

**CreAcción punk Bogotá.**

**Contenidos políticos en las prácticas creativas “en vivo” de la agrupación Desarme  
Rock Social**

Por:  
Mario Arturo Suárez Mendoza

Directora:  
Marta Cabrera

Maestría en Estudios Culturales  
Facultad de Ciencias Sociales  
Pontificia Universidad Javeriana  
Bogotá  
2017

## Agradecimientos

En primer lugar, quisiera agradecerle a mi padre y a mi madre por todas las oportunidades me han dado a través de los años. Su cariño se convierte en un recurso inagotable que posibilita seguir pensando en otros mundos. En segundo lugar, le agradezco a mi directora de tesis Marta Cabrera por el acompañamiento en la elaboración de este trabajo, así como por la oportunidad de compartir distintas experiencias académicas y personales. En tercer lugar, a mi hermano Antonio quien siempre ha estado a mi lado, siendo parte todas las dimensiones afectivas que atraviesan mi historia: no existen palabras para expresar mi agradecimiento. En cuarto lugar, a todos los integrantes que hacen parte de *Desarme Rock Social*: a Daniel por motivarme constantemente a seguir aprendiendo y luchando por aquello en lo que se cree: su voz moviliza; a Diego por su amistad sincera y energía en cada instante; a Camilo porque a pesar de las desilusiones, siempre me contagia de esperanzas; y a todos aquellos que en algún momento fueron parte de este viaje (Carlos Barragán, Leonardo Parra, Lucía Vargas, Daniel Jiménez, Oscar Gaviria Ortiz, Erik Arellana, Mónica García, Jorge González, Juan Felipe López de Mesa, Mateo Rodríguez, Alex Castillo, Carlos Chávez, Diana Avella, Rastro, Juan Bernal, Carlos Tabares, Antonio Cortez, Sergio Granada, Juan Carlos Bravo, Julián Guevara, Juan Ortiz, Jorge Soler, Alex Piedra, Rodrigo Saavedra y Alejandro Osses). En quinto lugar a Raúl Casas Valencia, ahora integrante de *Desarme*, por estar retroalimentando y generando reflexiones de esta investigación: por su amistad más allá de lo académico y laboral. Finalmente quisiera agradecerles a bandas cercanas: A *Eskoria* (especialmente a Robert Medida), *Complejo R* (todos por igual), *Sistema Sonoro Skartel*, *Ganyarikies*, *Libre Elección*, *Insolentes*, *Pepe Bocadillo* (especialmente a Eduardo Saravia), *Triple X*, *Los Sordos*, *Polikarpa y sus Viciosas*, *Sin Pudor* (especialmente a Jessica Morales), *Ministerio de Vagancia*, *Los Parias*, *Kolcana Soviet*, *Los Peyes*, *Rebelión*, *Subversiones*, *El Furibundo Serna* (especialmente a Manuel Chacón y Marco Chacón), *Los Suziox* (Medellín), *Mojiganga* (especialmente a Mauricio Agudelo, Medellín), *Resistencia* (Cali), *Doña Maldad* (Venezuela), *Reciclaje* (Venezuela), *@patía No* (Venezuela), entre otras.

## Tabla de Contenido

	Pp.
Lista de figuras	6
<b>Introducción</b>	<b>8</b>
Mi punto de partida, mis motivaciones	9
Diseño metodológico	10
<i>Recolección de información</i>	13
<i>Etapas y formatos para las entrevistas</i>	13
<i>La escritura como proceso y producto</i>	16
Acerca de la revisión de archivo	17
Marco de referencia: el performance	17
<i>Tipologías y estudios del performance</i>	20
<i>Funciones y procesos del performance</i>	22
Sobre los afectos, sentimientos y emociones	25
Notas y aclaraciones para quien esté leyendo este trabajo	29
<b>Capítulo 1. Entre la aceptación familiar y la aprobación de la escena punk</b>	<b>31</b>
El punk como lugar de interpelación: transformaciones musicales, discursivas, estéticas y creativas	31
Desde la cuna hasta tu tumba, tienen elegido tu camino	35
Si nos cortáramos las venas, sacaríamos rock and roll	38
Sobre las bandas	39
<i>Sindicato de Malicia</i>	39
<i>Sin nombre</i>	43
<i>Esclavos Unidos de América –EUA-. Los niños del punk</i>	47
<i>Somos Insolentes, vamos a protestar</i>	52
Imaginarios fallidos de resistencia	54
	3

<b>Capítulo 2. La música como un medio de expresión, reflexión crítica y denuncia de la realidad</b>	<b>56</b>
Diarrea (Mental)	56
Desarme Punk HC/Anarko-punk	66
<i>Sobre la escena punk del momento</i>	72
<i>En defensa del medio ambiente y los animales</i>	75
<i>Sobre los medios de comunicación</i>	77
Desarme	79
Desarme Rock Social	83
Álbumes de estudio, splits y recopilas	88
<b>Capítulo 3. Los punks se toman la tarima</b>	<b>89</b>
Entrenamiento, talleres y ensayos.	91
<i>Entrenamiento y taller (desde la escritura)</i>	91
<i>Entrenamiento y taller (desde la musicalización)</i>	94
Ensayos	97
<i>Alto Voltaje</i>	97
<i>Vivo Arte</i>	100
<i>Árbol Naranja</i>	104
El calentamiento	108
Representación pública	110
<i>Sobre los asistentes</i>	114
<i>Sobre los espacios</i>	117
Enfriamiento	119

<b>Capítulo 4: A manera de conclusión</b>	<b>120</b>
El performance como producción de historias	121
El performance como despliegue del poder institucional	122
El performance como producción de identidad/subjetividad	123
El performance en la producción de afectos	123
El performance como técnica de resistencia	124
<b>Fuentes primarias</b>	<b>126</b>
<i>Entrevistas</i>	126
<i>Canciones</i>	127
<b>Fuentes secundarias</b>	<b>130</b>

## Lista de figuras

	Pp.
Figura 1. Cartel del concierto Skandalo Santo.	42
Figura 2. Diseño del Casete Recopila 1 X CH. Churreta Records. 2003.	51
Figura 3. Portada del disco Ke No Paren Los Rebeldes. 2004.	53
Figura 4. Cartel del Concierto Hardcore - Punk.	61
Figura 5. Cartel del concierto Fiesta de la Anarkía. 1996.	63
Figura 6. Cartel del conversatorio Inicio del Rock.	64
Figura 7. Fernando Soto grabando guitarras para el disco Desarme.	69
Figura 8. Cartel del Koncierto Anti-Militarista.	70
Figura 9. Cartel del Concierto Anti Mili.	70
Figura 10. Desarme en concierto.	72
Figura 11. Fanzine La Rebelde Causa. Colombia.	76
Figura 12. Cartel del concierto Kaoz D.C. Por la libertad de los presos políticos. 2009.	81
Figura 13. Cartel del Concierto Solidaridad con l@s Detenidos. Solidaridad con los 13.	84
Figura 14. Logo de Desarme Rock Social. 2015.	85
Figura 15. Integrantes de Desarme Rock Social. 2010.	86
Figura 16. Álbumes de estudio, splits y recopilas.	88
Figura 17. Desarme Rock Social. Día del Ruido en la Media Torta de Bogotá. 2013.	90
Figura 18. Desarme Rock Social en Rock al Parque. 2012.	92
Figura 19. Desarme en las Fiestas de Gracia. 2009.	94
Figura 20. Primera versión de la canción Achaques y dolores.	96
Figura 21. Los asistentes cantando con Desarme Rock Social, en el Festival Para Que No Toke lo Peor. 2016.	97
Figura 22. Daniel quemando la bandera de Estados Unidos. 2006.	99
Figura 23. Cortazo en la Media Torta. Desarme tocando en apoyo al movimiento de los corteros de caña de Colombia. 2010.	101
Figura 24. Álvaro Uribe Vélez con un brazalete de la Autodefensas Campesinas de Córdoba y Urabá y una motosierra.	102
Figura 25. Desarme Rock Social ensayando en Árbol Naranja con Paola de la agrupación Polikarpa y sus Viciosas. 2015.	106

Figura 26. Grupo de niños y niñas en el Festival Anti Mili. 2011.	107
Figura 27. Camilo y Daniel antes del lanzamiento del disco Yo digo vida. 2015.	110
Figura 28. Lucía Vargas cantando Las premisas con Desarme Rock Social en Rock al Parque. 2012.	112
Figura 29. Desarme Rock Social en la Universidad Nacional de Colombia. 2015.	115
Figura 30. Intervención en la calle. Desarme Rock Social en concierto. 2012.	117

## Introducción

Finalizando mis estudios de Ciencia Política y Gobierno en la Universidad del Rosario, quise escribir la tesis de grado sobre las prácticas creativas de la escena *punk* de Bogotá tomando como punto de partida mi experiencia alrededor de diferentes agrupaciones de este género. Dicho trabajo tenía el propósito de indagar acerca de la confluencia de los contenidos políticos que emergían de las letras de las canciones, las cuales se convertían en una herramienta para la reconstrucción de memoria colectiva y denuncia de acontecimientos coyunturales en Colombia, al igual que en un instrumento clave para dar a conocer aquellas vivencias personales que incidían en mis maneras de relacionarme con el entorno. Sin embargo, el anteproyecto fue rechazado ya que no cumplía con criterios de objetividad científica y una metodología delimitada, que se enmarcara en los parámetros de conocimiento disciplinar.

La frustración de no poder relatar mi experiencia hizo que tomara la decisión de modificar algunas de las pretensiones iniciales del trabajo, así como a seleccionar otro estudio de caso. Sin dejar de lado el interés por desarrollar una investigación acorde a mis intenciones, me comuniqué con Manuel Leonardo Chacón y Marco Felipe Chacón, integrantes de la banda *El Furibundo Serna* (con quienes mantenía lazos de amistad), para plantearles mi propuesta de tesis. Esta tenía como objetivo “analizar la manera en que las expresiones artísticas musicales de víctimas del conflicto armado colombiano se han convertido en mecanismos alternativos de reconstrucción de memoria colectiva en Bogotá, durante el periodo 1991-2010”.

A pesar de que ya había tenido la oportunidad de compartir con ellos en otros escenarios, las entrevistas y el proceso de escritura me fueron acercando emocionalmente a sus vidas, lo que se evidenciaba en cada una de las palabras que hacían parte del texto. Para mí era imposible no tomar posición frente a los miedos que sentía Manuel Leonardo Chacón y Marco Felipe Chacón desde que la Armada Nacional asesinó a su padre, los deseos de justicia y sueños de transformación social. Nuevamente, la lectura de mi trabajo resultaba controversial para los docentes que avalaban el proyecto.

Con el apoyo de mi directora, Diana Hoyos, y luego de realizar diversos cambios en la estructura del documento (en especial la manera de aproximarme a los sujetos de estudio), sustenté la tesis de grado. Al finalizar la presentación, los jurados me preguntaron sobre mi relación con los entrevistados y la música, ya que encontraban en mi escritura expresiones llenas de afectos y emocionalidades, así como una apuesta por denunciar y reivindicar los sucesos a través del arte. Al referirme a mis vínculos con los entrevistados, junto con las motivaciones de llevar a cabo este tipo de investigaciones, me recomendaron revisar el programa de la maestría en estudios culturales, donde, según ellos, encontraría la posibilidad de romper las barreras disciplinares y los principios de objetividad. Fue así que el acercamiento a diferentes autores de este campo de estudio me llevó a inscribirme en este posgrado y poder reformular este proyecto que tenía en mente.

### ***Mi punto de partida, mis motivaciones***

La música *punk* se ha convertido en una práctica que atraviesa mi experiencia como ser humano, influyendo sobre mis acciones, sentidos, imaginarios y afectos. Por consiguiente, esta expresión artística, ligada a cierta corriente de pensamiento político, incide constantemente en mis maneras de comprender los fenómenos culturales del entorno próximo y del país. Adicionalmente, ha pasado a ser una herramienta de conocimiento que interpela mi punto de partida (ubicado en una especie de lugar fronterizo), generando acuerdos, tensiones y disputas con mi familia y la escena *punk* local.

Con el paso de los años, he participado en diferentes agrupaciones musicales de este género, teniendo la posibilidad de poner en el plano de lo público las preocupaciones y anhelos que nos son propios. Dentro de estas iniciativas dirigidas a desafiar y transformar las condiciones desiguales de las relaciones de poder, la interacción entre las bandas, asistentes y espacios se presenta como un escenario ideal para la producción, circulación y resignificación de otros modos de concebir el mundo, creando nuevos saberes y propósitos de acción (no siempre concertada o colectiva).

Este trabajo parte de un contexto particular y un lugar de enunciación personal, pero se desarrolló articuladamente con los actuales integrantes de *Desarme Rock Social*. De

acuerdo con lo hasta aquí planteado, esta investigación analiza la manera en que la puesta en escena de esta agrupación construye contenidos políticos (2009-2016). Como primera medida, examinamos los procesos creativos que se gestan en su interior a partir de los intereses, motivaciones, afectos, emociones y creencias de los integrantes y colaboradores; como segundo factor, pretendemos establecer qué disputas, tensiones, contiendas y contradicciones atraviesan los contenidos políticos en las prácticas creativas de la agrupación; finalmente, determinamos los vínculos existentes entre la propuesta musical en vivo, con el uso de los espacios físicos y la intervención activa del público.

Este ejercicio tiene la intención de reivindicar aquellas formas alternativas de vida y de reflexión crítica asociadas a las prácticas creativas del *punk* en el marco de los estudios culturales, al igual que pretende trasgredir los supuestos que se gestan hacia y desde esta escena en particular. A través de la teoría de los estudios de performance, se explora la puesta en escena como una fuente de producción de historias, del despliegue del poder institucional, de identidades/subjetividades, de afectos y de técnicas de resistencia. El diseño metodológico lo enmarco dentro de procedimientos e instrumentos asociados a la etnografía y la autoetnografía (aunque sin limitarse a ello), en el que se refleja mi preocupación por evidenciar las dinámicas, significados, símbolos e intencionalidades que emergen desde *Desarme*. Por lo tanto, hago uso de múltiples métodos y estrategias de recolección de información y sistematización de datos encaminadas a establecer un diálogo entre las narrativas y el archivo revisado.

### ***Diseño metodológico***

Para la elaboración del diseño metodológico tuve que considerar diferentes elementos teóricos y prácticos que me permitieran insertar mi experiencia personal como un recurso relevante para el estudio del “objeto”<sup>1</sup>. Precisamente, al dar cuenta de mi punto de vista<sup>2</sup> en

---

<sup>1</sup> Donna Haraway da cuenta en el texto *Testigo Modesto/Segundo Milenio* (1997) de los criterios y características que debían tener los proyectos científicos modernos, cimentados en parámetros de objetividad, con el fin de establecer verdades universales sobre el mundo. De esta manera, la modestia e invisibilidad del sujeto al presentar informes de una realidad (siempre separada del sujeto), se convertían en máximos para elaborar y construir un conocimiento neutro y legítimo de los hechos que estaban dados por la naturaleza: “Esta auto-invisibilidad es la forma específicamente moderna, europea, masculina y científica de la virtud de la modestia. Esta es la forma de modestia que recompensa a sus practicantes con la moneda del poder social y

el desarrollo de la investigación por medio de un proceso de escritura autobiográfico, pude identificar los principales acontecimientos que mediaron en mis maneras de percibir los contextos en los que he habitado. De modo que, al situarme en la narración, logré visibilizar bajo qué condiciones surgen mis motivaciones para utilizar la música como una herramienta de expresión y conocimientos, necesariamente articulada a lo político. Esto se presentó como un reto significativo en la realización del trabajo de campo, así como al momento de ensamblar los relatos en el texto.

La elección de técnicas e instrumentos de recolección de información no solo estuvo dirigida a garantizar la activación de recuerdos y olvidos de un individuo particular, sino a poner en discusión diferentes vivencias personales en directa correlación con las realidades de integrantes de un grupo concreto. Esto me concedió la oportunidad de realizar un trabajo conjunto de intercambio de conocimientos. Como resultado de distintas reflexiones, en las que contribuyeron varias personas, identifiqué la importancia y potencialidades que ofrecen las *entrevistas etnográficas* para la construcción de historias y la escritura colectiva del documento: “Las etnografías narrativas se refieren a los textos presentados en la forma de historias que incorporan las experiencias del etnógrafo dentro de las descripciones

---

epistemológico” (Haraway, 1997, pág. 14). Siguiendo a Haraway, aquella virtud es la que “garantiza que el testigo modesto sea el ventrílocuo legítimo y autorizado del mundo de los objetos, sin añadir nada de sus meras opiniones, de su corporeidad parcial (...) es testigo: es objetivo; garantiza la claridad y la pureza de los objetos” (Haraway, 1997, pág. 14)

<sup>2</sup> La teoría del punto de vista surge como iniciativa de lucha política de las mujeres por representar y situar sus intereses en las agendas de investigación y en aquellas disciplinas científicas que las han diseñado. Dicha propuesta epistemológica parte de la necesidad e importancia de considerar la vida de las mujeres como un recurso fundamental en la construcción y formulación de proyectos de investigación, y como un punto de comienzo clave para la producción de conocimientos alejados de marcos estructurales dominantes y androcéntricos. Como resultado, la teoría abandona y se distancia de los lugares políticamente asignados en las jerarquías sociales (clase, racismo, imperialismo o sexismo) y la creación de lugares culturales determinados (chinos contra puertorriqueños o confucionismo contra católicos), propios de las epistemologías internalistas. Esta teoría crítica feminista busca observar las relaciones entre la producción de conocimiento y las prácticas de poder (Harding, 2004, pág. 1). Una de las principales reflexiones de Sandra Harding sobre la teoría del punto de vista reside en determinar cómo los objetivos, asuntos y preocupaciones de grupos marginales otorgan otras formas de entender las relaciones sociales y prácticas de poder, para luego visibilizar cómo los marcos conceptuales, parámetros discursivos y epistemes de grupos dominantes, construyen hipótesis y conocimientos particulares que terminan por crear, generar y condicionar modos de vida para el resto de nosotros. De esta manera, es importante resaltar que las investigaciones feministas han identificado que los parámetros característicos de las disciplinas y de la política pública nunca alcanzaron la neutralidad que prometieron en aquellos métodos científicos. Bajo un “compromiso” de neutralidad social, la producción de conocimiento científico ha sido cómplice de agendas sexistas y androcéntricas, rechazando el potencial político de investigaciones de grupos oprimidos (Harding, 2004, págs. 4-5)

etnográficas y el análisis de otros”<sup>3</sup> (Ellis, Adams, & Bochner, 2010, pág. 278). En consecuencia, la interlocución, intereses, valores comunes y experiencias compartidas desdibujaron las fronteras entre el *autor* y la *f fuente de información*.

En concordancia con las pretensiones anteriormente descritas, opté por llevar a cabo *entrevistas interactivas* con el propósito de aproximarme a la producción de significados y afectos que atraviesan las descripciones de los integrantes de agrupaciones: “Las entrevistas interactivas son esfuerzos colaborativos entre investigadores y participantes, actividades de investigación en las cuales investigadores y participantes exploran juntos asuntos que sobresalen, en la conversación, sobre temas específicos”<sup>4</sup> (Ellis, Adams, & Bochner, 2010, pág. 279).

Los encuentros posibilitaron un intercambio de *miradas*, trayendo consigo transformaciones subjetivas frente a la comprensión de momentos de cambio o hitos de la banda. Adicionalmente, habría que decir también que mi perspectiva como “autor”, junto con los datos, análisis abstracto y consulta de literatura pertinente, me permitió enmarcar este ejercicio como un compendio de *preguntas y comparaciones*, en lugar de un instrumento de medición de la realidad (Charmaz, 1983, págs. 110-117).

En conclusión, la confluencia de herramientas tuvo como objetivo examinar y analizar “aquello que toca la sensibilidad de los sujetos para descubrir lo que hay detrás de las palabras y acciones (...) recuperar los detalles finos, lo velado” (Flores Villeda, 2012, pág. 32). Asimismo, identificar “el entendimiento de sí mismo o de algunos aspectos de la vida a medida que se intersectan con un contexto cultural, (para) conectarse con otros participantes, así como con los co-investigadores, e invitar a los lectores a entrar al mundo del autor y usar lo aprendido para reflexionar, entender y enfrentarse a sus vidas”<sup>5</sup> (Ellis, Adams, & Bochner, 2010, págs. 279-280). Es por esto que las metodologías afines a la etnografía y la autoetnografía, al igual que sus acercamientos prácticos, se convirtieron en

---

<sup>3</sup> Traducción propia. Texto original: Narrative ethnographies refer to texts presented in the form of stories that incorporate the ethnographer’s experiences into the ethnographic descriptions and analysis of others.

<sup>4</sup> Traducción propia. Texto original: Interactive interviews are collaborative endeavors between researchers and participants, research activities in which researchers and participants probe together about issues that transpire, in conversation, about particular topics.

<sup>5</sup> Traducción propia. Texto original: Understand a self or some aspects of a life as it intersects with a cultural context, connect to other participants as co-researchers, and invite readers to enter the author’s world and to use what they learn there to reflect on, understand, and cope with their lives.

elementos reveladores para la investigación, incidiendo en la reconstrucción de eventos que moldean y conforman mi vida y la de los integrantes de las bandas.

### *Recolección de información*

Para dar continuidad a la implementación de los instrumentos de recolección de información, y teniendo en cuenta el diseño metodológico planteado, concreté varias entrevistas con quienes participan actualmente en *Desarme Rock Social*. Adicionalmente, me reuní con algunas personas que pasaron por la agrupación en determinados momentos de su historia, con el objetivo de complementar o agregar nuevas narrativas al texto. También consideré fundamental acercarme a otros individuos, artistas y colectivos que, si bien no pertenecieron a la banda, han aportado a la producción fonográfica y la puesta en escena, en términos musicales, creativos y políticos. De este modo, los formatos y preguntas del cuestionario se diseñaron de forma diferenciada, dando paso a la consolidación de múltiples anécdotas comunes, con percepciones particulares.

Adicionalmente, le solicité a cada una de las personas que integran a la banda en la actualidad (finales de 2016) que llenaran una matriz en Excel donde se indagaban los contextos políticos del país y de la escena *punk*, principales motivaciones de los integrantes para el desarrollo de las prácticas creativas, discografía y anécdotas, de las diferentes etapas de *Desarme* (desde sus inicios hasta el presente). Este ejercicio nos permitió recordar de manera exhaustiva este tipo de relaciones, sin la necesidad de estar sujeto a una memoria instantánea en las entrevistas.

### *Etapas y formatos para las entrevistas*

Las etapas del trabajo de campo se estructuraron a partir de la disponibilidad de las personas a entrevistar, así como de la revisión y socialización de la propuesta de escritura. Mi proximidad con cada uno de los participantes me permitió poner en constante discusión las reflexiones encontradas al momento de sistematizar la información. Es por esto que tuve la oportunidad de profundizar o solucionar inquietudes en los ensayos, conciertos u otros

espacios distintos al campo de la música, sin la necesidad de documentar auditivamente los encuentros espontáneos.<sup>6</sup>

Para la primera fase, diseñé un formato de entrevista semiestructurada orientada a indagar las razones y afectos que estimularon a los integrantes a utilizar el arte como una herramienta de expresión y desahogo de sus realidades. Así mismo, fue indispensable preguntar en estas sesiones por sus influencias musicales y la relación de *Desarme* con la escena *punk* de la ciudad. Conviene subrayar que al examinar el contexto que dio paso a la conformación de la agrupación, reconocí los diversos cambios e hitos en el transcurso su historia.

Bajo esta guía de preguntas pude precisar las principales motivaciones de dos fundadores de la banda, Daniel Mora y Alex Castillo, cuyas historias de vida y experiencias personales fueron un punto de partida para comprender el lugar de enunciación de esta iniciativa política. A través de las entrevistas realizadas a Camilo Henao y Diego León<sup>7</sup> amplíe la información relacionada con las dinámicas, prácticas, comportamientos y formas de pensamiento de los *punks* en Bogotá. En el caso de Antonio Suárez, el encuentro sirvió como un referente para visibilizar las percepciones que se tenían sobre *Desarme* en contraste con otras agrupaciones del momento. Hay que mencionar, además, que tuve la oportunidad de entrevistar a Robert Medina de *Eskoria*, quien influyó en el desarrollo e inicios de la agrupación y se convirtió en un puente de conexión con la escena local. De ahí que logré incorporar otros imaginarios sobre este acontecimiento particular.

En estas primeras entrevistas se evidencian diferentes matices en las maneras de referirse a *Desarme*, así como en las formas de representar a las personas que aparecen en las narraciones. Las conversaciones tomaban múltiples sentidos y rumbos dependiendo de los focos de interés de los participantes. Al darme cuenta de la multiplicidad de detalles que

---

<sup>6</sup> Desde que entré a *Desarme* en el 2006, siempre me interesó conocer tanto la historia de la agrupación y de sus integrantes, así como su experiencia y vínculos con la escena *punk* de Colombia. Estos encuentros que acá se mencionan no surgieron como una motivación de la presente investigación, sino que los venía realizando de manera esporádica con cada uno de los que participaron en diferentes momentos. Sin embargo, si sirvieron para contrastar la información que poco a poco iba recogiendo en mis imaginarios.

<sup>7</sup> Camilo y Diego no fueron fundadores de la agrupación. No obstante, su participación con distintas bandas y escenas asociadas al *punk* y a los *skinheads* en Bogotá, al igual que su cercanía con los integrantes de *Desarme* en sus inicios, se convirtieron en una fuente de información clave para contextualizar el entorno en el que nace la agrupación.

cada uno ponía en juego, volví a reunirme con Daniel y Camilo para contrastar algunas de las versiones que se extrajeron de esta fase.<sup>8</sup> Simultáneamente, aproveché estas nuevas sesiones para que se ampliara la información sobre los discursos y afectos que circulaban en los espacios de socialización y articulación de la escena de Bogotá con el fin de reforzar las reseñas anteriormente obtenidas. Debo agregar también que, a través del tiempo, y como resultado de varios encuentros con integrantes y ex miembros de la banda, mi experiencia personal sirvió para complementar varios de los temas relacionados en las preguntas de investigación.

Para no saturar a los integrantes de *Desarme Rock Social*, y bajo la necesidad de analizar los modos en que se construyen contenidos políticos a través de la puesta en escena de la banda, opté por entrevistar a distintas personas que han sido copartícipes en los procesos de elaboración del performance. Con respecto a esta tercera fase de trabajo de campo, vale resaltar que la formulación de preguntas se enfocaba en los principales imaginarios y percepciones que se gestaban en la producción conjunta de las canciones, discursos y experiencias en tarima.

En vista de la cantidad de individuos y agrupaciones que han compartido escenario con nosotros, fue importante delimitar el número de entrevistas. Es por esto que en la selección mediaron criterios asociados tanto a los vínculos afectivos entre estas personas con la banda, como a la influencia que tuvieron en la producción de sentidos e intencionalidades de las prácticas creativas. Para esta etapa tuve la oportunidad de reunirme con Oscar Gaviria Ortiz (cantante de *Orando Por Justicia –OPJ-* y de *Sistema Sonoro Skartel*), Daniel Jiménez, (cantante de *Orando Por Justicia –OPJ-* y de *Sistema Sonoro Skartel*) y Lucía Vargas (cantante de rap). Estos encuentros se convirtieron en una especie de instrumento de memoria, el cual me llevaba a recordar la incidencia de ciertos eventos y conciertos en los que participamos.

En la cuarta y quinta fase de trabajo de campo realicé *entrevistas interactivas* a quienes actualmente participan en *Desarme* con el objetivo de examinar los diferentes procesos que

---

<sup>8</sup> Como mencioné anteriormente, no se trata de verificar la información sino ponerla en discusión, con el propósito de visibilizar y contrastar los contenidos de cada una de las narraciones. Establecer cuáles acontecimientos son priorizados o invisibilizados.

se llevan a cabo para la elaboración de la puesta en escena de la banda. Este método resultó ser una de las estrategias de mayor relevancia al poner en tensión y discusión las perspectivas predominantes de cada uno de los integrantes frente a las intencionalidades y contenidos políticos que se construyen en cada una de las etapas. Ahora bien, para la elaboración del cuestionario, tomé como referente el marco de referencia que desarrollé para esta investigación, en el cual se resaltan las potencialidades de los estudios del performance en la producción de historias, del despliegue del poder institucional, de identidades/subjetividades, de afectos y de técnicas de resistencia.

### *La escritura como proceso y producto*

El componente ético en el tratamiento y producción de los datos marcó las pautas y pasos para la elaboración de los procesos de escritura en esta investigación. Carolyn Ellis, Tony E. Adams y Arthur P. Bochner afirman que: “Vivimos conectados a las redes sociales que incluyen amigos y familiares, parejas e hijos, compañeros de trabajo y estudiantes, y trabajamos en universidades e centros de investigación”<sup>9</sup> (Ellis, Adams, & Bochner, 2010). Es por esto que socialicé los propósitos del proyecto con aquellas personas implicadas en las narrativas al momento de llevar a cabo el trabajo de campo, para no afectar negativamente su integridad (en múltiples niveles) frente a las formas de ser nombradas en variados momentos del documento.

En esta misma perspectiva, K. Medford sostiene que: “Nuestros sujetos de investigación podrían estar en desacuerdo con la representación de experiencias compartidas o ellos podrían cuestionar nuestra decisión de escribir sobre una experiencia en primer lugar, pero debemos estar dispuestos a confrontar estas cuestiones, e inclusive evadirlos publicando nuestro trabajo discretamente en revistas académicas como una alternativa viable”<sup>10</sup> (Medford, 2006, pág. 862). Tomando como referente este tipo de aproximaciones, decidí

---

<sup>9</sup> Traducción propia. Texto original: We live connected to social networks that include friends and relatives, partners and children, co-workers and students, and we work in universities and research facilities.

<sup>10</sup> Traducción propia. Texto original: Our subjects might disagree with our representation of shared experiences or they might question our decision to write about an experience in the first place, but we should be willing to confront these issues, even when avoiding them by quietly publishing our work in academic journals/texts is a viable alternative.

realizar ejercicios de sensibilización y retroalimentación con los entrevistados, donde pude dialogar y conocer sus opiniones, sentimientos, acuerdos y disconformidades, con el objetivo de llegar a un consenso en la manera en que son incorporados.

### *Acerca de la revisión de archivo*

Paralelo a las entrevistas, construí una matriz con la finalidad de sistematizar el trabajo de campo y clasificar los archivos que iba recolectando. Por un lado, este ejercicio se convirtió en el principal insumo para la elaboración del marco de referencia, donde entraron categorías y conceptos asociados a los afectos y los estudios de performance. Por otro lado, a través de libros, artículos, periódicos, notas de prensa, fanzines, videos, imágenes y carteles sobre *Desarme* y la escena *punk* de Bogotá, pude analizar discursos locales, las preferencias estéticas, los imaginarios predominantes, los procesos creativos y los espacios de articulación.

Ahora bien, las letras de las canciones se convirtieron en un elemento relevante en la autoetnografía, al igual que en el desarrollo del trabajo de campo y proceso de escritura. Esta fuente de conocimiento me permitió recordar aquellas particularidades y momentos que me llevaron a pensar de cierta manera. Adicionalmente, cobran importancia al ser el eje central de la producción de contenidos políticos de la banda, sin importar el formato (fonograma o en vivo) de circulación. De este modo, me remito constantemente a las “líricas” de las agrupaciones para contextualizar las transformaciones intersubjetivas e intencionalidades que marcan las motivaciones, imaginarios, apuestas y afectos de los integrantes.

### ***Marco de referencia: el performance***<sup>11</sup>

Para hablar de puesta en escena es necesario que me remita a una serie de elementos que hacen parte del performance como objeto y/o campo de estudio. Para ello es pertinente dar

---

<sup>11</sup> Tomé de mi tesis de pregrado algunas discusiones alrededor del performance, la cual tenía como propósito “analizar la manera en que las expresiones artísticas musicales de víctimas del conflicto armado colombiano se han convertido en mecanismos alternativos de reconstrucción de memoria colectiva en Bogotá durante el periodo 1991-2010.”

cuenta de múltiples discusiones y aproximaciones teóricas dentro y fuera de la academia para luego visibilizar cómo el performance es uno de los repertorios de mayor importancia para *Desarme* al posibilitar la emergencia de intencionalidades, contenidos políticos y transmisión de conocimiento.

Como primer punto, pienso que es importante referirme al performance que realiza *Desarme*, como un instrumento y mecanismo de comprensión de la realidad. En el libro *The archive and the repertoire. Performing cultural memory in the Americas* (2003), Diana Taylor resalta la complejidad que trae consigo el uso de esta palabra, a veces contradictoria y en algunas ocasiones complementaria, dada la diversidad de interpretaciones y apropiaciones de este concepto por varios autores. Antropólogos como Victor Turner consideran que los performances revelan los aspectos más profundos de una cultura, por lo que permiten una comprensión parcial de los pueblos, en otros casos se sostiene que, al ser contruidos, mantienen un carácter artificial que se opone a lo real y verdadero. No obstante, Taylor afirma que estas prácticas son un reflejo más real que la vida misma: “Las performances no podrán, como Turner esperaba, darnos acceso y entendimiento de otra cultura, pero puede decirnos certeramente una gran cantidad sobre nuestro deseo por el acceso y reflexionar sobre las políticas de nuestras interpretaciones”<sup>12</sup> (Taylor, 2005, pág. 6). De esta manera, la puesta en escena en vivo constituye una oportunidad para manifestar y expresar múltiples realidades, tanto individuales como colectivas.

Por otro lado, la puesta en escena mantiene ciertas características que nos acercan a la naturaleza de creación, ejecución y reflexión del performance. De acuerdo con Diana Taylor, esta no se puede reducir a una terminología análoga a la teatralidad, espectáculo y representación, donde una obra teatral permite su repetición bajo unas fórmulas establecidas y conserva una elaboración rigurosa, consciente, controlada y construida (Taylor, 2005, págs. 12-13). De ahí que su desarrollo permita cierta libertad y abre la posibilidad de producir nuevos saberes a través del tiempo y del espacio. Siguiendo a Taylor, el repertorio, fuente de la memoria corporal, se gesta con base en el performance, en la que los gestos, danza, canto, entre otros, poseen facultades momentáneas y no reproducibles. Contrario a las memorias de archivo o documento, “La performance en vivo

---

<sup>12</sup> Texto original: Performances may not, as Turner had hoped, give us access and insight into another culture, but they certainly tell us a great deal about our desire for access, and reflect the politics of our interpretations.

jamás podrá ser capturada o transmitida a través del archivo. Un video de un performance no es un performance, aunque habitualmente llega a reemplazar la como un objeto en sí misma (el video es parte del archivo; lo que representa es parte del repertorio)”<sup>13</sup> (Taylor, 2005, pág. 20).

Uno de los puntos a destacar surge de la interacción del performance con el público, ya que permite acceder a nuevas miradas y conocimientos; instaurar tensiones y acuerdos frente a las cotidianidades y maneras de pensar. Para Miguel Angel Peidro, “el arte de acción es un fenómeno complejo dentro de la evolución del arte y como todas las tendencias que se asientan en la segunda mitad del siglo XX, tiene un doble movimiento, de continuidad y de ruptura con lo anterior” (Peidro, pág. 1). Peidro resalta la importancia y necesidad de incluir factores de espacio y tiempo, así como la presencia de los asistentes, en estos actos espontáneos y creativos, que tratan de acercar el arte a la vida. Adicionalmente, señala que “la performance rompe con el imperio de la obra de arte como objeto, ataca al sistema establecido de mercado, no permitiendo la separación del artista de su obra. Mezclando vida y arte” (Peidro, pág. 1). De tal forma, este pasa a ser sujeto y objeto de su obra de arte; su presencia física se convierte en un dispositivo fundamental que se encuentra en constante comunicación con el público, el cual, por medio de una serie de implicaciones pasivas y activas, experimenta las acciones realizadas por el artista. Esta triple dimensión que reúne al artista, la obra y la audiencia dentro del proceso de producción y ejecución del performance, ha introducido, siguiendo a Peidro, un elemento diferenciador de otras ramas del arte como el teatro, al tener un carácter efímero e inesperado.

Siguiendo con este argumento, es esencial traer a colación la relación entre la obra de arte, el artista, el público y el espacio en el marco del performance. El vínculo con el público y el espacio pasa a ser un elemento que genera terrenos de reflexión a través de múltiples sentidos e intencionalidades. Así, la puesta en escena posibilita una comunicación directa con los asistentes, dentro y fuera de la tarima, en el que se discuten y se crean contenidos políticos que atraviesan las subjetividades. Igualmente, los espacios físicos constituyen un componente vivo que permite construir determinados discursos, memorias e

---

<sup>13</sup> Traducción propia. Texto original: The live performance can never be captured or transmitted through the archive. A video of a performance is not a performance, though it often comes to replace the performance as a thing in itself (the video is part of the archive; what it represents is part of the performance).

interpretaciones corporales. Estos se presentan como una oportunidad para abrir circuitos de comunión y transgresión.

### *Tipologías y estudios del performance*

Por medio de los estudios del performance pude analizar la construcción de contenido político que emerge en el desarrollo y construcción de las presentaciones de nuestra agrupación. Las aproximaciones temáticas que se mencionan a continuación me sirvieron como un insumo teórico para abordar y comprender cómo estas prácticas artísticas en vivo constituyen un instrumento que posibilita abarcar distintas esferas de producción de historias, del despliegue del poder institucional, de identidades/subjetividades, de afectos y de técnicas de resistencia, con el objetivo de crear, transformar y transgredir conocimientos. Del mismo modo, es importante resaltar que, si bien existe un gran universo de interpretaciones y tipologías del performance como objeto de estudio, el presente marco me permitió realizar una primera delimitación, tanto académica como funcional, para llevar a cabo este proyecto de investigación.

