



UNIVERSIDAD  
**NACIONAL**  
DE COLOMBIA

# **Cantando memorias y construyendo paz: El Rap frente al conflicto violento en las ciudades (2005-2020)**

**Cristian Camilo Jiménez Riaño**

Universidad Nacional de Colombia  
Instituto de Estudios Políticos y Relaciones Internacionales  
Bogotá, Colombia  
2021



# **Cantando memorias y construyendo paz: El Rap frente al conflicto violento en las ciudades (2005-2020)**

**Cristian Camilo Jiménez Riaño**

Tesis presentada como requisito parcial para optar al título de:

**Magister en Estudios Políticos**

Directora:

Mg. María Teresa Pinto Ocampo

Línea de Investigación:

Cultura Política

Universidad Nacional de Colombia

Instituto de Estudios Políticos y Relaciones Internacionales

Bogotá, Colombia

2021



*A Martha Riaño y a Javier Jiménez, por su amor y paciencia;*

*A la Lunita y a la Estrella, por la luz que brindaron en estos tiempos;*

*A mi Lila, por ofrecerme un refugio, aun en su ausencia; además...*

*Me les quito el sombrero a esta generación de obreros que sin miedo va al combate. Vándalos que luchan con piedras y arte, es muy fácil que la ley los mate.*

**Yoky Barrios**



## **Agradecimientos**

Agradezco el apoyo y confianza brindada por quienes han dedicado parte de sus vidas al Hip Hop, en especial al Rap. Esta investigación no habría sido posible sin el apoyo del C Kronos del Comando Élite de Ataque; de Martín Batalla, excombatiente de las FARC-EP en proceso de reincorporación, luchador por la paz; de lxs integrantes de Rebeldía Urbana, cantores clandestinos; y, de Jorge Klann, cantante y luchador popular, quienes, pese a la distancia y las dificultades impuestas por la pandemia, apoyaron el desarrollo de esta investigación.

Un agradecimiento especial a María Teresa, quien, no sólo acompañó el desarrollo académico de la tesis, sino que también estuvo impulsándome, permanentemente, a continuar el proceso. A Leopoldo, porque con él construimos el primer anteproyecto de investigación y luego profundizamos el juego con el Rap —y la música en general— en la pedagogía. Al Coroto, no sólo por ser un enlace, sino por tanto tiempo y aprendizajes conjuntos en torno al Rap y a la vida misma. Al Juanito, por los años, proyectos y andares. A los quetzales populares y a la cadena de afectos, porque seguimos caminando.



## Resumen

### **Cantando memorias y construyendo paz: El Rap frente al conflicto violento en las ciudades (2005-2020)**

Esta investigación estudia la creación de memoria sobre el conflicto violento urbano y el conflicto armado en las ciudades desde el Rap, como narrativa musical, de cuatro grupos musicales y sus implicaciones en la construcción de paz desde abajo entre los años 2005 y 2020. La metodología parte de la perspectiva interpretativa, el método cualitativo, y la teoría fundamentada, que posibilitó la emergencia de nuevas categorías y teorías para el análisis. Las principales técnicas de recolección de información fueron las entrevistas semiestructuradas y el análisis de contenido de las canciones, junto al software para análisis cualitativo, Atlas. Ti. Para cumplir con los objetivos se categorizaron las dinámicas del conflicto armado en la ciudad y las del conflicto violento urbano, al tiempo que se identificaron los niveles de la memoria en torno a esas dinámicas y se creó un panorama interpretativo para encontrar los vínculos con la construcción de paz desde abajo. Esta tesis propone el análisis de la memoria por niveles, además de que comprueba la posibilidad de construir paz desde la narrativa musical a partir del relato en sí, de la puesta en escena y de la práctica popular y comunitaria de los grupos musicales estudiados.

**Palabras clave:** Memoria, construcción de paz, conflicto violento urbano, conflicto armado, música, Rap, Colombia.

## Abstract

### **Singing memories and building peace: Rap music and violent conflict in the cities (2005-2020)**

This research studies the creation of memory about the urban violent conflict and the armed conflict in the cities from the Rap, as a musical narrative, of four musical groups and its implications on the peace building from below between 2005 and 2020. The methodology is based on the interpretative perspective, the qualitative method and the grounded theory that makes possible the emergency of new categories and theories for the analysis. The main data recollection techniques were the semi-structured interviews and the content analysis of the songs, beside the qualitative analysis software, Atlas. Ti. To comply with the objectives, the dynamics of the armed conflict in the cities and the dynamics of the urban violent conflict were categorized. By the same time, there were identified the memory levels around those dynamics, creating an interpretative panorama to find their links with the peacebuilding from below. This thesis proposes the analysis of the memory by levels. Besides, the thesis verifies the possibility of peace building from the musical narrative itself, the staging and the popular and communitarian practice of the musical groups that were studied.

**Keywords:** Memory, peacebuilding, urban violent conflict, armed conflict, music, Rap, Colombia.

# Contenido

	Pág.
	<b>Resumen IX</b>
<b>1. Introducción .....</b>	<b>1</b>
1.1 Puntos de partida.....	3
1.2 Aproximaciones metodológicas .....	13
1.3 Camino a recorrer en este escrito .....	19
<b>2. Estado del arte: Hip Hop, Memoria, Paz y Conflicto .....</b>	<b>21</b>
2.1 Breve mirada a los estudios sobre el Hip Hop en Colombia: cultural, estética, histórica, política y memoria .....	21
2.2 La memoria como concepto y en las aproximaciones académicas al Hip Hop en Colombia y a nivel internacional .....	27
2.2.1 La memoria como concepto .....	27
2.2.2 La memoria en los estudios académicos sobre el Hip Hop a nivel internacional.....	30
2.2.3 La memoria en los estudios académicos sobre el Hip Hop en Colombia	34
2.3 La construcción de paz y sus enfoques .....	37
2.4 El conflicto violento urbano y el conflicto armado en las ciudades .....	41
<b>3. Tejidos teóricos y conceptuales .....</b>	<b>47</b>
3.1 Hip Hop, como movimiento; Rap, como narrativa musical .....	47
3.2 Memoria individual y colectiva .....	50
3.3 La construcción de paz desde abajo.....	54
3.4 Conflicto violento urbano y conflicto armado en las ciudades .....	56
<b>4. Memorias del conflicto armado en las ciudades y del conflicto violento urbano desde el Rap de cuatro coordenadas .....</b>	<b>61</b>
4.1 Nivel vivencial de la memoria.....	62
4.1.1 “No más abuso”: El nivel vivencial de la memoria en Jorge Klann.....	63
4.1.2 “Sí, lo recuerdo, hay fechas memorables”: El nivel vivencial de la memoria en el CEA .....	68
4.1.3 De Andrés Zuluaga a Martín Batalla: El nivel vivencial de la memoria en Martín Batalla .....	73
4.1.4 “Contamos lo que no nos han contado”: El nivel vivencial de la memoria en Rebeldía Urbana .....	78
4.1.5 El nivel vivencial de la memoria en la narrativa musical del Rap .....	80
4.2 Nivel local de la memoria .....	82

