiones al Frente Nacional. **Revista Colombiana de Sociología**, v.35 n.2, p. 15-33, 1 jul./dec. 2012. Disponible en: <https://journalusco.edu.co/index.php/entornos/article/view/1262/2485> Consultado en: 18 jun. 2022.

9. Discografía:

BRICEÑO, Arnulfo [Compositor]. **A quién engañas abuelo:** Silva y Villalba [Intérpretes], 2018. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=u6r5xiuMbMk>. Consultado en: 25 jun. 2022.

FERNANDEZ, Joselito; VILARIÑO, Idea; MARTÍ, José [compositores]. **Ya me voy pa' la guerrilla:** Los Olimareños [intérpretes], 2006. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Ki3UOAFt1fg> . Consultado em 20 jun. 2022.

FERTÍL MISERIA [Compositor e intérprete], **Punk contra el machismo, la injusticia y la autoridad** [2020]. Disponible en: <https://www.shock.co/musica/fertil-miseria-punk-contra-el-machismo-la-injusticia-y-la-autoridad> . Consultado en: 20 jun. 2022

Gomez, Oscar [compositor e intérprete]. **Campesino embejucao** [2002]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=6sZnFRauSqM>. Consultado en: 22 mar. 2022.

GOMEZ ROA, Alejandro. Cuba sí, Yankis no: Stormy six, 2014. Disponible en: <https://albaciedad.org/2014/09/fallecio-en-bogota-el-compositor-de-cuba-si-yanquis-no/> . Consultado en: 20 jun. 2022.

GOMEZ ROA, Alejandro. Himno a Marquetalia.

LIANNA; BRIELA OJEDA; LA MUCHACHA [compositoras e intérpretes]. **Aquí la gente para, el Estado dispara:** Lianna, Briela Ojeda y La Muchacha, 2021 (2:12 min). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=XCVVqVmg19g>. Consultado en: 23 mar 2022.

PESTE MUTANTEX [compositor e intérprete]. **Dinero:** Peste Mutantex, [1988]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=HbfCNOfvfc>. Consultado en: 23 mar. 2022. .

POLIKARPA Y SUS VICIOSAS [compositora e intérprete]. **Hijas de la rebeldía,** 2020. Disponible en: <https://www.polikarpaysusviciosas.com/es-co>. Consultado en: 20 jun. 2022

VELANDIA, Edson [compositor e intérprete]. **El infiltrao:** Edson Velandia y Adriana Lizcano [coro], 2021. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=_g2-50dk990. Consultado en: 23 mar. 2022.