Richard Schechner reconoce que existen ocho clases de performance. El primero se enmarca dentro de las actividades de la vida cotidiana, tales como cocinar, socializar y simplemente vivir. El segundo hace referencia a las prácticas relacionadas con las artes. El tercero se remite al performance en los deportes y otros entretenimientos populares. Igualmente, el performance en los negocios, la tecnología y el sexo juegan un papel relevante en esta área de estudio. Como séptima clase, se encuentran los rituales (sagrados y seculares). Por último, se encuentra el acto. Como resalta el autor, esta lista no agota sus posibilidades. Si se examinan estas como categorías teóricas separadas, estas ocho situaciones, según Schechner, no son conmensurables. Cada una de estas puede abarcar el terreno de otra. Sin embargo, las prácticas que ocurren en los negocios, la tecnología y el sexo no son comúnmente analizadas con las otras, las cuales han sido parte o lugar de los performances de base artística (Schechner, 2012, págs. 63-68).

Ahora bien, existen estrechas relaciones históricas, pragmáticas y conceptuales entre el performance y lo político. De acuerdo con Diana Taylor, el performance ha sido estudiado

por múltiples académicos como objeto y método de análisis, abarcando expresiones artísticas como el teatro, la danza, los rituales y protestas políticas, así como conductas de sujeción civil, resistencia ciudadana, género, etnicidad e identidad sexual, que son reproducidas a diario en la esfera pública (Taylor, 2005, pág. 3). Como campo de conocimiento y acción, los performances se han asociado continuamente “con lo marginal, lo minoritario, lo subversivo, lo torcido, lo raro, la gente de color y los ex colonizados. Los proyectos de los estudios sobre representación con frecuencia ejercen una acción sobre o contra jerarquías de ideas, organizaciones y gentes” (Schechner, 2012, pág. 26). Vale la pena aclarar que estos ejes temáticos no se excluyen mutuamente. En algunas ocasiones se superponen o se refuerzan.

Los estudios de performance suelen investigar la conducta de comportamientos, sucesos u objetos materiales. Su interés reside en preguntarse bajo qué condiciones fue creada una obra -cómo, cuándo, quién la realizó, como interactúa con quienes la contemplan y sus transformaciones en el tiempo. Si bien un artefacto puede concebirse desde lo estable, las representaciones que crea en los participantes o en los espacios donde se produce pueden cambiar considerablemente. Así mismo, dan cuenta de las personificaciones, las acciones y la intermediación de múltiples culturas; las tensiones y particularidades que se gestan en el mundo actual (Schechner, 2012, págs. 23-26). Su área de trabajo se encuentra en un constante interés de descubrir o inventar nuevas maneras de hacer representación, sosteniendo que el conocimiento cultural nunca podría completarse. Estas aproximaciones han dado como resultado la emergencia de cuatro temas principales, interrelacionados, sobre política y performance.

El performance en/como la producción de la historia ha cruzado los límites que mantenían a los hechos dentro del acontecer histórico, los cuales marginaban factores ficcionales dentro de las narrativas (Hamera & Conquergood, 2006, pág. 420). Della Pollock resalta en el texto *Memory, Remembering, and Histories of Change: A Performance Praxis* (2006), el valor de los Estudios de Performance al restaurar la historia de excluidos y marginados dentro de conversaciones disciplinarias más grandes, exigiendo una mayor auto-reflexividad académica (Pollock, 2006, págs. 87-90). Por consiguiente, se han impulsado estudios que abordan dimensiones sociopolíticas y económicas sobre cuerpos, voces

excluidas y personas invisibles. Respecto al estudio del performance en/como despliegue del poder institucional, vale señalar que este campo surge a partir de iniciativas analíticas académicas que buscan examinar los procesos históricos y contemporáneos de poder. Como resultado, las dimensiones performáticas del poder institucional son descritas y desafiadas para visualizar los comportamientos representacionales de múltiples entes estatales y educativos que se insertan en las micro prácticas cotidianas de los individuos (Hamera & Conquergood, 2006, págs. 420-421).

Adicionalmente, existe una gran cantidad de estudios sobre el performance en/como la producción de identidad. De acuerdo con Diana Taylor, las performances funcionan como actos vitales de transferencia y sentido de identidad, a través de lo que Richard Schechner llamó "*twice behaved-behavior*" (comportamiento dos veces actuado) (Taylor, 2005, págs. 2-3). Por último, se encuentra el performance en/como las técnicas de resistencia, cuyo carácter efímero, imprevisto y táctico, permite influir en la producción de sentidos y contenidos sobre un determinado lugar y/u oyente. Bajo esta premisa, el performance como técnica de resistencia, tiene como propósito un cambio social interno y externo (Hamera & Conquergood, 2006, págs. 423-425).

### *Funciones y procesos del performance*

Schechner, tomando como referencia a Bharta, considera que el performance es un depósito integral de conocimiento y un poderoso vehículo para la expresión de emociones. Igualmente, sostiene, a partir de los postulados del poeta romano Horacio, que las artes debían cumplir funciones educativas y de entretenimiento (Schechner, 2012, págs. 84-85). Para Taylor, la noción de rol y función que cumple el performance se transforma considerablemente de una cultura a otras. Empero, una de sus funciones principales radica en ser un medio transmisor de memoria e historia, preservando el conocimiento. Así los performances “funcionan como actos vitales de transferencia, transmitiendo saber social, memoria y sentido de identidad a través de acciones reiteradas” (Taylor, 2005, págs. 2-3). Igualmente, el performance “como un sistema de aprendizaje, retención, y transmisión de conocimiento, (...) nos permite expandir nuestra noción de 'conocimiento’” (Taylor, 2005, pág. 16). Como Taylor asegura, la naturaleza de los actos performáticos permite su

intervención en escenarios políticos críticos mediante prácticas como la danza, los conciertos, los rituales, protestas políticas, entre otros.

De acuerdo con Schechner, existen tres fases dentro de los procesos del performance, que se presentan dentro de una secuencia espacio-tiempo. La primera fase, la *protorrepresentación*, reúne las etapas de entrenamiento, el taller y el ensayo, como puntos de partida para la constitución del performance. Como sostiene este autor, gran parte de las *protorrepresentaciones* nacen fuera del ámbito amplio de lo escrito. Así, las ideas y manifiestos de ciertos individuos, grupos y comunidades han servido como un pretexto para realizar determinada performance. El entrenamiento se consolida como un lugar donde se aprenden y se sociabilizan habilidades y conocimientos específicos. En estos espacios confluyen aprendizajes formales e informales que son apropiados en otros momentos, para luego transformarlos en los talleres o ensayos. El taller hace parte del proceso activo de investigación de la performance, y algunos artistas lo utilizan para explorar mecanismos e instrumentos que serán útiles en los ensayos. Los talleres funcionan como plataformas destinadas a “excavar materiales de fuentes personales, históricas o de otro tipo, y luego encontrar formas de expresar dichas fuentes en acciones e interacciones. Estos materiales pueden volverse parte de las representaciones estéticas o terapéuticas una vez acabadas” (Schechner, 2012, pág. 368). Por último, los ensayos se presentan como la oportunidad de construcción del performance. Es en esta etapa donde se utilizan o se descartan ciertos conocimientos adquiridos en los entrenamientos y talleres.

En la siguiente fase se desarrollan procesos pertenecientes a la performance en sí. El primer paso es el calentamiento. Existen muchos tipos de calentamientos, que dependen de las intencionalidades del performance a realizar. De este modo, antes de cada acto performativo, los intérpretes se preparan para subir al escenario, dan un salto de la vida ordinaria a la representación performativa (Schechner, 2012, pág. 379). Luego de esta etapa, Schechner hace alusión a la representación pública. En este punto, el autor se enfrenta a la dificultad de su definición, dada la variedad y vasto espectro de representaciones, las cuales varían de una cultura a otra. Sin embargo, anota que la representación pública tiene un inicio marcado y un final establecido. Es importante resaltar que la definición de performance, tal como plantea Schechner, ha sufrido ampliaciones

conceptuales gracias a la insistencia de los/las artistas experimentales, quienes han identificado nuevos espacios, formas de representación y recepción de las representaciones tanto como espectadores como participantes (Schechner, 2012, pág. 382). De este modo, determinadas performances, relacionadas o no con las artes, han optado por dejar abiertos los tiempos de duración.

Las representaciones públicas se enmarcan en uno a más sucesos o contextos de mayor dimensión. En este orden de ideas, Schechner afirma que son estos parámetros quienes definen los límites de las presentaciones. En cada representación pública operan ciertas redes de actividades técnicas, económicas y sociales que van más allá del momento de poner en marcha la escenificación. El autor asegura que “ninguna representación es una isla. Lo que sucede en el centro –el propio suceso- afecta y es afectado por círculos concéntricos de actividades e intereses. Las necesidades y el tono de estas actividades e intereses impregnan, contienen y dan forma al suceso central” (Schechner, 2012, pág. 387). Posteriormente, se encuentra la etapa del enfriamiento. Esta transición entre el performance y su final es un espacio donde sus realizadores se relajan y se preparan para entrar de nuevo a la “realidad”. Para el público, es el momento para dialogar y evaluar el suceso que acaban de presenciar o en el que participaron.

Como última fase se encuentran las *repercusiones*, las cuales están ligadas a las respuestas críticas, los archivos y las memorias. Este segmento tiene particularidades atemporales, ya que puede prolongarse indefinidamente. Por un lado, existen repercusiones potenciales que sobreviven como archivos y memorias, conservando representaciones a lo largo de los años. Por otro lado, las repercusiones inmediatas, relativamente breves, quedan recluidas en las memorias individuales de los participantes o en registros fotográficos, video y reseñas críticas. Como concluye Schechner, la mayoría de las repercusiones finamente residirán en archivos, los cuales son un instrumento o mecanismo para estudiar y encontrar múltiples representaciones y desarrollar otras (Schechner, 2012, págs. 390-394).

De igual manera, es necesario remitirse a las cuestiones éticas en torno a quiénes llevan a cabo los performances, quiénes los estudian y quiénes pasan de estudiarlos a realizarlos y ser parte de ellos. Como he señalado, los performances se han convertido en un importante emplazamiento de conocimiento, poder, memoria y acción. Esta situación enmarca ciertas

preguntas a la hora de realizar los estudios performáticos. Por un lado, el concepto de intervención, asociado frecuentemente con lo biológico, militar y cultural, pone en discusión el papel que cumple el investigador y su manera de acercarse o ser parte del objeto de estudio. En una de las aproximaciones a este tema, Dwight Conquergood señala las dimensiones éticas de la etnografía del performance. Como sostiene este autor, los etnógrafos han estudiado la diversidad y unidad de los performances culturales como un recurso humano universal para profundizar y clarificar la importancia de la vida, presentándolos como vulnerables y abiertos al diálogo con el mundo (Conquergood, 1985, pág. 1). Este punto de vista deja de lado la idea de hacer arte por hacerlo, y trae al performance a la luz pública donde se realizan juicios éticos de o frente a este. Vale la pena resaltar, como lo sostiene Conquergood, que los performances no son inocencias ideológicamente o puros en términos axiológicos.

### ***Sobre los afectos, sentimientos y emociones***

Como menciono reiterativamente en esta introducción, los afectos, sentimientos y emociones juegan un papel fundamental dentro de las narrativas de los integrantes de la agrupación. Adicionalmente, estos influyen en su capacidad de acción convirtiéndose en un importante punto de inicio en las actividades creativas. Si bien existen múltiples acercamientos frente a estas nociones, donde se plantean diferencias conceptuales y propuestas prácticas para su delimitación, mi aproximación se centra en el potencial que tienen para manifestar y responder a momentos o eventos específicos, moldeando las maneras de percibir y relacionarse con el entorno.

Al examinar su relevancia en los procesos de significación y producción de intersubjetividades, aparecen determinados vínculos entre las vivencias personales/colectivas y las formas en que proyectan sus intencionalidades políticas en las canciones y la puesta en escena. Es por esto que los afectos, sentimientos y emociones se posicionan como elementos colectivos que generan posibilidades de articulación, creación de valores y propósitos comunes, enmarcados en nuestros intereses y motivaciones: “Las

artes inspiran recuerdos que hacen la experiencia afectiva no solo algo que entendemos, sino algo que seguimos como valor fundamental”<sup>14</sup> (Altieri, 2003, pág. 4).

Como primer punto, estas tres categorías se convierten en insumos relevantes dentro del paisaje (*landscape*) de la subjetividad humana, interviniendo en el entendimiento de las comunicaciones afectivas y en la percepción del entramado de fenómenos y dimensiones sociales (Blackman & Cromby , 2007, págs. 5-6).

El sentimiento o *feeling* es habitualmente usado para referirse a las experiencias fenomenológicas o subjetivas, *affect* o afecto es usado para citar a una fuerza o intensidad que puede contradecir el movimiento del sujeto que está siempre en proceso de devenir. Devenir es el concepto que ha sido movilizado a través de las humanidades para referirse a la capacidad del sujeto de afectar y ser afectado (Latour, 2004; Braidotti, 2002)- Aunque los afectos pueden atravesar sujetos individuales, para muchos académicos ellos anulan la noción singular o soberanía del sujeto. Las emociones, en contraste, son respuestas modeladas de cuerpo/cerebro que son culturalmente reconocible y proveen algún tipo de unidad, estabilidad y coherencia con las dimensiones sentidas de nuestros encuentros relacionales. Discutiblemente, los sentimientos registran fuerzas intensivas como una experiencia subjetiva, y las emociones realizan la estabilización de estas fuerzas hacia patrones culturalmente normativos a través de prácticas de expresión movimiento o discurso. Esto es el “mundo de las emociones” o vocabulario que no refiere en ninguna forma representacional de establecer referentes, el enojo, por ejemplo, pero más bien trae el objeto a crearse y representarse en formas particulares. Los afectos no se refieren a una “cosa” o substancia, pero en vez a los procesos que producen los cuerpos a siempre ser abiertos a otros, humanos o no humanos y como una entidad no terminada a diferencia de una estable.<sup>15</sup> (Blackman & Cromby , 2007, págs. 5-6).

La capacidad de ser afectado y afectar posibilita movimientos y experiencias emocionales, donde la interacción de cuerpos invoca y provoca *respuestas* frente a las maneras de representar y producir nuevos modos de inter-subjetividades, al igual que permiten reinventar las relaciones consigo mismo y con los otros (Blackman & Cromby , 2007, pág.

---

<sup>14</sup> Traducción propia. Texto original: The arts inspire accounts that make affective experience not just something we understand, but something that we pursue as a fundamental value.

<sup>15</sup> Traducción propia. Texto original: *Feeling* is often used to refer to phenomenological or subjective experiences, *affect* is often taken to refer to a force or intensity that can belie the movement of the subject who is always in a process of becoming. Becoming is a concept that has been mobilized across the humanities to refer to the subject’s capacity to affect and be affected (Latour, 2004; Braidotti, 2002). Although affects might traverse individual subjects, for many scholars they undo the notion of a singular or sovereign subject. Emotions, in contrast, are those patterned brain/body responses that are culturally recognizable and provide some unity, stability and coherence to the felt dimensions of our relational encounters. Arguably, feelings register intensive forces as subjective experience, and emotions performatively stabilise these forces into culturally normative patterns through practices of expression, movement or speech. That is the ‘emotion word’ or vocabulary does not refer in any representational way to a stable referent, anger for example, but rather brings the object into being and enacts it in particular ways. Affects do not refer to a ‘thing’ or substance, but rather the processes that produce bodies as always open to others, human and non-human, and as unfinished rather than stable entities.

12). La exploración de los afectos y los procesos de subjetividad permite visibilizar nuevas formas de organización, construcción de sentidos y estructuras alternativas de saberes que se distancian de criterios *objetivos* de conocimiento: “La subjetividad (...) sugiere la cultivación de un modo de ser que encuentra su más alta realización en el arte (...) en contraste de la objetividad, en este sentido, la subjetividad no nos implica un error, pero connota la creatividad, la posibilidad de un sujeto que adopta una relación distintiva y simbólica con el mundo para entender la experiencia vivida (...) (Milosz, 2004)”<sup>16</sup> (Biehl, Good, & Kleinman, 2007, pág. 6).

Como segundo punto, los afectos, emociones y sentimientos tienen la capacidad de permear las dimensiones de lo político, constituyéndose en elementos claves para el reconocimiento de prácticas culturales y los sistemas emocionales (configuración de los roles y modos de expresión) que emergen en grupos específicos: “El esfuerzo se enfoca en los estilos de expresiones, lazos afectivos que la gente reconoce, prácticas de varias formas de sociabilidad y sensibilidad de caracterizan cada comunidad, pero también diferencia la expresión forma y limitación dentro de cada comunidad”<sup>17</sup> (Athanasίου, Hantzaroula, & Yannakopoulos, 2008, pág. 8). Como resultado de estos planteamientos, “los afectos pueden ser, y están, unidos a cosas, gente, ideas, sensaciones, relaciones, actividad, ambiciones, instituciones, y gran número de otras cosas incluyendo otros afectos”.<sup>18</sup> (Sedgwick, 1993).

Bajo este panorama, es importante destacar algunas de las particularidades del afecto con relación a la experiencia de la vida social, junto con las especificidades y potencialidades que generan en las maneras de accionar de las personas: “Muchos afectos tienen poder en nuestras vidas porque emergen como aspectos inmediatos frente al tipo de atención que prestamos al mundo y a nosotros mismos. Y como nos sentimos es usualmente moldeado

---

<sup>16</sup> Traducción propia. Texto original: Subjectivity (...) suggest the cultivation of a mode of being that finds its highest realization in art (...). In contrast to objectivity, in this sense, subjectivity does not imply an error but connotes creativity, the possibility of a subjects adopting a distinctive symbolic relation to the world in order to understand lived experience.

<sup>17</sup> Traducción propia. Texto original: The endeavour focuses on styles of expressions, affective bonds people recognised, practices of various forms of sociability and sensibility that characterised each community but also the differences in the expression, shape and constraint of emotions within each community.

<sup>18</sup> Traducción propia. Texto original: affects can be, and are, attached to things, people, ideas, sensations, relations, activities, ambitions, institutions, and any number of other things, including other affects.

menos por las creencias *per se* que por como experimentamos distintos elementos”<sup>19</sup> (Altieri, 2003, pág. 10). Al constituirse como un elemento que incide reiterativamente en el punto de vista frente las vivencias y modos de habitar, contribuye a la movilización de sentimientos y pasiones a través de diversas instancias que comprometen la mente y el cuerpo. Adicionalmente, vale resaltar que: “El afecto se refiere ampliamente a los estados del ser, más que a la manifestación o interpretación de las emociones. Para el psicoanálisis los afectos son “la expresión cualitativa de nuestros impulsos” energía y variaciones (Giardini 1999, p. 150), son lo que habilitan los impulsos a ser satisfechos y lo que nos une con el mundo”<sup>20</sup> (Hemmings, 2005, pág. 552).

Como tercer punto, vale resaltar que las emociones, dentro de las dimensiones políticas, constituyen aspectos esenciales en la producción de intencionalidades y contenidos que provocan determinada afección. A pesar que en algunas ocasiones se afirma que los afectos “proveen una forma de referirse a la totalidad de los rangos de estados que están unidos por un lado a sensaciones puras y en la otra por pensamientos que no tienen impacto visible o tangible en nuestros cuerpos”<sup>21</sup> (Altieri, 2003, pág. 2), las intencionalidades que surgen de distintas emociones pasan a ser un componente que va más allá de un estado imaginario. “Las intenciones afectivas entonces no son solo estados mentales. Mientras necesitamos intenciones para especificar qué emoción alguien está teniendo, en ocasiones podemos ver solo por el estado de las expresiones corporales que la persona está siendo movida por una causa”<sup>22</sup> (Altieri, 2003, pág. 7). En este sentido,<sup>22</sup> la movilización de los cuerpos, al igual que las intencionalidades que resultan de los afectos y las emociones, construyen escenarios donde se potencializa el accionar y el devenir de las prácticas performativas.

---

<sup>19</sup> Traducción propia. Texto original: Many affects have power in our lives because they emerge as immediate aspects of the kind of attention we pay to the world and to ourselves. And how we feel is often shaped less by belief *per se* than by how we experience the fit of various elements.

<sup>20</sup> Traducción propia. Texto original: Affect broadly refers to states of being, rather than to their manifestation or interpretation as emotions. For psychoanalysis affects are ‘the qualitative expression of our drives’ energy and variations’ (Giardini 1999, p. 150), are what enable drives to be satisfied and what tie us to the world.

<sup>21</sup> Traducción propia. Texto original: provides a means of referring to the entire range of states that are bounded on one side by pure sensation and on the other by thoughts that have no visible or tangible impact on our bodies.

<sup>22</sup> Traducción propia. Texto original: Affective intentions then are not just mental states. While we need intentions to specify what emotion someone is having, we often can see just from the estate of someone’s bodily expressions that the person is being moved by some cause

## *Notas y aclaraciones para quien esté leyendo este trabajo*

Mi trabajo no busca reconstruir la historia del *punk* en Bogotá o en Colombia. Mi interés radica en examinar el punto de vista de quienes participaron o participamos en *Desarme*, frente a la escena local próxima y su relación con el contexto político del país. Es importante mencionar que en los ejercicios realizados en las asignaturas Trabajo de Grado I y II, se llevó a cabo una revisión exhaustiva de archivo sobre la emergencia del punk en Inglaterra y Estados Unidos, al igual que de algunos documentos sobre la llegada de este género musical y apuesta ideológica y estética en Latinoamérica.<sup>23</sup> Es por esto que si bien no desconozco las diversas iniciativas y textos que visibilizan fenómenos asociados al mismo, fue necesario delimitar el alcance para narrar de otras maneras y desmitificar algunos imaginarios que simplifican el entramado de sentidos y contenidos en constante devenir.

Tampoco pretendo posicionar una narración, sino generar una discusión que permita analizar la manera en que este género de música y corriente de pensamiento concibe algunas dinámicas culturales, con el propósito de interactuar (muchas veces de manera efímera) con los afectos, los imaginarios, los comportamientos y los sueños de las personas que nos rodean, así como de la sociedad en general.<sup>24</sup> Indudablemente quien esté leyendo este trabajo va a encontrar una gran parte de mi vida: aquello que me interpela y me posiciona políticamente en el mundo.

En el primer capítulo, *Entre la aceptación familiar y la aprobación de la escena punk*, realizo una construcción autoetnográfica con el objetivo de situarme dentro de la narrativa del texto y así poder presentar las inquietudes y preocupaciones que me llevaron a generar diversas reflexiones frente a mi lugar en la sociedad. Como bien lo indica el título, mis

---

<sup>23</sup> Dentro del archivo revisado y analizado se encuentran los siguientes títulos: Aguayo, L. No hay futuro. La importancia del Punk como objeto de estudio y la llegada y construcción del punk en Chile (1891-1988); Botero, C. (2007). Las músicas de fusión y el anarco punk en Bogotá y Medellín, algunas percepciones de lo legal; López-Cabello, A. S. (2013). La música punk como un espacio identitario y de formación en jóvenes de México; Muñoz, G., & Marín, M. (2007). En la música están la memoria, la sabiduría, la fuerza....; Ochoa, A. M. (1999). El desplazamiento de los discursos de autenticidad: Una mirada desde la música. Restrepo, A. (2005). Una lectura de lo real a través del punk.

<sup>24</sup> En una oportunidad, Camilo Henao, bajista de nuestra banda, afirmó en una entrevista al Nuevo Diario de Colombia, que la apuesta de *Desarme* se enmarcaba en denunciar y ser conscientes que el sistema nos mantiene engañado y por lo tanto siempre hay que buscar las estrategias para transformar las condiciones en las que estamos. Sin embargo, resaltaba que es más importante proponer y tratar de cambiar cosas pequeñas que generen cambios, así uno no lo note (Castañeda, 2014).

vivencias personales en este momento se limitaban a concertar los supuestos y premisas asociadas a la corriente de pensamiento del *punk* con la educación impuesta en mi familia, razón por la cual el contexto político del país pareciera pasar a un segundo plano. Para el desarrollo y escritura de este apartado, fue importante la colaboración de mi hermano Antonio Suárez, quien compartía el mismo gusto por este género de música y, por lo tanto, coincidimos y experimentamos circunstancias semejantes. Adicionalmente, examino mi intervención en diferentes bandas de *punk* de Bogotá, destacando aquellas actividades y lugares en los que participábamos (mi vínculo con la escena *punk* local).

En el segundo capítulo, *La música como un medio de expresión, reflexión crítica y denuncia de la realidad*, analizo las principales motivaciones y emocionalidades que dieron paso a que unos jóvenes de la ciudad decidirán utilizar la música como un recurso para relatar distintos acontecimientos de la cotidianidad, tomando como referente el contexto político del país y sus cercanías con la escena *punk* local. Asimismo, examino las tensiones, rupturas, disputas y cambios en la agrupación, con el propósito de visibilizar el efecto e impacto que producen en los contenidos políticos que emergen desde nuestras canciones. En este sentido, confluyen diferentes ejes temáticos que demuestran el enfoque y posición de *Desarme* frente a la escena *punk* de Bogotá, las prácticas armamentistas, el maltrato a los animales y los medios de comunicación, así como de fenómenos puntuales en Colombia. Para la escritura de esta sección, fue clave la retroalimentación y guía de los integrantes de la banda.

En el tercer capítulo, *Los punks se toman la tarima*, analizo las intencionalidades y las maneras en que construimos contenidos políticos, teniendo en cuenta cada uno de los procesos que engloban la puesta en escena de nuestra banda. En este manifiesto un interés por comprender las herramientas y vocaciones personales que intervienen en la composición colectiva de letras y música. Igualmente, pongo en relieve las relaciones entre nuestra banda y los invitados a participar en tarima, al igual que con los espacios en donde se llevan a cabo las prácticas creativas (ensayos y en vivo) y con los asistentes.

Finalmente, en las conclusiones recojo y analizo las principales características de los procesos que se desarrollan a lo largo de las fases del performance, donde emergen

diferentes intencionalidades y contenidos asociados a la producción de historias, imaginarios, identidades/subjetividades, afectos y técnicas de resistencia.

## **Capítulo 1. Entre la aceptación familiar y la aprobación de la escena *punk***

### ***El punk como lugar de interpelación: transformaciones musicales, discursivas, estéticas y creativas***

Es difícil detallar el momento en el que la música comienza a ser parte de mi vida y se convierte en una herramienta creativa que me permitió exteriorizar emociones, sentidos y conocimientos, manifestando mi lugar en el mundo. Si bien a muy corta edad, mi madre, Isabel Mendoza y mi padre, Epifanio Antonio Suárez consideraron necesario que interpretara un instrumento para estimular mi desarrollo motriz, establecer hábitos de aprendizaje y controlar mi falta de atención (una especie de terapia ocupacional fundamentada en métodos disciplinarios), nunca me sentí motivado a asistir a estas sesiones personalizadas. Era preferible salir al parque con mi hermano, Antonio Suárez, jugar fútbol, compartir con niños y niñas en el barrio o simplemente realizar otro tipo de actividades al aire libre.

La obligatoriedad de acudir a clases de música en el colegio tampoco logró enlazarme con esta práctica. A pesar de estudiar flauta y piano por más de ocho años, el desinterés era evidente y mi compromiso se enmarcaba principalmente en las exigencias y estándares de calidad del sistema educativo en el país. Fue solo hasta que tuve la oportunidad de acercarme a agrupaciones de *punk* que experimenté intensas conexiones, en diversos planos, con esta expresión artística, producto de los patrones rítmicos, melodías disonantes y armonías estridentes que empleaban.<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> Provenientes de Boavita y El Espigón, dos municipios ubicados en el departamento de Boyacá, nuestro núcleo familiar estaba acostumbrado a oír música tradicional de esta región, especialmente *carranga* y *campesina*, lo cual limitaba nuestro contacto con diferentes estilos. La radio comercial, donde predominaban las canciones de artistas pop, se convertía en otra plataforma para el consumo de este arte, no obstante, nunca nos interesaron aquellos repertorios que transmitían. Finalmente, sentíamos un fuerte rechazo por la salsa, el vallenato y el merengue, géneros que solían acompañar cada una de las *chiquitecas* que se realizaban en la escuela. Por esto, el día que tuvimos la oportunidad de reproducir dicho casete en el equipo de sonido que se encontraba en el cuarto de estudio del apartamento, emergieron una multiplicidad de sensaciones que estimulaban flujos de energía corporal.

Recuerdo que la primera vez que escuché este tipo de bandas fue en 1997, mientras cursaba cuarto de primaria en el San Jorge de Inglaterra, un colegio privado que replicaba el modelo tradicional de enseñanza británica. Finalizando ese año académico, mi hermano y yo conseguimos, a través de José David Pérez, un casete con los álbumes *White Trash*, *Two Heebs and a Bean* (1992) de *NOFX*, *Full Circle* (1997) de *Pennywise* y *Valentín Alsina* (1994) de *2 Minutos*. Al llegar a la casa y reproducirlo en el equipo de sonido del estudio, fue inevitable dejarse llevar por las particularidades aceleradas de cada compás. Los instrumentos parecían estar desarticulados unos con otros, pero se pronunciaban con tanta fuerza que lograban mantener un estado de correspondencia. Las voces, que se acercaban a una explosión de gritos, eran capaces de movilizar nuestros afectos, y descubríamos elementos emocionales que nunca habíamos experimentado. Fue tal la conmoción y satisfacción que generó que durante varios meses nuestro deseo primario se enfocaba en oír esta música. Lo hacíamos en la ruta escolar, en reuniones familiares, mientras realizábamos las tareas y en todos los momentos en los que nos acompañaba el *walkman*.

Rápidamente, la afinidad con este género crecía, y traía consigo cuestionamientos sobre nuestra posición política en la sociedad, interviniendo en nuestros imaginarios, toma de decisiones, vivencias personales y formas de relacionarnos con los demás. Estas percepciones que comenzaban a emerger nos ubicaban en un pensamiento fronterizo al generar tensiones y disputas con aquellas orientaciones específicas a la religión a las que estábamos sometidos, al igual que a las aspiraciones socioeconómicas atadas a la trayectoria empresarial de nuestra familia.

En los primeros días de escucha las letras pasaban desapercibidas, pues la producción sensorial se concentraba exclusivamente en el plano sonoro.<sup>26</sup> Luego de un tiempo, y sin entender muchas veces el trasfondo lírico o el contexto en el que se escribían, notábamos intencionalidades y contenidos que desafiaban constantemente la autoridad. Así, nos dábamos cuenta de otras maneras de percibir el orden social e incluso el razonamiento colectivo (en el entorno próximo). Canciones como *Barricada* y *Ya no sos igual* de la agrupación *2 Minutos* de Argentina visibilizaban el odio a los agentes encargados de la

---

<sup>26</sup> Si bien para esa época entendíamos y hablábamos en inglés, el idioma resultaba un elemento clave para seleccionar las agrupaciones. Es por esto que era indiscutible que existía una atracción particular por la banda *2 Minutos* de Argentina.

vigilancia y seguridad del orden público. *Barricada policial, hay que enfrentar. Barricada policial, hay que traspasar. Barricada policial, hay que matar.*<sup>27</sup> Adicionalmente, narraban situaciones específicas y experiencias personales de la banda con integrantes de esta institución, demostrando un fuerte repudio a quienes estuvieran involucrados con este aparato coercitivo del gobierno. *Carlos se vendió al barrio de Lanús. El barrio que lo vio crecer. (...) Por la noche patrulla la ciudad. Molestando y levantando a los demás. (...) Carlos se dejó crecer el bigote y tiene una nueve para él. (...) Él sabe muy bien que una bala en la noche, en la calle espera por él.*<sup>28</sup>

Por otro lado, pretendían reivindicar los derechos salariales y las condiciones laborales de jóvenes, apostando por resignificar su papel dentro de las sociedades. Las letras tituladas *Novedades* y *Odio laburar* relataban su punto de vista frente a las precarias condiciones a las que estaban sometidos los trabajadores, en especial los obreros. *Prendo la tele y lo único que veo: a los jubilados peleando sus derechos (...) Prendo la radio y lo único que escucho: fábricas cerradas, obreros sin empleo (...) Compro los diarios y lo único que leo: políticos de mierda cagando el pueblo entero.*<sup>29</sup> Sostenían que: *Hoy es un nuevo día y tengo que ir a laburar. Mi cara de cansado se refleja en la taza fría de café (...) 8 horas todos los días yo tengo que laburar, el sueldo que a mí me pagan no me alcanza para morfar.*<sup>30</sup> Como resultado, los contenidos que se desprendían de estas composiciones “líricas” nos abrían un universo nuevo de fenómenos culturales que diferían de las enseñanzas familiares<sup>31</sup> y escolares.

Con el transcurso de los meses descubrimos agrupaciones *punk* originarias de España, el País Vasco y los Países Catalanes. Nuestras preferencias musicales ahora no solo dependían de gustos sonoros, sino de las intencionalidades políticas de las canciones: sus maneras de reflexionar y afrontar las problemáticas sociales, económicas y culturales del mundo. Por

---

<sup>27</sup> 2 Minutos. (1994). Barricada. En Valentín Alsina [CD]. Buenos Aires, Argentina. Disponible en: <https://goo.gl/sLisUd>

<sup>28</sup> 2 Minutos. (1994). Ya no sos igual. En Valentín Alsina [CD]. Buenos Aires, Argentina. Disponible en: <https://goo.gl/muWbZC>

<sup>29</sup> 2 Minutos. (1994). Novedades. En Valentín Alsina [CD]. Buenos Aires, Argentina. Disponible en: <https://goo.gl/a1aPY6>

<sup>30</sup> 2 Minutos. (1994). Odio laburar. En Valentín Alsina [CD]. Buenos Aires, Argentina. Disponible en: <https://goo.gl/QNAF6L>

<sup>31</sup> Es importante resaltar que tanto mi padre como mi madre fueron instruidos bajo un contexto particular, donde la religión, ligada a una corriente de pensamiento tradicional, marcaba sus pautas para educarnos.

ello considerábamos importante realizar una escucha detallada de las letras, para aproximarnos a las narrativas y percepciones de sus creadores. Sin lugar a duda, bandas como *La Polla Records*, *Boikot*, *Kortatu*<sup>32</sup>, *Reincidentes*, *Los Muertos de Cristo*, *Sin Dios*, *Piperrak*, *Ostia Puta*, *El Último Ke Zierre*, *Maniática*, *Matando Gratix*, *Porretas* y *M.C.D* se tornaban en una fuente de transmisión de conocimientos que terminaría por influir en los procesos de construcción de nuestras intersubjetividades, al identificarnos con sus mensajes y propuestas de transformación. Vale la pena señalar que para ese entonces no existían procesos de mediación entre los contenidos de las canciones y la forma en que lo apropiábamos. Para nosotros, el *punk* pasaba a ser la única verdad, un marco de referencia para entender la realidad y una guía para posicionarnos políticamente.

La recepción del conjunto de sentidos y saberes distintivos que emergían de la música *punk*, se convirtieron en un referente para interpretar el entorno en el que vivíamos, en especial nuestras representaciones sobre la familia, el colegio y la iglesia. Es por esto que dichas instituciones pasarían a ser nuestro motivo próximo de lucha y rebeldía, desobedeciendo la imposición de toda norma familiar, el disciplinamiento que ejercían los profesores en clase y los dispositivos morales que se practicaban sobre nuestras mentes y cuerpos todos los domingos en la iglesia.

Siendo el *punk* el recurso primario de información para asumir nuevas nociones de lo político, fuimos buscando personas que compartieran las mismas inquietudes y deseos de confrontación. De esta manera, uno de los espacios que sirvió como andamiaje para la construcción y socialización de ideas fue el barrio La Calleja, ubicado en el norte de Bogotá, donde viví por más de dieciocho años.

Nos reuníamos con amigos en las calles y parques del sector para jugar fútbol o montar tabla todos los días al llegar del colegio. Mientras realizábamos estas actividades, relatábamos nuestras experiencias del día, destacando los actos de rebeldía en los que cada uno había incurrido. Asimismo, intercambiábamos álbumes de agrupaciones y algunas percepciones sobre las canciones que habíamos escuchado. Las repeticiones de estas

---

<sup>32</sup> *Kortatu* no era una banda del género musical *punk* en estricto sentido. Esta combinaba patrones acelerados junto a ritmos asociados al *ska* y al *reggae*. Sin embargo, manteníamos un gusto particular por las letras, ya que daban cuenta de ciertas problemáticas cotidianas que eran de nuestro interés. Adicionalmente, visibilizaba las tensiones y dificultades a las que se enfrentaban, por elegir el activismo político ligado a corrientes de pensamiento anarquista.

prácticas fortalecían la articulación de quienes nos interesábamos en este tema y, a su vez, nos diferenciaba de otros *parches* que habitaban los alrededores.

***Desde la cuna hasta tu tumba, tienen elegido tu camino***<sup>33</sup>

Para nuestro padre y madre, el gusto e interés por el *punk* se había convertido en un problema. De acuerdo con sus apreciaciones, este género musical solamente incitaba a la violencia extrema, a una desobediencia de las normas sin fundamentos, a comportamientos amorales, a la negación de dios (católico), al consumo de drogas y alcohol y a un descuido de la higiene personal. Entre todo un universo de supuestos, lo que originaba más tensiones y disputas se desprendía de nuestro abandono de las creencias religiosas a la que ellos pertenecían. Si bien desde muy pequeños buscaron educarnos bajo los dogmas del catolicismo, imponiéndonos valores y una fe particular que rigiera nuestras vidas, la música *punk* nos llevaba a mantener un repudio absoluto a la iglesia, su accionar histórico y los sermones cargados de contradicciones en nombre de la paz.

Estas mismas discusiones se presentaban en el colegio. Bajo la necesidad de poner en práctica acciones coherentes a las propuestas de canciones de *punk*, decidí expresarle al profesor de religión las inconformidades y molestias que encontraba para asistir a su clase. Fue tal el descontento, que supuso necesario sacarme del salón y remitirme a sesiones periódicas con la psicóloga. Todos los días, al inicio de la asignatura, el docente repetía este rechazo a mi posición y recurría a implementar métodos de humillación pública, lo que provocaba burlas constantes por parte de los compañeros. De igual manera, tenía que soportar varias horas de tratamiento donde se patologizaban mis comportamientos con el objetivo de determinar las causas de dicha “indisciplina”. Dentro de las recomendaciones que arrojó la evaluación personal, se encontró que el principal factor que influía en mi “conducta negativa” estaba relacionado con la escucha de agrupaciones de “rock”. Así mismo, se planteaba la exigencia de dejar de lado los lazos de amistad con personas de cursos más avanzados, con quienes compartía los mismos gustos musicales.