4.2.1	“Así se vive en los barrios de revueltas”: El nivel local de la memoria en Jorge Klann.....	83
4.2.2	“Desde donde nacen muchos, se crían pocos”: El nivel local de la memoria en el CEA.....	87
4.2.3	“De ollita a ollita, como en Marquetalia”: El nivel local de la memoria en Martín Batalla.....	94
4.2.4	“A la memoria de quienes han dejado su semilla en estos 55 años de resistencia”: El nivel local de la memoria en Rebeldía Urbana.....	98
4.2.5	El nivel local de la memoria en la narrativa musical del Rap.....	101
4.3	Nivel general de la memoria.....	103
4.3.1	La memoria ancestral: El nivel general de la memoria en Jorge Klann.....	104
4.3.2	“El país no se arregla matándose entre pobres”: El nivel general de la memoria en el CEA.....	108
4.3.3	“Desenterrando memorias, reconstruyendo nuestra historia”: El nivel general de la memoria en Martín Batalla.....	110
4.3.4	“Somos el respaldo de una historia negada”: El nivel general de la memoria en Rebeldía Urbana.....	112
4.3.5	El nivel general de la memoria en la narrativa musical del Rap.....	115
4.4	Conclusiones sobre las memorias del conflicto armado en las ciudades y del conflicto violento urbano desde el Rap.....	117
<b>5.</b>	<b>La Construcción de paz desde abajo a partir de la creación de memoria desde el Rap de cuatro coordenadas.....</b>	<b>121</b>
5.1	La construcción de paz desde el relato.....	121
5.1.1	“A paloma que huye por fuego”: Jorge Klann y la construcción de paz desde el relato.....	122
5.1.2	“Máquinas de guerra que sueñan con la paz”: El CEA y la construcción de paz desde el relato.....	127
5.1.3	“Más de 50 años de resistencia y lucha popular por la paz de Colombia”: Martín Batalla y la construcción de paz desde el relato.....	130
5.1.4	“Cada vez somos más, un pueblo buscando la paz”: Rebeldía Urbana y la construcción de paz desde el relato.....	132
5.1.5	La construcción de paz desde el relato de las narrativas musicales del Hip Hop.....	134
5.2	La construcción de paz desde la puesta en escena.....	136
5.2.1	“Más contundente quien coja libros y después micrófonos”: Jorge Klann y la construcción de paz desde la puesta en escena.....	136
5.2.2	Por una Revolución sin Muertos: El CEA y la construcción de paz desde la puesta en escena.....	138
5.2.3	“No hermano, pero es que yo no creo que usted sea guerrillero”: Martín Batalla y la construcción de paz desde la puesta en escena.....	140
5.2.4	La construcción de paz desde la puesta en escena de los integrantes del movimiento Hip Hop.....	143
5.3	La construcción de paz desde la práctica popular y comunitaria.....	144
5.3.1	Con la Mano Abierta: Jorge Klann y la construcción de paz desde la práctica popular y comunitaria.....	144
5.3.2	“Probablemente evitaron que nosotros entráramos a engrosar filas de x o y grupo armado”: El CEA y la construcción de paz desde la práctica popular y comunitaria.....	146

---

5.3.3	“Vamos por la paz porque aquí nos hemos matado somos los mismos”: Martín Batalla y la construcción de paz desde la práctica popular y comunitaria 147	
5.3.4	La construcción de paz desde la práctica popular y comunitaria de los integrantes del movimiento Hip Hop.....	149
5.4	Conclusiones sobre la construcción de paz desde abajo a partir de la creación de memoria desde el Rap .....	151
<b>6.</b>	<b>Conclusiones y horizontes hermenéuticos por explorar .....</b>	<b>153</b>
6.1	Conclusiones .....	153
6.2	Horizontes hermenéuticos por explorar .....	156
<b>A.</b>	<b>Anexo: Entrevista al C. Kronos del Comando Élite de Ataque (CEA).....</b>	<b>157</b>
<b>B.</b>	<b>Anexo: Entrevista a Martín Batalla.....</b>	<b>181</b>
<b>C.</b>	<b>Anexo: Entrevista a Jorge Klann.....</b>	<b>201</b>
<b>7.</b>	<b>Bibliografía .....</b>	<b>229</b>



# 1. Introducción

“Sobreviviendo en el barrio donde se escuchan disparos, donde se muere la gente por culpa de algunos cuantos, el terror en mi comuna hizo parte del pasado, dejando amargos recuerdos, corazones afectados” (Comando Élite de Ataque, 2010). ¿Qué puede derivar de este fragmento? A primera vista, es evidente un pasado vivido en la ciudad entre el conflicto violento. Pasado mediado por los recuerdos que se convierten en memoria gracias a la narrativa musical<sup>1</sup> que los transmite. También, es notoria la fuerza que imprimen nuevas voces —con memorias que parten de las vivencias— frente a un escenario de verdad hegemónica construida desde arriba, contribuyendo desde la pluralidad de voces a la construcción de paz, a la búsqueda de memorias, a la emergencia de verdades.

Lo anterior se entrelaza, confluyendo en el tema principal de esta investigación, a decir, el estudio de la creación de memoria en torno al conflicto violento urbano y al conflicto armado en las ciudades<sup>2</sup> desde la narrativa musical de algunos jóvenes pertenecientes al movimiento Hip Hop en Bogotá, Medellín y dos organizaciones insurgentes. A decir, las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia – Ejército del Pueblo (FARC-EP) —ahora en reincorporación, primero como Fuerza Alternativa Revolucionaria del Común (FARC), posteriormente como Comunes— y el Ejército de Liberación Nacional (ELN), entre los años

---

<sup>1</sup> Como narrativa musical se tomará aquel elemento sonoro, lírico y musicalizado que se encuentra como elemento del Hip Hop: el Rap y sus canciones, sus letras, sus samples.

<sup>2</sup> Se trabaja desde ambos conceptos debido al debate existente entre el amplio estudio del conflicto armado y la consiguiente precarización de las aproximaciones al conflicto violento urbano que ha terminado, en ocasiones, reducido al primero (Perea, 2018, pág. s.p.). De esta manera se logra atender a los fenómenos relacionados con el conflicto armado en las ciudades, sin perder de vista la particularidad de otro tipo de conflictos violentos que ocurren en las ciudades y se escapan del conflicto armado. Este punto será desarrollado en el marco teórico, mientras tanto, en ocasiones se referirá al conflicto violento urbano sólo como conflicto violento y al conflicto armado en las ciudades como conflicto armado, entendiendo que el contexto urbano es transversal a esta investigación.

2005-2020, y, las implicaciones que representa frente a la construcción de paz desde abajo.

¿Qué motiva esta investigación? Desde hace 20 años me he interesado en el Hip Hop, participé en distintos escenarios barriales desde el Rap y, en algún breve momento, también desde el Break Dance. El Hip Hop me ha acompañado durante un largo camino y las personas que he conocido en este ámbito han logrado enseñarme, en formas significativas, lo que la academia no ha logrado del todo. Desde la importancia del trabajo comunitario y la autogestión, pasando por la importancia de rescatar e indagar en los saberes populares, hasta la resistencia y las luchas populares, todo esto, plasmado en el accionar del movimiento Hip Hop y en las narrativas musicales del Rap.

Tras reunirme a cantar con algunos(as) compañeros(as) frente a problemáticas sociopolíticas y luego de habernos sentado a buscar *samples*<sup>3</sup> para elevar nuestras críticas frente a la desigualdad social, la pobreza, la violencia económica y policial en que sometían nuestros barrios, he pensado que el Hip Hop y, en particular, el Rap, es uno de los canales más cercanos para entender y construir la memoria de los sucesos vividos por los jóvenes de los barrios populares colombianos.

Tras volver a escuchar muchas canciones que han marcado mi vida, he encontrado una serie de patrones respecto a las interpretaciones que se hacen de los sucesos violentos en los entornos urbanos. Igualmente, he logrado aproximarme a la versión otra, sobre hechos que son difundidos bajo una versión oficial y hegemónica como la Operación Orión, sintiendo el dolor de sus víctimas desde las palabras de quienes la sufrieron. También, frente a hechos de violencia policial, ante los que el discurso oficial ha pretendido excusar los actos de la institucionalidad, mientras sus víctimas sufren la ausencia de sus queridas(os).

---

<sup>3</sup> Fragmentos de canciones o piezas sonoras que se utilizan de una forma diferente en una nueva canción. Esta técnica es bastante usada en el Rap y permite crear pistas instrumentales propias de este género a partir de audios tan diversos como una canción de balada o un discurso público.

---

Por esto, he decidido aventurarme —en medio de una pandemia, que limita la posibilidad de acceder directamente a los territorios en la forma que fue concebido este proyecto desde un inicio— al estudio de la memoria desde otra forma de creación. Porque un discurso diferente, y desde abajo, es fundamental para construir la paz, y este tipo de estudios puede tener campo en una academia que busca acercarse a la realidad sociopolítica desde la voz de quienes la viven.

## 1.1 Puntos de partida

En este acápite se hará un repaso inicial de los aspectos sobre los que se iniciará el camino. En un primer lugar, se hará referencia a la espacialidad, con algunas referencias musicales para contextualizar su estudio. Para así, en un segundo momento, proceder a delimitar los grupos musicales a estudiar. Posteriormente, se planteará la unidad temporal que abarca la investigación, dando paso a la definición de las principales temáticas trabajadas, delimitando el problema de investigación para cerrar con algunas preguntas y los objetivos de la investigación.

Esta investigación se realizó teniendo como ejes espaciales dos espacios físicos: Bogotá y Medellín, dada la incidencia que ha tenido el movimiento Hip Hop desde los ámbitos de su vida cotidiana y la de sus barrios, hasta los ámbitos políticos no institucionales —en colectivos populares, de educación mediante el Hip Hop y construcciones políticas alternativas— y en los institucionales —en términos de gestión cultural, política pública e incluso en los partidos políticos—. Todo un entramado de relaciones sociales que se ha construido en dichas ciudades de la mano con el movimiento Hip Hop, el espacio físico en la apropiación barrial y la contienda frente a la institucionalidad.

De igual manera, se orientó alrededor de dos movimientos insurgentes armados que atraviesan diversos espacios físicos<sup>4</sup>. A decir, el ELN y las FARC-EP de la mano con su

---

<sup>4</sup> Así, aunque Martín Batalla ha tenido una relación local con Medellín, su accionar, su militancia y su proceso de reincorporación, se han llevado a cabo en diversos espacios físicos, relacionados con las FARC-EP como organización. Lo mismo sucede —con mayor razón, debido a su clandestinidad— con Rebeldía Urbana en su relación con el ELN.

proceso fruto de la reincorporación, la FARC, posteriormente, Comunes. Movimientos que han sido partícipes y, también, víctimas del conflicto violento urbano y del conflicto armado en las ciudades.