---

<sup>33</sup> La Pestilencia. (1989). Vive tu vida. En La Muerte... Un compromiso de todos [CD]. Bogotá, Colombia. Disponible en: <https://goo.gl/sLxRWz>

Nuestra perspectiva frente a este asunto se basaba en la apropiación de los mensajes y contenidos de canciones como *Salve* de *La Polla Records*, *Rip rap* de *Reincidentes* y *Beatus Summus* de *Maniática*. La primera de estas visibilizaba la represión económica y sexual que ha ejercido el discurso eclesiástico para el control mental de las personas. Del mismo modo, ponía en relieve los mecanismos de poder que suele utilizar la iglesia (en diversos ámbitos de la cotidianidad), con el propósito de engañar y manipular a los fieles, a través de la promesa de salvación. *A cuenta de prometer, el reino de los cielos; algunos vivillos lo que están haciendo, es su propio cielo particular en la Tierra. Compre un pedazo de cielo, pagando su cuota mensual. Salve Regina. Mater Misericordia.*<sup>34</sup>

En el caso de la segunda canción, *Reincidentes* demostraba cómo las narrativas en torno al pecado y la salvación han logrado alienar los comportamientos y los hábitos de los practicantes, hasta el punto de desplazar la voluntad de su existencia. *Todos juntos de la mano caminando hacia el señor, por senderos de esperanza vamos a la salvación. Una luz clara y divina ilumina el corazón, con la fuerza irresistible del que tiene la razón. Bendijiste nuestra ruina, bendijiste la opresión. bendijiste tu dinero, bendijiste al más cabrón. Sólo espero algún día veros en el paredón. No pagar por mi existencia, no pedir nunca perdón.*<sup>35</sup> Finalmente, la canción de *Maniática*, una banda que siempre nos llamó mucho la atención por su postura política y musical, describía los intereses económicos de la Iglesia y el Estado, afirmando que *Ni dios está en el cielo, ni dios está en la iglesia. En la iglesia está el dinero y la iglesia es una empresa. Esa empresa es del gobierno y ya no me interesa. Ni el gobierno ni la iglesia, agnóstico y ateo.*<sup>36</sup> Poco a poco, el análisis textual que hacíamos de las canciones nos permitió reconocer una multiplicidad de conexiones entre las diversas instancias de poder y los fenómenos que intervenían en nuestro contexto.

Ahora bien, nuestras maneras de vestir también generaban polémica en los distintos escenarios donde nos movilizábamos. Sin embargo, la estética *punk* actuaba como un mecanismo de identidad y resistencia frente a los estándares tradicionales de belleza. Las

---

<sup>34</sup> La Polla Records. (1984). *Salve*. En *Salve* [CD]. Donostia, País Vasco. Disponible en: <https://goo.gl/uqhJMv>

<sup>35</sup> Reincidentes. (1992). *Rip rap*. En *¿Dónde está Judas?* [CD]. Discos Suicida. Disponible en: <https://goo.gl/BAb2Nb>

<sup>36</sup> Maniática. (1992). *Beatus Summus*. En *El lado oscuro* [CD]. Sevilla, España. Disponible en: <https://goo.gl/LavcYC>

carátulas de discos y fotografías de las bandas pasaban a ser un referente por excelencia para definir nuestro estilo. Teniendo en cuenta las prácticas creativas del *hazlo tú mismo*, comenzamos a rasgar y desgastar la tela de los yines para que parecieran viejos, nos arremangábamos los pantalones y utilizábamos botas punteras. Decolorábamos las chaquetas que comprábamos en prenderías de la Plaza España y les pintábamos con *Liquid Paper* nombres de agrupaciones o símbolos distintivos a la anarquía. Elaborábamos diferentes modelos de correas, con taches de pirámide y ganchos de nodriza que adquiríamos en las ferreterías ubicadas en la zona industrial de Bogotá. Finalmente, nos cortábamos el pelo de maneras no convencionales y en algunas ocasiones nos parábamos la cresta con *Jabón Rey*. Principalmente, pretendíamos romper los criterios de formalidad que nos imponían en la familia y el colegio. A cada prenda le asignábamos un significado y una intencionalidad, las cuales se encontraban ligadas a los imaginarios existentes dentro de la escena *punk*. Era una apuesta que buscaba desafiar lo establecido.

Como resultado de la apropiación estética del *punk*, en el círculo familiar algunos tíos y tías nos señalaban de anormales. A cada reunión que asistíamos expresaban su rechazo con los artículos que empleábamos, hasta el punto de afirmar que nos veíamos como unos *gamines*. Sustentaban de manera reiterativa que, si no estábamos dispuestos a cambiar nuestros atuendos inadecuados, la sociedad siempre nos aislaría y nunca podríamos conseguir un trabajo “digno” y bien remunerado. Insinuaban que las perforaciones que teníamos en las orejas debían ser exclusivas para las mujeres y que solo nos faltaba una falda para poder cambiarnos de *sexo*. Cada vez que nos atrevíamos a dar explicaciones sobre lo que representaba el estilo en nuestras vidas, comentaban que solo se trataba de una etapa de inmadurez, producto de caprichos asociados a la juventud.

Estas situaciones me llenaban de complejos y condicionaban mi desenvolvimiento emocional en el desarrollo personal dentro y fuera del colegio. Me pedían que abandonara la música, la cual se había vuelto una herramienta que me conectaba con el mundo en diferentes planos afectivos. Me exigían replantear mis convicciones frente a la religión católica para que lograra integrarme con los compañeros de clase. Me discriminaban y me juzgaban por mi forma de vestir. Me obligaban a mantener silencio frente a escenarios que

consideraba injustos y a no contradecir a las órdenes de los profesores. Me prohibían expresarme libremente.

### ***Si nos cortáramos las venas, sacaríamos rock and roll***

Al ser la música una herramienta clave en los procesos de significación de nuestras vidas, vimos la necesidad de crear una banda que funcionara como una plataforma discursiva y posibilitara la confrontación con nuestro entorno (principalmente el familiar). Poner en el plano de lo público narraciones auténticas era fundamental para circular vivencias y emociones: dar a conocer otros modos de percibir la cotidianidad y generar espacios que facilitaran el encuentro de experiencias colectivas. De igual forma, esperábamos que esto se convirtiera en un instrumento para articularnos y construir vínculos identitarios con la escena *punk* de Bogotá, con la cual no teníamos ningún tipo de relación más allá de un reconocimiento de su existencia.

Motivados por esta idea, ingresamos a clases de guitarra eléctrica con Roberto Pérez, guitarrista de la banda *Área 12*, quien compartía los mismos gustos musicales. Sus métodos de enseñanza no eran convencionales, lo que permitía que las sesiones no estuvieran cargadas de teoría musical y técnicas de ejecución instrumental. Si bien nos explicaba las posiciones de los acordes y algunos ejercicios de digitación, siempre lo articulaba con la escucha y (re) interpretación de clásicos del *punk* como *Txus* y *Ellos dicen mierda y nosotros amén* de *La Polla Records*, *Stickin' In My Eye*, *The Longest Line* y *Linoleum* de *NOFX*. Paralelo a estas actividades, poco a poco intentábamos componer nuestras canciones, las cuales denunciaban, de manera general, la explotación laboral hacia el movimiento obrero, la indiferencia frente a la desigualdad social, el maltrato a los animales y la manipulación de los medios de comunicación. Así, conformamos nuestra primera banda de *punk*: *Sindicato de Malicia –SDM–*.

## *Sobre las bandas*

### *Sindicato de Malicia*

Integrada por Edgar Fonrodona en el bajo, mi hermano en la guitarra y yo en la batería, nos reuníamos los fines de semana en el apartamento de mi familia para hacer *covers* de las agrupaciones que solíamos escuchar. En ese entonces comenzamos a frecuentar tiendas especializadas en la venta de discos de *metal* y *punk*, ubicadas en el Centro Comercial Omni y el Centro Comercial Los Cristales.<sup>37</sup> En estas no era necesario comprar los vinilos o casetes originales sino pagar un menor precio por las copias. Esto nos permitió acceder a un amplio catálogo de bandas nacionales como *1280 Almas*, *Gobierno Podrido –G.P.–*, *Anti Todo*, *Desarme*, *La Pestilencia* e *IxRxA*, las cuales daban cuenta del contexto por el que atravesaba el país y las tensiones existentes entre la corriente de pensamiento de los *punks* y la sociedad. A pesar de contar con extensos recursos fonográficos y narrativas locales, nuestras composiciones buscaban imitar los sonidos europeos, copiando los círculos armónicos y parafraseando las diversas problemáticas sociales a las que aludían en sus canciones.

Sabíamos que en la escena *punk* del momento era recurrente asignarle un estatus mítico a quienes tuvieran la colección de casetes más robusta. Por lo tanto, intentábamos intercambiar la mayor cantidad de álbumes con amigos, los marcábamos con los logos de las agrupaciones y los numerábamos para tener un inventario de los mismos. Los clasificábamos por procedencia de la banda, nacional o internacional, así como por el subgénero. En muy poco tiempo recolectamos más de 300. Como no contábamos con recursos suficientes para adquirir estos dispositivos de almacenamiento de audio en blanco, en muchas ocasiones utilizábamos los que tenían nuestro padre y madre guardados en el sótano<sup>38</sup>, les poníamos cinta pegante o rellenábamos con papel higiénico los huecos que se encontraban en la parte superior, para que se pudieran regrabar.

Ni siquiera escuchábamos gran parte de la música que teníamos, sobre todo las agrupaciones provenientes de Alemania, Finlandia y Polonia, ya que nuestra selección y

---

<sup>37</sup> Especialmente un local con el nombre de *MortDiscos*.

<sup>38</sup> Como mencioné anteriormente, nuestra familia no estaba de acuerdo con que escucháramos la música asociada al *punk*. Por lo tanto, era imposible pedirles plata para la compra de casetes.

preferencias se encontraban mediadas por el idioma. Sin embargo, conservábamos todos los casetes solo por el hecho de continuar sumando material a nuestra colección y, de cierta manera, obtener reconocimiento dentro de la escena *punk* o parches de Bogotá. De igual manera, sabíamos que, en muchos momentos, el préstamo de discos se convertiría en una de las estrategias más acertadas para entablar una conversación con personas de la escena *punk* de la ciudad.

En cuanto a los conciertos, fueron pocas las veces que tuvimos la oportunidad de presentarnos con *Sindicato de Malicia*. Ocasionalmente, interveníamos diversos salones comunales del barrio, adecuándolos con instrumentos musicales propios<sup>39</sup>, para que se convirtieran en un espacio de circulación de las bandas del barrio. Con el propósito de difundir los eventos, dibujábamos en una hoja en blanco los logos de las agrupaciones que iban a participar, junto con la hora y dirección del conjunto; fotocopiábamos los *flyers* y los distribuíamos a quienes pasaran por el sector. No obstante, en los sitios donde se llevaban a cabo las actividades solo asistían los amigos, pero traían consigo la posibilidad de tomarnos un trago, experimentar con drogas y *poguear*, sin la supervisión y control de los adultos.

Estos lugares resultaron ser problemáticos para nosotros como organizadores dadas las constantes quejas de los vecinos y propietarios de los inmuebles. En algunas ocasiones, llamaban a la policía para que desalojáramos el recinto, denunciando el consumo de licor y drogas, así como los altos volúmenes de música. Sin lugar a duda, la condición de jóvenes era estigmatizada constantemente por los residentes. Hacia principios de 1999, *Sindicato de Malicia* se disolvió sin dejar registros fonográficos o audiovisuales, imposibilitando la evocación precisa de letras y melodías que hacían parte de nuestras creaciones.

Con la constante emergencia de agrupaciones musicales en el barrio, se empezaban a marcar diferencias en los estilos sonoros y las letras. Mientras el *neo-punk* cobraba popularidad entre nuestros amigos debido a su atmósfera alegre y contenidos románticos,

---

<sup>39</sup> Recuerdo mucho el día que Antonio y yo le pedimos a nuestro padre y madre que nos ayudaran a comprar una batería. A pesar de que en un principio ellos buscaron motivarnos a realizar diferentes actividades artísticas, en ese momento no estuvieron de acuerdo, como resultado de nuestro interés por el *punk*. Por esto, nos dijeron que la única forma de colaborar nos era facilitarnos un trabajo en la empresa de la familia. De esta manera, durante aproximadamente un año y medio, cada vez que salíamos a vacaciones del colegio nos poníamos a levantar bultos y realizar otras tareas en la bodega ubicada en el barrio Galerías, hasta que tuvimos la oportunidad de adquirir dicho instrumento.

otras asociadas al *punk rock* desaparecían. Para mí, el entorno que veníamos construyendo ya no era el mismo y comenzaba a despreciar a aquellos que fueron cercanos. Ahora los integrantes de las bandas solo buscaban reconocimiento, fama y la oportunidad de conseguir una pareja, dejando de lado la rebeldía contra la familia, el colegio, la iglesia, la policía y el Estado. Consideraba radicalmente que la música *punk* tenía que ser politizada y debía funcionar solo como una herramienta de denuncia, que fuera capaz de transformar el contexto cultural por el que atravesaba Colombia y el mundo. Me encontraba convencido que temas superficiales de la cotidianidad como el amor y la fiesta, así como las preocupaciones individuales no tenían importancia. Estos antagonismos hicieron que planteáramos la necesidad, junto con mi hermano, de movilizáramos a otros espacios de la ciudad, en los cuales descubriríamos nuevas escenas y personas que apelaban por una corriente política semejante.

En este recorrido fuimos a parar al Recodo del Country, barrio en el que vivía nuestro primo Jose Suárez y quien más adelante se convertiría en un puente clave para interactuar con la escena *punk* local, como resultado de su estrecha relación con integrantes de *Profesión Peligro* y *Carroña Punk*.<sup>40</sup> Al ser un lugar de tránsito para *punkeros* de Cedritos, Antigua y La Colina Campestre, existía un mayor intercambio de música y videos. Adicionalmente, tuvimos la oportunidad de explorar otros géneros como el *ska* y el *oi*. La confluencia de distintos *parches* en el sector nos permitió acercarnos a bandas como *Sex Pistols*, *The Ramones*, *The Clash*, *Cock Sparrer* y *Rancid*, provenientes del Reino Unido y Estados Unidos, trayendo consigo nuevos referentes estéticos y musicales que marcarían otras pautas en nuestras formas de vestir.

Gracias a la invitación de uno de los guitarristas de *Profesión Peligro* asistimos a nuestro primer concierto de *punk*, el cual tuvo lugar en la calle 19 con novena, en pleno centro de la ciudad. En este se presentaron las bandas *Sagrada Escritura*, *Skartel*, *Desorden Social*, *Repunknación –RPN-*, *Anarka*, *Polikarpa* y *Sus Viciosas*, *La Casta*, *La Parca*, *El Último de su Estirpe*, *Hábito Autista*, *Brigada Ska*, *La Peska*, *Furibundo Serna*, *Los Santos*, *Ministerio de Vagancia* y *Desarme*. Al entrar al sitio, una especie de parqueadero abandonado, fue inevitable experimentar un conjunto de emociones ambiguas. No puedo

---

<sup>40</sup> Estas agrupaciones ya tenían un reconocimiento dentro de la escena *punk*.

negar que el espacio y los asistentes me generaban incertidumbre y desconfianza. Definitivamente me sentía perdido e intranquilo. Mis imaginarios alrededor de la escena se esfumaban rápidamente al presenciar un ambiente desarticulado, desorganizado, lleno de disputas, donde una mirada o un gesto tenían la capacidad de provocar reacciones violentas y, por lo tanto, una confrontación instantánea. Para mí, esto fraccionaba aquellas pautas de solidaridad, camaradería y unión entre los simpatizantes que optaban por el *punk* y el anarquismo como un modo de vida.

## **SKANDALO SANTO FESTIVAL DE SKA Y PUNK**

**SAGRADA ESCRITURA  
SKARTEL  
DESORDEN SOCIAL  
R P N  
ANARKA  
POLICARPAS  
LA CASTA  
LA PARCA  
EL ULTIMO DE SU ESTIRPE  
HABITO AUTISTA  
BRIGADA SKA  
LA PESKA  
FURIBUNDO SERNA  
LOS SANTOS  
MINISTERIO DE VAGANCIA  
DESARME**

**CERVEZA \$400  
ABRIL 6 Y 7 - 12:00M  
ENTRADA: 2 DIAS - \$10.000 - 1DIA-6.000  
CALLE 19 #12-60**

Me poseía un estado de vulnerabilidad que cohibía mi corporalidad. La música pasaba a un segundo plano y mi atención se centraba en el entorno visual, forzándome a entender y entablar vínculos simbólicos con los demás, que terminaran por conectarme con la escena bogotana. Los grupos de *punks* y *skinheads* se mezclaban con el humo del cigarrillo, la marihuana y otras drogas, las botellas de cerveza esparcidas por todo el lugar impedían el libre tránsito, las cretas y chaquetas de cuero marcaban las pautas estéticas y el *pogo* estaba cargado de oscuras energías. Después de unas horas y con el pasar de las agrupaciones, seguíamos intentado acomodarnos al lugar. Sin

Figura 1. Cartel del concierto *Skandalo Santo*. Año desconocido. Bogotá Colombia. Archivo personal de Daniel Mora, cantante de *Desarme Rock Social*.

embargo, manteníamos un distanciamiento con otras personas y no lográbamos descifrar algunos de los sentidos de las prácticas y representaciones que acontecían. No permanecimos mucho tiempo en este evento. Al salir veíamos cómo varios de los *punkeros* que esperaban en la fila para ingresar pateaban los teléfonos públicos de los alrededores con el propósito de obtener las monedas que se encontraban dentro de la cabina.

En este momento nos percatamos que muchos de los supuestos que habíamos construido desde que nos aproximamos a la música *punk* estaban desestabilizándose. Durante varios

años idealizamos las creencias, posturas y objetivos de lucha, pero ahora nos encontrábamos en un estado lleno de contradicciones. Parecía que la escena se oponía a la escena, y cualquier persona desconocida que coincidiera en conciertos o calles de la ciudad se le cuestionaba sobre su lugar en el *punk* (había que ganárselo), al igual que la simbología de las prendas y accesorios que portara, legitimando o deslegitimando su uso. Debo resaltar que este comportamiento no era generalizado, pero en muchas ocasiones tuvimos que pasar por esta situación, siendo juzgados por nuestra apariencia y estigmatizados por vivir en el norte de Bogotá. Este fenómeno daba cuenta de las tensiones de clase que se jugaban en algunos grupos de *punks*, sobre todo aquellos que permanecían en el centro de la ciudad.

A pesar de los conflictos personales que nos trajo esta experiencia concreta, y de cierta reticencia que nos provocaban varios *parches*, seguíamos frecuentando conciertos de *punk*, buscando la aprobación constante de la escena local. Como consecuencia, algunas veces adoptábamos aquellos comportamientos que tanto nos desagradaban, solo por el hecho de sentirnos parte del ambiente. Odiábamos y buscábamos pelea con quienes considerábamos *gomelos*. Destrozábamos todo lo que veíamos en las calles y desobedecíamos cualquier tipo de orden.

Entre esta búsqueda por ser partícipes e integrarnos con la escena, el interés que cobraba mayor motivación en nuestros pensamientos radicaba en la oportunidad de tocar en una de esas tarimas. Nos sentíamos atraídos por el potencial afectivo que tenía el escenario - esa posibilidad de exteriorizar pensamientos y expresar nuestra rabia. En este sentido, mi hermano y yo le propusimos a Jose que se incorporara como cantante a un proyecto musical que visibilizara las problemáticas sociales del país y narrara nuestra posición como individuos en una frontera dividida por el *punk* y la familia. A esta alineación se sumaría Eduardo Rendón, compañero de colegio de nuestro primo, quien se retiraría a los pocos ensayos, dando paso a Juan Felipe López de Mesa.

### *Sin nombre*

En el 2001 emprendimos una nueva etapa de creación de canciones que destacaran nuestra condición de jóvenes en un mundo adulto y las constantes discriminaciones a las que nos

enfrentábamos por parte de la familia, la iglesia y las instituciones educativas. Con el propósito de afianzar la parte musical, comenzamos por interpretar *covers* de bandas latinoamericanas como *Apatía-No* y *Reciclaje* de Venezuela, *Síndrome* de México y *Autonomía* de Perú.

Cada uno de los participantes se encargó de aportar ciertas particularidades en los procesos de construcción de sentidos dentro del grupo, los cuales incidirían en las diferentes etapas de la producción musical. En el caso de Jose, su admiración por la banda *Sex Pistols* lo llevó a imitar a la perfección los movimientos en tarima y comportamiento de *Johnny Rotten*. Para él, la estética se convertía en un componente esencial para lograr identificarse con las formas de vida asociadas al *punk*. Por su parte, Juan Felipe, quien había creado un acercamiento intenso con la escena, se convertía en un intermediario entre la banda y diferentes colectivos, movimientos sociales, partidos políticos y grupos musicales de la ciudad. Finalmente, Antonio y yo nos enfocábamos en componer armonías y melodías para las canciones y esbozábamos los posibles ejes temáticos para la construcción lírica.

Con el paso del tiempo conocimos a David Moreno, integrante de la banda *El Furibundo Serna* y miembro de la *Asociación Caos & Control*, quien nos invitaría a participar en los festivales populares que se realizaban en barrios como Britalia y Patio Bonito. Para nosotros siempre era una sorpresa llegar a estos eventos locales y visibilizar dinámicas tan diferentes a las que estábamos acostumbrados en los conciertos de *punk*. Por un lado, compartíamos escenario con agrupaciones musicales de otros géneros como *metal*, *hardcore*, *rap*, *reggae*, *ska*, y *oi*. Así mismo, se desarrollaban actividades asociadas al teatro, la danza y el circo callejero, enmarcadas en iniciativas de memoria. Como resultado de esta confluencia de expresiones, junto con la diversidad del público asistente, nos dábamos cuenta de la potencialidad que tienen las artes cuando se encuentran articuladas. De otra parte, se llevaban a cabo *ollas comunitarias* y acciones dirigidas a la movilización social, donde jóvenes y adultos producían y construían sentidos colectivos y lazos afectivos alrededor de los espacios físicos.

El primer concierto que hizo parte de esta serie de eventos se realizó en la localidad de Kennedy como parte de los carnavales artísticos y culturales de Patio Bonito.<sup>41</sup> No tengo claro por qué llegamos sin instrumentos ese día, no obstante, los organizadores se encargaron de conseguirnos una guitarra y un bajo con otra de las bandas que hacía parte de la parrilla musical. Acostumbrados a los salones comunales o espacios pequeños, era emocionante ver cómo las dimensiones de la tarima intervenían el espacio público del barrio, generando otras dinámicas en las maneras de habitar el lugar. Tengo que mencionar, además, que adecuaron diversos cuartos de la Casa de la Cultura del barrio para que sirvieran como camerinos de todos los grupos artísticos. El ambiente se sentía diferente.

Al subir las escaleras, los nervios se apoderaban de mi cuerpo. Me temblaban los brazos y las piernas, y el sudor en las manos era continuo. El escenario parecía no tener fin y me sentía aislado de los otros. Al sentarme en la batería, todo cambió. Mi energía se mezclaba con los integrantes de la banda y con el público, interactuando siempre a través de los sentidos. No emitíamos discursos entre las canciones, sino que permitíamos que la puesta en escena interpelara todo lo que nos rodeaba.

Para este concierto interpretamos canciones de autoría propia y algunos *covers*. No recuerdo en su totalidad el repertorio que teníamos para esta ocasión, sin embargo, una de las que solíamos tocar se titulaba *Matemos al torero*. Para la creación de esta letra tomamos como referente varios elementos alusivos a la supresión de las corridas de toros, los cuales habíamos encontrado en el transcurso del tiempo. Tanto las calcomanías de “*No más tortura*” o “*No es arte, ni cultura*”, al igual que las propuestas musicales de bandas como *Desarme (Ojo por ojo y Paren la matanza)* e *IxRxA (Ole torero)*, sirvieron como una herramienta para la construcción discursiva sobre este tema en particular. Por esto, el coro aludía a la rabia que nos producía todo aquello que rodeaba las prácticas en las que la muerte se convierte en espectáculo y entretenimiento: *Matemos al torero, sin piedad alguna. Matemos al torero, estúpida cultura*. Otro tema que hizo parte de nuestro *set list* se llamaba *Ni banderas, ni fronteras*.<sup>42</sup> Al bajar las escaleras de la tarima, algunas personas

---

<sup>41</sup> Para desplazarnos hasta el lugar, Rafael Suárez, padre de nuestro primo Jose, decidió acompañarnos, como resultado de la desconfianza generalizada por parte de nuestra familia frente a los barrios en los que se realizaban.

<sup>42</sup> Antonio y yo tenemos muy presente el título de la canción, sin embargo, no recordamos su contenido.

nos esperaban en las rejas que dividían la infraestructura con los asistentes y nos animaban a seguir participando en este tipo de eventos.

El otro concierto que rodea mi mente de manera recurrente tuvo lugar en Britalia, como parte de la programación artística de los carnavales populares por la vida del barrio. Aquel día compartimos escenario con bandas como *Sistema Sonoro Skartel*, *El Furibundo Serna* y *Kolcana Soviet*, las cuales no conocíamos, pero sabíamos que compartían el mismo sentimiento de utilizar la música como una herramienta de comunicación. Luego de la presentación, tuvimos la oportunidad de hablar con varios de los integrantes, quienes manifestaron su apoyo a nuestro proyecto, y nos invitaron a trabajar de la mano con ellos en el Colectivo Vivo Arte.<sup>43</sup> Por medio de esta iniciativa, conseguimos más presentaciones y fuimos entrevistados en programas de radio comunitaria e investigaciones universitarias que nos abrían la posibilidad de narrar nuestra experiencia alrededor de las prácticas creativas asociadas al *punk*.

Como mencioné anteriormente, para poder entrar en la escena *punk* de Bogotá era necesario no solo compartir ciertos elementos simbólicos y comportamientos, sino ganarse en lugar en ella. No obstante, nuestra banda conservaba ciertas características y propiedades que generaban un atractivo particular en los escenarios y con personas que pertenecían a diferentes círculos del *punk*. La mayoría de nosotros no sobrepasábamos los quince años de edad, factor que creaba empatía y curiosidad entre quienes nos invitaban y asistían a los eventos. A pesar de la poca experiencia musical, nos sentíamos seguros en la interpretación de los instrumentos. Frente a este punto, debo agregar que no éramos conscientes del “talento” que se nos atribuía y esto tampoco importaba ya que nunca fue un elemento relevante en nuestras maneras de relacionarnos con la música. De hecho, una de las razones por la que nos llamaba la atención el *punk* era porque no se necesitaba un amplio conocimiento de armonía y patrones rítmicos. Bastaba con aprenderse las posiciones básicas de acordes mayores y menores, y emplear un *beat* acelerado en la batería.<sup>44</sup> Por

---

<sup>43</sup> En 2007 nos enteramos que uno de los proyectos en los cuales querían que participáramos llevaba el nombre de Vivo Arte. Volveré sobre esto, ya que Vivo Arte fue una plataforma clave para el trabajo que realizó *Desarme* durante varios años.

<sup>44</sup> Mientras realizaba las entrevistas para mi tesis de pregrado, recuerdo que Manuel Chacón afirmaba que el *punk* era el género musical más *democrático*, ya que estaba al alcance de todas las personas que quisieran hacerlo.

último, las letras reflejaban una posición crítica de la realidad, así como nuestras vivencias personales, con las que muchos se identificaban.

Si algo habíamos aprendido de la participación en estos escenarios específicos era que la tarima nos permitía denunciar contextos de injusticia social, autoritarismo, pobreza, desigualdad, indiferencia, opresión de los trabajadores, la religión, el capitalismo y el maltrato contra los animales, encontrando un lugar para construir ideas colectivas, reafirmar nuestro pensamiento y participar en procesos con movimientos sociales, asociaciones, sindicatos, culturas juveniles y agrupaciones de múltiples géneros. Con la música pudimos acercarnos a distintas realidades, intereses y deseos. En el transcurso de este relacionamiento, conversaciones y diálogos con diferentes individuos, no siempre coincidíamos sobre los sentidos e intencionalidades políticas, junto con las maneras de aproximarnos a ciertas temáticas, lo cual generaría a futuro tensiones y disputas con otros.

Luego de un tiempo, las preferencias musicales de Jose cambiaron drásticamente y no conservaba las mismas intencionalidades políticas. Adicionalmente, había perdido las ganas de asistir a los ensayos y procuraba pasar más tiempo con personas que escucharan música electrónica y fueran de fiesta a lugares de la *zona rosa* de Bogotá. Como resultado, Antonio, Juan Felipe y yo nos reunimos con él para discutir su salida de la banda.

### *Esclavos Unidos de América –EUA-. Los niños del punk*

Para el año 2001, Mateo Rodríguez, con quien logramos establecer unos lazos de amistad muy fuertes en el barrio la Calleja, se unió como cantante y bajista a la formación preestablecida. Juan Felipe pasaría a tocar guitarra para este proyecto, ya que había generado un vínculo con este instrumento. Así, después de unos meses, y por sugerencia de Juan Felipe, el grupo tomaría el nombre de *E.U.A –Esclavos Unidos de América-*. No obstante, en la escena *punkera* y *skinhead* de Bogotá seríamos más conocidos como *Los Niños del Punk*.

Después de probar diferentes ensayaderos ubicados en Chapinero y Bosa, decidimos trasladar nuestros equipos a la casa de la madre y padre de Juan Felipe con el propósito de no incurrir en desplazamientos exhaustivos y en gastos económicos. Metimos los

amplificadores de guitarra y bajo, la batería y los micrófonos en un cuarto pequeño que quedaba al lado de la cocina. Cubríamos las paredes con cajas de huevos para tratar de aislar el sonido y evitar discusiones con propietarios de inmuebles del sector. Esta habitación pasaría a ser un espacio vital en el desarrollo de otro tipo de actividades, no solo sujetas a las prácticas musicales, sino a sesiones largas de discusión e intercambio de conocimientos y sueños.

Al ver la necesidad de conocer a fondo aquella apuesta política que se asociaba al *punk*, el anarquismo, decidimos visitar diferentes bibliotecas, en especial la Luis Ángel Arango, con el ánimo de alquilar y luego fotocopiar libros de Mijaíl Bakunin, Piotr Kropotkin, Pierre-Joseph Proudhon y Buenaventura Durruti, al igual que de pensadores latinoamericanos como Eduardo Galeano y Ernesto Sábato. Estas lecturas tenían el propósito de explorar las teorías y conceptos de los autores que considerábamos más reconocidos para intentar entender tanto el lenguaje como los intereses y deseos que rodeaban parte de la escena en Bogotá. De la misma manera, rastreábamos librerías pequeñas en el centro de la ciudad buscando publicaciones independientes, fanzines locales, revistas y material audiovisual que lograra aproximarnos a otros contenidos, para así fortalecer nuestra construcción discursivas alrededor del anarquismo y el *punk*.<sup>45</sup> Finalmente, explorábamos artículos y noticias de prensa alternativa, elaboradas por diversos colectivos a nivel nacional, siendo estos una fuente de información clave para abordar otro panorama cultural del país.<sup>46</sup>

Me acuerdo que subrayábamos los párrafos, frases o dibujos que más nos llamaban la atención de todo el material adquirido para luego socializarlos dentro del grupo. A pesar de que muchas veces no entendíamos las ideas principales de los autores, nos esforzábamos por estar informados y así tener argumentos que nos llevaran a enfrentar a quienes no pensarán como nosotros o quisieran discutir al respecto.<sup>47</sup> Pretendíamos robustecer nuestra

---

<sup>45</sup> Existen diferentes vacíos de información frente al nombre preciso del material del archivo al que accedíamos. Recuerdo los comics de Pedro Pico y Pico Vena, la cual narra las historias de un *punk* y un skinhead que se enfrentan a diversas situaciones de la cotidianidad, cuestionando sus entornos sociales y algunas perspectivas de la escena. Por otro lado, el material audiovisual al que podíamos acceder eran conciertos en vivo de agrupaciones de este género musical, donde en el intermedio de las canciones las bandas eran entrevistadas y visibilizaban reflexiones críticas sobre el capitalismo, neoliberalismo y el fascismo del Estado.

<sup>46</sup> Para este momento, los contenidos que transmitían en los noticieros nacionales, así como en el periódico El Tiempo eran nuestra única fuente de información en el hogar.

<sup>47</sup> También se trataba de ponernos a la altura de otras personas de la escena.

posición frente a temas específicos, particularmente el accionar del Estado y la Iglesia Católica. En este ejercicio, íbamos elaborando las letras de nuestras canciones y moldeando estrategias que fueran más allá de la música.<sup>48</sup>

Gracias a la conexión que habíamos consolidado con algunas bandas de la escena *punk*, así como con movimientos sociales y colectivos, tuvimos la posibilidad de presentarnos en diferentes barrios y lugares de Bogotá. Tocábamos en teatros independientes como el Auditorio Macondo, ubicado en la 79 con 13, en casas culturales como la creada por Marco Sosa y Javier Martínez, que aspiraba a ser un espacio de circulación de música adscrita a *corrientes libertarias* y centro para la realización de conferencias sobre la actualidad política del país; en fiestas populares, canchas de microfútbol y bares de las localidades de Bogotá donde se articulaban todo tipo de iniciativas referente a las artes. En cada uno de estos espacios conocimos múltiples experiencias, y reconocimos problemáticas e iniciativas locales de jóvenes y adultos.

Fueron pocas las canciones que compusimos con *Esclavos Unidos de América*, sin embargo, el recorrido de la agrupación permitió que entráramos por primera vez a un estudio de grabación. De este modo, fuimos parte de una complicación financiada por el sello independiente *Churreta Records*, con el nombre de “Recopila 1X CH” (2003), junto con las bandas bogotanas *Ministerio de Vagancia*, *Excomulgados*, *Morgue*, *Desarme*, *Kontra el Sistema*, *Opozicion*, *ZD*, *Asko*, *Insolentes*, *Complejo R* y *Sin Nadie al Mando*. Siendo el único archivo fonográfico, nos sentíamos contentos de poder colaborar en un mismo disco con agrupaciones que tenían un reconocimiento a nivel nacional y que fueron una fuente de inspiración para la construcción de nuestras canciones.

Para el lado A del casete, decidieron incluir la canción *No hay héroes*, la cual hacía referencia a aquellas personas que lucharon por el anarquismo y no fueron reconocidos por

---

<sup>48</sup> La influencia de bandas como *The Clash* de Inglaterra y *Siniestro Total* e *Ilegales* de España empezaron a marcar una tendencia y pasaron a ser un referente para nuestras composiciones. Si bien en las anteriores agrupaciones el trabajo de producción de canciones no fraccionaba la escritura de letras de la musicalización, en *Esclavos Unidos de América* las dinámicas cambiaban. La mayoría de las “líricas” las creaba Juan Felipe, mientras Antonio y yo nos dedicábamos a la realización de armonías. Teniendo en cuenta que era la primera vez que tocábamos con dos guitarras, mi hermano se encargaba de hacer punteos y motivos melódicos, los cuales caracterizaban esta nueva etapa. Por mi parte, siento que tenía la facilidad para hacer arreglos y afianzar la estructura del tema. Por último, la energía de Mateo resaltaba la interpretación del bajo y el canto y le proporcionaba fuerza a nuestro performance.

la historia oficial: *No hay héroes han caído en el olvido y no volverán. La ropa has consumido de tanto que hay caminar. Hay agua y hace frío, más frío hace en tu mirar. Hoy héroes y vencidos se vuelven a encontrar. No hay héroes han caído en el olvido y no volverán, recuérdalos amigo. La ropa has consumido de tanto que hay caminar. Hay agua y hace frío, más frío hace en tu mirar. Desadaptado, solitario anarquista. Morir a manos con bendición fascista. Desadaptado, solitario anarquista. Morir a manos con bendición fascista.*<sup>49</sup>

---

<sup>49</sup> Esclavos Unidos de América. (2003). No hay héroes. En Recopila 1X CH [K7]. Bogotá, Colombia. Disponible en: <https://goo.gl/Cu7aMX>

Para el Lado B del casete incluyeron el tema *Tres damas*, con letra inspirada en el libro *Las Venas Abiertas de América Latina* de Eduardo Galeano, y que buscaba visibilizar las prácticas de colonización que desplazaron la cosmogonía de los pueblos indígenas que habitaban la Amerindia. Ya que en la banda siempre existieron diversas inquietudes respecto a la obligación de adoptar hábitos y comportamientos, ligados a un modelo económico particular y representaciones sociales religiosas que reconfiguraban los imaginarios sobre la vida en comunidad, fue consideramos necesario dar a conocer nuestra postura: *En nombre de la Reina y de Dios llegaron en caravana, tres barcos llenos de hombres buscando una nueva España. Encontraron una nueva tierra, una tierra llena de vida. Impusieron sus ideas y una nueva forma de vida. Enseñaron la violencia, enseñaron*



Figura 2. Diseño del Casete Recopila 1 X CH. Churreta Records. 2003. Tomada de internet.

*religión. Destruyeron la inocencia, destruyeron la ilusión. La ilusión de un mundo simple, un paraíso sin dueños. Una tierra colectiva, un mundo de autogestión. Y a los nativos de este pueblo les ocultaron el sol. Le enseñaron la violencia y que todo tiene valor. Les quitaron sus tierras. Recibidos como héroes por la Reina Isabel.*<sup>50</sup>

Esta agrupación se había convertido en una familia. Mateo, Juan Felipe, Antonio y yo no solo compartíamos espacios relacionados con la música, sino que siempre nos acompañábamos en otras circunstancias. Con el pasar del tiempo, los canales de comunicación entre la banda se fueron deteriorando por diferentes factores. Por un lado, mi hermano y yo comenzamos a vivir otras experiencias, conociendo personas fuera de la escena *punk*, ya que nos sentíamos incómodos con las circunstancias por las que habíamos

<sup>50</sup> Esclavos Unidos de América. (2003). Tres damas. En Recopila 1X CH [K7]. Bogotá, Colombia. Disponible en: <https://goo.gl/Frp9Hm> (minuto 39)

pasado. Por otro lado, yo no me sentía interesado en frecuentar los sitios de siempre y realizar las mismas actividades. Quería explorar otras maneras de vivir mi juventud, sin que eso significara dejar de lado las convicciones y corriente política.