En el caso de la ciudad de Bogotá, esta fue seleccionada en tanto que ella refleja gran parte de las problemáticas nacionales de Colombia, más fue uno de los focos de llegada del Hip Hop por medio de los flujos migratorios internacionales, sobre todo, desde y hacia Estados Unidos, donde el Hip Hop se estaba gestando con mayor fuerza entre los sectores populares y afroamericanos. Se encuentra ubicada en el departamento de Cundinamarca, entre cordones montañosos que rodean lo que en algún momento fueron lagos de gran extensión, pero, hoy en día se ha cubierto de grandes edificios grises y pequeñas casas con muros de ladrillo que forman lo que Jorge Klann llama la “urbe sonora” (Lo cotidiano, 2018) en la que habitan los(as) olvidados(as), las víctimas del conflicto violento urbano del que poco se habla.

Por otra parte, encontramos el caso de Medellín, otra de las cunas del Hip Hop colombiano, una ciudad ubicada en el Departamento de Antioquia y que ha vivido su historia sobre la montaña. Allí, las comunas han sido escenario de múltiples experiencias, vidas y sueños, pero también del impacto del conflicto armado en la ciudad junto con el conflicto violento urbano. Azotada por irrupciones militares y paramilitares, presencia de las guerrillas, milicias y pandillas, y la constante resistencia de sus pobladores que se enfrentan a las *máquinas de guerra*<sup>5</sup> (Comando Élite de Ataque, Máquinas de Guerra, 2008), los raperos en Medellín han convertido sus vivencias en música que ha demostrado la ilusoria realidad de las fronteras.

Este trabajo también hará referencia a las problemáticas del nivel nacional, sin obviar el nivel local y experiencial, desde dos organizaciones. Desde aquellos y aquellas inmersos en las violencias, principal pero no exclusivamente, del conflicto armado. De esta manera, organizaciones como las FARC-EP que “De ollita a ollita, como en Marquetalia, así fueron

---

<sup>5</sup> Para el Comando Élite de Ataque, las máquinas de guerra son aquellas fuerzas entrenadas y dispuestas para el combate, bien sea Ejército, Guerrilla, Paramilitares... Muy diferente esta definición a la del ministro de Defensa Diego Molano, para quien lxs niñxs son máquinas de guerra.

creciendo en la montaña” (Martín Batalla, De Ollita a Ollita, 2020) han dejado parte de sus memorias impresas en las canciones, permitiendo un acercamiento a las realidades de quienes crecieron en la montaña, atravesaron las trochas y llegaron a las ciudades.

Las FARC-EP, como movimiento insurgente armado que rastrea sus orígenes al enfrentamiento entre el Partido Liberal y el Conservador, al cruento ataque por parte del Ejército Nacional a la población campesina en Marquetalia y al cierre en la política institucional por parte del Frente Nacional (González, Jiménez, & Muñoz, 2018) es una guerrilla que ha disputado espacios de poder, inicialmente en la clandestinidad; actualmente, como partido político desde la institucionalidad y desde el accionar constructor de paz de sus excombatientes.

Finalmente, corresponde mencionar a la otra organización, el ELN, organización que, actualmente, mantiene su operación desde la clandestinidad (Jiménez & Muñoz, 2016). Este movimiento insurgente armado, surge en la misma época que las FARC-EP, pero con un carácter más obrerista y urbano. Igualmente, se ve fuertemente influenciado por la Revolución cubana, la teología de la liberación y la radicalización del movimiento obrero, estudiantil y sindicalista. Así, desde San Vicente de Chucurí y Simacota, empieza a retumbar un grito: “Obrero y guerrero soy, no daremos ‘Ni un paso atrás<sup>6</sup>” (Rebeldía Urbana, Somos ELN, 2020).

Una vez se ha demarcado la espacialidad, se puede continuar con la presentación de los grupos musicales del movimiento Hip Hop de quienes se tomó el corpus de canciones que se estudiaron. Su selección como caso de estudio está relacionada, fundamentalmente, con su accionar como cantantes, pero también se conecta con su función como activistas políticos desde su pertenencia al movimiento y la forma en que estas dos áreas se compaginan en su quehacer.

Además, cabe resaltar que dos de los grupos musicales han pertenecido, o pertenecen, a movimientos insurgentes armados. La importancia de retomar sus experiencias y sus

---

<sup>6</sup> Haciendo referencia a la consigna del NUPALOM, que para el ELN hace referencia a “Ni Un Paso Atrás, Liberación o Muerte”.

memorias, poniéndolas vis a vis con las narrativas musicales de los grupos musicales que no han pertenecido a dichos movimientos insurgentes, se debe a su aproximación privilegiada a los escenarios del conflicto armado en las ciudades. Su participación, como actores y víctimas a la vez, permite profundizar la reflexión que se traza en los términos de la memoria junto con las vivencias y perspectivas de quienes no han estado en dicha posición dual.

En específico, la elección de los grupos musicales obedece al entrecruzamiento de dos tipos de criterios: En primer lugar, un criterio espacial de representatividad urbana, desarrollado a partir de lo encontrado en escritos académicos guiados desde una perspectiva histórica en torno al Hip Hop en Colombia. Pero, así mismo, se parte de un criterio temático, pues de nada serviría —para esta investigación— tomar espacios representativos del Hip Hop, en general, si los grupos que allí se encuentran no hacen referencia en sus canciones al conflicto violento urbano o a las implicaciones del conflicto armado en las ciudades.

De esta manera, del entrecruzamiento entre el criterio espacial-histórico y el temático, surgen algunos grupos relacionados. Pero, con miras a acotar la cantidad inicial de grupos que iban surgiendo, se limitó la selección a aquellos grupos que hacían referencia a casos específicos del conflicto violento urbano o del conflicto armado en las ciudades y no sólo a su generalidad. Esto, a su vez, permitió profundizar en lo que más adelante se planteará como los niveles de la memoria presentes en la narrativa musical del Hip Hop y, también, ubicar a los grupos musicales relacionados directamente con los movimientos insurgentes.

Así, se seleccionaron grupos como el Comando Élite de Ataque (CEA). Este es un grupo de Rap fundado en el año 2005 y que se desprende de La Élite, uno de los primeros movimientos juveniles urbanos que trabajaban desde el Hip Hop en las calles de Medellín (C. Kronos, entrevista, 15 de noviembre del 2020) es el caso de estudio para dicha ciudad. Sus vivencias en la comuna 13 y su acercamiento al conflicto armado en la ciudad, por operaciones como Orión y Mariscal<sup>7</sup>, así como el acercamiento a escenarios del conflicto

---

<sup>7</sup> Las operaciones Orión y Mariscal fueron parte de una cadena de operaciones militares de alto impacto llevadas a cabo entre los años 2001 y 2002 por parte del Ejército Nacional de Colombia

---

violento urbano, como los de las pandillas y el sicariato, nutrieron sus canciones y son de necesario acercamiento respecto a la memoria.

El CEA fue un grupo compuesto por el comandante Kronos, el Duke y el Gnomo, raperos ubicados en Medellín y que empezaron a trabajar juntos desde muy jóvenes posicionándose como “(...) un ataque al mal gobierno, a las injusticias sociales y un ataque a posicionarnos, a tomar una posición en la cultura Hip Hop paisa y colombiana” (C. Kronos, entrevista, 15 de noviembre del 2020).

El proceso que llevó el CEA abarcó el Rap, pero dentro del movimiento Hip Hop también se movió en escuelas dedicadas a enseñar, y brindar oportunidades alternativas a las que impulsaba la violencia en los barrios, desde el Rap y alrededor de los elementos del Hip Hop, como *La Camada* y, más adelante, en procesos como *La Casa de Hip Hop Kolacho* y el *Festival Revolución Sin Muertos*<sup>8</sup>.

El grupo tuvo un punto de quiebre con el asesinato de uno de sus integrantes, Duke<sup>9</sup>, en el 2012, año en que logran sacar uno de sus más importantes álbumes *Plumas y Tinta Fierros y Sangre*. Así, el CEA siguió a dúo entre el Gnomo y C Kronos hasta los años 2014-2015, pero en este recorrido se confirma lo que decían en el *Outro* de este álbum “Nosotros somos el primer grupo de la comuna 13 que rompió el medio e hicimos el Hip Hop grande en la comuna y en la ciudad” (2012).

Por su parte, en Bogotá, y de la mano con la *Escuela Popular Mano Abierta*<sup>10</sup>, nos acercamos a las vivencias del conflicto violento urbano desde la perspectiva de Jorge

---

(junto con otro tipo de fuerzas, legales e ilegales) sobre territorios de Medellín, como la Comuna 13. Su objetivo principal era la disputa territorial, principalmente, frente a la guerrilla pero que tuvo un mayor impacto en la población civil (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2017). Se profundizará al respecto en el tercer capítulo.

<sup>8</sup> El *Festival Revolución sin Muertos* es un festival musical que busca, por un lado, impulsar el Rap y el Hip Hop de la Comuna 13; al tiempo que, propende, como uno de sus lemas lo dice por la “Reconciliación a 15 años de la Orión”. Es decir, no sólo es un ejercicio artístico y de encuentro en el disfrute, sino también, de memoria.

<sup>9</sup> Elider Varela, conocido en la escena Hip Hop como el Duke, fue asesinado en el sector la Torre de la Comuna 13 en octubre del año 2012.

<sup>10</sup> La *Escuela Popular Mano Abierta* es una escuela de Rap que surge desde la unión de varios grupos como Concienciarte y el Colectivo Bantú (Jorge Klann, entrevista, 07 de abril del 2021) se

Klann. Rapero que, desde sus letras y su activismo, ha llevado una constante lucha por el rescate de la memoria popular, ancestral y afrocolombiana. Sus inicios se relacionaron con el Reggae (Jorge Klann, entrevista, 07 de abril del 2021), desde las bandas *Tribals* y *Eternal Sound*, pero después le dio forma al proyecto de Jorge Klann, con su primer disco, *Rebel Music*, seguido del Retorno Fuego del Rey Changó, Jorge Klann en Combination Parte I y Rutas de Liberación Parte II, para llegar al Klanntology y otros proyectos en los que ha trabajado.

Su trayectoria artística va de la mano, no sólo con el trabajo popular y comunitario que lleva de la mano con el Rap, sino también con su acercamiento vivencial con las víctimas de dicho conflicto y del conflicto armado en las ciudades, nutriendo sus escritos con la denuncia y el aliento de continuar luchando desde el componente artístico.

Igualmente, dos grupos musicales se relacionan directamente con el conflicto armado en las ciudades, brindando una visión diferente a las anteriores. A partir de sus experiencias como combatientes desde los movimientos insurgentes armados y en proceso de reincorporación, a decir, Rebeldía Urbana y Martín Batalla.

Martín Batalla, también conocido como Andrés Zuluaga, es un rapero, excombatiente de las FARC-EP comprometido con el proceso de reincorporación como gerente de la Cooperativa Multiactiva para el Desarrollo Económico y Social del Norte de Antioquia<sup>11</sup> e integrante de Confecciones La Montaña<sup>12</sup> que, desde sus vivencias en Medellín, su experiencia en las luchas estudiantiles, su posterior vinculación a la lucha armada y su actual lucha desde el proceso de reincorporación, nos brinda una aproximación al tenso escenario de actor y víctima del conflicto armado en las ciudades.

---

enfoca en el trabajo popular y comunitario, según lo planteado por Jorge Klann (RADIO AlterAtiva -Rowinson Perez, 2020), desde tres componentes: formación, intervención y alfabetización desde diversas herramientas del Rap.

<sup>11</sup> Cooperativa encargada de orientar los procesos del Espacio Territorial de Anorí, con alrededor de 125 excombatientes asociados (Martín Batalla, entrevista, 17 de diciembre del 2020).

<sup>12</sup> Proyecto de reincorporación de excombatientes de las FARC-EP que, con el aprendizaje del combatiente y la combatiente farianas, han tejido la paz en tiempos hostiles. Martín Batalla afirma al respecto que "(...) en La Montaña, no sólo se conjuga lo textil, sino que se conjuga lo comunicacional" (Entrevista, 17 de diciembre del 2020).