*Somos Insolentes, vamos a protestar*

A mediados del año 2004, mientras *Eslavos Unidos de América* seguía activo, Juan Felipe me buscó con el ánimo de saber si estaba interesado en ser parte de una banda de *punk* conformada por Alejandro Candamil de *Ministerio de Vagancia* en la guitarra, Javier Martínez de *Repulxión* en la voz, Ernesto Andrade –El Cholo- de *El Furibundo Serna* en el bajo y Andrés Murcia -ex *Ministerio de Vagancia*- en la guitarra. Participar en esta agrupación, que llevaba como nombre *Insolentes*, se convertía en una posibilidad de tocar con personas reconocidas en la escena tanto a nivel local como nacional. De igual manera, tendría la oportunidad de presentarme fuera de Bogotá y así conocer otros procesos artísticos de denuncia.

Mi primer contacto con ellos tuvo lugar en las salas de ensayo de la empresa Cuatro Cuartos, ubicadas en el sector de Teusaquillo. Para ese momento, no contaba con el material fonográfico de la agrupación, por lo cual no tenía una referencia de las canciones que pensaban ensamblar. Al entrar en uno de los cuartos, comenzaron a explicarme los ritmos que solía hacer el baterista en cada una de estas, y paralelamente yo incluía algunos patrones que consideraba oportunos, transformando las intencionalidades sonoras del repertorio. A pesar de ciertas trabas en la reconstrucción de los temas, la conexión con su música e integrantes fue inmediata, por lo que decidí seguir trabajando con el proyecto.

Luego de unos meses, Alejandro Candamil se retiró de la banda, ya que los cruces de horarios y conciertos con *Ministerio de Vagancia* no le permitían continuar desarrollando actividades con *Insolentes*. Cuando se planteó la idea de conseguir un remplazo, propuse rápidamente a mi hermano, quien se integró de inmediato. Para mí era importante contar y tocar con él nuevamente no solo por sus cualidades en el instrumento o sus capacidades creativas, sino porque su compañía era clave en la producción de sentidos y en las experiencias que giraban alrededor del *punk*. Ahora bien, Antonio y yo nunca fuimos partícipes en la creación de letras o armonías de esta agrupación, aunque sí colaborábamos en la construcción de arreglos o variación de las canciones.

Con *Insolentes* tuvimos la oportunidad de presentarnos en muchos conciertos de *punk*. La mayoría de estos se realizaban en la 39 con 19, en un restaurante que se transformaba en un escenario en las noches, siendo un lugar estratégico para la circulación y articulación de los *parches punk* que frecuentaban la localidad. Así mismo, recuerdo que nos invitaron a ser parte del cartel de bandas que le rendirían tributo a *The Ramones* en Bogotá, en un bar cerca al parque de la 93.



Figura 3. Portada del disco *Ke No Paren Los Rebeldes*. 2004. Bogotá, Colombia. Archivo personal de Andrés Murcia.

Adicionalmente, fue la primera vez que tuvimos la posibilidad de viajar fuera de Bogotá con una banda. Al enterarnos del concierto en Armenia, manteníamos cierta curiosidad y expectativas por encontrar una escena diferente a la de Bogotá, que fuera más organizada y consciente de la potencialidad de las expresiones artísticas para la creación colectiva de contenidos y

redes de acción política. No obstante, las sensaciones fueron similares al primer concierto al que asistimos, lo cual provocó, nuevamente, muchos cuestionamientos sobre adoptar el *punk* como una forma de vida. Creo que no ya no encontrábamos en estos espacios algo que motivara o impulsara iniciativas dirigidas a la transformación cultural; parecieran estar sujetos a ser simplemente recreativos, donde lo único que parecía importar era la oportunidad de tomarse una cerveza o drogarse.

Un año después de estar tocando en diversos conciertos de *punk* y *hardcore*, nos inscribimos a un concurso de música *underground*<sup>51</sup>, cuyo premio consistía en la financiación de un disco de 10 canciones. Al obtener el primer lugar, entramos en un estudio profesional y produjimos el álbum *Ke No Paren Los Rebeldes* (2004), que incluía los temas *La violencia*, *Intoxicación*, *Inzolentes*, *Preocupados*, *Ya estamos listo*, *La Nasa*,

---

<sup>51</sup> Rock Bajo la Séptima.

*La picarona, Esta noche y Knplr*, todos de autoría de la agrupación.<sup>52</sup> Con este disco nos dimos a conocer en otros *parches* de *punk* emergentes.

No sé cuánto tiempo permanecimos en esta agrupación. En mi caso, los lazos de amistad con el bajista de la banda se habían fragmentado por diferentes razones asociadas a egos y a su posición desafiante frente a mis condiciones socioeconómicas. Ya no podíamos ensayar tranquilamente y las discusiones fuera de estos espacios eran continuas. Por estos motivos, decidí retirarme.

### ***Imaginarios fallidos de resistencia***

Desde mi primera aproximación a la música *punk*, fui forjando diversos imaginarios, los cuales eran compartidos la mayoría de las veces con mi hermano. Cada una de las conversaciones que sostenía con él, con los integrantes de las diferentes bandas en las que participé, así como con *punks* y *skinheads* locales, se convirtieron en una fuente de conocimiento que me permitía reafirmar mis convicciones políticas y sentirme cercano a un grupo particular. En otros casos, las maneras de tratar o experimentar diversos acontecimientos asociados a nuestro entorno, generaban tensiones y disputas con personas de la escena bogotana.

Ahora bien, a través del tiempo el *punk* se convirtió en una forma de conocimiento que cobraba relevancia dentro de la medición de mi realidad. Al compartir los espacios familiares, pedagógicos y musicales, Antonio siempre ocupó un lugar importante en los procesos de reflexión crítica. Mis vínculos afectivos y relación cercana con él no permitían que me desligara de sus apreciaciones, emocionalidades y sentimientos respecto a esa frontera que buscaba la aceptación de la familia y la inclusión en la escena *punk* de Bogotá.

Con el paso de los años, las representaciones que giraban alrededor del *punk* se fueron transformando. Al conocer la escena de la ciudad, nos dimos cuenta que la organización era muy débil y las rupturas en su interior eran evidentes. Sin embargo, también nos percatarnos de la existencia de otro tipo de procesos y nichos que nos permitía recobrar

---

<sup>52</sup> Como mencioné anteriormente, Antonio y yo no hacíamos las canciones.

expectativas frente a la potencialidad de la música como herramienta política y para generar conocimientos y pensar otros mundos.

Durante todo el recorrido nos vimos enfrentados a rechazos o críticas por “pertener” a una determinada clase social o estrato. Varias personas de la escena *red skin*, especialmente aquellos que frecuentaban el barrio Nuevo Chile y Olarte se burlaban o nos cuestionaban constantemente, generando emocionalidades negativas. Siempre que nos encontrábamos en conciertos y espacios de encuentro, intentaban ridiculizarnos y excluarnos por vivir en condiciones privilegiadas, en el norte de la ciudad. Nos desafiaban con preguntas como: ¿por qué queremos pertenecer a la escena *punk* o pensar de cierta manera, si somos unos *gomelos* con plata? ¿Por qué cantábamos sobre el capitalismo y las injusticias sociales si *lo tenemos todo*? ¿Qué derecho tenemos de hablar por otros si no nos encontramos en las mismas condiciones? Igualmente, nos criticaban por no pertenecer a un movimiento o colectivo específico. Afirmaban que la música era una práctica inofensiva que no tenía una incidencia real dentro del entramado de lucha por el cambio, por lo que era necesario participar en eventos reales de activismo político.

Precisamente, estas burlas comenzaron a generar muchas molestias en mi vida y decidí alejarme de la escena *punk* por completo. Dejé de asistir durante casi cuatro años a eventos o conciertos, e intentaba no visitar lugares donde posiblemente se reunían las personas con las que había tantas tensiones. Si bien seguí tocando batería, ya no participaba en agrupaciones de *punk*. Inclusive, comencé de desinteresarme por la vida política del país o lo que acontecía a mí alrededor. Solo fue hasta el año 2006, cuando Juan Felipe me invitó a ser parte de una banda que había influido en mi construcción de imaginarios y sentidos: *Desarme*.

## Capítulo 2. La música como un medio de expresión, reflexión crítica y denuncia de la realidad

### *Diarrea (Mental)*<sup>53</sup>

*Desarme* nace como una vertiente de la agrupación musical de *punk Diarrea*, la cual tiene sus inicios a principios de los años noventa, en la zona sur de la capital de Colombia. Provenientes de los barrios El Perdomo y San Vicente, adyacentes al río Tunjuelito, tres amigos del colegio Tecnológico del Sur de la localidad de Bosa decidieron buscar otras personas que compartieran el interés de crear una banda con el propósito de visibilizar las problemáticas que incidían en sus cotidianidades y contextos particulares en los que se desenvolvían:

Empezamos en 1993 con el nombre de *Diarrea*, pelados de 14 años con el *punk* en la sangre, jóvenes con mucha energía y rencor, pero con una breve formación política y musical. Solo éramos tres, con influencias de grupos de *punk* de España, Perú, México, grupos que decían en sus letras situaciones muy parecidas a la que veíamos en el país y decían lo que nosotros también queríamos decir como cagarse en la religión, en los políticos, mandar a la mierda este sistema. (Sánchez González, 2012)

De esta manera, Daniel Mora en la voz y el bajo, Alex Castillo en la guitarra, junto con Jair Medina, quien entraría meses después en la batería, comenzaron un proceso de producción musical que se caracterizaba por estar cargados de odio al residir en un país que les negaba oportunidades de estudio, de bienestar, de convivencia y de esperanzas de transformación cultural:

El *punk* nos invitaba a hacer crítica social (...). No necesitábamos ser músicos (...). En su momento era (...) música con mucha ira y rabia, hablando de la inequidad, hablando de lo sombrío que en ese momento era vivir en una sociedad que era desigual, pero sin propuestas todavía muy acertadas alrededor de cómo mejorar. Solamente eran gritos de rabia.<sup>54</sup>

En aquel entonces (1991-1992), muchos de los jóvenes pertenecientes a la sociedad colombiana se veían impulsados a realizar diversas reflexiones de cara a los sucesos y dinámicas que traía consigo la implementación de una nueva constitución política. Para estos, la reorganización estructural del Estado a través de la carta magna solo garantizaba

---

<sup>53</sup> El nombre de la agrupación surge como una “respuesta al inconformismo de todo lo que hablaban y prometían quienes estaban en el poder, pero que nada era verdad: pura mierda y mentiras.” Primera entrevista a Daniel Mora. Bogotá, Colombia. 12 de febrero de 2015.

<sup>54</sup> Primera entrevista a Daniel Mora. Bogotá, Colombia. 12 de febrero de 2015.

mecanismos legales que beneficiaban a las élites que históricamente habían mantenido el poder. Su firma y despliegue mediático se convertía en una capa de humo que opacaba coyunturas de mayor amplitud, como los impactos reales del acuerdo de paz con el movimiento guerrillero M-19 y los asesinatos selectivos de los integrantes del partido político Unión Patriótica.<sup>55</sup>

Asimismo, la apertura económica, junto con la entrada de multinacionales dedicadas a la explotación de los recursos naturales en el país, afectaba de manera negativa la tenencia de tierras de campesinos y comunidades indígenas, vulnerando sus derechos y desplazándolos de sus entornos<sup>56</sup>: “El presidente Gaviria (...) bajo el eslogan de "apertura", beneficiaba descaradamente a los grandes empresarios del país, así como a las grandes transnacionales, se mostraban interesadas en apropiarse de los recursos naturales existentes, mientras que se reducía notablemente la calidad en las condiciones laborales del empleado promedio”.<sup>57</sup>

La intensidad del conflicto armado con grupos insurgentes, la presencia de bloques paramilitares, la creciente brecha económica que dividía la ciudad y la concentración de riqueza en Bogotá, invitaban a un segmento de esta población a concebir mecanismos de reacción por medio del arte, para denunciar estos acontecimientos y expresar sus inconformidades.<sup>58</sup> Terminando sus estudios de bachillerato, los integrantes de *Diarrea* encontraron la imposibilidad de acceder a una universidad o instituto tecnológico como resultado de los altos costos de inscripción y matrícula de los programas académicos. Este obstáculo solo les dejaba una opción: gestionar un lugar dentro del mercado laboral que les permitiera suplir sus necesidades básicas (alimentación, servicios y vivienda), al igual que ahorrar una pequeña parte de los ingresos, y así eventualmente tener la oportunidad de desarrollarse profesionalmente. Sin embargo, los salarios u honorarios que podían recibir no alcanzaban para consumir sus sueños y metas: “Teníamos pocas oportunidades para

---

<sup>55</sup> Segunda entrevista a Daniel Mora. Pereira, Colombia. 7 de marzo de 2015.

<sup>56</sup> Primera entrevista a Diego Guerrero León. Bogotá, Colombia. 14 de marzo de 2015.

<sup>57</sup> Matriz de información de contexto. Camilo Henao. Bogotá, Colombia.

<sup>58</sup> Primera entrevista a Camilo Henao. Bogotá, Colombia. 12 de febrero de 2015.

estudiar, trabajos mediocres y mal pagos, violencia entre pandillas y una sociedad excluyente y que poco le importaba la juventud”.<sup>59</sup>

Así, fueron múltiples las motivaciones que encontraron para poner en el plano de lo público sus vivencias personales y la lectura política que realizaban sobre las dinámicas culturales de la ciudad. Los integrantes consideraban que el *punk* era una tendencia musical que buscaba visibilizar la realidad por medio de sus letras. Igualmente, pasaba a ser uno de los insumos de mayor importancia para la transmisión de otros conocimientos y puntos de vista, ajenos a los que circulaban tradicionalmente por los medios de comunicación oficial: “Eran tiempos en que oíamos en la Radio Tequendama, el “*patico discotequero*” que era un programa de éxitos y de vez en cuando se les colaba buen Rock. Pero nosotros queríamos decir otras cosas que no salían en la radio, el *punk* resultó ser el género que nos incitaba a patear el sistema, lo demás era cantarles a las mariposas, al adormecedor realismo mágico” (Sánchez González, 2012).

Los primeros ensayos de *Diarrea*<sup>60</sup> se realizaron en la casa de Alex Castillo y José Castillo (baterista de *Eskoria*<sup>61</sup> y bajista de *Morgue*), ya que en este lugar tenían acceso a diferentes instrumentos y equipos de sonido para el desarrollo de las actividades musicales (amplificadores, guitarras, bajo y una batería hechiza)<sup>62</sup>. Paralelo a este sitio, los integrantes de *Diarrea* se reunían en la terraza de la casa de Mercedes Ávila, madre de Daniel Mora,

---

<sup>59</sup> Matriz de información de contexto. Daniel Mora. Bogotá, Colombia.

<sup>60</sup> Cuenta Robert que en los ensayos de *Eskoria*, los integrantes de *Diarrea* siempre se vieron interesados por hacer música. Es por esto que, en las pausas, les prestaban los instrumentos a Alex, Daniel y Jair para que empezaran a componer: “*Diarrea* se forma en los ensayos de nosotros. Nosotros ensayábamos en la casa de Doña Gloria (madre de Alex y José). Ellos llegaban allá a parcharse y esperaban a que termináramos de ensayar, para ellos subirse a tocar. Nunca les dijimos que no les prestábamos los instrumentos. Era una chimba ver como los chinos estaban sonando una chimba. Tenían su estilo y su forma de tocar vacana”. Entrevista a Robert Medina, guitarrista de *Eskoria*. Bogotá, Colombia. 8 de febrero de 2017.

<sup>61</sup> *Diarrea/Desarme* y *Eskoria* fueron dos agrupaciones que siempre estuvieron muy unidas, ya que varios de estos eran familiares. Alex Castillo (*Diarrea* y *Desarme*) y Jose Castillo (*Eskoria*); y Jair Medina (*Diarrea* y *Desarme*) y Robert Medina (*Eskoria*).

<sup>62</sup> Como respuesta a los elevados precios de amplificadores y aparatos de percusión, los instrumentos de la banda eran fabricados artesanalmente o en algunas ocasiones reutilizaban elementos que emularan la estética y resonancia representativa de los mismos. Al no tener conocimiento sobre salas de ensayo, recurrían a modificar objetos de la cotidianidad y los convertían en fuentes sonoras. En el caso de la batería, los tanques de pintura industrial servían como tambores, donde la selección del tamaño (altura, ancho y hondura) era fundamental para reproducir el sonido de los *toms*, redoblante y bombo. Con el objetivo de la similar explosión distintiva de los platillos, Jair Medina colgaba del techo tapas de ollas de cocina con cabuya. Cuenta Daniel que Jair Medina recibió impactos en su cara en varias ocasiones, ya que, al momento de la ejecución, éstas se desplazaban aleatoriamente; inclusive perdió un diente en un ensayo al no poder esquivarlas. Primera entrevista grupal. Daniel habla. Bogotá, Colombia. 26 de mayo de 2015.

con el fin de dar un orden a las secuencias de acordes y movimientos melódicos de sus composiciones (con tan solo una guitarra de madera y voces): “La esencia en el momento de crear las canciones se centraba en unos ritmos sencillos y con un sello *punk* rápido y alegre; en las letras la mayor inspiración era la situación actual, temas como la pobreza, la guerra y el medio ambiente. Eran las ideas que nos llegaban”.<sup>63</sup> En estos espacios<sup>64</sup> darían inicio a la escritura de relatos comunes, produciendo imaginarios situados y fijando sus maneras de entender las relaciones sociales en las que se desenvolvían. De ahí que se concibieran canciones como *Putá democracia*, *Intoxicado*, *Desarme*, *Adicto social*, *La vida es un absurdo*, *Zona roja* y *Fuerza policial*.

La carencia de capacidades técnicas con relación a las condiciones del sonido los llevó a buscar espacios más adecuados que les permitiera optimizar sus actividades creativas. Luego de experimentar diferentes sitios y no encontrar ventajas auditivas en estos, fueron a parar a la casa de Santiago, más conocido como Sancocho, y Norris, ubicada en el 7 de agosto, donde habían instalado algunos aparatos de sonido: “Ellos nos abrieron las puertas (...) donde tienen la pescadería, (...) tenían un ensayadero allá atrás y ahí montamos todo. Cada uno llevó como su amplificador, la batería de tal banda no sé qué, y ahí íbamos todas las noches y nos reuníamos”.<sup>65</sup> Así, en aquel cuarto se sumaban esfuerzos colectivos para garantizar un equilibrio de volúmenes y ecualización de equipos (por lo menos intentar mejorar la calidad del mismo). Todos tenían “instrumentos baratos, lo más barato que había en el mercado, eso era lo que uno compraba, o a veces de segunda. Pero los amplificadores específicamente si tocaba obligatoriamente conseguir algo de segunda, bien barato, pero que fuera grande para que no lo tapara la batería”.<sup>66</sup>

Igualmente, la casa de Beto y Rocío de la agrupación *Demencia Libertaria*, ubicada en el barrio San Bernardo, se convirtió en un espacio de prácticas, así como un lugar donde se

---

<sup>63</sup> Matriz de información de contexto. Daniel Mora. Bogotá, Colombia.

<sup>64</sup> De acuerdo con Robert, a finales de los 80 diversos acontecimientos y fenómenos ligados al narcotráfico, restringían la libre circulación en la ciudad. Por un lado, los atentados con bombas y artefactos explosivos generaban un sentido de terror en los habitantes, lo cual incidía en sus percepciones sobre la seguridad. Por otro lado, los jóvenes eran estigmatizados por la policía: “no podíamos andar más de tres personas por la calle, porque entonces ya los *tombos* lo encanaban a uno”. Como resultado, estas bandas optaban por reducir su movilidad y ensayar en espacios propios. Entrevista a Robert Medina, guitarrista de *Eskoria*. Bogotá, Colombia. 8 de febrero de 2017.

<sup>65</sup> Aunque Diego Guerrero no pertenecía en ese entonces a *Desarme*, si compartía el mismo espacio de ensayo, ya que tocaba con la agrupación *Sistema Sonoro Skartel*.

<sup>66</sup> Primera entrevista grupal. Camilo habla. Bogotá, Colombia. 26 de mayo de 2015.

consolidaron acciones que buscaban articular las ideas con propuestas creativas y, a su vez, se ponían en disputa los imaginarios locales con bandas y personas que venían de otras ciudades de Colombia o Latinoamérica. En este sentido, vale la pena

Por lo general, los ensayos de *Diarrea* se realizaban los viernes en la noche o los sábados en la tarde con el propósito de compartir un trago con amigos y de paso dar a conocer su propuesta musical: “uno podría decir que eran conciertos familiares”<sup>67</sup>. Estos escenarios se empleaban como plataformas de intercambio de música y documentos provenientes del exterior, al igual que como territorios estratégicos para poner en discusión y tensión diversas experiencias personales e imaginarios sobre el deber ser del *punk*. Pero, ante todo, servían como una excusa en el diseño e implementación de procesos colaborativos que terminaran por elaborar redes de circulación de proyectos creativos asociados a las agrupaciones.

Ahora bien, la mayoría de personas que pertenecían a las bandas de *punk* local no tenían conocimientos relacionados con teoría musical y aquellos que, por algún motivo habían adquirido formación en este campo, no compartían lo aprendido.<sup>68</sup> Cada una de las notas que comprendían las secuencias estaban cargadas de emociones y sentimientos, dirigidos a exteriorizar vivencias y maneras de comprender su existir en el mundo. En este sentido, la música se posicionaba como una herramienta para construir intencionalidades y visibilizar contenidos políticos propios, al igual que una posibilidad de acoger otras narrativas: “Ninguno sabíamos tocar. Los grupos que se subían ahí eran grupos que se subían a improvisar. *Diarrea - Desarme* nace un poco desde la improvisación y los que nos impulsan son *Demencia* y *Eskoria*, *háganle, háganle, toquen, toquen que vale la pena*. Entonces ahí se dio la oportunidad para que nacieran otros grupos alrededor de nosotros, en esos toques nacen otros grupos”.<sup>69</sup>

Gracias a los vínculos familiares con los integrantes de *Eskoria*<sup>70</sup> y los lazos de amistad con la banda *Demencia* (ya reconocidas dentro de la escena subterránea bogotana), *Diarrea*

---

<sup>67</sup> Segunda entrevista a Daniel Mora. Pereira, Colombia. 7 de marzo de 2015.

<sup>68</sup> Entrevista a Robert Medina, guitarrista de *Eskoria*. Bogotá, Colombia. 8 de febrero de 2017.

<sup>69</sup> Segunda entrevista a Daniel Mora. Pereira, Colombia. 7 de marzo de 2015.

<sup>70</sup> De acuerdo con Robert Medina, fue en un concierto de *Eskoria* a finales de los años 80, donde Daniel, Alex y Jair empezaron a crear lazos de amistad con bandas como *Demencia Libertaria*. Adicionalmente, señala que para ese momento los integrantes de *Diarrea* se integraron rápidamente con otras personas, como resultado de

tendría la oportunidad de presentarse en múltiples eventos de *punk* y de *metal*. Es necesario recalcar que, en la mayoría de estos conciertos, *Diarrea* no hacía parte del cartel de bandas; sin embargo, esto no era un impedimento para subirse a la tarima: “En cualquier toque veíamos una posibilidad de hacer *ruido*, cogíamos los instrumentos (casi siempre prestados) y tocábamos dos o tres temas. Teníamos el apoyo de *Eskoria* y de *Demencia*, porque ellos percibían en nosotros una propuesta diferente a la de las bandas paisas, las cuales solo hablaban del consumo, de las putas y la destrucción total. Nosotros decíamos otras cosas”.<sup>71</sup>



Figura 4. Cartel del *Concierto Hardcore - Punk*. En la imagen de arriba aparece el texto: *En contra de los sucios políticos y sus absurdos experimentos que poco a poco nos aplastan*. Este concierto fue organizado por Alex Castillo, guitarrista de *Diarrea*. Año desconocido. Bogotá, Colombia. Archivo personal de Daniel.

En cuanto a la logística, estos conciertos se caracterizaban por realizarse en sitios muy pequeños y con precarias condiciones técnicas, donde las bandas financiaban la totalidad de la producción a través de modelos de autogestión. Por un lado, los equipos de sonido eran movilizados en transporte público (la mayoría de las veces en bus o colectivos) con el objetivo de ahorrar costos. Existían pocos mecanismos de publicidad que garantizaran una asistencia masiva: “si usted quería saber si había un concierto, usted se tenía que ir hasta la calle 19 y mirar en los almacenes donde vendían música si había carteles. En *Mortdiscos* o en los postes. Era la única forma de enterarse”.<sup>72</sup> Adicionalmente, no se cobraba el ingreso al establecimiento (las

su corta edad. “A ellos los aceptaron fácil porque eran peladitos”. Entrevista a Robert Medina, guitarrista de *Eskoria*. Bogotá, Colombia. 8 de febrero de 2017.

<sup>71</sup> Segunda entrevista a Daniel Mora. Pereira, Colombia. 7 de marzo de 2015.

<sup>72</sup> Entrevista a Alex Castillo, ex guitarrista de *Diarrea* y *Desarme*. Bogotá, Colombia. 12 de febrero de 2017.

bandas pagaban el lugar por medio de recolectas): “Los conciertos tocaba hacerlos casi que gratis, porque si usted cobraba algo toda la gente llegaba al sitio a decirle que usted era un capitalista; a romper los vidrios y a tirar la puerta”<sup>73</sup>.

Vale la pena señalar que estos espacios estaban marcados por pautas y reglas de acceso y permanencia.<sup>74</sup> Si bien en un principio la música se convertía en el eje articulador, donde no importaban las condiciones socio económicas (estratos), modos de vida (ubicación en la ciudad) y corriente de pensamiento,<sup>75</sup> con el tiempo se fueron acentuando diferentes criterios para asistir a los mismos. Gran parte de las personas que acudían por primera vez a conciertos, debían ser amigos o familia de quienes ya frecuentaban estas esferas (a menos que pertenecieran a una banda). Es por esto que, más allá de compartir los mismos gustos musicales o intereses de articulación, los lazos emocionales eran un requisito para ingresar a determinados *parches* de la escena *punk* del centro y sur de la ciudad como resultado de las corrientes radicales y fuertes códigos de inclusión que se presentaba en la época: “Si llegaba un *punkero* nuevo, los *punkeros* viejos se le iban y le decían: ¿usted de dónde es? ¿Usted por qué tiene ese botón? ¿Esa pinta qué? La gente era muy celosa con eso. Nosotros no estábamos de acuerdo. La idea era abrir más la escena. Que hubiera más gente”<sup>76</sup>.

Solo podían estar presentes o asistir las personas que ya eran conocidas dentro de una escena. Si uno era nuevo y llegaba a esa escena, incluso se hablaba mucho de probar: tocaba llegar a probar, probar la cresta, o probar por qué estaba ahí. Si llegabas y no eras conocido por nadie pues eras simplemente un aparecido. Entonces eso me pareció muy marcado en esa época, que era un grupo muy cerrado, era muy difícil acceder a él.<sup>77</sup>

---

<sup>73</sup> Entrevista a Alex Castillo, ex guitarrista de *Diarrea y Desarme*. Bogotá, Colombia. 12 de febrero de 2017.

<sup>74</sup> Cuenta Robert que la primera vez que Jose Castillo (baterista de *Eskoria*) asistió a uno de los eventos de *punk*, las personas a su alrededor lo miraban mal, ya que lo sentían como un intruso. Entrevista a Robert Medina, guitarrista de *Eskoria*. Bogotá, Colombia. 8 de febrero de 2017.

<sup>75</sup> “Era tanto así que en ese momento, cuando hasta ahora estábamos organizando; hasta ahora estábamos confluyendo con ideas: que lo que hoy son esos movimientos nazis, con algunas personas como Alfredo, el fallecido, como Stanley, como el Animal; otros procesos más *hippistas* que hoy están y que nos encontramos en el centro pidiendo monedas porque cayeron al ejercicio de la mendicidad; y otros grupos como *Polikarpas*, como *Repugnancia*, como *RPN*, que empiezan a llegar, empezamos a hacer el intercambio, y es en esta casa. Un primer componente: todos amigos.” Segunda entrevista a Daniel Mora, Bogotá, Colombia.

<sup>76</sup> Entrevista a Alex Castillo, ex guitarrista de *Diarrea y Desarme*. Bogotá, Colombia. 12 de febrero de 2017.

<sup>77</sup> Segunda entrevista a Camilo Henao. Pereira, Colombia. 7 de marzo de 2015.



Figura 5. Cartel del concierto *Fiesta de la Anarquía*. “La hora de la resistencia. Contra el estado y su violencia”. Este concierto fue organizado por Camilo Henao, en ese momento bajista de Motín a Bordo. 1996. Bogotá, Colombia. Archivo personal de Daniel

jodían un poco la escena porque no dejaban que estos eventos se hicieran, (...) llegaban siempre a cerrar los espacios, llegaban siempre a cagarse todo”.<sup>78</sup> Estas tensiones y discusiones que se generaban en el desarrollo de dichas actividades, motivaron a los integrantes a tomar sus vivencias y convertirlas en estrategias de confrontación con esta entidad represiva del Estado. Es por esto que canciones como *Fuerza policial* estaban destinadas a evidenciar la represión física y psicológica por la que tenían que pasar los habitantes de la ciudad, en especial los jóvenes. *Todos odiamos a la fuerza policial, a la fuerza policial, a esta puta fuerza. No podemos seguir soportando a estos cerdos que nos maltratan, que nos humillan y que nos matan. No, no, no, no deberían existir. No, no, no,*

Al pasar los años, los eventos cobraban otros matices y quienes hacían parte de la organización comenzaban a adoptar modelos de producción similares a aquellos de mayor magnitud (a pesar de que se seguían conservando ciertas dinámicas). Por un lado, emprendieron la labor de promocionar los conciertos por medio de afiches y flyers (realizados a mano o en *power point*), en los cuales se especificaban quienes podían o no ingresar a cada uno. En estas piezas gráficas se hacía explícito que se reservaban el derecho de entrada a “*policías, nazis y demás porquerías*”, dando cuenta del odio que le tenían a estos grupos o instituciones: “Éramos

<sup>78</sup> Segunda entrevista a Diego Guerrero León. Bogotá, Colombia. 14 de marzo de 2015.

deberían morir. Todos odiamos a la fuerza policial, a la fuerza policial, a esta puta fuerza. Lo que sea de ella y lo que venga para ella.<sup>79</sup>

Se debe agregar que en estos espacios se empezaron a realizar foros dirigidos a problematizar las prácticas y recursos simbólicos que rodeaban la escena *punk* local. De esta forma, los asistentes (bandas y amigos) manifestaban inquietudes y tensiones,



centralizando las disputas en las representaciones que iban construyendo sobre sí mismos. Es por esto que se discutían diversos temas asociados al antimilitarismo, la denuncia contra la explotación de los recursos naturales<sup>80</sup> y el maltrato animal, la lucha contra el Estado, la resistencia a los movimientos fascistas y el consumo de drogas<sup>81</sup>, para después proyectar el camino que debería tomar la escena: “Estábamos cansados de que hubiera tanta gente paila, llevada del pegante y el *chamber*.<sup>82</sup> Era

—Figura 6. Cartel del conversatorio Inicio del Rock. Gran

<sup>79</sup> enfrentamiento de pensamientos e ideales. “No importa dónde te encuentres defiende tu género musical y comenta lo que sabes. Dis” Los “imparciales también están invitados”. Año desconocido.

<sup>80</sup> Bogotá, Colombia. Archivo personal de Daniel.

exp  
gen

aire que respira, todo para él es mortal. Intoxicado moriré, envenenado sufrirás. Mis hijos ciegos nacerán. Mis padres sordos morirán. Todo lo que otros han hecho, hoy te está asesinando. Intoxicado moriré, envenenado sufrirás. Desarme. (1997). Intoxicado. En El Bogotazo...Gritos de Dolor y Rabia [LP]. Bogotá, Colombia. Disponible en: <https://goo.gl/PwUgbU>

<sup>81</sup> Los debates asociados al tema de las drogas se relacionaban tanto con el impacto que tenía el narcotráfico en el conflicto armado colombiano, como con su incidencia dentro de la escena *punk*. Precisamente la canción *Adicto social* de *Diarrea* demostraba aquel imaginario radical que se tenía en esta época frente a las personas accedían a sustancias psicoactivas sin importar la razón. *Solo droga es lo que eres. No pones parte de tu voluntad. Estás atrapado, estás allí solo. Pronto te destruirás. Eres un adicto social. Una enfermedad de ciudad. Quieres dejar de ser lo que eres de la noche a la mañana. Todos hacen lo que quieren. Dejando ideales atrás. No tienen principios, no tienen fundamentos. No saben lo que son en realidad.* Desarme. (1997). *Adicto Social*. En *El Bogotazo...Gritos de Dolor y Rabia* [LP]. Bogotá, Colombia. Disponible en: <https://goo.gl/9jHNBd>

<sup>82</sup> El *chamber* es una bebida que mezcla alcohol antiséptico con refrescos en polvo.

desmotivante para uno. Si había un parche de cien personas, eran veinte que llegaban así, se paraban en la entrada y se tiraban los conciertos. En este tiempo los llamábamos: los podridos. Nosotros no estábamos de acuerdo con eso”.<sup>83</sup> De esta manera, se creaban debates “alrededor del tema del consumo de droga, un poco de la euforia de la violencia, del radicalismo que existía en ese momento desde el movimiento *punk*, pues hasta dónde iba y qué era lo que significaba. Eso era, como una generación de debate también”.<sup>84</sup> Como resultado, se fortalecían o se generaban rupturas en las relaciones internas y externas.

Luego de tres años de conciertos y de participar en distintos espacios de socialización con la escena *punk* local, en el año 1996<sup>85</sup> los integrantes de *Diarrea* le cambian el nombre a la agrupación, resignificando ciertos elementos de su apuesta política y manifestando otras propiedades en sus maneras de reconocerse. De este modo, y después de múltiples reflexiones dirigidas a reconsiderar su accionar dentro de la sociedad, pasarían a llamarse *Desarme*.<sup>86</sup> El acuerdo se tomaría en el marco de *La Fiesta de la Anarkía*, un festival de dos días que tuvo lugar en la *Casa Monster* (Avenida Caracas entre calles 18 y 19). En estos dos días de festival se presentarían las bandas *Demencia Libertaria*, *Eskoria*, *Morgue*, *Azhonada*, *Diarrea*, *Polikarpa y sus Viciosas*, *Motín a Bordo* y *Anarka*.

---

<sup>83</sup> Entrevista a Alex Castillo, ex guitarrista de *Diarrea* y *Desarme*. Bogotá, Colombia. 12 de febrero de 2017.

<sup>84</sup> Segunda entrevista a Daniel Mora. Pereira, Colombia. 7 de marzo de 2015.

<sup>85</sup> Es curioso que en todas las entrevistas que llevé a cabo, al igual que en archivos de internet, los integrantes de *Desarme* siempre afirmaron que el cambio de nombre se realizó en 1993. No obstante, después de revisar varios afiches de conciertos, pude comprobar que fue en 1996 cuando se tomó tal decisión.

<sup>86</sup> Esta decisión responde a dos acontecimientos específicos. En primer lugar, parte de la influencia musical que tenía la banda *Eskorbuto* en las composiciones de *Diarrea*, así como en sus formas de posicionarse políticamente. Particularmente, fue la canción *Sonidos de Guerra* que generaría este impulso. En esta se manifestaban las contradicciones existentes entre el discurso cotidiano que emitían las élites españolas para acabar con el uso de armas y la inversión económica en programas institucionales armamentistas. *Antes de las guerras podrías regresar. Volver a sus casas, volver a empezar. Una vida nueva todo quedó atrás. Hablan y hablan del Desarme, pero nadie se desarma. Hablan y hablan del Desarme, y entre todos van a armarla. El mundo se va a hacer pedazos. Un misil se ha lanzado con cabeza nuclear. Una bomba de neutrones ha acabado de explotar. El planeta es ahora un gigantesco ataúd. Nuestros cuerpos mutilados. Es el fin, no hay solución.* Eskorbuto. (1984). *Sonidos de Guerra*. En *Eskizofrenia* [CD]. Bilbao, País Vasco. Disponible en: <https://goo.gl/Mpuwt4>

En segundo lugar, y considerando lo anteriormente planteado, resolvieron apropiarse del título de una de las canciones más reconocidas desde los orígenes del proyecto musical bogotano, la cual visibilizaba los efectos que traía consigo la militarización de los países y sus efectos en la población: *Desarme. Somos de esos que, a la hora del almuerzo, sufren de odio leyendo un periódico. Somos de esos que ya no toleran oír en la radio las malas noticias. Millares de personas cada año mueren de hambre, por culpa de la guerra, por culpa de otro hombre. Millares de personas siguen tolerando, las pruebas nucleares de algunos bastardos. Estamos invitando a todos a un Desarme, donde no hallan más muertos, donde no corra la sangre, en donde los niños puedan disfrutar de su inocencia y de su libertad. No a la guerra, si al Desarme.* Desarme. (1997). *Desarme. En El Bogotazo...Gritos de Dolor y Rabia* [LP]. Bogotá, Colombia. Disponible en: <https://goo.gl/vebQEZ>

Dicha transformación estuvo acompañada por la necesidad de politizar contundentemente su música y desarrollar propuestas “líricas” con intencionalidades y contenidos más profundos. Resolvimos darle “más carácter a la banda y arrancamos con el nombre actual de *Desarme* (...) Por este tiempo comenzamos a dilucidar la movida de lo anarquista y lo activista” (Sánchez González, 2012). Adicionalmente, la entrada de Camilo Henao en el bajo y Fernando Soto en la segunda guitarra eléctrica, jugaron un papel fundamental dentro de los procesos de producción creativa, al igual que en su visión sobre las prácticas y formas de vida del *punk*: “Camilo Henao le da consistencia musical y política a la banda. El *man* estaba al tanto de la movida *punk* y anarquista, y con él terminamos de asentar el discurso del grupo” (Sánchez González, 2009). Por su parte, Fernando Soto, quien venía de la escuela del *Heavy Metal*, le dio técnica y virtuosismo a la propuesta artística<sup>87</sup>. Esto les permitió articularse con otras iniciativas y movimientos sociales que tenían los mismos objetivos de lucha, así como la posibilidad de intervenir en otros escenarios afines.

Es necesario recalcar que, en el periodo de transición de *Diarrea* a *Desarme*, los integrantes se enfocaron en aprender a tocar y componer sus propias obras, mientras realizaban *covers* de agrupaciones que influenciaban en su estilo musical. Es por esto, al igual que por los altos costos económicos para acceder a un estudio de grabación, que no dejaron un registro fonográfico de sus canciones. En definitiva, y a pesar de las limitaciones técnicas de sonido, sus motivaciones iban más allá de un simple interés por hacer música; esta se convertía en un medio que pretendía acercar a las personas que pensaban como ellos y una herramienta que posicionaba sus puntos de vista frente a las coyunturas políticas del país.

### ***Desarme Punk HC/Anarko-punk***

Colombia atravesó distintos escándalos de corrupción en los periodos presidenciales de Ernesto Samper Pizano (1994-1998) y Andrés Pastrana Arango (1998-2002). Todos los días se destapaban en las noticias (convencionales y alternativas) los vínculos existentes entre el narcotráfico y los dirigentes políticos del país, donde diferentes campañas electorales fueron financiadas con dineros de esta actividad ilícita. Por otro lado, a pesar de

---

<sup>87</sup> Entrevista a Alex Castillo, ex guitarrista de *Diarrea* y *Desarme*. Bogotá, Colombia. 12 de febrero de 2017.

los aparentes esfuerzos por adelantar procesos de paz con las guerrillas, la inversión presupuestal para la guerra crecía. La intervención de los Estados Unidos de América en el conflicto armado local, junto con la puesta en marcha del denominado Plan Colombia, incidía en la muerte de campesinos, indígenas y promotores de derechos humanos en las zonas rurales del territorio nacional. Como resultado, gran parte de la producción de letras de *Desarme* se dirigía a evidenciar las dinámicas e impacto político de estos programas y la toma de decisiones de los principales mandatarios de Colombia.

Ahora bien, la llegada al poder de Álvaro Uribe Vélez (2002-2010) generó en los integrantes de la banda una mayor preocupación por entender los fenómenos y contexto en el que se encontraba Colombia.<sup>88</sup> Por un lado, Uribe se posicionaba como un presidente que rechazaba los acuerdos de paz con las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia y el Ejército de Liberación Nacional, e impulsaba estrategias discursivas llenas de odio y rencor que dividían al país. Por otro lado, era reconocido por el apoyo brindado a las Convivir (en su periodo de gobernador de Antioquia) y sus nexos con grupos paramilitares: “Encontramos una violencia paramilitar creciente. La aparición masiva de fenómenos como masacres y el desplazamiento forzado (...) sobre una base sólida e histórica de violencia política, corrupción, narcotráfico y guerrillas; siendo sus víctimas principales las comunidades indígenas y campesinas”.<sup>89</sup>

Si bien el contenido político<sup>90</sup> de las canciones de *Desarme*<sup>91</sup> estaba asociado a las principales luchas y corriente de pensamiento del *punk*, para esta etapa los integrantes eran más conscientes de la realidad política del país.<sup>92</sup> Es por esto que la denuncia de los

---

<sup>88</sup> De acuerdo con Alex Castillo, “Nosotros estábamos inconforme con lo que veíamos y la situación del país. Pero fue cuando llegó Uribe fue que comenzamos a aprender de política y se mete uno en el cuento. Ya las ideas iban madurando”. Esto no significa que los integrantes desconocieran o no se interesaran en analizar los acontecimientos políticos de Colombia, como lo demuestran sus canciones. Entrevista a Alex Castillo, ex guitarrista de *Diarrea* y *Desarme*. Bogotá, Colombia. 12 de febrero de 2017.

<sup>89</sup> Matriz de información de contexto. Camilo Henao, Bogotá, Colombia.

<sup>90</sup> “La temática de las canciones se enfoca en su totalidad hacia la propuesta social y propuesta para mejorar dicha situación, estamos en total desacuerdo con los políticos, religiosos, militares, sindicatos y todo aquello que perturbe la libertad individual de cada ser humano” (Kolapso Zine, 1999, pág. 5).

<sup>91</sup> “*Desarme* no es solo una propuesta musical, también es una invitación a reflexionar, e interpretar la realidad que nos ha tocado vivir, tratando desde diferentes puntos, de generar acciones para, así modificar o cambiar lo que está mal; No nos metemos en posiciones radicales o cuestionamientos políticos, pero si somos conscientes de la necesidad de actuar de frente a lo que cada vez nos presiona más, y anula nuestra libertad. La maldita estructura social y todas sus armas manipuladoras” (Transculturación Zine, 1999, pág. 26).

<sup>92</sup> Entrevista a Alex Castillo, ex guitarrista de *Diarrea* y *Desarme*, Bogotá. Colombia. 12 de febrero de 2017.

escenarios de guerra que fomentaban los gobiernos nacionales se convirtió en una de las motivaciones de mayor importancia. Vale resaltar que las particularidades e intencionalidades en procesos de escritura eran evidentes: hacer explícita su posición y proyectar directamente su rechazo al proceder de las instituciones represivas del Estado. “Esta guerra es un negocio que solo le conviene a unos pocos, pero pierden muchos otros”.<sup>93</sup> La canción *Contra las guerras* da cuenta de las lógicas armamentistas que se impartían en Colombia, donde a la muerte se le glorifica y se le exalta como triunfo de patria, y a los asesinos se les considera héroes. *No a las fiestas macabras, que se celebran en honor de la guerra. No a los desfiles militares, que exponen armas con sangre. No a la marcha de mercenarios, que aplaudidos se creen estirpe. No a los trofeos y medallas, que se muestran como victoria. Vehemencia. Contra las guerras. Las guerras, no a las guerras. El pueblo sometido a dictaduras y ejércitos. Cada día espera una nueva matanza. El hombre cegado de odio, se uniforma y asesina. El niño y su entupido anhelo militar. ¡Paramilitares No!, contra las guerras.*<sup>94</sup>

---

<sup>93</sup> Segunda entrevista a Daniel Mora. Pereira, Colombia. 7 de marzo de 2015.

<sup>94</sup> Desarme. (2004). *Contra las guerras*. En *Contra las guerras*. Split con ZD [CD]. Bogotá, Colombia. Disponible en: <https://goo.gl/dV79P7>

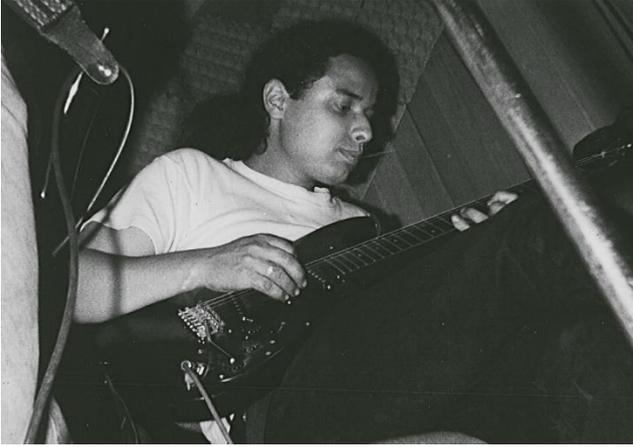


Figura 7. Fernando Soto grabando guitarras para el disco *Desarme*. 1997. Bogotá, Colombia. Archivo personal Daniel.

Las especificidades y rasgos distintivos del entramado cultural (social, económico y político) de este momento llevaron a los integrantes de *Desarme* a analizar los mecanismos y dispositivos que utilizaba el Estado colombiano para promocionar y garantizar el reclutamiento de la población joven en el ejército: “Nosotros no queríamos prestar servicio. Todo lo militar nos parecía represión. Eso de la libreta militar fue un lío para todos. Duramos mucho tiempo remisos. Nos tocaba escondernos del ejército para que no nos llevaran”.<sup>95</sup> La letra *Promesa militar* narra las estrategias de persuasión, manipulación y convencimiento (a través de falsas expectativas de reconocimiento y recompensa), propias de esta entidad, para

---

<sup>95</sup> Entrevista a Alex Castillo, ex guitarrista de *Diarrea* y *Desarme*. Bogotá, Colombia. 12 de febrero de 2017.

adoctrinar a quienes debían presentarse.<sup>96</sup> *A un batallón militar, me ha tocado presentarme. Y de entrada un general, me ha obligado a formarme. Me dijeron para animarme que sería de un gran comando. De guerreros invencibles, que sería como Rambo. Me enseñaron a disparar, en nombre de la nación. A las tropas de la muerte yo les deberé sumisión. Y con un pesado de fusil, me veré obligado a combatir. Por un pedazo de tierra, yo tendré que*



Figura 9. Cartel del *Concierto Anti Mili*. “¡Qué victoria ni qué leches! Dos piernas, dos manos, dos ojos, dos huevos...tenía antes de ser un puto héroe de mierda.” Año desconocido. Bogotá, Colombia. Archivo personal de Daniel.



Figura 8. Cartel del *Koncierto Anti-Militarista*. “A la guerra deserción, al ejército insumisión”. Juventud Independiente Libertaria -JIL-. Año desconocido. Bogotá, Colombia. Archivo personal de Daniel.

*morir. Yo no quiero, yo no quiero ir a la mili. En su guerra sin sentido, yo no quiero obedecer. Yo no quiero, yo no quiero ir a la mili. Como una promesa militar, yo no quiero perecer.*<sup>97</sup>

El auge de la violencia militar y policial impactaba al país. Si bien los integrantes de *Desarme* eran conscientes del fuerte impacto que este fenómeno tenía en el campo y zonas abandonadas por el Estado, también sufrían las consecuencias de la represión que ejercían

<sup>96</sup> “El primer concierto con charla sobre el tema antimilitarista lo hicimos en la casa teatro de juventud de bosa un 19 de julio de 1998, allí, se dio piso al movimiento de objeción entre estudiantes de universidades y contra las batidas.” Segunda entrevista a Daniel Mora. Pereira, Colombia. 7 de marzo de 2015.

<sup>97</sup> Desarme. (2004). Promesa militar. En *Contra las guerras*. Split con ZD [CD]. Bogotá, Colombia.

estas entidades en el contexto urbano. Los comportamientos del sector poblacional joven eran etiquetados y considerados anormales, por lo cual se consideraba necesario emplear la fuerza (en diferentes niveles) para “salvaguardar” el orden e imponer determinados modos de conducta: “Cualquier movimiento juvenil llámense *punkeros*, *metaleros*, *skinheads*, *raperos* o *hippies*, o cualquier persona que estaba en la esquina, los policías hacían batidas para llevarnos a la UPJ, todo para cohibir la intervención del espacio público”.<sup>98</sup> La canción *Andan por las calles* visibiliza las facultades que se atribuían estos agentes por pertenecer al Estado. *Andan por las calles, cruzando la ciudad. Son los militares queriendo fastidiar. Abusan de la gente que vive en la ciudad. Porque llevan armas, malditos para embalar. No tienen ideales y se dicen superiores. Abusan de la gente porque llevan uniforme. Maltratan y torturan porque dicen ser mejores. Y es una verdad que no podemos olvidar. Andan por las calles, son los militares. Abusan de la gente, abusan de mucha gente. Y es una verdad que no podemos olvidar.*<sup>99</sup>

Finalmente, dedicaban algunas letras a personaje específicos de la vida política colombiana. *Te odiamos*, motivada y basada en la vida del ex presidente Andrés Pastrana, describe el desprecio que provocaba su pertenencia y nexos con la clase dirigente del país, así como sus deseos de continuar con un legado familiar lleno de ambiciones de poder y ansias de dinero: “Ese estúpido dice en su declaración después de que termina el periodo que gracias a él se generó un mejor país (...) que lo salvó de los procesos negativos que se estaban llevando a cabo y que entrega un país libre. Solo hablaba mentiras y enriquecía a sus amigos”.<sup>100</sup> *Desde pequeño fuiste educado para tener el poder. Tu padre vio en ti un monstruoso gran futuro. Primero fuiste alcalde, ahora eres presidente. Y hasta cuándo tu maldita infección contaminara al pueblo. Planeaste tu secuestro, luego posaste en fotos con mercenarios. Eres dueño de medio país y tu ambición es negociar el resto. Tu sangre neoliberal solo nos brinda miseria, nos da violencia, eres la plaga política que envenena nuestras canciones. Andrés te odiamos. Andrés pastrana maldito presidente. Sucio presidente te odiamos.*<sup>101</sup>

---

<sup>98</sup> Segunda entrevista a Daniel Mora. Pereira, Colombia. 7 de marzo de 2015.

<sup>99</sup> Desarme. (1999). *Andan por las calles*. En *Desarme* [K7]. Barcelona, Cataluña. Disponible en: <https://goo.gl/yS3YZX>

<sup>100</sup> Primera entrevista grupal. Daniel habla. Bogotá, Colombia. 26 de mayo de 2015.

<sup>101</sup> Desarme. (2004). *Te odiamos*. En *Contra las guerras*. Split con ZD [CD]. Bogotá, Colombia.

### *Sobre la escena punk del momento*

El complejo panorama político de Bogotá (en general del país) se convirtió en un motivo para que nacieran varias agrupaciones *punk*, al igual que en una oportunidad para consolidar redes de circulación y articulación entre distintos proyectos musicales del territorio nacional (sobre todo de Medellín, Cali y Manizales) e internacional (sobre todo México y Venezuela): “Se han creado nuevas bandas, la gente se está concientizando con el movimiento (apoyo), aunque también hay mucho radicalismo y gente cerrada a la evolución” (Kolapso Zine, 1999, pág. 6). No obstante, “era una escena cargada con más



Figura 10. *Desarme* en concierto. Integrantes de izquierda a derecha: Jair Medina (batería), Fernando Soto (guitarra), Camilo Henao (bajo), Daniel Mora (voz) y Alex Castillo (guitarra). Año desconocido. Archivo personal Daniel.

resentimiento y escepticismo, que ganas de luchar (...) las ideas de proponer e integrar no se vislumbraban aún por esos días. No quería crecer, pretendía vivir para sí misma sin ser escuchada, y notada solo por medio del aspecto externo, cuando algún *punkero* se dejaba ver con sus pelos parados”<sup>102</sup>.

<sup>102</sup> Matriz de información de contexto. Camilo Henao. Bogotá, Colombia.

A causa de estos fenómenos, una parte de la escena bogotana se enfrentaba a una etapa en la que el consumo desmedido de drogas y alcohol, junto con las posturas radicales que se presentaban en algunos círculos, generaban rupturas y enfrentamientos violentos entre los diferentes parches y corrientes: “La escena bogotana, está fraccionada en pequeños núcleos y cada uno con su carácter propio, lo malo tal vez de eso, es que sin darse cuenta, cada núcleo se ha metido en el juego que el Estado espera, consumismo, violencia, marginalidad y ninguna importancia de su existencia” (Transculturación Zine, 1999, pág. 27).

La letra de la canción *Radicalismo* invitaba a quienes hacían parte de ciertos parches, a reflexionar sobre su accionar y lugar dentro de la escena *punk* local. Así mismo, esta motivación, dirigida a resignificar aquellos elementos radicales y prácticas excluyentes que se manifestaban en la escena, visibilizaba los cambios en las maneras de pensar de la misma agrupación<sup>103</sup>. “Esa letra sale porque estábamos mamados de que los *punkeros* viejos nos dijeran *caspas* porque nuestra música había evolucionado técnicamente. Que nos habíamos vuelto *gomelos*. Que esos manes ya no tocan como antes. Todo fue porque nos empezamos a abrir a más públicos”<sup>104</sup>. *¿Qué es lo que estamos viendo? ¿Qué es lo que está pasando? ¿Es acaso esta la escena en la que habíamos comenzado? Todos estamos alienados por la influencia del odio. Atacamos o destruimos todo aquello que no entendemos. Ese radicalismo es solo un recuerdo, un mal recuerdo. El odio es un mensajero que de nada sirve. Yo te pregunto de qué te sirve criticar, odiar. Asumir esa posición. Si todos te conocemos, lo que piensas y hablas en nada se parece. El radicalismo*

---

<sup>103</sup> Si bien los integrantes de *Diarrea* mantenían en sus inicios una posición radical frente a quienes podían pertenecer a la escena, así como frente a diferentes temas asociados a esta corriente de pensamiento, para esta etapa se evidenciaba un giro significativo. Esto se puede evidenciar en el texto que aparece en la contraportada del LP *El Bogotazo...Gritos de dolor y rabia* (1997): “Pensar, analizar y autocriticarse en la escena y en el mundo es un pecado que nos hace ser rebeldes, porque no tragamos entero ante las injusticias, partimos de aplastar el odio y la intolerancia que por mucho tiempo han segado nuestro obrar y negado el verdadero afán de libertad. Tratamos de dar el primer paso para que el rock subterráneo y discriminado despierte conciencias y aporte al crecimiento colectivo. No concebimos una escena sin verdaderos propósitos, sin cambios ni mejoras para el equilibrio local. Pedimos que caiga la pose de músico y aflore la calidad humana. Este disco fue parido con el duro esfuerzo de las bandas. No se trata de una rosca. Una rosca es un monopolio corrompido, clasista y ratero de los que pudren el planeta, y justamente en contra de ellos luchamos para que las puertas estén siempre abiertas a la amistad y a la paz”.

<sup>104</sup> Entrevista a Alex Castillo, ex guitarrista de *Diarrea* y *Desarme*. Bogotá, Colombia. Febrero 12 de 2017.

*es solo un recuerdo, el odio es un simple sentimiento. Es hora de que reacciones, disfrutes de lo que hablas, asumes y odias. Todo lo que dices te convierte en una simple víctima.*<sup>105</sup>

Además, los integrantes de *Desarme* percibían que algunas personas vinculadas a la escena no tomaban una posición crítica frente a los distintos escenarios de inequidad, muerte y destrucción en el país: “Teníamos una inconformidad política y no queríamos que los *punkeros* solo se dedicaran a chupar pegante y a montar la hijueputa; sino que comenzaran a tener una posición (...) sobre lo que estaba pasando”.<sup>106</sup> Es por esto que la canción *Hay que hacer algo* hace un llamado a desarrollar acciones y ejercicios reales que incidan en la transformación de las condiciones culturales de sus entornos. *Niños en las calles, ancianos abandonados. Mujeres explotadas, desigualdad social. Guerra en el campo, guerra en la ciudad. La violencia está triunfando, la muerte acechando. Siguen nuestros hermanos muriendo alrededor, los campos desocupados, ciudades hacinadas. Desde muy pequeños la idea es odiar, pisotear, maltratar al diferente. Y lo peor es nuestra posición, dejar que todo pase, que se oscurezca nuestra realidad. Cuántos muertos más necesitas para reaccionar, para terminar con tu indiferencia. Es el momento de organizarnos, de preparar la acción, el golpe a lo que está mal. Asumir la realidad y dejar de quejarnos, buscar y participar en esta revolución. Asumir las posiciones y aprender a escuchar. Aprender a participar, trabajar en pro de la insumisión.*<sup>107</sup>

De igual forma, la canción *Indiferente* surge de la impotencia y desesperanza de los integrantes de la banda al ver el desinterés y frialdad de la escena *punk* con relación al contexto y a las precarias condiciones sociales y económicas de una parte de la población: “La letra nace por lo que estaba pasando en el mundo en diferentes niveles, sobre todo lo ambiental y la pobreza. Incluso el último coro de la canción decimos que hasta el anarquista es indiferente”.<sup>108</sup> *Niños que mueren de hambre, hombres que mueren por balas. Madres*

---

<sup>105</sup> Desarme. (1999). Radicalismo. En *Desarme* [K7]. Barcelona, Cataluña. Disponible en: <https://goo.gl/371Yk8>

<sup>106</sup> De acuerdo con Alex, su posición crítica los llevó a presentarse frente a otros públicos: “Nosotros íbamos a las universidades y a la gente le gustaba eso. Porque aparte que las letras decían algo, el Daniel el discurso lo daba. En el discurso explicaba eso. Que esta letra era para que no sigamos sentados quejándonos sino para que la gente empezara a reaccionar sobre eso. Así llegaba gente de otros parches como los metaleros.” Entrevista a Alex Castillo, ex guitarrista de *Diarrea* y *Desarme*. Bogotá, Colombia. 12 de febrero de 2017.

<sup>107</sup> Desarme. (1999). Hay que hacer algo. En *Desarme* [K7]. Barcelona, Cataluña. Disponible en: <https://goo.gl/sjvcHV>

<sup>108</sup> Primera entrevista grupal. Camilo habla. Bogotá, Colombia. 26 de mayo de 2015.

*que mueren de pena, sufre y llora tanta gente. ¿Y cómo es que puedes ser tan indiferente? Verdes suelos arrasados, animales torturados. Ya no hay agua ya no hay cielo, destruye el mundo la gente. ¿Y cómo es que puedes ser tan indiferente? Inocentes encerrados, delincuentes venerados. ¿Quién decide, vive o muere? Gente que juzga a la gente. ¿Y cómo es que puedes ser tan indiferente? Niños pobres marginados, los del rico acomodados. ¿Quién comparte? ¿A quién le importa? Egoísmo es don de gente.*<sup>109</sup>

### *En defensa del medio ambiente y los animales*

La entrada de Camilo Henao<sup>110</sup>, quien participó en diferentes iniciativas ambientalistas y animalistas como *Resistencia Natural*<sup>111</sup> y *Resistencia Animal*, generó en la banda la necesidad de comunicar y hacerle frente a aquellas prácticas siniestras e invasivas que impactaban el ecosistema natural. Es por esto que uno de los ejes temáticos recurrente en esta etapa de la agrupación giraba en torno a la violencia que ejerce el ser humano contra los animales, en especial las corridas de toros<sup>112</sup>. “La posición es definida, negación total rechazo total a todo lo que conlleva la tauromaquia, como el sufrimiento y el dolor de otro ser vivo que no merece ser maltratado por las manos de los hombres. Es crueldad, es violencia, es falta de sensibilidad” (La Rebelde Causa Colombia, pág. 24). Adicionalmente, es importante señalar que su lucha por eliminar este tipo de actividades los llevó a

---

<sup>109</sup> Desarme. (1999). Indiferente. En *Desarme* [K7]. Barcelona, Cataluña. Disponible en: <https://goo.gl/9i34F3>

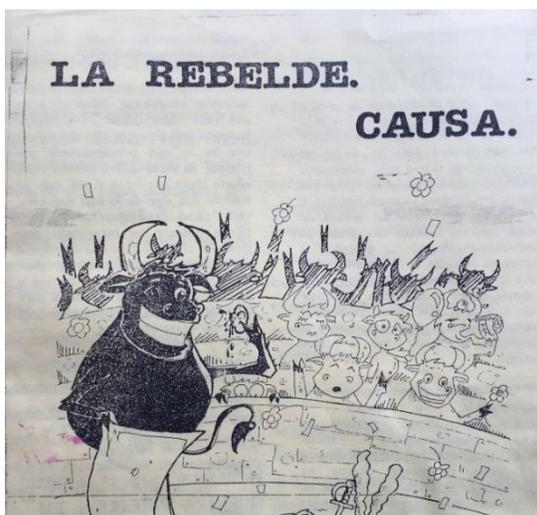
<sup>110</sup> Camilo tuvo la posibilidad de viajar a Europa en varias ocasiones, lo que le permitió conocer y compartir con la escena *punk* y anarquista de Madrid y Barcelona. Fue así que logró aproximarse a los diferentes ejes temáticos, luchas y prácticas creativas que se realizaban en estas ciudades. Con el transcurso de los años, Camilo buscó reproducir en la escena local los mismos sentidos y contenidos políticos.

<sup>111</sup> “Resistencia Natural es un movimiento encaminado a teorizar, para posteriormente proponer una base sólida, formas de combatir cualquier clase de explotación animal y sobre explotación vegetal en Colombia y el mundo. Es un campo abierto a las propuestas de cualquiera que desee aportar al respecto, y por ello se hallarán pensamientos encontrados y opiniones diversas” (La Rebelde Causa Colombia, pág. 19)

<sup>112</sup> Recuerdo que al primer concierto de *Desarme* al que asistí, se realizó en el marco de la primera marcha anti taurina en Bogotá. Algo que me llamó mucho la atención de la puesta en escena de la banda, fue que entre canciones permitían que los asistentes tomaran el micrófono y dieran su punto de vista frente a los diferentes acontecimientos y tensiones que ocurrían en la escena *punk* del momento. En este evento también se presentaron las bandas *Repulsi3n* y *Frente Urbano*.

participar en múltiples eventos realizados desde la escena *punk* o desde movimientos anti taurinos.<sup>113</sup>

Como resultado, los integrantes se dieron a la tarea de componer letras focalizadas, dirigidas no solo a denunciar la brutalidad existente contra los toros, sino a generar respuestas contundentes llenas de odio, desafiando y amenazando quienes fueran parte de este tipo de ejercicios. *Ojo por ojo* se convirtió en una de las canciones que le otorgó un reconocimiento a *Desarme* como una agrupación que apoyaba las manifestaciones dirigidas a transgredir la tauromaquia: “Surge en la primera marcha anti taurina. Es una canción con un ritmo flamenco-*españolito* (...) la música permite hacer proyección de sueños y de resentimientos. Nosotros decíamos: ¿si eres feliz viendo la muerte, será que disfrutas de la misma manera viendo morir a los que amas?”<sup>114</sup> *Ya va llegando el torero a su casa, después de una gran corrida y encuentra a toda su familia torturada y maltratada. Atravesada por banderillas, mutilada, asesinada. Ellos han sido las injustas víctimas de la ignorante faena. Y de ahora en adelante, por cada toro sacrificado será una familia menos, será una dulce venganza. Este será nuestro objetivo, será nuestra premisa, óigase bien nuestra acción, nuestra redención, óigase bien. Ojo por ojo, diente por diente. Torero cabrón.*<sup>115</sup>



En el caso particular de *Desarme*, las letras de *Paren la matanza* y *Zoológico* mostraban la postura de sus integrantes con relación a la experimentación, privación de libertad y abandono de los animales: “*Desarme* tenía muchas canciones en torno a los animales (...) porque yo creo que era como un momento en el que también estaba surgiendo esa

<sup>113</sup> De acuerdo con Alex, la música proveniente de España y México influenciaba la composición de letras de *Desarme*. “Escuchábamos letras de esas bandas europeas y cantaban por la defensa animal. A demás acá también había un movimiento anti taurino.” Entrevista a Alex Castillo, ex guitarrista de *Diarrea* y *Desarme*. Bogotá, Colombia. 12 de febrero de 2017.

<sup>114</sup> Primera entrevista grupal Daniel habla Bogotá, Colombia. 26 de mayo de 2015.

<sup>115</sup> *Desarme*. (1999). *Ojo por ojo*. En *Desarme* [K7]. Barcelona, Cataluña. Disponible en:

Figura 11. Fanzine *La Rebelde Causa. Colombia*. Año desconocido. Bogotá, Colombia. Archivo personal de Camilo.

preocupación”.<sup>116</sup> En el caso de la primera, “la canción es el resultado de cuando nace el proceso de Zoonosis y se pone de moda la electrocución de gatos y perros de la calle. Eso empieza a ser noticia en Bogotá y nosotros decíamos: paren la matanza”.<sup>117</sup> *A veces siento tristes deseos de llorar, cuando veo tantas injusticias, caballos marcados con látigos de sangre, perros y gatos hambrientos por nuestras calles. El hombre con la mano pesada de ignorancia, circunstancias dolorosas para estas criaturas. Golpes y patadas son parte del trato, pobres animales ¿qué nos está pasando? Paren la matanza de animales, paren la matanza de criaturas, paren la matanza de inocentes, paren la matanza de animales.*<sup>118</sup> En una línea argumentativa complementaria, la letra de *Zoológico* buscaba poner en el plano de lo público la explotación y maltrato al que son sometidos los animales para el disfrute y diversión humana: “Si hay algo más triste es ver como los animales pagan una condena para alegrar la vida de los niños y las familias”.<sup>119</sup> *Rejas, cemento y sufrimiento, en el zoológico es lo que veras, barrotes, pozos y calabozos. Celdas y muros privan la libertad, Del animal que agoniza en el encierro por tu avaricia y es por capricho, quien te ha dicho que tienes derecho a robar su libertad. Su libertad, su libertad, no tienes derecho a robar su libertad. ¿Que hay en el zoo- zoológico?, sufrimiento es lógico. ¿Que hay en el zoo- zoológico?, rejas, cemento y sufrimiento*<sup>120</sup>.

### *Sobre los medios de comunicación*

En este momento particular, otro de los ejes temáticos que incide en la composición de la banda se encuentra relacionado con el papel que juegan los medios de comunicación oficial en los imaginarios de la población colombiana: “Los medios de comunicación son la forma que tiene el sistema para mantener alienada a la población y sometida (...) para influir sobre lo que piensan y sus actitudes. Es un medio grande que tiene el sistema para manipular y hacernos sumisos e indiferentes” (La Rebelde Causa Colombia, pág. 23).

---

<sup>116</sup> Segunda entrevista a Antonio Suárez. Bogotá, Colombia. 1 de abril de 2015.

<sup>117</sup> Primera entrevista grupal. Daniel habla. Bogotá, Colombia. 26 de mayo de 2015.

<sup>118</sup> Desarme. (1999). Paren la matanza. En *Desarme* [K7]. Barcelona, Cataluña. Disponible en: <https://goo.gl/ATyxsA>

<sup>119</sup> Primera entrevista grupal. Camilo habla. Bogotá, Colombia. 26 de mayo de 2015.

<sup>120</sup> Desarme. (2004). *Zoológico*. En *Contra las guerras*. Split con ZD [CD]. Bogotá, Colombia.

Teniendo como referente este panorama, los integrantes se vieron motivados a componer la letra de *Los medios*, resaltando las lógicas y proceder de este dispositivo de las élites nacionales: “Los medios siempre acomodan la información, solo desinforman y lo que hacen es legitimar una forma de pensar y (...) de gobernar. Cuando la creamos solo se hablaba de la Selección Colombia y no de las masacres de los paramilitares”.<sup>121</sup> *Todas las tardes cuando yo llego a casa del trabajo, prendo el televisor para ver qué están dando. Veo las noticias y me quedo aterrado, masacres en los campos, campesinos desterrados. ¿Y por qué será? No hace falta sino escuchar el radio por un momento, para oír las barrabasadas de los medios. Solamente hablan de lo malo del país. Nunca ven lo bueno, son unos corrompidos. ¿Y por qué será? Yo no puedo entender, porque no usan bien su poder. Ya no puedo soportar más a los medios.*<sup>122</sup>

Ya que la televisión se convertía en el principal medio de comunicación que utilizaban las élites políticas del país para desinformar, crear aspiraciones, diseñar expectativas y modos de vida en los habitantes, *Desarme* compuso la canción *La tele*: “RCN y Caracol siempre nos muestran lo que ellos quieren que veamos y seamos. Son una mentira. Las noticias, novelas y programas están sesgados, pues, por una realidad que ellos se inventan para que consumamos y nos comportemos según sus intereses”.<sup>123</sup> *Desde el día de su invento la televisión ha inundado nuestros hogares. Diciéndonos que debemos hacer, como vestir, que comer. Ha educado a nuestros niños y enseñado a los más viejos como vivir o morir. Y lo peor de todo ello es cada día la rodean muchos más. Qué te han dicho en la tele: que un camuflado te hará héroe. Qué te han dicho en televisión: que el papa es tu salvación. Qué te han dicho de la paz: que votando la obtendrás. Y de tu felicidad, cómprate una MasterCard. Y por no pensar primero, tú te lo tragaste entero. Te han dicho lo que es vivir, coca cola compartir. Desde niña escucharas: se una Barbie y triunfarás. Te dicen en que creer, te dicen en que pensar. Pero lo único que quieren es que salgas a comprar.*<sup>124</sup>

---

<sup>121</sup> Primera entrevista grupal. Daniel habla. Bogotá, Colombia. 26 de mayo de 2015.

<sup>122</sup> Desarme. (1999). Los medios. En Desarme [K7]. Barcelona, Cataluña. Disponible en: <https://goo.gl/FrRdRw>

<sup>123</sup> Segunda entrevista a Camilo Henao. Pereira, Colombia. 7 de marzo de 2015.

<sup>124</sup> Desarme. (2007). La tele. En Denuncia [CD]. Bogotá, Colombia. Disponible en: <https://goo.gl/hpnyPy>

## *Desarme*

Cuando entré a *Desarme* en el 2006 tuve la oportunidad de participar en la producción musical, así como en la composición de letras. La posibilidad de conocer, dialogar y compartir experiencias con los integrantes me permitió reconsiderar ciertos factores que, anteriormente, me habían llevado a alejarme de la escena *punk* local. Dentro de los elementos que me generaron una mayor motivación para ingresar a la banda estaban su ejercicio político, el cual se manifestaba no solo en sus canciones sino en su articulación con otros movimientos y organizaciones sociales. Adicionalmente, y poco tiempo después, mi hermano Antonio pasaría a reemplazar a uno de los guitarristas (Fernando Soto). Si bien en este periodo colaboraron alrededor de seis personas más (Leonardo Parra, Juan Felipe López de Mesa, Ramiro Navarro, José Castillo, Aldo Guzmán y Darcy Cabrera), Daniel Mora, Alex Castillo, Camilo Henao, mi hermano y yo empezamos a consolidar una propuesta diferente que nos llevó a posicionar nuestra iniciativa en otros espacios.

Hay un periodo de transición fuerte en la banda, Jair se sale de la banda por diferencias y la desmotivación de Fernando Soto lo hace desesperanzador hasta el punto de irse. Se vuelve un periodo de retomar y empezar a montar de nuevo temas y tratar de estabilizar la banda, ingresa Mario en la batería y Antonio en la guitarra luego de probar con varios amigos. Este se convirtió en un momento de mucha convocatoria y eventos, al que se le llaman a participar por su historia y dinámica. La participación en diferentes festivales y giras en el país y fuera, permitieron condensar en las nuevas canciones posturas más claras de la banda (...) empieza un fuerte énfasis en la denuncia social, el reclamo por la historia y el mensaje de autocrítica y proposición hacia los públicos *punk* y la escena local.<sup>125</sup>

El momento por el que pasaba el país fue decisivo e influyó considerablemente en nuestras prácticas creativas. Por un lado, se comenzaban a destapar diferentes escándalos asociados a la implementación de la Política de Seguridad Democrática del primer mandato de Álvaro Uribe Vélez, donde se “que promovía una militarización de los espacios públicos y las carreteras de Colombia (...) pero en realidad era la manera asegurar y controlar el narcotráfico que el mismo gobierno, con su brazo paramilitar, auspiciaban y así garantizaban el paso y la salida de la droga de país”.<sup>126</sup> Sin embargo, nos dábamos cuenta que gran parte de la población colombiana mantenía su apoyo incondicional a este presidente: “Era absurdo ver cómo (...) miles de campesinos e indígenas eran desplazados de sus tierras para garantizar la libre circulación de unos pocos. Mientras muchas personas

---

<sup>125</sup> Matriz de información de contexto. Daniel Mora. Bogotá, Colombia.

<sup>126</sup> Matriz de información de contexto. Diego Guerrero. Bogotá, Colombia.

desaparecían, la gente le seguía comiendo a este hijueputa. Por supuesto teníamos mucho qué decir”.<sup>127</sup>

Este imaginario que se iba creando alrededor de los “excelentes y destacados resultados” en temas de seguridad del gobierno en mención influenciaba directamente la percepción de la realidad por parte de mi familia. La canción *Denuncia* surge de una conversación que sostuvimos mi hermano y yo con una de nuestras tías, donde ella afirmaba que solo este presidente se había encargado de que la “gente de bien” pudiera regresar a sus fincas, sin la necesidad de ser secuestrados o vulnerados por las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia -FARC-.<sup>128</sup> *Ahora las familias del país pueden recorrer las carreteras. Todo es tranquilo, la paz y armonía ahora son pan de cada día. El ejército por fin lo logró, ¿para qué guerrillas? ¿Para qué revolución? La decisión está tomada, el mejor presidente que el país quería. En la Seguridad Democrática: todo está bien para ti, para mí, para él. Luego de unos años llegarán hasta la puerta de tu casa. Uniformados con motosierras, no hablarán solo te matarán. El país que imaginaste solo era una fantasía teñida en sangre. El dictador con fuerza pura, el terror por fin ligo. En la Seguridad Democrática: todo está bien para ti, para mí, para él.*<sup>129</sup>

Mientras que el presupuesto económico para combatir a las guerrillas nacionales aumentaba y la violencia arrasaba el campo y las ciudades, la negociación con grupos paramilitares se hacía efectiva y generaba un marco regulatorio que favorecía a estas estructuras armadas y dejaba los crímenes efectuados en impunidad: “La Ley de Justicia y Paz hacía evidente los intereses del Estado con narcotraficantes y terratenientes. Cada vez más, los políticos eran acusados por sus nexos con los paras (...) pero el discurso antsubversivo era el que permeaba los principales medios de comunicación del país y aseguraba así la reelección de Uribe Vélez”<sup>130</sup>.

Como resultado de las fuertes políticas de seguridad del primer y segundo periodo de Álvaro Uribe Vélez, en el 2006, Leonardo Parra, quien durante varios momentos participó

---

<sup>127</sup> Matriz de información de contexto. Antonio Suárez. Bogotá, Colombia.

<sup>128</sup> Desde que era pequeño viajaba al pueblo de mi padre y madre en el norte de Boyacá. Con la intensificación del conflicto armado colombiano, y la puesta en marcha de retenes por parte de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia, mi familia decidió dejar de visitar su lugar de origen.