---

Este cantante y constructor de paz inició su camino en la música escuchando Punk, pero las amistades del barrio lo llevaron a acercarse al Rap en su adolescencia, pero siempre estuvo en contacto con la música (Martín Batalla, entrevista, 17 de diciembre del 2020; Acero, 2017). Posteriormente, ingresó a la Universidad de Antioquia y, en el activismo estudiantil, sufrió el asesinato de uno de sus compañeros, el líder estudiantil Martín Hernández Gaviria<sup>13</sup>. Debido a este hecho, Andrés adoptó el nombre de Martín Batalla luego de haber lanzado una canción así titulada y haber sido preso por un falso positivo judicial. Allí, se enfiló en las FARC-EP, hasta que, con el proceso de paz y la firma de los Acuerdos, se dedicó a la reincorporación y al inmenso trabajo que lleva la construcción de paz en Colombia.

El último grupo al que se realiza una aproximación como caso de estudio es a Rebeldía Urbana. Desde su nombre se hace manifiesta su aproximación a la ciudad en sus vivencias, además de la rebeldía que mantienen desde su lucha en la clandestinidad de las filas del ELN. Este último grupo nos permite esa aproximación a un escenario diferente a los anteriores, el de los cantantes y combatientes que, aún en este momento, se mantienen en armas y desde allí narran sus memorias insurgentes, sus particulares formas de resistencia y sus discursos, claramente diferenciados de los institucionales y hegemónicos.

Cabe resaltar que Rebeldía Urbana es la propuesta musical que presenta el Frente Urbano Nacional Comandante en Jefe Camilo Torres Restrepo, del ELN. Según lo presenta el ELN, en el disco se logra evidenciar la creatividad de sus combatientes urbanos y urbanas al tiempo que se hace un repaso por momentos y elementos claves de la organización, siguiendo una de sus consignas: “la cultura es el fusil artístico de la revolución” (Insurgencia Urbana, 2020) contribuyendo musicalmente a lo que llaman la *batalla ideológica*<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> Politólogo graduado de la Universidad Nacional de Medellín, asesinado en la Comuna 5 de esta misma ciudad (Redacción - El Comején, 2021).

<sup>14</sup> La cual entienden con miras a la liberación física y mental de la población (Insurgencia Urbana, 2020), de la mano con la batalla que se lleva en el campo de combate.

¿Qué elementos brinda para la delimitación temporal y espacial acercarse a grupos que en sus letras hagan referencia al conflicto violento urbano y al conflicto armado en las ciudades, además de hacer énfasis en casos específicos? En un primer momento, es clara la distribución espacial en dos de las principales ciudades y cunas del Hip Hop en Colombia, a decir, Bogotá y Medellín; además, de dos movimientos insurgentes armados de gran importancia en la historia política de Colombia; igualmente, es notoria una distribución temporal que inicia en el año 2005 hasta llegar al 2020.

Es por esto por lo que, inicialmente, se plantea como unidad temporal la referencia al conflicto violento urbano desde las narrativas musicales del Comando Élite de Ataque. Pero, atendiendo al carácter abierto de la investigación desde la teoría fundamentada<sup>15</sup>, a medida que se analizó el corpus inicial de canciones se hicieron a un lado algunos grupos debido a la generalidad de su acercamiento y emergieron otros, relacionados con el conflicto violento urbano, pero también con el conflicto armado en las ciudades.

Así, esta unidad temporal abarca como hitos de inicio y finalización los años 2005 y 2020, ambos relacionados con la nueva escuela (Andrade-Sastoque, y otros, 2015), pero con raíces que se rastrean hasta las épocas de la vieja escuela<sup>16</sup>, lo cual, a su vez, guarda relación con el espacio simbólico a ser trabajado pues inicia con el año en el que se consolida el Comando Élite de Ataque, 2005.

La unidad temporal de este escrito con orientación mono-temporal —junto con el espacio simbólico, refiriendo al corpus de canciones que son analizadas— pasa por la primera década del 2000 con canciones como *Amargos Recuerdos* del Comando Élite de Ataque donde hacen referencia a las Operaciones Mariscal y Orión, pasando por finales de esa

---

<sup>15</sup> La teoría fundamentada (Trinidad, Carrero, & Soriano, 2006) brindó la posibilidad de ir nutriendo conceptual y teóricamente la investigación a medida que iba avanzando, desde el diálogo entre el corpus de canciones y las entrevistas. Este punto será profundizado en la metodología.

<sup>16</sup> El Hip Hop en Bogotá ha sido caracterizado según la época en que surgió en los términos vieja escuela y nueva escuela. En algunas ocasiones su uso se emplea de forma caprichosa o marcando los 2.000 como punto de ruptura. Sin embargo, para una división más precisa en términos de categorización histórica, se recurre en esta investigación al escrito de Andrade-Sastoque y otros (2015) según el cual, a partir de 1996 se empieza a forjar la nueva escuela. Antes de esta fecha, la vieja escuela y la *Golden Age*, fueron las etapas vividas del Hip Hop, donde nació y fue construyendo su propia identidad tras las olas migratorias.

---

década e inicios de la siguiente con las producciones musicales de Martín Batalla, quien relaciona sus vivencias en la insurgencia. Y, abarcando hasta el año 2020 con el álbum *Klanthology* de Jorge Klann, donde se retoma el conflicto violento urbano en los barrios de Bogotá; además, con el disco de *Rebeldía Urbana* del Frente de Guerra Urbano Nacional del ELN donde se relaciona el conflicto armado en las ciudades con algunas manifestaciones del conflicto violento urbano desde el accionar y visión de sus Frentes Urbanos.

Por lo anterior —y para insertarse en el problema— cabe resaltar que el Hip Hop es un movimiento cercano a la población de los barrios populares de ciudades como Bogotá y Medellín, incluso, de jóvenes combatientes y excombatientes. En torno a este movimiento, los jóvenes han configurado diversas formas identitarias que se han nutrido de sus narrativas musicales, manifiestas en el Rap, configurando formas de construir y reconstruir la memoria en diversos niveles.

Pese a esto, en los estudios académicos sobre el Hip Hop, se encuentra un vacío respecto a la memoria<sup>17</sup>, el cual motiva esta investigación. Las aproximaciones a la memoria tienden a partir de la co-creación etnográfica (Arango & Muñoz, 2007), o a girar en un ámbito autorreferente (Ojeda, 2015)<sup>18</sup> y, en los casos en que logra superar este ámbito, la relación que se traza abarca diversas temáticas, pero no se da énfasis a la memoria desde las narrativas musicales respecto a su relación con el conflicto violento urbano y el conflicto armado en las ciudades, tema de interés para esta investigación.

Asimismo, en esta tesis abordaremos la problemática de la construcción de paz. En este sentido, se propende por un acercamiento relacional que indague los vínculos existentes entre la creación de memoria y la construcción de paz desde abajo, cabe aclarar que no es un elemento aislado del anterior, su división solo obedece a fines analíticos. Este elemento se hace fundamental pues presenta la relación entre las memorias subalternas que surgen como forma de memoria colectiva en su cruce con la memoria individual (Villa

---

<sup>17</sup> Este vacío será profundizado en el estado del arte.

<sup>18</sup> Como memoria autorreferente se plantea al ejercicio de memoria sobre el desarrollo del movimiento Hip Hop en sí mismo, su trasegar histórico, sus avances y dificultades. Este tipo de ejercicio tiende a replicarse en algunos encuentros del movimiento Hip Hop, por ejemplo.

& Barrera, 2017) —inmersas en la narrativa musical del Hip Hop— y cómo estas permiten la construcción de paz desde la comunidad, desde abajo, mediante, por ejemplo, la inserción de memorias diferentes a la oficial.

La importancia de atender al vacío mencionado, como parte del problema de investigación, se relaciona con el momento actual de construcción de paz que hace menester la recuperación de la(s) memoria(s), entendiendo que los integrantes del movimiento Hip Hop han atravesado un proceso de construcción de memoria individual y colectiva (Ricoeur en Méndez, 2008) en torno a diversas temáticas —incluso las implicaciones del conflicto violento urbano en las ciudades—, proceso que desde sus narrativas musicales brinda un punto de referencia para poder realizar diversos acercamientos interpretativos a las implicaciones en la construcción de paz.

Estas narrativas musicales al configurar formas de construir y reconstruir la memoria en diversos niveles, y su estudio, pueden ser de gran importancia al ser uno de los pilares para la construcción de paz desde abajo. Pese al olvido al que se ha condenado en las academias, son un campo de interés para los estudios políticos —desde su carácter interdisciplinar— debido a las múltiples relaciones sociales/de poder que se dan en sus intersticios y las reconfiguraciones que posibilitan en términos de resistencia, asimilación, negociación, entre otros.

Debido a lo anterior, la presente investigación parte de interrogantes como los que nos propone Diana Avella a hacernos para empezar investigaciones alrededor del Hip Hop: “¿Cómo estudiar el Hip Hop? ¿Para qué estudiar el Hip Hop?” (2015, pág. 116) Y por esto, la investigación se encamina, principalmente, a la pregunta: ¿Cómo se ha creado la memoria en torno al conflicto violento urbano y al conflicto armado en las ciudades desde la narrativa musical de algunos integrantes del movimiento Hip Hop en Bogotá, Medellín y dos organizaciones insurgentes, entre los años 2005 y 2020, y cuáles son sus implicaciones respecto a la construcción de paz desde abajo? Pues, como diría José Luis Pérez:

*Eso es el Hip Hop de Colombia y el de Bogotá, una posibilidad de mirar los últimos 30 o 40 años de historia de nuestro país a partir del ojo clandestino de los*

---

*artistas que sin pasar por grandes facultades de universidades, han perfeccionado un arte que es la existencia misma* (Andrade-Sastoque, y otros, 2015, pág. 9)

Con miras a acercarse a estos interrogantes, la investigación se propone estudiar la creación de la memoria en torno al conflicto violento y armado en las ciudades desde la narrativa musical de algunos integrantes del movimiento Hip Hop colombiano entre los años 2005-2020, con el fin de buscar elementos que posibilitan la construcción de paz desde abajo a partir de su relación con la memoria individual y colectiva.

Por lo anterior, es necesario categorizar las dinámicas del conflicto armado en la ciudad y las del conflicto violento urbano buscando dar solidez al marco analítico desde el que se estudia la creación de memoria. Al tiempo, se busca identificar los niveles de la memoria en torno al conflicto violento y armado en las ciudades desde su narrativa musical, para así obtener un panorama interpretativo que permita vincularlos con el análisis de las formas de construcción de paz desde abajo.

## **1.2 Aproximaciones metodológicas**

En cuando a las aproximaciones metodológicas que se tomaron para llevar a cabo la investigación, se puede iniciar mencionando que, para dar respuesta a los interrogantes planteados y con el afán de cumplir lo propuesto en los objetivos, se parte de una perspectiva interpretativa que, principalmente desde el método cualitativo, busca desentrañar los sentidos transversales de la creación de memoria sobre el conflicto armado y el conflicto violento urbano desde la narrativa musical propia del movimiento Hip Hop, el Rap, y sus relaciones con la construcción de paz.

La perspectiva interpretativa permitió acercarse a las narrativas musicales creadas desde los integrantes del movimiento Hip Hop, por lo cual, resulta adecuada para adentrarse en la interpretación de la narrativa y, también, del trasfondo de sentido(s) que rodea a sus autores y los contextos sociales que les acompañan, tanto a nivel micro, como a nivel macro. Lo anterior atiende a que algunas canciones refieren, por ejemplo, a la Operación Orión y al impacto vivencial que tuvo en el barrio, pero a su vez, hacen referencia a la percepción que se tenía desde afuera sobre la comuna 13 y que provocó una

estigmatización y el posterior ataque sobre su población (Comando Élite de Ataque, Amargos recuerdos, 2010).

Por su parte, el método cualitativo permitió aproximarse a la realidad social, a la comprensión del sujeto y a la creación de memoria individual y colectiva, lo cual, de la mano con el marco teórico y la perspectiva hermenéutica, posibilitaron una interpretación más profunda y la búsqueda de sentidos e interpretaciones diversas, más que la construcción de datos medibles y exactos en su univocidad.