<sup>129</sup> Desarme. (2007). *Denuncia*. En *Denuncia* [CD]. Bogotá, Colombia. Disponible en: <https://goo.gl/BVSwrC>

<sup>130</sup> Matriz de información de contexto. Antonio Suárez. Bogotá, Colombia.

en nuestra agrupación como bajista, fue acusado de apoyar a movimientos guerrilleros y condenado a diez años de prisión: “Leonardo fue sindicado dizque por terrorista y por intento de homicidio al presidente y al ministro de defensa de su tiempo (...) que tenía un plan para llevar a cabo eso”.<sup>131</sup> Este acontecimiento nos motivó a escribir la canción *¿Quién?*, con el propósito de visibilizar la manera en que los políticos incidían en la justicia colombiana, hasta el punto de crear pruebas falsas para cumplir con sus metas e indicadores de lucha contra el “terrorismo”. De la misma forma, planteaba una reflexión sobre “el sistema penitenciario y penal del país (...) donde los políticos, gobernantes y empresarios no son condenados ni investigados, o simplemente terminan con beneficios como rebajas de penas o casa por cárcel”.<sup>132</sup> *¿Quién ha inventado las celdas? ¿Quién ha inventado las leyes? ¿Quién venderá la justicia por algunos billetes? ¿Quién decide si es bueno o es malo aquel que ha de morir? Y aquel otro en una celda, se habrá de podrir. Cuatro muros oscuros y fríos son ahora mi hogar. Encerrado en una celda por toda la eternidad. ¿Quién me ha negado el sol? ¿Quién me ha condenado? A vivir, sin vivir, a morir aquí encerrado. ¿Quién suprime nuestra bondad, la oportunidad de amar, de sentir, de vivir? ¿Quién nos obliga a morir sin libertad? ¿Quién se ha tomado la libertad de a otro hombre condenar, encerrar, suprimir? ¿Quién nos obliga a vivir sin libertad? ¿Quién?*<sup>133</sup>



Este escenario político nos llevó a articularnos con diferentes iniciativas de memoria colectiva en Colombia, así como con múltiples colectivos que buscaban denunciar e incidir en las problemáticas nacionales a través del arte: “Gracias a la colaboración y relación constante con Vivo Arte, empezamos a entender otras lógicas del país, gracias a que compartían información con organizaciones como

Colombia. 26 de mayo de 2015.  
Bogotá, Colombia.  
Bogotá, Colombia. Disponible en: <https://goo.gl/fBvWqo>

Figura 12. Cartel del concierto Kaoz D.C. Por la libertad de los presos políticos. 2009. Bogotá, Colombia. Tomado de internet.

Hijos e Hijas, El MOVICE, Prensa Rural y la Acción Colectiva de Objeto/as de Conciencia -ACOOOC-, entre otras”.<sup>134</sup> Así, la participación en los múltiples proyectos que se gestaban desde Vivo Arte, de la mano de Diego León Guerreño (guitarrista de *Sistema Sonoro Skartel* e ingeniero del estudio Nueve Mundos), Iván Ulloa (baterista de *Sistema Sonoro Skartel* y *Ganyarikies*), Mónica García (de Prensa Rural), María Clara (de Prensa Rural y del Festival Algo Imagen) y Erik Arellana (*Video Jockey* de *Sistema Sonoro Skartel* e integrante del colectivo Hijos e Hijas) nos permitió acercarnos a distintas maneras de acceder a otros conocimientos y apostar por nuevas propuestas de lucha.

Así, terminamos por vincularnos en los eventos, foros de información, mesas de trabajo y acciones de varios colectivos que promovían la objeción de conciencia en el país: “Ya habíamos participado en dos festivales de objetor por conciencia y acompañado varias actividades como conferencias, plantones y en los pasos para radicar la ley en la asamblea general. Era justo sacar una canción de este tema”.<sup>135</sup> Como resultado de nuestro interés por seguir apoyando este tipo de prácticas, compusimos la canción *Objetor por conciencia*, manifestando nuestra posición sobre el libre pensamiento y voluntad de elegir. *Soy objetor por conciencia, no me gusta tu violencia. Y no hay nada en esta tierra que me pueda obligar: a matar, a matar, a matar no me podrás obligar. No empuñaré tu bandera, no haré parte de tus guerras, no hay manera que me puedas obligar: a matar, a matar, a matar no me podrás obligar. No hay ejército en la tierra que defienda la paz. Ni tu patria y su bandera son razón para matar. En tu escuela formarás asesinos sin conciencia. Yo no me voy a enlistar, no me podrás obligar. Es el colmo del absurdo, que a punta de bala y metralla, pretendas salvar al mundo, ¿a quién quieres engañar?*<sup>136</sup>

Adicionalmente, con Vivo Arte estuvimos acompañando procesos y actividades de comunidades indígenas como el proyecto Voces por la Memoria. La cercanía con algunas personas de estos movimientos nos permitió comprender las luchas e intereses de sus grupos y cómo buscaban reivindicar sus conocimientos ancestrales, a pesar de las críticas del *mundo moderno*. De esta manera compusimos la canción *Despierta*: “Esta letra surge cuando la comunidad del Cauca viene caminando hasta Bogotá, siempre liderada por la

---

<sup>134</sup> Matriz de información de contexto. Daniel Mora. Bogotá, Colombia.

<sup>135</sup> Primera entrevista grupal. Daniel habla. Bogotá, Colombia. 26 de mayo de 2015.

<sup>136</sup> Desarme. (2007). *Objetor por conciencia*. En Denuncia [CD]. Bogotá, Colombia. Disponible en: <https://goo.gl/rmXd69>

guardia indígena y se enfrenta al Estado colombiano. Reclamando que los ejércitos oficiales se fueran de sus tierras y haciendo un llamado a la gente para que reaccionara”.<sup>137</sup> *Si es necesario compartiré contigo todos tus espacios. Si es necesario yo viviré con tu familia. Seré el amigo de tus hijos de tus hijas, viviré en tu cotidianidad, solo para darte este mensaje: Despierta. Si es necesario yo entraré por ti hasta la iglesia, si es necesario reescribiré para ti todos tus libros, apareceré en todas tus novelas, jugaré contigo todos tus juegos, solo para que entiendas este mensaje: Despierta. Cantaré, hablaré, me moveré en todos tus espacios, lloraré, sonreiré, viviré detrás de ti, me meteré en tu cabeza, hasta que logres entender, que tú y yo, podemos ser libres.*<sup>138</sup>

Finalizando el año 2008, Alex Castillo abandonaría la agrupación, ya que se encontraba sin tiempo y pasaba por un momento complejo a nivel emocional. Adicionalmente, no se sentía conectado con las nuevas formas de componer y los cambios en el estilo musical. Por consiguiente, Diego Guerrero, quien había colaborado en el disco titulado Denuncia (como ingeniero de grabación e intérprete en una de las canciones), pasó a la segunda guitarra. Adicionalmente, entraría Carlos Barragán en la guitarra electroacústica, lo que resultó en una etapa para experimentar con nuevos sonidos.

### ***Desarme Rock Social***

Como resultado de diferentes reflexiones frente a nuestro nombre, decidimos agregarle el “apellido” de *Rock Social* con el propósito de diferenciarnos de otras bandas (*Desarme* de Perú y *Desarme* de Brasil), al igual que proponer otro tipo de sentidos en la manera de situarnos políticamente. Nuestra transformación musical trajo consigo diversas críticas por parte de la escena *punk*, pero nos permitía participar en diversos espacios que iban más allá de lo musical. Seguíamos articulados con movimientos indígenas, campesinos y juveniles que le apostaban a un arte interdisciplinario y a géneros musicales como el Rap.

El contexto era crucial para generar lazos más fuertes entre nosotros (banda y organizaciones). Finalizando el segundo periodo de Álvaro Uribe Vélez aparecían

---

<sup>137</sup> Primera entrevista grupal. Daniel habla. Bogotá, Colombia. 26 de mayo de 2015.

<sup>138</sup> *Desarme Rock Social*. (2015). *Despierta*. En *Yo digo vida* [CD]. Bogotá, Colombia. Disponible en: <https://goo.gl/6mbsWY>

fenómenos como los *falsos positivos*, las chuzadas e interceptaciones telefónicas a opositores del gobierno, el beneficio de terratenientes a través del programa Agro Ingreso Seguro, los escándalos relacionados con la compra de votos para garantizar el proyecto de reforma constitucional (por el cual Uribe Vélez pudo ser reelegido) y la estructuración de nuevas bandas criminales creadas por ex paramilitares.

Todos estos acontecimientos generaban una sensación de desesperanza y angustia al ver que la justicia colombiana no actuaba: “El país pasaba por una situación difícil en cuanto a

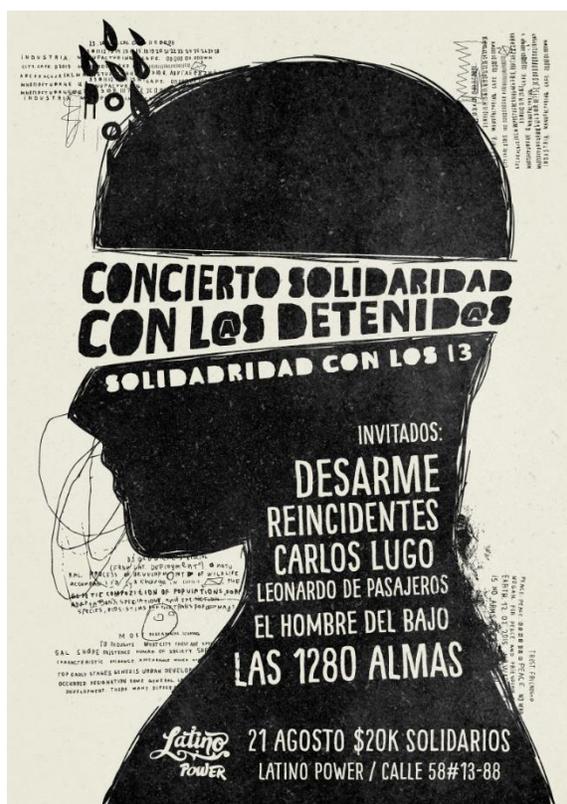


Figura 13. Cartel del *Concierto Solidaridad con los Detenidos. Solidaridad con los 13*. 2015. Bogotá, Colombia. Tomado de internet.

la problemática con los actores armados. No habían garantías para las agrupaciones, colectivos e iniciativas que pensábamos en un cambio social de base, diferente a lo planteado por el gobierno en curso”.<sup>139</sup> Así mismo, se fortalecía “la estigmatización e incluso el ataque directo por ciertos sectores del Estado hacia todos aquellos que se oponían al establecimiento, colectivos independientes, estudiantes de universidades públicas, y movimientos culturales comunitarios”.<sup>140</sup> Frente a este panorama, decidimos componer la canción *No me importa*, “como una manera de decir que a pesar que nos sigan persiguiendo y amenazando no dejaremos de expresarnos por medio del arte. En definitiva, no nos importa”.<sup>141</sup> *Ya tengo claro que me tienen*

*identificado. Qué lo que pienso, lo que digo y lo que hago no es del gusto de los dueños del Estado, y que por eso me quieren desaparecer. Y no me importa. No me importa. Ya saben*

<sup>139</sup> Matriz de información de contexto. Diego Guerrero. Bogotá, Colombia.

<sup>140</sup> Matriz de información de contexto. Camilo Henao. Bogotá, Colombia.

<sup>141</sup> Primera entrevista grupal. Daniel habla. Bogotá, Colombia. 26 de mayo de 2015.

*dónde vivo a qué horas me levanto, qué es lo que como y en dónde trabajo. Solo espero el día de su movimiento, cuando vengan a desaparecer. Y no me importa.*<sup>142</sup>



Figura 14. Logo de *Desarme Rock Social*, para el lanzamiento del disco *Yo digo vida*. 2016. Archivo personal.

Uno de los acontecimientos que afectó considerablemente la composición temática de las canciones de nuestra banda se relacionaba con las prácticas siniestras y extremistas de los grupos paramilitares con el objetivo de cultivar terror en la población, así como en las distintas guerrillas que operaban en el territorio nacional: “La motosierra era la herramienta más utilizada por esa gente para matar a

quienes no los apoyaban o les deban información sobre (...) la subversión. Hasta el punto que les cortaban las cabezas y se ponían a jugar fútbol con ellas”.<sup>143</sup> Esta letra comienza con una narrativa en forma de sátira donde buscamos hacer alusión al “desconocimiento” o “negación” de este fenómeno a pesar de ser conocido públicamente. *El tema que van a escuchar ahora es producto de nuestra imaginación, cualquier parecido con la realidad es pura coincidencia. Vivimos en un país de falsos positivos<sup>144</sup>, en donde secuestran, en donde torturan, en donde asesinan todo aquel que piensa diferente, todo aquel que lucha por la libertad. No estamos diciendo que esto suceda en esta parte del mundo, porque a qué gobierno se le ocurre utilizar un instrumento de trabajo, para la muerte. Padres inocentes con hijos inocentes, hermanos inocentes de madres inocentes ya no tiene sentido, la sangre en el olvido, cuando acabará tanta maldad. Es el baile contra la motosierra.*<sup>145</sup>

<sup>142</sup> Desarme Rock Social. (2015). No me importa. En *Yo digo vida* [CD]. Bogotá. Colombia. Disponible en: <https://goo.gl/1FNZ68>

<sup>143</sup> Matriz de información de contexto. Antonio Suárez. Bogotá, Colombia.

<sup>144</sup> En la primera versión de la canción, la letra no decía *falsos positivos* sino *paramilitares*. Este cambio se realizó ya que queríamos visibilizar este fenómeno.

<sup>145</sup> Desarme Rock Social. (2015). El baile contra la motosierra. En *Yo digo vida* [CD]. Bogotá. Colombia. Disponible en: <https://goo.gl/GQfX4j>

Las políticas de Uribe, al igual que los programas de su sucesor, Juan Manuel Santos, posicionaban la seguridad como uno de los pilares de gobierno: “La letra del *Gran hermano* sale de George Orwell y su novela *1984*. Ahora los movimientos tienen la oportunidad de utilizar el celular para grabar y evidenciar los crímenes de Estado, pero es el momento de mayor lineamiento para que haya para planes de seguridad (...) e instalación de cámaras para vigilarnos”. *Girando alrededor de mí camino, imágenes, contradicciones, mentiras. Una invasión mensajes sin sentido, que no motivan, que manipulan. Escondiendo muchas verdades, tras un fondo de desinformación, un objetivo de dominación, que justifica su acción. El gran hermano te vigila, el gran hermano. El gran hermano, te controla cada vez que quiere. El gran hermano, te liquida cada vez que puede. Vigilando, desconfiando, sin poder vivir espionando, paranoia despertando, gran hermano. Maltratada mi cabeza está, pesadillas sucias y oscuras, justificando mil razones, para no enloquecer. Soportando modelos de control, pasos tenues de persecución, mi debate con la realidad, que justifica su acción. El gran hermano te vigila, el gran hermano.*<sup>146</sup>



Figura 15. Integrantes de *Desarme Rock Social*, previo a un concierto por los detenidos y desaparecidos en la Plaza de Bolívar. De izquierda a derecha: Carlos Barragán (guitarra electroacústica), Antonio Suárez (guitarra eléctrica), Mario Suárez (batería), Daniel Mora (voz), Diego León Guerrero (guitarra eléctrica) y Camilo Henao (bajo y voz). 2010. Bogotá, Colombia. Archivo personal de Daniel.

Camilo, quien pasaba por una etapa de ambigüedades emocionales e inestabilidad laboral, perdía las ganas de continuar haciendo música y generar letras dirigidas a estimular la acción y el cambio: “Es la canción bandera de Camilo, en una época donde *Desarme* se queda quieto por un tiempito y la energía personal se desvanecía”.<sup>147</sup> *Amos del dinero, su voz trasciende fronteras, roban nuestras vidas y*

<sup>146</sup> Desarme Rock Social. (2015). *El gran hermano ft. Rastro*. En *Yo digo vida* [CD]. Bogotá, Colombia. Disponible en: <https://goo.gl/SqVV6a>

<sup>147</sup> Segunda entrevista a Daniel Mora. Bogotá, Colombia.

*desangran nuestras tierras, y nosotros como esclavos, obedecemos, compramos y les hacemos ganar. Y que avaro el empresario no le basta lo que tiene y cada día quiere más, y yo trabajo a reventar, mas nunca logro progresar. Mis ilusiones que se mueran porque arriendo y mercado no dan espera, deudas y obligaciones me mantienen sometido a tus condiciones. Mi dignidad desaparece lentamente y mis fuerzas se extinguen produciendo tus millones, toda una vida se va pronto y con el tiempo solo quedan, achaques y dolores. El empresario el que gobierna y el que reza, el que asesina y el que condena, manipulan a los pueblos y financian armamentos para controlar. Muertos, muertos y más muertos, esclavos y muertos les darán más capital. Y yo trabajo a reventar mas nunca logro progresar. Y luego salen en la tele y me dicen que día a día todo está mejor, y yo no sé en qué país viven porque aquí pal campesino cada día está peor. Toda una vida, decepción y frustración, ¿y los hijos de mis hijos, cuando acabara esta maldición?*<sup>148</sup>

A pesar del complejo momento por el que pasaba el país y los sentimientos desesperanzadores de algunos integrantes de la banda y de la escena *punk* del momento, también existía en nosotros las ganas de seguir luchando por transformar los imaginarios de quienes hacíamos parte de este tipo de iniciativas. La letra de la canción *Yo digo vida*, la cual es una adaptación de un poema de Erik Arellana, buscaba precisamente resignificar nuestro compromiso artístico y político: “No estábamos dispuestos a rendirnos (...) era bien difícil no pensar en lo negativo que sentíamos y veíamos, pero (...) nos importaba más seguir adelante y creer en lo que hacíamos”.<sup>149</sup> *Yo digo vida, solidaria y combativa, sin control ni normativa, sin veloces ráfagas que repriman, y digo que soy libre, aunque construyan barreras, muros, cárceles, fronteras, que impongan mil condenas. En boicot por la vida, desafiando la muerte, que aunque llegue de repente, como tras un impacto la vida acallará, y yo repito vida, vida digna, compartiendo y repartiendo, solidaria y combativa.*<sup>150</sup>

---

<sup>148</sup> Desarme Rock Social. (2015). Achaques y dolores. En *Yo digo vida* [CD]. Bogotá. Colombia. Disponible en: <https://goo.gl/hcRSwo>

<sup>149</sup> Matriz de información de contexto. Antonio Suárez. Bogotá, Colombia.

<sup>150</sup> Desarme Rock Social. (2015). *Yo digo vida*. En *Yo digo vida* [CD]. Bogotá. Colombia. Disponible en: <https://goo.gl/D78rbi>

## Álbumes de estudio, splits y recopilas

### Álbumes de Estudio

Desarme. (1999). Desarme. [K7]. El Lokal. Barcelona, Cataluña.  
Desarme. (2007). Denuncia. [CD]. Nueve Mundos. Bogotá, Colombia.  
Desarme Rock Social. (2015). Yo digo vida. [CD]. Bogotá, Colombia.

### Splits

Desarme, Eskoria y Demencia. (1997). El Bogotazo... gritos de dolor y rabia.  
[LP]. Sancocho Producciones. Bogotá, Colombia.  
Desarme y ZD. (2004). Contra las guerras. [CD]. Bogotá, Colombia.

### Recopilas

Ideas encontradas. (1999). [CD]. Sin Piedad Records. Medellín, Colombia.  
Tu silencio ahoga mis gritos. (2000). [K7]. Noseke Records. Caracas, Venezuela.  
Sin fronteras ni banderas Vol. 1. (2000). [CD]. Chivolo Diskos. Guayaquil, Ecuador.  
Recopila i X CH. Urbe punk. (2003). [K7]. Churreta Records. Bogotá, Colombia.  
Recopilación Anti Fuhribista Vol.1. (2007). [CD]. Bogotá, Colombia.  
Radio miseria II. (2010). [CD]. Colectivo Radio Miseria. Bogotá, Colombia.  
El sur no le aporta a la guerra. (2011). [CD]. Bogotá, Colombia.  
La fiesta de la paz. (2016). [CD]. Marcha Patriótica. Bogotá, Colombia.

Figura 16. Álbumes de estudio, splits y recopilas. Diseño de María Angélica Cáceres. 2017.

### Capítulo 3. Los *punks* se toman la tarima

Figura 17. *Desarme Rock Social* cerrando el concierto *Día del Ruido* en la Media Torta de Bogotá. Comentario original de la foto: “No sé cuántos *punks* habían allá arriba, pero fue una escena brutal (pobre cucho de seguridad terminó jodido). Lo mejor fue ver que en todo ese descargue de energía y recocha, nada grave pasó, no se perdió un cable.” Bogotá, Colombia. 2013. Disponible en: <http://volketa.org/dia-del-ruido-2013/>. Consulta realizada el día 5 de abril de 2017. Video disponible en: <https://goo.gl/tPc1L3>



### *Entrenamiento, talleres y ensayos.*

Cada uno de nosotros tiene maneras particulares de concebir los procesos de escritura de letras, así como su musicalización. A pesar de que estos dos elementos confluyen, vale la pena diferenciar las propiedades y formas en las que se piensan, se preparan y se producen. De este modo, podré evidenciar las intencionalidades personales y colectivas en las canciones donde se ponen en juego conocimientos situados y aprendizajes, se construyen intersubjetividades, se presentan transformaciones afectivas (cuerpo y pensamiento), y se fortalecen compromisos y contenidos políticos dirigidos a incidir en los imaginarios y emocionalidades (nuestros y de los demás). Ahora bien, las etapas que se plantean desde los marcos descritos en la introducción definen los momentos que consolidan la producción de un performance. No obstante, para nuestra banda no existe una linealidad de dichas fases, lo cual hace que se comporten como ciclos que se retroalimentan.

### *Entrenamiento y taller (desde la escritura)*

La cotidianidad permite un flujo de saberes formales e informales que inciden en la práctica y en el desarrollo de la escritura de “líricas”, historias y relatos. Por un lado, los medios de comunicación son elementos que afectan nuestros aprendizajes y los sentidos sobre las particularidades sociales, económicas y políticas del país. Para la mayoría de nosotros es importante realizar contrastes entre la información que presentan los principales canales oficiales (RCN, Caracol, Semana, El Espectador y City Tv)<sup>151</sup> con las narrativas que emergen desde ejercicios alternativos y comunitarios (Suba al Aire, Contagio Radio, Prensa Rural) para establecer las diferencias existentes de estas dos vías y así generar un análisis crítico sobre la realidad del país<sup>152</sup>: “Unos están claramente direccionados al beneficio de las élites que buscan justificar sus acciones, pero también con un alto contenido deportivo,

---

<sup>151</sup> Daniel sostiene que cada uno de los canales tradicionales comunica a partir de su sesgo político: “RCN es netamente *Uribista*, es puro Centro Democrático, es campaña constante. Caracol es *Santista*, entonces es el oficialista. Y City Tv es administración bogotana”. Segunda entrevista colectiva. Daniel habla. Bogotá, Colombia. 19 noviembre de 2016.

<sup>152</sup> Segunda entrevista colectiva. Hablamos todos. Bogotá, Colombia. 19 noviembre de 2016.

de chismes y de farándula (...). Los otros tienen una preocupación de su entorno e informan cosas un poco más cercanas a lo que se vive”<sup>153</sup>.

Por otro lado, el lugar de trabajo y áreas de estudio influyen en la construcción de subjetividades y maneras de comprender el mundo. La participación de Diego con Vivo Arte y la agrupación *Sistema Sonoro Skartel* lo ha llevado a aproximarse a las luchas de las comunidades campesinas e indígenas del país para luego proyectar sus intereses y su apuesta política en nuestra banda: “Este colectivo era social y político (...) y tenía su base en los sectores populares. Tener esa información de primera mano le garantiza a uno una visión mucho más clara de lo que sucede allá (...) eso nos daba orientación para seguir apuntándole a lo que se necesitaba en esos entornos”<sup>154</sup>. Si bien Diego no escribe letras para *Desarme*, su mirada sí influye en la selección de los ejes temáticos a evocar.

Daniel ha acompañado distintos procesos y actividades de organizaciones sociales en los barrios y localidades de Bogotá, lo que le ha dado la oportunidad de conocer las principales problemáticas de aquellos que en su diario vivir atraviesan por condiciones de mayor complejidad.<sup>155</sup> Su visión y acercamiento a las dinámicas de estos entornos le permiten elaborar un mapa exhaustivo y profundo sobre los acontecimientos políticos de los territorios (espacio y habitantes). Igualmente, al contar con facilidades discursivas y de escritura, producto de su práctica profesional y académica es uno de los integrantes de nuestra banda que más compone “líricas”.



Para mí siempre ha sido importante dialogar y discutir sobre distintos fenómenos culturales con personas que componen el entorno laboral y familiar. Esto con el propósito de conocer otros puntos de partida y miradas críticas frente

Figura 18. *Desarme Rock Social* en Rock al Parque. Bogotá, Colombia, 2012. Foto de Alejandro Osses. Video disponible en: <https://goo.gl/ah6iUM> noviembre de 2016.

<sup>153</sup> Segunda entrevista colectiva. Daniel habla. Bogotá, Colombia. 19 noviembre de 2016.

a las realidades del país, e incluso de la escena *punk* de la ciudad. Por consiguiente, el intercambio de pensamientos e ideas con compañeros del trabajo y amigos como Raúl Casas Valencia (bajista de *Complejo R*)<sup>156</sup> y Eduardo Saravia (baterista de *Pepe Bocado*), pasó a ser clave en mis representaciones políticas de los contextos sociales. Asimismo, las constantes discusiones y tensiones con algunos familiares me han permitido comprender cómo operan los imaginarios de quienes se conocen el mundo a través otras maneras distintas a las mías.

Finalmente, quienes integramos a *Desarme* junto a quienes han compartido espacios y vivencias con nosotros (amigos y familia), así como aquellos que han colaborado en las presentaciones en vivo o en la producción fonográfica de la banda, nos hemos convertido en historias y relatos vivos que se actualizan y que contribuyen a los procesos que median entre los aprendizajes y la puesta en marcha de instrumentos analíticos para la elaboración de letras. A través del tiempo, y como resultado de diferentes cambios en la alineación, se han transformado las maneras en las que se proyectan las canciones. Si bien las propuestas parten de motivaciones personales, siempre se han puesto a disposición momentos de reflexión, donde colectivizamos los intereses individuales y articulamos los sueños comunes. Bajo este panorama, Daniel afirma:

De lo que yo me entero trato de compartirlo con todos los integrantes de la banda para que tengan la información de primera mano, porque no la tenemos siempre. Inicialmente la letra solo la escribía yo (...), así como los *riffs* de guitarra y las estructuras de las canciones las hacía Alex. Luego cuando entra Camilo empieza una voluntad de construcción colectiva. Para mí, lo que vivo y lo que me interpela lo voy retroalimentando críticamente con los demás. Ahí es que debatimos para elaborar las letras. Ahora las escribimos en colectivo. Nos ponemos de acuerdo tanto en la escritura como en algunas líneas. Todos hemos aportado.<sup>157</sup>

Para nosotros es imposible definir los ejes temáticos de escritura sin socializar previamente las intencionalidades y argumentos, ya que consideramos necesario que los contenidos que emerjan en esta actividad deben representar los imaginarios de cada uno y de la banda. En este sentido, planificamos y priorizamos aquellos sucesos que nos afectan y que generan una preocupación inmediata por ser visibilizados. Esta tarea, que se realiza en diferentes espacios (no siempre en lugares de práctica o ensayo, sino reuniones esporádicas y

---

<sup>156</sup> *Complejo R* es una banda de *punk* bogotana, con la que comencé a tocar en el 2014.

<sup>157</sup> Segunda entrevista colectiva. Daniel habla. Bogotá, Colombia. 19 noviembre de 2016.

almuerzos entre algunos de nosotros), produce estímulos dirigidos a investigar de manera rigurosa el contexto en el que se desarrollan los relatos, para luego reordenar los conocimientos que queremos transmitir.

Ahora bien, esta dinámica de trabajo asociativo responde a un contexto particular que nos atraviesa a todos y en el cual también vemos la posibilidad de vincular a los oyentes (nunca pasivos) de nuestras canciones. Para *Desarme* es importante que las historias que narremos o los temas que tratemos conmuevan a los demás y generen reflexiones críticas: “Nosotros no estamos buscando que la gente comparta siempre (...) lo que decimos. Pero si uno se pone a *pillar*, nos interesa que todo el mundo tenga algo que aportar. Creo que, por tener letras tan directas, si provocamos recordación”.<sup>158</sup> En vista de ello, al construir los primeros trazos o borradores de las “líricas” no solo estamos pensando en las dimensiones políticas que están implicadas, sino que procuramos que finalmente los receptores (en términos de apropiación) se sientan identificados: resinifiquen aquello que nos moviliza.

#### *Entrenamiento y taller (desde la musicalización)*

Las influencias musicales de nuestra agrupación se enmarcan en los ritmos y (des)estructuras armónicas del *punk*, pero son múltiples los géneros que inciden en la creación de las canciones. Esto responde a que los distintos procedimientos que tenemos para componer y la multiplicidad de sonidos que queremos abarcar, deben interactuar con las intencionalidades y contenidos de las letras. En este sentido, nuestra música se encuentra atravesada por estados de ánimo, por emociones y por los colores que queremos que otros experimenten.



Figura 19. *Desarme* en las Fiestas de Gracia. Gira Denuncia Sonora. Intervención en espacio público. Barcelona, Cataluña. 2009. Foto de Anthony Shoobridge.

Para mi hermano, bandas como *G.P.*, *La Polla Records*, *Kortatu*, *Manu Chao*, *The Clash* y *Maniática* marcaron los primeros patrones para construir melodías y armonías.

noviembre de 2016.

Con el paso de los años, comenzaría a interesarse más en estudiar guitarra, encontrando nuevos acordes y estilos que expandirían su universo de entendimientos y afectos por medio de la música. Su interacción con otras personas por fuera de la escena *punk* lo llevaría a considerar la necesidad de seguir ampliando sus conocimientos en teoría musical. Tal fue el caso de su acercamiento a Panchis, guitarrista y cantante de *Ganyarikies*, quien a través de varios encuentros le dio a conocer artistas asociados al *swing gitano* como Django Reinhardt, quien se constituiría en un referente para la composición de algunas canciones.<sup>159</sup> Asimismo, su influencia se encuentra determinada por músicas anglo, especialmente géneros como el *country*<sup>160</sup> y el *jazz*: “He estado abierto a conocer nuevas bandas, incluso aquellas que no tienen un mensaje político, porque me permite crear (...) otras sensaciones y emociones que finalmente las llevo a *Desarme*”.<sup>161</sup> De este modo, Antonio siempre está aprendiendo y proponiendo diferentes recursos para concebir los elementos y piezas que hacen parte de una producción (tanto en estudio como en vivo).

Al igual que mi hermano, las influencias musicales de Diego son variadas, pero si existen criterios políticos que median en la selección de artistas. Vale destacar que su papel como productor de audio e ingeniero de sonido en el estudio de grabación Nueve Mundos (Vivo Arte) lo llevó a acceder a músicas tradicionales de comunidades campesina e indígena, así como géneros como el hip hop, los cuales finalmente han tenido una presencia fuerte en algunas canciones de nuestra banda (*Suramérica, El gran hermano, Las premisas y ¿Qué esperar?*):

A medida que pasa el tiempo se le abre a uno el panorama de una manera increíble. Lo que más me ha gustado toda la vida es como el *blues* y el *jazz* (...). A estas alturas de mi vida, casi con cuarenta años, escucho *metal* o también pop (...). Eso sí, me gusta más la música que tiene un contenido político. Que tiene al interior de sus letras o de su actitud un sentido político.<sup>162</sup>

Así como las letras parten de motivaciones personales pero se convierten en creaciones colectivas, la musicalización de las canciones cuenta con dinámicas similares. Si bien

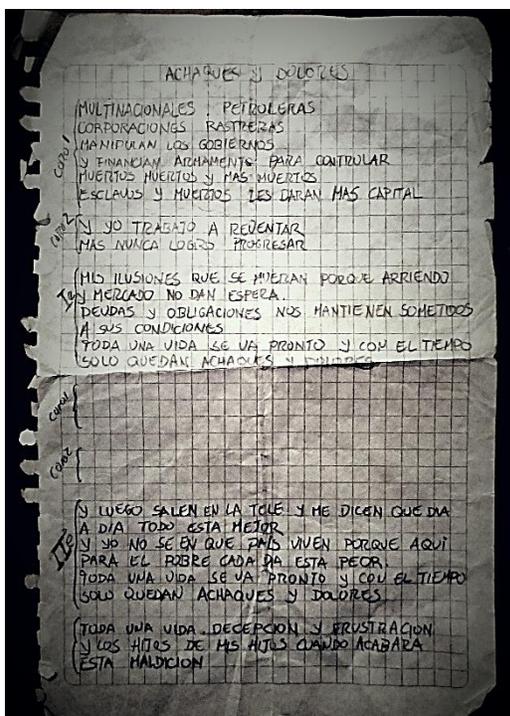
---

<sup>159</sup> Fue en este momento cuando Antonio y yo empezamos a componer la canción *No me importa*.

<sup>160</sup> Cuando Antonio habla del género musical country, hace alusión a un artista llamado *Chris Stapleton*: “El *man* hace country, el sonido es impecable. Las letras del *man* son como si Bukowski supiera cantar y se lanzara como músico. Habla mucho de lo que el *man* vive (...) algo como ser muy humano”. Segunda entrevista colectiva. Antonio habla. Bogotá, Colombia. 19 noviembre de 2016.

<sup>161</sup> Segunda entrevista colectiva. Antonio habla. Bogotá, Colombia. 19 noviembre de 2016.

<sup>162</sup> Segunda entrevista colectiva. Diego habla. Bogotá, Colombia. 19 noviembre de 2016.



con el ánimo de invitarlos a realizar la escritura de “líricas”).

Por otro lado, Camilo es de los únicos integrantes de nuestra banda que realiza los dos procesos de manera simultánea (letra y música). Sus composiciones están marcadas por narrativas muy personales y patrones rítmicos que cambian constantemente (*Achaques y dolores*).<sup>163</sup> Es por esto que lo hemos invitado en diferentes ocasiones a grabar la base de sus propuestas, para que luego Antonio y yo podamos concretar la estructura de la misma, sin que eso signifique modificar las intenciones y provocaciones que suelen tener sus creaciones.

Figura 20. Primera versión de la canción *Achaques y dolores*. A través del tiempo ha ido cambiando. Archivo personal de Camilo.

existen diversas maneras de realizar este ejercicio práctico, me gustaría destacar algunas de sus particularidades. Por un lado, Antonio, quien constantemente está elaborando armonías y melodías, me envía varias de sus ideas para que yo las examine, las analice y comience a diseñar la estructura y los arreglos de la composición. Después de esto, teniendo como referente las tonalidades y colores que mi hermano desea expresar, construimos las maquetas (a veces varias de una misma canción) y las socializamos con los demás integrantes de la banda (esto no solo con el objetivo de que conozcan la obra sino

Sobre el contenido de las letras y la música (...), yo me imagino que todo el mundo, todos los que son artistas o músicos de cualquier estilo que sea, componen sobre lo que piensan, lo que tiene en su cabeza y en sus sentimientos y sobre lo que les gusta musicalmente, ¿no? Y pues esto es lo que nosotros componemos porque es lo que sentimos, es lo que nos afecta directamente o así no sea directamente, emocionalmente, de solo abrir los ojos y mirar cómo está el mundo. Entonces partiendo que la composición se basa simplemente en eso, en decir lo que quieres decir, lo que estás pensando, lo que estás sintiendo, pues nuestra composición siempre va a ser con este tipo de “líricas” porque es lo nos afecta, lo que a mí me afecta.<sup>164</sup>

<sup>163</sup> Esta canción comenzó a ser producida en el año 2013, pero se grabó en el segundo semestre de 2015.

<sup>164</sup> Segunda entrevista colectiva. Camilo habla. Bogotá, Colombia. 19 noviembre de 2016.

Ahora bien, en el ensayo consolidamos todo el trabajo realizado fuera de este espacio y ponemos en diálogo la música con las letras. Esta actividad es clave dentro de la articulación de los contenidos políticos que serán parte de las producciones fonográficas, al igual que nos permite estructurar los elementos y componentes de la puesta en escena.

### *Ensayos*

Los espacios en los que ensaya *Desarme* inciden en la emergencia y dinámicas de nuestras prácticas creativas: en las maneras particulares de pensarnos la música. Es por esto que en cada uno de los lugares se generan múltiples sentidos que intervienen en las propuestas sonoras y contenidos de las canciones. Buscamos en estos lugares articular (apropiar o rechazar) aquellos conocimientos personales y colectivos que serán parte de la creación de las canciones y de nuestra puesta en escena, con el objetivo de utilizar la música como un reflejo y comprensión de los acontecimientos que nos atraviesan. Al ser un sitio de circulación de ideas e interacción de subjetividades donde confluyen distintas personas y organizaciones sociales (cada uno de forma diferenciada), entramos en contacto con otros saberes que permiten reevaluar los significados sociales y políticos de las intencionalidades de nuestras letras. Así mismo, esto impacta el devenir de nuestras representaciones sobre el contexto del país y la escena punk local.

### *Alto Voltaje*



Cuando me invitaron a tocar en *Desarme* en el 2006, los ensayos se realizaban en Alto Voltaje, una empresa ubicada en la carrera 57 con sexta. En este espacio, administrado por Robert Media (guitarrista y cantante de *Eskoria*), nos

Figura 21. Los asistentes cantando con *Desarme Rock Social*, en el Festival *Para Que No Tome lo Peor*. Bogotá, Colombia. 2016. Foto de Juan Pablo Bernal.

encontrábamos alrededor de dos veces por semana para reconstruir las canciones que hacían parte del repertorio histórico de la agrupación. Para ese entonces, Camilo se encontraba de viaje de trabajo, razón por la cual Leonardo Parra lo reemplazaba en el bajo. Este fue un momento en el que la creación de obras inéditas no fue significativa en comparación a otras épocas de la banda (sobre todo desde sus inicios hasta la grabación del *Split* con la banda ZD).

Ya que no teníamos restricciones de tiempo, destinábamos gran parte de los ensayos a producir arreglos y *apretar* la música. Dado que las canciones ya estaban consolidadas, mi contribución en la elaboración de letras o composición de la música fue nula. No obstante, comenzaba a aproximarme a los diferentes imaginarios, comportamientos y motivaciones de los integrantes, los cuales revelaban los modos de sentir su estar en el mundo y se convertían en un conjunto de elementos que me permitían relacionarme con sus interpretaciones musicales. Igualmente, empecé a comprender su posición política, junto con su búsqueda por visibilizar narrativas que han sido marginadas o excluidas de los relatos oficiales del poder (o se cuentan con otros objetivos). Vale resaltar que este fue un lugar ideal para construir vínculos con otras bandas de *punk* (viejas y emergentes) y participar en la organización de eventos. De acuerdo con las afirmaciones de Daniel:

Alto Voltaje se volvió un punto de encuentro para gente que iba a vernos (...), también para fiesta y podíamos disponer del espacio como quisiéramos, ya que era de Chiki. Fue algo muy vacano y muy importante. Lo que extraño mucho de este lugar son los ensayos colectivos. Nos poníamos de acuerdo con otros grupos, y era un sábado o un viernes, 4 o 5 horas, con otro grupo y si había gente que tocara se subían de una a tocar. Esto terminaba siendo un concierto personalizado. Creo que ese era un motivo importante. Y pues como era un sitio al que llegaban tantas personas de la escena, nos íbamos enterando qué pasaba con el movimiento.<sup>165</sup>

De igual manera, Camilo sostiene que:

Encontrarse una vez a la semana, mínimo, para ensayar también está dictaminado porque uno quiere estar en un lugar donde están los amigos, los que piensan como uno, los que hablan como uno, los que saben de lo que uno gusta, con los que uno se *enfarra*, con los que uno se *enfiesta*. Entonces también era muy movido por eso, ¿no? No solamente el hecho de crear como grupo, sino de compartir como amigos, era el momento ideal.<sup>166</sup>

Los lazos de amistad de Robert con diversas agrupaciones de *punk* local, nacional e internacional nos llevaron a generar contactos importantes con otras escenas y movimientos

---

<sup>165</sup> Segunda entrevista colectiva. Daniel habla. Bogotá, Colombia. 19 noviembre de 2016.

<sup>166</sup> Segunda entrevista colectiva. Camilo habla. Bogotá, Colombia. 19 noviembre de 2016.

por fuera de la ciudad: “Fue la época en la que más viajamos y más tocamos en Bogotá. Salieron varios conciertos en Medellín, Manizales, Pereira y Cali también (...) y así pudimos conocer más gente que tenía ideas como las de nosotros”.<sup>167</sup> En cada uno de los eventos, existía la oportunidad de conocer nuevos discursos y, en especial, de abrir y consolidar circuitos de intercambio de experiencias. Como resultado, tuvimos la oportunidad de organizar nuestros propios conciertos de la mano las bandas como *Los Suziox* de Medellín, *Reciclaje* y *Doña Maldad* de Venezuela. Estos espacios pasaron a ser ejes que impulsaron y potencializaron la circulación de nuestra puesta en escena, pero que se limitaron a la participación en escenarios en el que el género *punk* o *metal* predominaba.

En Alto Voltaje nuestro entorno próximo estaba ligado a las escenas *rockeras* de diferentes lugares y, por lo tanto, a cierto tipo de conciertos (no existían, en la mayoría de los casos, eventos con propósito políticos más allá del goce de la música).<sup>168</sup> Las canciones eran seleccionadas de manera aleatoria o solo tocábamos aquellas que ya estaban ensambladas. Esto no quiere decir que no pensáramos un orden determinado para nuestra puesta en escena, pero la estructuración de la lista de temas no respondía a criterios específicos o concepto político a desarrollar.



Figura 22. Daniel quemando la bandera de Estados Unidos, en medio de la canción *Put a democracy* de *Desarme*. *Gran Concierto de Punk*. Polideportivo Barrio Policarpa. 2006. Archivo personal de Daniel.

Con el ánimo de celebrar los quince años de la banda, para el año 2007 planteamos la necesidad de grabar un disco que recogiera algunas de las obras musicales que habíamos modificado en los ensayos, así como otras que Camilo construía individualmente: “Pues el montaje de estas canciones

acciones donde se desarrollan distintos sentidos y contenidos de lo político, en gran parte de los eventos, los asistentes solo buscaban momentos para drogarse y tomar trago.

fue sencillo, nos mostraba las notas y nos decía cuál era el orden y la secuencia que debíamos seguir. Nosotros simplemente nos la aprendíamos y ya”.<sup>169</sup> Es por esto que la intervención de los demás integrantes se reducía a realizar ciertos arreglos y aportes desde su instrumento, sin incidir en los contenidos de las letras.

Cuando logramos tener más de quince canciones listas decidimos entrar al estudio Nueve Mundos del colectivo Vivo Arte, ubicado en la calle 19 con cuarta (centro de Bogotá). Con recursos económicos individuales y algún dinero que obtuvimos de conciertos, financiamos esta producción que nos tomó más de tres meses en finalizar. En estas largas jornadas de grabación, cargadas de emociones y sensaciones, conocimos y participamos en diferentes proyectos artísticos que realizaba el grupo de personas que hacían parte del colectivo. Al tener la oportunidad de aproximarnos a otras realidades y formas de lucha, emergieron múltiples reflexiones sobre el papel que jugaba nuestra música en la escena *punk* y la sociedad en general.

### *Vivo Arte*

Luego de la grabación del disco *Denuncia* (2007)<sup>170</sup> generamos distintos vínculos con algunos de los miembros de Vivo Arte.<sup>171</sup> Como resultado, Diego León Guerrero nos invitó a ensayar de manera permanente en una de las salas del apartamento (equipada con amplificadores, batería y micrófonos), lo que terminaría por expandir nuestra perspectiva musical, así como motivarnos a pensar en nuevos elementos que complementarían nuestra puesta en escena. La interacción con diversos músicos que transitaban por este sitio, así como la presencia de grupos sociales, movimientos estudiantiles, organizaciones políticas y comunidades étnicas, influían en la posibilidad de transmitir otros conocimientos y en la propuesta de letras y música: “Vivo Arte era escena anarquista, libertaria y de resistencia

---

<sup>169</sup> Segunda entrevista colectiva. Antonio habla. Bogotá, Colombia. 19 noviembre de 2016.

<sup>170</sup> Este disco fue muy criticado musicalmente por algunas personas de la escena *punk* local, ya incluíamos instrumentos como el charango (*Suramérica*) y el saxo (*La tele*). En diversas ocasiones, antes de los conciertos, nos señalaban como una agrupación de música *papayera* o una tuna, al tener varios invitados e instrumentos en vivo.

<sup>171</sup> Daniel, Camilo y Alex ya conocían a varias personas de las que trabajaban en Vivo Arte. Sin embargo, gracias a este nuevo acercamiento, se generaron lazos de amistad y de trabajo más fuertes, que influyeron considerablemente en el accionar y proyectos de *Desarme*.

(...) de procesos artísticos con sentido. Yo conocí en este lugar a la gente que contribuyó en los discos de *Desarme*. Era una influencia de músicos y de *parches*".<sup>172</sup> Esto fue fundamental para nosotros, ya que íbamos conociendo otras historias y miradas que con el tiempo nos abriría la oportunidad de generar nuevos entendimientos sobre una parte del país que parecía estar invisibilizada.



Figura 23. Cortazo en la Media Torta. *Desarme* tocando en apoyo al movimiento de los corteros de caña de Colombia. Bogotá, Colombia. 2010. Archivo personal de Daniel.

que trabajaban en el lugar. Esto nos permitía enterarnos y seguir participando en sus eventos, acciones o proyectos. Al igual que en Alto Voltaje, no teníamos restricciones de tiempo, a menos que alguna de las organizaciones que hacía parte de este colectivo necesitara el espacio para ejecutar una actividad: “Estábamos haciendo la música como en casa, entonces podíamos hacer lo que se nos diera la regalada gana. Era un espacio de nosotros, que construimos, que hicimos con nuestras manos”.<sup>173</sup> Como resultado de las facilidades que encontrábamos en este lugar, gran parte de las composiciones se llevaron a cabo *in situ*. Igualmente, teníamos la posibilidad de grabar los ensayos y escuchar repetidamente las canciones, por lo cual lográbamos retroalimentar críticamente los patrones rítmicos, los círculos armónicos y el trasfondo de las letras.<sup>174</sup>

A través de este ejercicio también comprendimos los beneficios de avanzar individualmente en el trabajo musical y así agilizar el desarrollo de nuestras actividades. De esta manera,

<sup>172</sup> Segunda entrevista colectiva. Daniel habla. Bogotá, Colombia. 19 noviembre de 2016.

<sup>173</sup> Segunda entrevista colectiva. Diego habla. Bogotá, Colombia. 19 noviembre de 2016.

<sup>174</sup> Segunda entrevista colectiva. Daniel habla. Bogotá, Colombia. 19 noviembre de 2016.

Antonio y yo nos reuníamos varios días a la semana en la casa de mis padres con el objetivo de estructurar la introducción, cuerpo, puentes, coros y salidas de las canciones. Con una batería electrónica y una guitarra eléctrica conectada a una consola (para nivelar volúmenes), grabábamos en el celular las maquetas para después ensamblarla en los ensayos (tal fue el caso de *Cantos de resistencia*).<sup>175</sup> En algunas ocasiones, Daniel nos llamaba para contarnos los posibles ejes temáticos, ideas o historias que tenía en su mente para las letras, teniendo en cuenta la intencionalidad y color de la canción.



Figura 24. Álvaro Uribe Vélez con un brazalete de la Autodefensas Campesinas de Córdoba y Urabá y una motosierra. Esta era una de las imágenes que utilizábamos para la canción *No me importa* y luego para *El baile contra la motosierra*.

Adicionalmente, comenzamos a integrar herramientas visuales o materiales que nos ayudaran a complementar la puesta en escena. Veíamos la necesidad de articular la música con la mezcla de imágenes en los conciertos con el objetivo de poner en sintonía diversas prácticas artísticas. Para nosotros, exhibir los relatos de quienes hacían parte de diferentes iniciativas afines a la nuestra era importante en la medida que nos dejaba producir otras emociones y sensaciones, al igual que visibilizar el

trabajo de diferentes organizaciones y colectivos. Así fue como Mónica García, de la Agencia Prensa Rural, se ofreció a ser parte de la banda como *Video Jockey*.

Pasábamos horas en la oficina de Mónica seleccionando los videos e ilustraciones que queríamos comunicar. En sus archivos de trabajo encontramos un sin fin de material relacionado y ligado a nuestra corriente de pensamiento político. Los proyectos de las

---

<sup>175</sup> Tras la salida de Alex Castillo (ex integrante de *Diarrea y Desarme*), se me ocurrió hablar con Daniel para elaborar una letra que tuviera como propósito incentivar a quienes, por algún motivo, dejaron de creer en las posibilidades que tiene el arte para transformar. Paralelo a ello, mi hermano me comentó que tenía una idea para una canción, con una armonía que emitía una sensación de tensión, pero que a su vez contaba con un color alegre. A los pocos días nos reunimos en la casa de mis padres para estructurarla y así grabamos una propuesta. Al llegar al ensayo, les mostramos la obra a los demás, revisamos la letra, le realizamos unos ajustes a los contenidos de los coros y así nació *Cantos de Resistencia*. Esta canción fue grabada en estudio en el 2015, sin embargo, se creó aproximadamente en el 2011.

organizaciones sociales que trabajaban de la mano con la Agencia Prensa Rural nos ofrecían la posibilidad de agregar otras historias y contenidos al performance de nuestra banda. Igualmente, descargábamos imágenes de internet creadas por otros colectivos o personas. Gracias a la labor que íbamos realizando con ella, fuimos invitados a participar con nuestra música en diferentes documentales sobre la objeción de conciencia y sobre procesos asociados a la minga indígena.

Mientras ensayábamos, Mónica utilizaba un *video beam* para proyectar las imágenes que habíamos seleccionado previamente, comenzaba a animarlas y a sincronizarlas con el *beat* de la canción, destacando los momentos característicos y reforzando el concepto del tema. De igual manera, en los intermedios reproducía audios de entrevistas realizadas a líderes y lideresas de la *Asociación Campesina del Valle del río Cimitarra –ACVC-*<sup>176</sup> en los cuales relataban la violencia que ejercían los grupos paramilitares en los habitantes de la región, así como la creación y emergencia de bandas criminales que azotaban sus territorios.

Puesto que la mayoría de conciertos a los que nos invitaban estaban relacionados con iniciativas de movimientos y organizaciones políticas, intentábamos que la lista de las canciones que íbamos a interpretar fuera acorde con el propósito del evento. Para los festivales anti militaristas o anti-mili retomábamos algunas obras viejas de autoría propia que nos permitieran fortalecer el discurso y posicionar nuestro punto de vista frente a las dinámicas que trae consigo la guerra. Es por esto por lo que canciones como *Zona roja*, *Fuerza policial*, *Desarme*, *Andan por las calles*, *Contra las guerras*, *Promesa militar* y *Objetor por conciencia*<sup>177</sup> nunca faltaron en nuestro repertorio.

Igualmente, en los festivales organizados por el Movimiento Nacional de Víctimas de Crímenes de Estado -Movice- en la Plaza de Bolívar de Bogotá, o los actos de intervención del movimiento de Hijos e Hijas por la Memoria y Contra la Impunidad en el Parque Santander, incluíamos canciones como *Put a democracia*, *El baile contra la motosierra* y *No me importa*, ya que considerábamos necesario manifestar no solo el apoyo a estas

---

<sup>176</sup> Antonio y Diego tuvieron la oportunidad de viajar varias veces a zonas de reserva campesina del Valle del Río Cimitarra, donde grabaron el disco “Relatos musicales para la memoria histórica” con músicos tradicionales de que hacían parte de la ACVC.

<sup>177</sup> Después de componer esta canción, tuvimos un acercamiento mayor a las organizaciones y movimientos de objetores de conciencia como la Acción Colectiva de Objetores/as de Conciencia -ACOOOC- y el Proceso Distrital de Objeción de Conciencia.

causas, sino enfrentar públicamente al Estado colombiano y a quienes promueven las estructuras y dispositivos de control que asesinan al pueblo, coactando el libre pensamiento y expresión.

Adicionalmente, en Vivo Arte tuvimos la posibilidad de concretar giras fuera de Colombia. Tanto en la gira a Venezuela y Brasil en el 2008, como el tour a diferentes países de Europa en el 2009, llevábamos en nuestro equipaje un museo de la memoria con el objetivo de contextualizar las luchas que se generan en el territorio colombiano y dar a conocer, a través del arte, distintos procesos y proyectos de las comunidades indígenas y campesinas del país. Asimismo, realizábamos charlas sobre el contexto cultural de Colombia, enfatizando el impacto del paramilitarismo en el territorio nacional, sus vínculos con la clase dirigente y los fenómenos ligados a la emergencia de prácticas siniestras como los *falsos positivos*.

En definitiva, las personas que transitaron por Vivo Arte, así como el espacio creativo se convirtieron en factores que influyeron considerablemente los contenidos políticos de las canciones y las herramientas visuales de nuestra puesta en escena: “Vivo Arte fue cuna de resistencia y de ideas. Por eso el trabajo de *Desarme* fue más allá que de lo musical (...). Fue un sitio estratégico para las acciones reales y confabulación de actividades”.<sup>178</sup> Sin embargo, luego de unos años, el estudio Nueve Mundos pasó por un momento financiero complejo, lo cual significó su cierre.

### *Árbol Naranja*

Luego de probar diferentes salas (Alta Distorsión, Cuatro Cuartos y Over Drive), encontramos en Árbol Naranja un espacio que nos ofrecía condiciones de sonido óptimas para el desarrollo de nuestras prácticas artísticas. En este lugar son varios los factores que han sido claves para entender las transformaciones musicales de la banda (letra y música), las cuales a su vez han generado ciertas particularidades en las maneras de desenvolvernos y preparar la puesta en escena.

---

<sup>178</sup> Segunda entrevista colectiva. Daniel habla. Bogotá, Colombia. 19 noviembre de 2016.

Por un lado, gran parte de las agrupaciones y personas que ensayan en Árbol Naranja no se identifican con una corriente de pensamiento político como el nuestro (me atrevería a afirmar que solo dos o tres bandas comparten este sentimiento). La interacción con los otros es efímera y se reduce a la salida y entrada de bandas a los cuartos donde están ubicados los instrumentos: “Nos cruzamos con estas, pero para ensayar, nunca hay un diálogo para organizar parches, conciertos (...) o una incursión a un barrio que lo necesite. No hay eso”<sup>179</sup>. Con el paso del tiempo *Desarme* perdió contacto con parte de la escena *punk* local<sup>180</sup> y algunas de las letras ya no responden a un contexto político particular del país, sino a motivaciones o experiencias muy personales.<sup>181</sup> Al ser un espacio destinado a la creación artística y con una vocación dirigida únicamente al entretenimiento, no transitan colectivos u organizaciones que tengan un compromiso de lucha y de resistencia. Si bien algunos de los integrantes de la banda siguen asistiendo a eventos, foros, conciertos y *parches* que realizan estos grupos, *Desarme* ha dejado de colaborar en este tipo de iniciativas (muchas veces responden a las restricciones de tiempo de algunos de nosotros).

Por otro lado, existe un control riguroso de las reservas de las salas de ensayo, lo cual limita la posibilidad de trabajar o ensamblar la música y letras de manera pausada o tranquila: “Los equipos son de lo mejor, (...) pero las dinámicas son diferentes a Alto Voltaje o Vivo Arte (...), porque no podemos darle tan relajados. Eso sí, la parte musical ha mejorado mucho”.<sup>182</sup> Al tener que aprovechar al máximo las pocas horas de práctica, así como las obligaciones y compromisos que cada uno ha adquirido a nivel laboral y familiar, se vienen generando rupturas en nuestra asociatividad y en las formas de entendernos. Esto finalmente afecta nuevas creaciones para nuestra puesta en vivo: “Solo vamos a ensayar, eso es muy fuerte. Ya no nos encontramos como antes, a menos que sea en un concierto nuestro. Con la persona que más me hablo ahora es con Diego porque tocamos en otra banda”.<sup>183</sup>

---

<sup>179</sup> Segunda entrevista colectiva. Diego habla. Bogotá, Colombia. 19 noviembre de 2016.

<sup>180</sup> Me refiero a *Desarme* ya que algunos de sus integrantes, como yo, participamos en otras bandas de *punk* o frecuentamos conciertos y eventos de *punk*.

<sup>181</sup> En las últimas canciones, Daniel ha escrito letras en las que los demás no participamos.

<sup>182</sup> Segunda entrevista colectiva. Antonio habla. Bogotá, Colombia. 19 noviembre de 2016.

<sup>183</sup> Segunda entrevista colectiva. Daniel habla. Bogotá, Colombia. 19 noviembre de 2016.

La calidad musical de *Desarme* ha crecido y se nota una madurez en la composición de las canciones, pero a través de los años nos hemos dado cuenta que nuestra participación en conciertos ha disminuido. Ahora bien, esto no solo se debe a la disponibilidad de los integrantes, sino a los criterios de selección que hemos establecido durante la última época de la agrupación.<sup>184</sup> Los debates y tensiones frente a este punto son constantes, ya que en las conversaciones sobresalen intereses personales que difieren de las opiniones de otros.



Figura 25. *Desarme Rock Social* ensayando en Árbol Naranja con Paola de la agrupación *Polikarpa y sus Viciosas*. Previo al lanzamiento del disco *Yo digo vida*. Bogotá, Colombia. 2015. Archivo personal de Daniel.

Por un lado, para nosotros es importante solicitar el *raider técnico y backline*<sup>185</sup> que se piensa utilizar en el evento, para luego concertar con los organizadores algunos de los elementos básicos para la presentación de la banda: “Nunca pretendemos que el sonido sea de alto nivel profesional, pero sí que se garanticen unos mínimos para que podamos tocar tranquilos (...) y nos sintamos bien en la tarima. Que a la gente le quede grabado el “show” (...)”<sup>186</sup> Tener equipos adecuados para las presentaciones influye en nuestras emocionalidades y sensaciones corporales, es por esto por lo que cuando no es posible poner a disposición lo que hemos demandado, entran a mediar otras motivaciones o intenciones para

confirmar nuestra asistencia activa.

---

<sup>184</sup> De igual manera, vale resaltar que la mayoría de invitaciones ahora nos la hacen llegar por medio del Facebook de la banda y no a manera personal como antes.

<sup>185</sup> El *raider técnico* se presenta como un documento en el que se señalan los requerimientos de sonido para la presentación de una banda. Se especifica el *Sistema de Sonido (Public address system* en inglés), la cantidad de *Cabinas* para monitoreo, las referencias de los micrófonos, cantidad de canales y procesos. Dentro de este documento se encuentra el *backline*. Aquí sí especifica que instrumentos, junto con su referencia, utiliza la banda en su presentación y qué espera encontrar en tarima para poder realizar el show. Por lo general, se asume que en un evento la batería va a ser puesta por el organizador, así como amplificadores de bajo y guitarra.

<sup>186</sup> Segunda entrevista colectiva. Antonio habla. Bogotá, Colombia. 19 noviembre de 2016.

Por otro lado, y si bien somos conscientes que muchos conciertos o eventos se realizan con pocos recursos o sin una fuente de financiamiento que garantice la sostenibilidad los productores, para nosotros es importante reconocer económicamente al equipo de trabajo de la banda (ingeniero de sonido, fotógrafo, artistas invitados y ayudantes). Es por esto que, si sabemos que el concierto se realiza con ánimo de lucro, negociamos un presupuesto que se ajuste tanto a las partes (nunca hemos exigido un pago específico): “En varias partes nos han dicho que no hay nada de plata, pero vemos que el lugar está lleno y la boleta es cara (...). Nos piden tocar gratis, pero no se dan cuenta que también gastamos plata para todo lo que hacemos. A ellos nos les importa las bandas”.<sup>187</sup> A pesar que nuestra participación no depende estrictamente de un pago, pedimos lo necesario para movilizarnos, un refrigerio, unas cervezas y el desembolso para el ingeniero de sonido. Como resultado de estas decisiones, muchas veces nos han señalado de estrellas del *punk* por rechazar las condiciones que nos ofrecen.<sup>188</sup>



Figura 26. Grupo de niños y niñas en el Festival Anti Mili. Ciudad Bolívar, Bogotá, Colombia. 2011. Archivo personal de Daniel. Video disponible en: <https://goo.gl/wkzxBD>

Finalmente, es de destacar que la razón principal para nuestra participación en eventos se encuentra ligado a las motivaciones políticas de la banda. De esta manera, puede que el sonido cumpla con las especificidades que solicitamos o exista un recurso para pagarnos, no obstante, es vital que nos sintamos identificados con el propósito del concierto. Que logremos compenetrar nuestra

puesta en escena con las intencionalidades y contenidos que se piensan exhibir.<sup>189</sup> Igualmente, las relaciones con los organizadores pasan a ser una razón que nos lleva a

<sup>187</sup> Segunda entrevista colectiva. Antonio habla. Bogotá, Colombia. 19 noviembre de 2016.

<sup>188</sup> En una ocasión, una persona me dijo que a *Desarme* ya no lo invitaban a conciertos porque se tenía el imaginario que cobraba mucho.

<sup>189</sup> Han sido varias las invitaciones en las que el sonido es de alta calidad y existen honorarios para la banda. Sin embargo, los hemos rechazado porque no nos sentimos afectados por el objetivo del mismo, o no compartimos la iniciativa.

presentarnos: “siempre vamos a las reuniones previas a los conciertos, para enterarnos de qué se trata, cómo lo están organizando y cuál es el objetivo. Creo que eso es algo fundamental”.<sup>190</sup> Adicionalmente, vale la pena señalar que es en estos escenarios donde sentimos una necesidad de tocar y nuestras prácticas artísticas cobran sentido y se vuelven una herramienta de denuncia y visibilización de historias.

### *El calentamiento*<sup>191</sup>

Llega el día del concierto. Nos encontramos horas antes de la presentación para compartir unas palabras y recordar los arreglos que hemos planificado en los ensayos. Los nervios y el pánico se apoderan de nuestros cuerpos al intentar asimilar el momento que nos espera. Los sentidos se agudizan e inevitablemente surgen cuestionamientos sobre nuestra participación y la puesta en escena (en diferentes niveles): “Nos sentamos todos a contarnos qué ha pasado, en qué andamos, un poco a reflexionar sobre la vida de cada uno y darnos la oportunidad de recordar el “show”. Es un espacio chévere para intercambiar sensaciones (...) dejarnos afectar por las energías de los otros”.<sup>192</sup>

Nos tomamos un trago para controlar las ansias y cada uno va buscando maneras de mezclar sus estados de ánimo con el espacio y los asistentes. Estas emociones se vuelven cada vez más fuertes y en nuestras mentes se transforman o se diluyen los problemas que trae consigo parte de la cotidianidad. La confluencia de pensamientos reafirma nuestro estar en el mundo y nos lleva a identificarnos (o no) con los demás.

Cuando llegamos al sitio, Daniel busca a los organizadores del evento y comienza un ejercicio de intercambio de experiencias con ellos. Contextualiza las motivaciones que nos llevaron a estar presentes, describiendo nuestra apuesta política y las intencionalidades de nuestra música. En los conciertos de *punk* lo vemos saludando a todos aquellos amigos y amigas que han sido parte de su historia. Se conecta con todos en diferentes planos

---

<sup>190</sup> Segunda entrevista colectiva. Daniel habla. Bogotá, Colombia. 19 noviembre de 2016.

<sup>191</sup> Para el proceso de escritura y desarrollo de los contenidos de las etapas de *calentamiento*, *representación pública* y *enfriamiento*, fui tomando nota de cada uno de los conciertos en los que participé mientras realizaba la tesis. Si bien se presenta como una historia única, es el consolidado de diferentes experiencias en las que analizaba los afectos y comportamientos de los integrantes de la banda (incluyéndome).

<sup>192</sup> Segunda entrevista colectiva. Antonio habla. Bogotá, Colombia. 19 noviembre de 2016.

sensoriales y los permea de emociones para que se disfruten el concierto. A veces saca un cuaderno y se pone a escribir. Nos cuenta las vivencias de conciertos pasados, de las intervenciones que han realizado en diferentes universidades públicas y en las principales calles de las localidades de Bogotá. Retoma la importancia de seguir participando en los eventos y nos invita a darnos cuenta de las posibilidades que trae consigo la música y el arte cuando se convierte en una herramienta política.<sup>193</sup>

Mi hermano y yo nos apartamos unos segundos con el propósito de acercarnos a la tarima e indagar por las condiciones de sonido. Mientras yo me quedo examinando detalladamente la batería, Antonio se acerca a saludar a los técnicos que tienen a cargo todos los equipos y la producción del evento, les pregunta su nombre y se presenta. Para él siempre ha sido importante tener un buen relacionamiento con ellos, no solo por la necesidad de generar vínculos que garanticen un buen flujo de energías, sino porque los considera parte de la banda en el momento del “show”: “Me gusta pensar que todo va a salir bien y eso depende de todas las personas que están ahí con nosotros (...). El reto es hacerlos sentir parte de *Desarme*. Cuando uno los acerca (...), terminan por identificarse y colaborarnos en todo lo que requiramos”.<sup>194</sup> Volvemos a encontrarnos con los demás.

Camilo se fuma un par de cigarrillos y busca un espacio adecuado para poder pararse la cresta. Saca el *Jabón Rey* del estuche que protege el bajo, lo moja y comienza a aplicárselo en el pelo. Lentamente le va dando forma. Si no tienen un espejo, alguno de la banda le ayuda. Mientras tanto, va relatando algunas historias de su vida y narra las diferencias entre los conciertos que se realizaban antes con los de ahora. Hace alusión a las diferencias del sonido, a la infraestructura, al público y a los sentires y contenidos políticos de las bandas. Nos pregunta sobre las condiciones del sonido (creo que nunca le importa la respuesta. Siempre piensa dejarlo todo en la tarima).

Diego siempre está hablando con los demás. Nos busca a cada uno para saber cómo están nuestros padres y madres, nuestras compañeras, hijos e hijas. Va solo a la tarima y empieza a mirar los amplificadores y micrófonos. Se dirige a la consola y solicita lo que cree que hace falta. Saca unas cervezas de su maleta y las comparte con nosotros. Si hace falta

---

<sup>193</sup> Segunda entrevista colectiva. Camilo habla. Bogotá, Colombia. 19 noviembre de 2016.

<sup>194</sup> Segunda entrevista colectiva. Antonio habla. Bogotá, Colombia. 19 noviembre de 2016.

alguna, busca la tienda más cercana y compra las que sean necesarias. Siempre nos está abrazando a todos y nos cuenta lo importante que es la banda para él. Busca que seamos conscientes del compromiso político y ético que tenemos por pertenecer a *Desarme*.



Figura 27. Camilo y Daniel antes del lanzamiento del disco *Yo digo vida*. *Latino Power*, Bogotá, Colombia. 2015. Archivo personal de Daniel.

Media hora antes de tocar y luego de unos tragos, busco el camerino o algún espacio para poder realizar un pequeño calentamiento. Por mi cabeza pasan pensamientos y reflexiones que afectan mi cuerpo. Me pregunto hasta qué punto la música puede movilizar a los asistentes, y si esta es capaz de generar acciones reales de resistencia. Llevo a cabo algunos ejercicios con mis baquetas y me

pongo a hablar con quien se encuentre a mi lado. La espera y las ansias se apoderan de mí.

Llegan Antonio, Camilo y Diego a afinar las guitarras y el bajo. Recordamos cada uno de los bloques de canciones que construimos. Por su parte, Daniel nos dice en qué momentos piensa hablar y las problemáticas que considera debemos visibilizar. Los organizadores nos hacen saber que vamos en 5 minutos. Nos preparamos para salir, no sin antes abrazarnos y botarnos la mejor energía.

### ***Representación pública***

Mientras el resto de la banda va conectando los pedales de guitarra y adecuando el espacio donde se piensan acomodar, yo intento afinar la batería y comienzo a probar sonido. Las ansias siguen latentes y se apoderan de mi cuerpo. Busco a mi hermano y a Diego con el propósito de expresarles cómo me siento. Sabemos que estamos a punto de tocar y es importante que todos nos vinculemos en diferentes niveles emocionales y sensoriales. Daniel se acerca a cada uno de nosotros y nos dice: “vamos con toda”. Luego de esto,

agarra el micrófono y saluda a los asistentes. Busca afectarlos a través de sus palabras. Explica las razones por las cuales estamos en tarima. Hace un llamado a la fraternidad, a la resistencia contracultural, a la capacidad que tiene el arte para generar transformar y enfrentar a los que están en el poder. Pone en contexto la violencia por la que están pasando millones de mujeres en el país, denuncia las masacres y la muerte de miles de campesinos en el campo, reafirma nuestro apoyo a las luchas estudiantiles, reconstruye la memoria de víctimas del conflicto armado y de quienes fueron desaparecidos. Así, nuestros conciertos siempre buscan intervenir espacios, afectar los imaginarios de las personas y crear un espacio para la construcción de contenidos políticos por medio de conocimientos situados y reflexiones colectivas sobre el contexto colombiano. “¡Esto es *Desarme Rock Social!*”, grita Daniel. La audiencia se anima.

Empezamos a tocar. Todos se mueven de un lado al otro de la tarima (menos Antonio), con diferentes gestos que transmiten una descarga de sensaciones corporales. Nos miramos mientras avanzan las canciones e intentamos reafirmar sentidos de identidad y de compromisos entre nosotros: “Siempre he pensado que eso es una conexión (...) súper grande. Solamente el hecho de estar haciendo música juntos le genera a uno cierta complicidad y hace más fuertes nuestros lazos de amistad y hermandad. Somos sinceros unos con los otros”.<sup>195</sup> Esta intensidad está atravesada por la unión efímera de subjetividades y motivaciones generadas por los ritmos y las letras de las canciones.

Ningún concierto es igual. Siempre estamos concibiendo distintas formas de construir la puesta en escena, desde tres lugares diferentes. El primero tiene que ver con la actualización de las letras y de la música. Nunca buscamos repetir el mismo “show”. Así quisiéramos, existen factores que cambian, inevitablemente, los contenidos que buscamos manifestar y las sensaciones que pretendemos transmitir. Esto nos permite abrir la puerta a la producción de nuevos conocimientos y poner en tensión diversas percepciones y maneras de pensar. En este sentido, se le da continuidad a ciertas intencionalidades y se generan rupturas con otras.<sup>196</sup>

---

<sup>195</sup> Segunda entrevista colectiva. Diego habla. Bogotá, Colombia. 19 noviembre de 2016.

<sup>196</sup> Este es el caso de canciones como *Adicto Social*, la cual ya no hace parte del repertorio como resultado de diversas reflexiones. Por otro lado, hemos variado partes de la letra de canciones como *Cantos de resistencia*,

El segundo está relacionado con la improvisación, al ser un elemento fundamental de nuestra puesta en escena. Si bien diseñamos una propuesta de principio a fin para la presentación, las energías que fluyen en tarima nos hacen romper con aquello habíamos acordado, por lo cual tenemos claro que no hay fórmulas establecidas: “Variamos lo que planeamos por la misma energía de la gente. A veces nos ponemos de acuerdo con tan solo mirarnos (...). Siempre hay un componente fuerte de improvisación en nuestros conciertos”.<sup>197</sup> De esta manera, existe un carácter efímero y no reproducible que juega con el espacio y quienes asisten. En el primer bloque de canciones comprendemos los cambios de ánimo que se generan en el público y hacemos una lectura de lo que nos ofrece el espacio, permitiéndonos decidir las canciones que siguen.



Sabemos que en el escenario nadie nos puede censurar o controlar, somos libres en nuestro discurso y actuar<sup>198</sup>. Por unos pocos minutos logramos salirnos del control y de la vigilancia de los dispositivos del poder. Transmitimos narraciones ocultas dentro de la historia oficial, preservamos los conocimientos e iniciativas que quieren ser silenciadas, reconstruimos memoria colectiva sobre los acontecimientos cotidianos y desafiamos a aquello que está prohibido por las estructuras gubernamentales y sus grupos armados. También somos críticos con nosotros

...lles, Achaques y dolores, entre otras, porque consideramos cambios o cambios en el contexto político de Colombia. Bogotá, Colombia. 19 noviembre de 2016.

<sup>198</sup> ...dos en el Barrio Pedregal de Medellín a mediados del 2007. mencionáramos nada sobre el presidente de aquel momento. siguientes palabras: “Este concierto está dedicado a *hijueputa* rática de mierda. Esto es *Desarme*. ¡*El baile contra la* ido parte en varias ocasiones de nuestra puesta en escena, afirma lo siguiente sobre este evento en particular: “*El baile contra la motosierra*” es algo que, ¡juepucha!, a más de uno le puede costar la vida y no sé cómo ustedes están vivos todavía (...) en mi mundo actual digo “¡uy! gracias a lo superior que están vivos”, porque realmente yo siempre dije eso, yo siempre decía “¡uy no! estos manes son una calentura, ya son demasiado directos”, pues para meterse uno a una comuna en Medellín a hablar de “*El baile contra la motosierra*”, eso era como que “¡ahg!, ¡no!, ya es el tope”, entonces como que eso era algo que yo siempre destacaba muchísimo de las presentaciones de *Desarme*.” Entrevista a Lucía Vargas, cantante de Rap. Bogotá, Colombia. 8 de abril de 2015.

mismos y con la escena *punk* local, donde buscamos deconstruir aquellos imaginarios que se elaboran desde sí misma.

Finalmente, vale resaltar que en diversas presentaciones hemos invitado a músicos que comparten nuestro mismo sentimiento. Es difícil nombrar a cada uno de ellos, ya que la mayoría de veces ha sido de forma improvisada con integrantes de otras bandas que se presentan en el mismo concierto. Sin embargo, Oscar Gaviria Ortiz (cantante de *Orando Por Justicia –OPJ-* y de *Sistema Sonoro Skartel*), Daniel Jiménez, (cantante de *Orando Por Justicia –OPJ-* y de *Sistema Sonoro Skartel*) y Lucía Vargas (cantante de *rap*), han sido parte del show en múltiples momentos. Nuestro interés de generar estos vínculos continuos radica en desafiar las reglas musicales del género *punk*, al igual que romper con los estigmas que dividen a las escenas locales. De acuerdo con Lucía:

(...) creo que, para lo géneros como en los que se mueven, que es como *punk*, *rock*, pues como meter instrumentos como una trompeta, como meter una guitarra acústica con un toque como gitano, es como que le dan también su plus de una propuesta diferente a lo que sería lo normal, lo que está estipulado como en unas reglas de la construcción de esa música, ¿no?<sup>199</sup>

Por su parte, Daniel Jiménez, refiriéndose a la propuesta musical de nuestra banda, afirma:

(...) es un experimento chévere porque, pues, las bandas que están trabajando acá con lo que es la escena *punk*, como que no se ha notado mucho que sean versátiles ante recibir otros géneros, y pues creo que también en esa escena *Desarme* fue de los que están como “mandando”, pues en sí, como la parada de fusionar nuevos estilos y ritmos a su música. Eso también da cuenta de la respuesta de la gente cuando estamos todos en tarima. Yo creo que entre *Desarme* y *OPJ* ahí nos retroalimentamos con muchos factores musicales, ¿no?, o sea, como puede llegar a intervenir el *hip hop* dentro del *punk*, y también nosotros hemos adaptado muchas cosas de lo que ellos han hecho hacia la música que nosotros componemos también. Áspero.<sup>200</sup>

Adicionalmente, la motivación de que otras bandas o personas colaboren en nuestra puesta en escena se encuentra asociada a la posibilidad de compartir conocimientos y reflexiones políticas sobre el país. Es así como confluyen distintos sentidos y contenidos que parten tanto de los lazos afectivos, como de la necesidad de intervenir en espacios que nos preocupan.

(...) *Desarme* y *OPJ*, aparte del “*feeling*” musical como por la energía y por los gustos (...), tiene mucho que ver pensamiento social y político entre las dos bandas. (...) aparte de

---

<sup>199</sup> Entrevista a Lucía Vargas, cantante de Rap. Bogotá, Colombia. 8 de abril de 2015.

<sup>200</sup> Entrevista a Daniel Jiménez, cantante de *Orando por Justicia* y *Sistema Sonoro Skartel*. Bogotá, Colombia. 8 de abril de 2015.

contextualizar las realidades que vivimos, de la población colombiana o latinoamericana, también tocan realidades muy cercanas que es, digamos, como la persecución, como el paramilitarismo, como también la persecución a los procesos, a los jóvenes. Entonces yo creo que se diferencia, o por lo menos saca a relucir, mucho de los aspectos que se viven a diario, no solo en los jóvenes, sino también en las montañas, sino también en diferentes lugares de Colombia y Latinoamérica. Yo creo que eso es como también de los factores comunes que nos hacen, aparte de amigos, ser compañeros como de causa con *Desarme*.<sup>201</sup>

### *Sobre los asistentes*

Los asistentes desarrollan un papel fundamental en el performance de nuestra agrupación, por lo que en cada uno de los conciertos buscamos estimularlos, así como poner en disputa los contenidos que emergen de las “líricas” de las canciones y de la puesta en escena. Su intervención se presenta como una oportunidad para provocar reacciones: discursos de comunión o de desacuerdo. Sin importar el resultado, originamos un terreno destinado a reflexionar (desde y hacia la banda): “Dependiendo de la energía del evento, del público y de cómo nos sintamos nosotros, nos conectamos con el entorno. Somos de amores y desamores (...). Muchas personas conocen la banda y reconocen nuestra posición política. Eso les atraviesa”.<sup>202</sup> De este modo, todos los presentes, experimentamos y nos dejamos influenciar por las acciones.

Las letras de las canciones representan uno de los elementos de mayor importancia en la producción de imaginarios y afectos, por lo cual pretendemos acercarnos a los entendimientos sobre el mundo de los participantes. Adicionalmente, la música pasa a ser dispositivo que interviene en las experiencias colectivas y en los sentires personales del cuerpo y la mente: “Así haya problemas técnicos siento una liberación, porque estoy haciendo algo que me gusta y en lo que creo (...). No pienso en lo que me toca hacer al otro día. Es simplemente un momento para ellos y nosotros seamos libres”.<sup>203</sup>

Ahora bien, no es lo mismo escuchar la agrupación en un dispositivo de audio personal a la experiencia en vivo. Nuestra presencia física, donde no existe una separación entre los intérpretes y la obra, rompe el distanciamiento con los asistentes y entramos en

---

<sup>201</sup> Entrevista a Oscar Gaviria, cantante de *Orando por Justicia y Sistema Sonoro Skartel*. Bogotá, Colombia. 8 de abril de 2015.

<sup>202</sup> Segunda entrevista colectiva. Daniel habla. Bogotá, Colombia. 19 noviembre de 2016.

<sup>203</sup> Segunda entrevista colectiva. Antonio habla. Bogotá, Colombia. 19 noviembre de 2016.

comunicación directa entre las partes. Es así como emerge otro tipo de vínculos que van más allá de un simple gusto musical o de las letras. Ejemplo de ello es la gira Denuncia Sonora (2009) donde tuvimos un concierto al aire libre en las orillas del mar del País Vasco, dentro de las fiestas populares de Lekeito. Gran parte de los asistentes eran familiares de personas enviadas a prisión por su presunta participación en la ETA (*Euskadi Ta Askatasuna*). A pesar de que en el pueblo era prohibido exhibir públicamente las fotos de los detenidos, nos sentimos identificados con sus iniciativas, por lo cual invitamos a sus madres y padres a subirse con pancartas alusivas a los rostros de estas personas a la tarima, mientras nosotros tocábamos de fondo la canción *No me importa*. Esta intervención no duraría más de tres minutos, pero como resultado, fuimos invitados a otros lugares para expresar nuestra posición frente a la situación judicial y política de sus hijos e hijas, y sobre este fenómeno en el contexto colombiano.



Figura 29. *Desarme Rock Social* en la Universidad Nacional de Colombia, Plaza del Che. Bogotá, Colombia. 2015. Archivo tomado de la página de Facebook de *Desarme Rock Social*. Video disponible en: <https://goo.gl/uFi518>

El público se queda mirando hasta que entra en calor y se forma el *pogo*: “Esto es un indicador para nuestra banda. Cuando la música es fuerte y convoca, (...) el *pogo* es el resultado de nuestra expresividad”.<sup>204</sup> Vemos que las personas se identifican con nosotros y responden a la

música. Nos acompañan cantando las canciones, co-construyendo subjetividades narrando bajo una

misma voz las historias que proponemos. Rápidamente se establecen vínculos o rupturas con ellos y la tarima pareciera desaparecer.<sup>205</sup> “Intentamos intervenir en las emociones de la gente (...). Por eso pegamos canciones, hacemos interludios. Con las palabras de Daniel

<sup>204</sup> Segunda entrevista colectiva. Daniel habla. Bogotá, Colombia. 19 noviembre de 2016.

<sup>205</sup> Tanto en la gira Venezuela - Brasil

(...) la gente siente que es un solo momento de principio a fin. La música habla cada vez más”.<sup>206</sup>

Si bien el *pogo* se convierte en un factor fundamental que interviene en las maneras de afectar y ser afectados, también pasa a ser una práctica que nos inquieta, al producir tensiones y comportamientos que resultan nocivos para quienes se involucran. En determinados eventos hemos tenido que parar de tocar como resultado de la violencia que observamos fuera de la tarima. Es en este momento donde vuelve a ponerse una frontera o barrera con los asistentes, lo que finalmente influye en nuestras percepciones y formas de involucrarnos con los demás. Por consiguiente, siempre buscamos hacer conciencia frente a estas situaciones. De acuerdo con Antonio:

Hay veces que cuando veo al público tan emocionado (...) se me pega esa sensación. Eso me da alegría. Pero cuando veo a la gente sobre excitada, y que empiezan ya como a pegarse y eso, se va volviendo como una inconveniencia para mí, porque entonces ya no me puedo liberar. Estoy preocupado porque ya la energía de *Desarme* está haciendo que la gente empiece a no respetarse. Entonces creo que se está malinterpretando lo que estamos tocando y eso siempre intranquiliza (...) como el caso de la última vez que tocamos por allá sobre la calle 80 donde se empezaron a dar puñaladas como en la tercera canción (...) ya no quería tocar y no quería que nadie más tocara.<sup>207</sup>

Es necesario recalcar que también hay lugar para la comunión y sintonía. Tal fue el caso de nuestra presentación en el concierto *Día del Ruido* (2013), en el que el público se subió a la tarima de la Media Torta a cantar *El baile contra la motosierra* sin la necesidad de generar altercados o forcejeos entre estos. Para nosotros es importante romper la distancia entre la banda y el público, es por esto que no nos interesa la pasividad de quienes van a un concierto, pero si el cuidado del otro. Después de este evento, la Alcaldía de Bogotá vetó a *Desarme* en este sitio.

Igualmente, nuestro propósito se enmarca en la participación de todos con el objetivo de estimular conjuntamente la denuncia de los escenarios de injusticia y articulación de redes de trabajo. En un festival con corte anti militar realizado en el barrio Juan Pablo Segundo de la localidad de Ciudad Bolívar, los jóvenes (entre ellos *punkeros*, *metaleros* y *raperos*) se mezclaban con los niños y las niñas para bailar, mientras tocábamos el *Baile contra la motosierra*:

---

<sup>206</sup> Segunda entrevista colectiva. Antonio habla. Bogotá, Colombia. 19 noviembre de 2016.

<sup>207</sup> Segunda entrevista colectiva. Antonio habla. Bogotá, Colombia. 19 noviembre de 2016.

(...) a la par que yo veía el *pogo*, decía “no es violento”, ¿sí?, entonces como que, si, la gente se desahogaba y como... me acuerdo un concierto en Ciudad Bolívar, creo que fue, que *Desarme* tocó y los niños y los *punkies* y los *metaleros* y todo el mundo se metió ahí, y los *punkis* cuidaban a los niños, o sea, como que “¡ah! listo, sí, me gusta”. Entonces como que eso me parece muy bonito, como muy válido en una propuesta de integración.<sup>208</sup>

### *Sobre los espacios*



Figura 30. Intervención en la calle. *Desarme Rock Social* en concierto. 2012. Ibagué, Tolima. Archivo personal de Daniel. Video disponible en: <https://goo.gl/QoZJmG>

Los espacios donde se desenvuelven los eventos también se convierten en elementos determinantes en la producción de sentidos e intencionalidades de nuestro performance. A pesar de que nuestra disposición y motivaciones para tocar son las mismas, algunos lugares generan otro tipo de particularidades que intervienen en los contenidos políticos que

emitimos a través de discursos, así como en la selección de canciones (sobre este último punto ya hablé). De este modo, existen relaciones específicas con el entorno que nos ofrecen nuevas formas de posicionarnos y comprender la tarima.

Para nosotros siempre ha sido importante tocar en las universidades públicas del país. Nuestras participaciones en estos espacios han generado una articulación entre las canciones y los asistentes en un entramado social que consideramos de libre pensamiento: “un espacio con gente diferente (...) que no necesariamente comparten nuestra misma postura política o el mismo discurso, pero es una oportunidad para intervenirlo (...). Siempre hemos sido invitados a eventos por motivos políticos, no organizados por la universidad y su administración sino por los pelados”.<sup>209</sup>

<sup>208</sup> Entrevista a Lucía Vargas, cantante de Rap. Bogotá, Colombia. 8 de abril de 2015.

<sup>209</sup> Segunda entrevista colectiva. Daniel habla. Bogotá, Colombia. 19 noviembre de 2016.

En el año 2013 fuimos invitados a un concierto contra la explotación minera en la Universidad del Tolima. Por descuidos en el horario de las bandas no pudimos presentarnos. Sin embargo, mi hermano y yo les solicitamos a los organizadores que nos consiguieran unas guitarras acústicas y convocaran a los asistentes para que nos acompañaran en una intervención improvisada (sin permiso de las directivas): “Por motivos ajenos a los organizadores tuvimos que tocar afuera en la calle y allá fue a parchar todo el mundo. Me acuerdo de que todos bailaban al ritmo de *No me importa*. (...) Así no fuera un concierto tradicional, pues estábamos generando muchas cosas”<sup>210</sup>. Fue sobrecogedor poder vincularnos de otras maneras con los asistentes y convertir un espacio asociado al tránsito de personas en una experiencia colectiva.

Igualmente, hemos apoyado diferentes causas de lucha y proyectos en la Universidad Nacional de Colombia, poniendo en relieve el papel que juegan los estudiantes y profesores dentro de la construcción de conocimiento y la educación del país y buscando borrar los imaginarios sobre ellos y la recurrente estigmatización. La Plaza del Che nos ha acogido en varias ocasiones. Es indudables sentirse parte de la historia y de aquellos acontecimientos que han convertido a esta universidad en una institución política. Por lo general, en estos conciertos no hay una estructura o tarima que nos separe de los asistentes, razón por la cual la puesta en escena nos involucra a todos (banda, público y espacio): “Tocar en la *Plaza* nos llena de emoción (...). Compartimos luchas y propuestas para transformar la situación de los estudiantes. También visibilizar (...) lo que nos atraviesa”<sup>211</sup>.

La Plaza de Bolívar de Bogotá también nos ofrece la posibilidad de denunciar en un espacio que ha albergado múltiples acontecimientos del país. Siendo un lugar de concentración de las instituciones políticas del ámbito público, se convierte en una oportunidad para criticar de manera directa el actuar del Estado colombiano. La participación en conciertos relacionados con la minga indígena y en los eventos dirigidos a la conmemoración de los desaparecidos a manos de los gobiernos nacionales y sus estructuras paramilitares han resultado en escenarios que posicionan nuestra manera de ver

---

<sup>210</sup> Mientras Antonio habla, Diego lo va retroalimentando. Segunda entrevista colectiva. Bogotá, Colombia. 19 noviembre de 2016.

<sup>211</sup> Segunda entrevista colectiva. Antonio habla. Bogotá, Colombia. 19 noviembre de 2016.

el mundo y donde establecemos conexiones con un pasado y presente que intervienen en la producción de discursos y de música.

Ahora bien, a través de los años hemos intervenido con nuestra puesta en escena diferentes barrios de Bogotá (Suba Bilbao y Gaitana) donde grupos paramilitares, de la mano de la policía y el ejército, han prohibido que la población circule libremente después de cierta hora, fragmentando el tejido social comunitario.

Estos eventos se llamaban “Noches sin miedo”. Entonces en ese momento, en Suba, había una coyuntura que era (...) una problemática que eran los panfletos, entonces grupos autodenominados “águilas negras” (...) tenían panfleteado el barrio (...) no dejaban que los pelados salieran a *grafitear*, entonces había toque de queda (...) entre organizaciones se gestó un proceso (...) y pues *Desarme* fue invitado y pues yo soy de la localidad de Suba y terminé también acompañado a *Desarme* y subiéndome a tarima con ellos.

De esta manera, nos juntamos con otras agrupaciones artísticas de diferentes géneros, y a través de diferentes ejercicios de recuperación del espacio (ollas comunitarias, partidos de fútbol en la noche, presentaciones de malabares y conciertos), para transgredir las lógicas impuestas por estos grupos armados, logrando fortalecer los lazos de las personas y romper con el miedo que permea estos lugares.

### ***Enfriamiento***

Cuando nos bajamos de la tarima o del espacio donde nos hayamos presentado, se eliminan los estados de ansiedad. Llenos de sudor, compartimos con los asistentes que se acercan a agradecernos la participación o a preguntarnos sobre nuestra experiencia con la música. En algunas ocasiones nos llaman a entrevistas, donde tenemos la posibilidad de contextualizar lo ocurrido. Para nosotros es importante ver las reacciones de las personas que están alrededor. Juntos comenzamos a construir relatos sobre la situación del país, compartimos aprendizajes y volvemos a nuestra vida cotidiana. Siempre queda tiempo para reunirnos y retroalimentar el “show”. Nuevamente nos encontramos la semana siguiente para seguir ensayando y seguir construyendo contenidos políticos.

## Capítulo 4: A manera de conclusión

Para nosotros (hablamos desde *Desarme*) es importante seguir elaborando investigaciones académicas que eliminen las barreras entre el investigador y el objeto de estudio. La validez de la experiencia personal, así como las vivencias colectivas, son un punto de partida para realizar descripciones específicas sobre particulares políticos, sociales y económicos. Esto permite analizar de manera contextualizada las dinámicas culturales que emergen en determinados momentos o espacios. Solo a través de estos ejercicios se impulsarán mecanismos concretos de concebirse y representar a otros sin la necesidad de “estabilizarlos” o fijarlos.

Los estudios culturales me llevaron a comprender la importancia de mi punto de partida, el cual afecta el relacionamiento con los sujetos con quienes construyo colectivamente mi subjetividad. En este sentido, quien lea este texto puede encontrar las principales preocupaciones y motivaciones que me llevaron a escribir esta investigación, al igual que las maneras en que esta impacta los conocimientos, posturas, afectos, emociones y sentimientos de todos aquellos que se están inmersos allí.

Para mí la música *punk*, así como la corriente de pensamiento político al que se le asocia, marcó ciertas pautas para observar e interpretar la realidad. Asimismo, se convirtió en una herramienta fundamental para posicionarme en el mundo. A temprana edad, cuando comencé a exteriorizar estas emocionalidades y discursos, me vi enfrentado a los parámetros de la educación que se impartía en mi familia, así como a las lógicas de comportamiento que se exigían en el colegio. Luego de aproximarme teóricamente a las propuestas de transformación y ejes temáticos de este género musical, tuve oportunidad de conocer la escena *punk* de Bogotá. Los imaginarios que había construido con el pasar de los meses (a través de la letra de las canciones y algunos documentos que íbamos encontrando con mi hermano) se iban desvaneciendo al tropezar con dinámicas contrarias a lo que creíamos que significaba ser *punk*. A pesar de mis esfuerzos por buscar un lugar que me sirviera como plataforma para mediar entre la aceptación familiar y los sentidos de la escena local, fui perdiendo interés en seguir frecuentando espacios en los que se desarrollaban distintas actividades, rechazando relaciones donde el estrato económico, la

vestimenta o estilo, y una actitud de “macho”<sup>212</sup>, entre otras dimensiones, se convertían en criterios para ser aceptado.

Unos años más tarde, me invitarían a ser parte de *Desarme*, una banda reconocida a nivel nacional por su propuesta musical y “líricas” directas, pero que también se le atribuía fuerza afectiva en la puesta en escena. Adicionalmente, sus integrantes, con quienes ya había tenido la posibilidad de compartir unas palabras, parecían dejar de lado ese tipo de segregaciones molestas de la escena local. Así, comencé a aproximarme a otras miradas, conocimientos, afectos, subjetividades y precepciones sobre el *punk* y el contexto político del país, que me motivaron a participar, nuevamente, en este tipo de iniciativas.

Ya llevo más de una década tocando con *Desarme*. Con el pasar del tiempo me he interesado por comprender los fenómenos y dinámicas que atraviesan su música, con el propósito de analizar la producción y construcción de los contenidos políticos. Para mí, nuestra agrupación tiene ciertas características que se pueden analizar a la luz de los estudios del performance que sirven para examinar las intencionalidades de los integrantes con relación a otras personas, los asistentes a los conciertos y los espacios donde se desarrollan los eventos. Es así como la historia de la banda, sus maneras de organizar y estructurar sus canciones (letra y música), así como los componentes que atraviesan las prácticas artísticas, se convierten en mecanismos para producir historias, analizar los dispositivos del poder institucional, poner en tensión y disputa identidades, afectar y ser afectados y como una técnica de resistencia dirigida a la transformación cultural de nuestros entornos y del país.

### ***El performance como producción de historias***

Para la elaboración de las letras, los integrantes de *Desarme* siempre nos hemos valido de nuestras experiencias personales, así como de las vivencias de distintas personas: aquello que presenciamos o nos es cercano. Consideramos que es necesario articularnos con otras

---

<sup>212</sup> Como he mencionado a través del texto, con frecuencia me tenía que enfrentar a *punks* de la escena local cuando se cuestionaba mi presencia en conciertos, por mi lugar de procedencia (sitio de residencia) o por la ropa que llevaba puesta. De cierta manera, el papel de “macho” se reclamaba dentro de estas tensiones como un rasgo de superioridad o sumisión, donde las emociones y sentimientos constituían un obstáculo para “demostrar que uno podía ganarse su lugar en la escena”.

voces, generar sueños cruzados e intentar reconstruir narrativas y relatos que son silenciados. Esta iniciativa nace como resultado de las relaciones que hemos tenido dentro de los diferentes espacios de ensayo, al igual que desde la puesta en escena de la banda. De este modo, nos hemos aproximado a los proyectos de comunidades indígenas y campesinas, de estudiantes y maestros, de personas que buscan reflexionar sobre el papel político y ético del arte dentro de la sociedad, de los familiares de desaparecidos y asesinados por el Estado colombiano, entre otras. Nuestro interés radica en poner en el espacio público reflexiones sobre la historia de los excluidos y marginados.

Adicionalmente, las imágenes y audios que solíamos incluir en nuestra puesta en vivo nos abría la posibilidad de generar otras maneras de abordar un mismo acontecimiento o problemática con otros recursos artísticos: *pareciera que le entregamos el micrófono a las personas que tienen algo que contar*. Evocamos nuestra memoria y la de otros, pero siempre tratamos de transmitir, por medio de diferentes prácticas creativas, lo que los medios de comunicación no muestran u ocultan.

### ***El performance como despliegue del poder institucional***

Consideramos indispensable entender las lógicas y actuaciones del poder en los procesos y construcción de los contenidos políticos de las letras y la puesta en escena de nuestra banda con el objetivo de analizar cómo opera en nuestras mentes y cuerpos. En este sentido, son fundamentales las discusiones entre quienes integramos la banda, ya que posibilitan la interacción de diferentes miradas. No buscamos criticar o desafiar el poder institucional (su estructura política, social y económica) sin antes realizar un ejercicio exhaustivo de reflexión sobre las historias que nos interesan visibilizar (o por lo menos aquellas que priorizamos).

Encontramos que la única manera de resistir el despliegue del poder institucional parte de la autorreflexión. Así, la autocrítica se convierte en un lugar que nos permite potencializar nuestras prácticas y que también se convierte en uno de los elementos para el desarrollo de la creatividad. Por lo general, a través de las tensiones y disputas que emergen dentro de nuestras conversaciones, nos podemos dar cuenta de la necesidad y urgencia que tiene el

poder para intentar agotar las instancias e iniciativas que se piensan de manera diferente, al igual que las estrategias para contrarrestar (a veces de manera efímera) su accionar.

### ***El performance como producción de identidad/subjetividad***

Este es uno de los puntos centrales en los procesos de construcción de nuestra puesta en escena, así como los objetivos de cada uno de nuestros conciertos. Allí no solo se ponen en tensión los sentidos y comprensiones del mundo, sino que nos permite comenzar a vincularnos (o no) con aquellas personas que comparten nuestro núcleo familiar, de amistad y de trabajo. En cada una de estas esferas negociamos nuestros propósitos con aquellos aprendizajes a los que estamos habituados, buscando socializar y apropiarnos de conocimientos y saberes que nos lleven a identificarnos con posturas, corrientes y apuestas cercanas a nuestra perspectiva de pensamiento.

Adicionalmente, las prácticas creativas y los contenidos de las canciones tienen el objetivo de denunciar escenarios de injusticia, reconstruir memoria, narrar historias personales y colectivas y posicionarnos en el mundo, entre otras posibilidades, son un transmisor para articularnos con quienes nos escuchan. Si bien existen dos formas o formatos para aproximarse a los contenidos de nuestra banda (fonogramas o conciertos), la experiencia en vivo nos pone en directa comunicación con los oyentes/asistentes, lo que permite la emergencia de nuevas intencionalidades colectivas, donde el espacio o lugar que se está interviniendo suma otros elementos para considerar.

### ***El performance en la producción de afectos***

El afectar y ser afectados son acciones que motivan a *Desarme* a construir determinados contenidos políticos. Estas pasan a ser el motor que dirige las intencionalidades de nuestra banda y se transforman para hacer de la música un instrumento de denuncia y de resistencia frente a los comportamientos y modos de ser establecidos (o normalizados). En este sentido, los afectos potencializan la producción de distintas maneras de pensar, así como intervienen en las reacciones creativas que elaboramos.

Adicionalmente, nuestra puesta en escena mantiene diversos elementos que buscan afectar directamente a los asistentes y al espacio donde se desarrolla cierta actividad. Nuestra comunicación directa no podría generar vínculos identitarios, ni poner en lo público a conversas nuestras subjetividades, si no fuera por medio de los afectos. Las emociones y sensaciones que provocamos y buscamos que nos provoquen se convierten en puntos de partida para reflexionar sobre nuestro quehacer. Son los impulsos que movilizan el devenir de cada uno de los integrantes y de *Desarme*.

### ***El performance como técnica de resistencia***

Finalmente, la puesta en escena de nuestra agrupación es una práctica que pretende resistir a ciertos modos de vida. Las reflexiones que damos a conocer en la elaboración de los contenidos políticos de las canciones y la interacción de discursos que emitimos en esta, consolidan recursos para posicionar nuestro lugar en el mundo y, a su vez, compartir los imaginarios y sentidos que nacen desde este género de música. Por lo tanto, la confluencia de conocimientos permite generar otras maneras de comprender las dinámicas políticas y proponer alternativas para crear y creer en otros procesos por fuera de las representaciones hegemónicas. En este tipo de correspondencias, los asistentes y el espacio son intervenidos para invitarlos a realizar análisis crítico dirigido a fortalecer los vínculos entre quienes consideramos la necesidad de transformar el entorno.

Ahora bien, esta investigación ha servido como una herramienta para reflexionar sobre mi papel en *Desarme* y como un insumo práctico que nos permitió entender el momento actual por el que cruza la banda. Esto nos ha llevado a reconsiderar algunos elementos de nuestra puesta en escena, así como rearticularnos con organizaciones sociales y colectivos con el propósito de desarrollar otro tipo de proyectos que amplíen nuestro marco de acción. Sabemos que con el pasar de los años, los cambios en nuestras vidas y aproximaciones a la música han sido significativos, generado dinámicas que nos alejan a la construcción de sentidos que buscamos (de la banda y de la sociedad). Por lo tanto, tanto la resignificación de nuestro accionar interno y la posibilidad de generar cambios externos son esenciales para participar en múltiples escenarios con nuestra puesta en escena.

A pesar de que nuestras prácticas creativas tienen un propósito de transformación, existen ciertos factores que generan contrariedades y rupturas con la escena *punk*, así como limitaciones en la interlocución con el entorno próximo y el contexto del país. Somos conscientes de lo que nos ofrece la música como herramienta política, no obstante, encontramos diversos elementos que diluyen las intencionalidades de nuestra banda. Por un lado, los acercamientos a la escena *punk* no siempre están mediados por consensos identitarios. En múltiples ocasiones, nos hemos alejado de los espacios de circulación o socialización al encontrar dinámicas y actitudes que tropiezan con nuestros intereses. Aunque nuestras letras buscan generar lazos de articulación y entendimientos entre quienes creemos en el *punk* como una forma de entender el mundo, tanto nosotros como con quienes tenemos la posibilidad de compartir, ponemos en tensión representaciones personales, generando rupturas o desacuerdos en las maneras de posicionarnos.

No pretendemos establecer criterios de comportamiento o formas que validen determinadas posturas, pero hemos observado que parte de estos lugares en los cuales también participamos, reproducen los mismos fenómenos que se atacan. La música pareciera ser un dispositivo de entretenimiento, donde las reflexiones se marginan y surgen antagonismos entre el discurso y la acción. Si bien no buscamos purismos en nuestras prácticas en la escena, se hace evidente la desarticulación que trae consigo la tergiversación de una corriente de pensamiento anarquista.

Por otro lado, es necesario analizar las limitaciones de la puesta en escena, fenómeno sobre el cual hemos reflexionado constantemente. La música nos posibilita la intervención en diversos escenarios, dando a conocer historias y la oportunidad de transmitir conocimientos. No obstante, su carácter efímero pareciera imposibilitar la continuidad de los procesos de construcción de sentidos y afectos, tanto para nosotros como para quienes nos escuchan. Son instantes lo que nos brinda el performance, para después entrar en las dinámicas a las cuales nos encontramos sujetos. Esto no quiere decir que nuestra voluntad de generar cambios desaparezca al finalizar una presentación, pero tenemos claro que los alcances no dependen únicamente de nuestra apuesta musical. Es necesario eliminar ciertas prácticas que emergen en la cotidianidad para luego proponer lugares de discusión que permitan pensar en las dimensiones de lo artístico y su componente político.

## **Fuentes primarias**

### *Entrevistas*

Primera entrevista a Daniel Mora. Bogotá, Colombia. 12 de febrero de 2015.

Primera entrevista a Camilo Henao. Bogotá, Colombia. 12 de febrero de 2015.

Primera entrevista a Antonio Suárez. Bogotá, Colombia. 7 de marzo de 2015.

Primera entrevista a Diego Guerrero León. Bogotá, Colombia. 14 de marzo de 2015.

Segunda entrevista a Daniel Mora. Pereira, Colombia. 7 de marzo de 2015.

Segunda entrevista a Camilo Henao. Pereira, Colombia. 7 de marzo de 2015.

Segunda entrevista a Antonio Suárez. Bogotá, Colombia. 1 de abril de 2015.

Segunda entrevista a Diego Guerrero León. Bogotá, Colombia. 14 de marzo de 2015.

Primera entrevista grupal. Bogotá, Colombia. 26 de mayo de 2015.

Segunda entrevista colectiva. Bogotá, Colombia. 19 noviembre de 2016.

Entrevista a Robert Medina, guitarrista de *Eskoria*. Bogotá, Colombia. 8 febrero de 2017.

Entrevista a Alex Castillo, ex guitarrista de *Diarrea* y *Desarme*. Bogotá, Colombia. 12 de febrero de 2017.

Entrevista a Oscar Gaviria, cantante de *Orando por Justicia* y *Sistema Sonoro Skartel*. Bogotá, Colombia. 8 de abril de 2015.

Entrevista a Daniel Jiménez, cantante de *Orando por Justicia* y *Sistema Sonoro Skartel*. Bogotá, Colombia. 8 de abril de 2015.

Entrevista a Lucía Vargas, cantante de *rap*. Bogotá, Colombia. 8 de abril de 2015.

Matriz de información de contexto. Daniel Mora, Bogotá, Colombia.

Matriz de información de contexto. Antonio Suárez, Bogotá, Colombia.

Matriz de información de contexto. Diego Guerrero, Bogotá, Colombia.

Matriz de información de contexto. Camilo Henao, Bogotá, Colombia.

### *Canciones*<sup>213</sup>

#### *2 Minutos*

(1994). Barricada. En Valentín Alsina [CD]. Buenos Aires, Argentina.

(1994). Ya no sos igual. En Valentín Alsina [CD]. Buenos Aires, Argentina.

(1994). Novedades. En Valentín Alsina [CD]. Buenos Aires, Argentina.

(1994). Odio laburar. En Valentín Alsina [CD]. Buenos Aires, Argentina.

#### *Desarme*

(1997). Fuerza Policial. En El Bogotazo...Gritos de Dolor y Rabia [LP]. Bogotá, Colombia.

(1997). Intoxicado. En El Bogotazo...Gritos de Dolor y Rabia [LP]. Bogotá, Colombia.

(1997). Adicto Social. En El Bogotazo...Gritos de Dolor y Rabia [LP]. Bogotá, Colombia.

(1997). En El Bogotazo...Gritos de Dolor y Rabia [LP]. Bogotá, Colombia.

(1999). Andan por las calles. En Desarme [K7]. Barcelona, Cataluña.

(1999). Radicalismo. En Desarme [K7]. Barcelona, Cataluña.

(1999). Hay que hacer algo. En Desarme [K7]. Barcelona, Cataluña.

(1999). Indiferente. En Desarme [K7]. Barcelona, Cataluña.

---

<sup>213</sup> La lista se encuentra en orden alfabético por nombre de la banda. La fecha responde al año en que fue grabada.

- (1999). Ojo por ojo. En Desarme [K7]. Barcelona, Cataluña.
- (1999). Paren la matanza. En Desarme [K7]. Barcelona, Cataluña.
- (2004). Contra las guerras. En Contra las guerras. Split con ZD [CD]. Bogotá, Colombia.
- (2004). Promesa militar. En Contra las guerras. Split con ZD [CD]. Bogotá, Colombia.
- (2004). Te odiamos. En Contra las guerras. Split con ZD [CD]. Bogotá, Colombia.
- (2004). Zoológico. En Contra las guerras. Split con ZD [CD]. Bogotá, Colombia.
- (2007). Los medios. En Denuncia [CD]. Bogotá, Colombia.
- (2007). La tele. En Denuncia [CD]. Bogotá, Colombia.
- (2007). Denuncia. En Denuncia [CD]. Bogotá, Colombia.
- (2007). ¿Quién? En Denuncia [CD]. Bogotá, Colombia.
- (2007). Objeter por conciencia. En Denuncia [CD]. Bogotá, Colombia.

#### *Desarme Rock Social*

- (2015). Despierta. En Yo digo vida [CD]. Bogotá. Colombia.
- (2015). No me importa. En Yo digo vida [CD]. Bogotá. Colombia.
- (2015). El baile contra la motosierra. En Yo digo vida [CD]. Bogotá. Colombia.
- (2015). El gran hermano. En Yo digo vida [CD]. Bogotá. Colombia.
- (2015). Achaques y dolores. En Yo digo vida [CD]. Bogotá. Colombia.
- (2015). Yo digo vida. En Yo digo vida [CD]. Bogotá. Colombia.

#### *Esclavos Unidos de América*

- (2003). Tres damas. En Recopila 1X CH [K7]. Bogotá, Colombia
- (2003). No hay héroes. En Recopila 1X CH [K7]. Bogotá, Colombia.

*Eskorbuto*

(1984). Sonidos de Guerra. En Eskizofrenia [CD]. Bilbao, País Vasco.

*La Pestilencia*

(1989). Vive tu vida. En La Muerte... Un compromiso de todos [CD]. Bogotá, Colombia.

*La Polla Records*

(1984). Salve. En Salve [CD]. Donostia, País Vasco.

*Maniática*

(1992). Beatus Summus. En El lado oscuro [CD]. Sevilla, España.

*Reincidentes*

(1992). Rip rap. En ¿Dónde está Judas? [CD]. Discos Suicida.

## Fuentes secundarias

- Altieri, C. (2003). The arts as a challenge to dominant philosophical theories of the affects. En C. Altieri, *The Particulars of Rapture: An Aesthetics of the Affects* (págs. 1-36). Nueva York: Cornell University Press.
- Athanasiou, A., Hantzaroula, P., & Yannakopoulos, K. (2008). Towards a New Epistemology: The "Affective Turn". *Historiein*, 8, 5-16.
- Biehl, J. G., Good, B., & Kleinman, A. (2007). Introduction: Rethinking subjectivity. En J. G. Biehl, B. Good, A. Kleinman, J. G. Biehl, B. Good, & A. Kleinman (Edits.), *Subjectivity: ethnographic investigations* (págs. 1-23). University of California Press.
- Blackman, L., & Cromby, J. (2007). Affect and Feeling. *International Journal of Critical Psychology*, 5-22.
- Castañeda, A. (9 de Octubre de 2014). *Nuevo Diario*. Recuperado el 14 de abril de 2016, de <http://www.nuevodiario.co/2014/10/09/desarme-decidio-que-debia-cambiar-estar-en-contra-de-por-estar-favor-de/>
- Charmaz, K. (1983). The grounded theory method: An explication and interpretation. En R. M. Emerson, *Contemporary field research: A collection of readings* (págs. 109-126). Boston: Brown and Company.
- Conquergood, D. (1985). Performing as a Moral Act: Ethical Dimensions of the Ethnography of Performance. *Literature in Performance*, 5, 1-13.
- Ellis, C., Adams, T., & Bochner, A. (2010). Autoethnography: An Overview. *Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research*. Obtenido de <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0114-fqs1101108>.
- Flores Villeda, M. (mayo-agosto de 2012). La interdisciplinariedad como estrategia de investigación. Etnografía, historia, microhistoria y vida cotidiana. (U. A. México, Ed.) *Andamios. Revista de Investigación Social*, 9(19), 31-47.

- Hamera, J., & Conquergood, D. (2006). Introduction: Performance and Politics: Themes and Arguments. En *The SAGE Handbook of Performance Studies* (págs. 419-425). SAGE Publications, Inc .
- Haraway, D. (1997). Testigo Modesto/Segundo Milenio. En D. Haraway, *The Haraway Reader* (págs. 13-36). Barcelona: UOC.
- Harding, S. (2004). Introduction: Standpoint theory as a site of political, philosophic, and scientific debate. En S. Harding, *The Feminist Standpoint Theory Reader: Intellectual and Political Controversies*. (págs. 1--15). Routledge.
- Hemmings, C. (September de 2005). Invoking affect: Cultural theory and the ontological turn. *Cultural Studies*, 19(5), 548-567.
- Kolapso Zine. (Agosto de 1999). Desarme. *Kolapso Zine*(2), 5-6.
- La Rebelde Causa Colombia. (s.f.). Desarme. *La Rebelde Causa Colombia*(1), 23-24.
- Medford, K. (2006). Caught with a fake ID: Ethical questions about slippage in autoethnography. *Qualitative Inquiry*(12), 853-864.
- Peidro, M. A. (s.f.). *Performancelogía. Todo sobre arte de performance y performancistas*. Obtenido de El Arte de Acción: <http://performancelogia.blogspot.com/2007/08/el-arte-de-accin-miguel-angel-peidro.html>
- Pollock, D. (2006). Memory, Remembering, and Histories of Change: A Performance Praxis. En *The SAGE Handbook of Performance Studies* (págs. 87-105). SAGE Publications, Inc .
- Sánchez González, D. (22 de Julio de 2009). *Desde Abajo. La otra posición para leer*. Obtenido de <https://www.desdeabajo.info/ediciones/4967-desarme.html>
- Sánchez González, D. (1 de Enero de 2012). *El Salmón. Revista de expresión cultural*. Obtenido de <http://www.elsalmon.co/2012/01/desarme-rock-crudo-visceral.html>
- Schechner, R. (2012). ¿Qué es la representación? En *Estudios de la representación. Una introducción*. (págs. 58-93). México D.F: Fonde de Cultura Económica.

- Schechner, R. (2012). ¿Qué son los estudios sobre la representación? En *Estudios de la representación. Una introducción*. (págs. 20-57). México D.F.: Fondo de Cultura Económico.
- Schechner, R. (2012). Procesos de representación. En *Estudios de la representación* (págs. 348-415). México D.F.: Fondo de Cultura Económico.
- Sedgwick, E. K. (1993). *Epistemology of the Closet* (Vol. 45). (U. o. Press, Ed.) Berkeley.
- Taylor, D. (2005). *Acts of transfer*. Duke University Press.
- Transculturación Zine. (1999). Desarme. *Transculturación Zine*(1), 26-28.

### **Fuentes complementarias**

- Aguayo, L. (s.f.). No hay futuro. La importancia del Punk como objeto de estudio y la llegada y construcción del punk en Chile (1891-1988). *Revista Historia y Patrimonio*(2), 1-10.
- Botero, C. (2007). Las músicas de fusión y el anarco punk en Bogotá y Medellín, algunas percepciones de lo legal . *Revista Estudios de Derecho, Facultad de Derecho de la Universidad de Antioquia*, 257-274.
- Garcés Montoya, Á. (2005). *Identidades musicales juveniles: pistas para su reconocimiento*. Obtenido de [http://biblioteca.universia.net/html\\_bura/ficha/params/title/identidades-musicales-juveniles-pistas-reconocimiento/id/3926949.html](http://biblioteca.universia.net/html_bura/ficha/params/title/identidades-musicales-juveniles-pistas-reconocimiento/id/3926949.html)
- López-Cabello, A. S. (2013). La música punk como un espacio identitario y de formación en jóvenes de México. *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, 185-197.
- Muñoz, G., & Marín, M. (2007). En la música están la memoria, la sabiduría, la fuerza.... *Revista Colombiana de Sociología*(28), 199-223.

- Muñoz , G., & Marín, M. (2002). Y la música... la música. En G. Muñoz, & M. Marín, *Secretos de mutantes: música y creación en las culturas juveniles* (págs. 149-234). Bogotá: Siglo del Hombre Editores.
- Ochoa, A. M. (1999). El desplazamiento de los discursos de autenticidad: Una mirada desde la música. En J. M. Barbero, F. López de la Roche, & J. E. Jaramillo, *Cultura y globalización* (págs. 249-265). Bogotá D.C.: Universidad Nacional de Colombia.
- Restrepo, A. (2005). Una lectura de lo real a través del punk. *Historia Crítica*, 9-37.