De la mano con el método cualitativo, cabe destacar la importancia que tuvo la teoría fundamentada a lo largo del proceso de investigación. Como la presentan Trinidad, Carrero y Soriano desde los aportes de Glaser y Strauss, la teoría fundamentada se entiende como “(...) una metodología de análisis inductiva generativa [que] propone un proceso de análisis cualitativo con el objetivo de generar proposiciones Teóricas Fundamentadas en los datos empíricos” (2006, pág. 21). En concreto, la teoría fundamentada permitió la emergencia de nuevos conceptos y de la necesidad de acudir a nuevas teorías debido al tratamiento del corpus. A medida que se vaya avanzando en la descripción del empleo de las diversas técnicas, se volverá a este punto, para darle una mayor profundidad.

Tanto la perspectiva interpretativa, como el método cualitativo —e, igualmente, la teoría fundamentada— se relacionaron con diversas técnicas para alcanzar los objetivos de la investigación. Empezando con los objetivos específicos y terminando con el objetivo general, para dar una mirada global al proceso, se puede decir que, para solventar el primer objetivo específico de la investigación, se acudió inicialmente a la revisión documental alrededor de escritos académicos sobre las implicaciones del conflicto armado en las ciudades, brindando un marco teórico inicial desde el cual acercarse a la construcción del corpus e iniciar la investigación.

Simultáneamente, se realizó una revisión inicial para pasar a una revisión y selección preliminar del corpus de narrativas musicales a ser trabajadas. Para esto, se empleó la técnica de matriz de recolección e interpretación de datos guiada por preguntas para, en un inicio, filtrar los casos a seleccionar para la investigación, y, posteriormente, cruzar las

teorías y conceptos fruto de la revisión documental del material académico con lo obtenido en el corpus de canciones.

De este cruce analítico y, debido a la cantidad de grupos resultantes que hacían referencias muy generales al conflicto armado en las ciudades, se desprendió la necesidad de acotar los grupos junto con sus narrativas musicales, no sólo por el filtro temático — como se venía haciendo— sino también, teniendo como criterio, que en alguna de sus narrativas musicales se mencionase algún caso concreto que evidenciara el conflicto. Esto permitiría un posterior acercamiento, mucho más cercano, a los niveles vivencial y local de la memoria.

Acto seguido, se procedió a transcribir, codificar y realizar un análisis cualitativo preliminar de las narrativas musicales mediante el software de análisis cualitativo, ATLAS. Ti. En el intento de llegar al momento de saturación teórica (Trinidad, Carrero, & Soriano, 2006), es decir, al punto en que los datos recolectados no aporten nada nuevo al desarrollo de las categorías de análisis, se evidenció que algunos datos obtenidos desbordaban el enfoque inicial reducido al conflicto armado en las ciudades. Por lo tanto, gracias a la teoría fundamentada, se atendió a la necesidad de vincular al marco teórico nuevos conceptos y categorías emergentes, nutriéndose de la discusión alrededor del conflicto violento urbano (Perea, 2013; De la Torre, y otros, 2018).

Esta necesidad también se observó al usar la matriz de interpretación y análisis, la cual operó, no sólo alrededor de la recolección, sino también, del análisis y de la teoría fundamentada. Esto se dio, en la medida en que evidenció la imposibilidad de analizar ciertos datos desde las categorías preestablecidas, llevando a añadir nuevas secciones de acuerdo con las categorías emergentes y sus conceptos relacionados, por ejemplo, los actores y acciones diferenciados para el conflicto armado en las ciudades y el conflicto violento urbano.

De esta manera, no sólo se ha complementado la diferencia entre manifestaciones del conflicto armado y del conflicto urbano violento —siendo, en gran parte, una diferencia que brotó gracias a la metodología fundamentada— desde los planteamientos que se encuentran en las diferentes canciones, sino que, también se lograron filtrar, en una

primera matriz, los grupos y cantantes en general junto con un primer corpus de canciones; para, en una segunda matriz, filtrar las canciones relacionadas con las temáticas centrales (teniendo en cuenta la importancia de que se acercaran al conflicto violento urbano y/o al conflicto armado en las ciudades) buscando, especialmente, a quienes se pudiese contactar con mayor certeza<sup>19</sup>.

Gracias a estos ejercicios se pasó de un corpus muy amplio y de referencias difusas, a un corpus preliminar (tras los primeros filtros) de 142 narrativas musicales, para llegar, finalmente, a un corpus delimitado de 54 narrativas musicales con referencias directas al conflicto violento urbano y al conflicto armado en las ciudades y, por lo menos una referencia a un suceso concreto por grupo musical, que fueron codificadas, analizadas e interpretadas.

Posteriormente, se realizó una nueva revisión documental a nivel teórico y conceptual. a partir de las categorías que emergieron en el análisis cualitativo de la mano con la teoría fundamentada. De esta manera, se logró responder al primer objetivo específico a lo largo del proceso de investigación, nutriendo el marco teórico y conceptual al tiempo que se apertura la posibilidad analítica de adentrarse en el segundo objetivo específico.

Para alcanzar este objetivo no sólo se acudió al corpus de narrativas musicales delimitado, sino que, también se diseñaron y aplicaron entrevistas semiestructuradas a integrantes de los grupos musicales creadores de las narrativas musicales del corpus delimitado. La

---

<sup>19</sup> En un inicio, en el proceso de delimitación del corpus de narrativas musicales. se había realizado parte del análisis cualitativo del corpus de canciones de otro grupo bogotano, pero, al no obtener confirmación para llevar a cabo la entrevista y al ver que las referencias a sucesos concretos eran mínimas, se decidió omitirlo. Por otro lado, se intentó contactar a otro grupo de Rap bogotano, femenino, buscando complementar el escrito desde su mirada. Aun así, tampoco se obtuvo respuesta y, debido a que tampoco tenía mayores referencias a sucesos específicos del conflicto violento urbano o del conflicto armado en las ciudades, también se optó por omitirlo. Caso contrario sucedió con el grupo Rebeldía Urbana. En un principio, se logró el contacto y la confirmación de la entrevista, pero, debido a la situación de orden público y a su condición de clandestinidad, les eliminaron algunas redes sociales, incluido el canal de YouTube donde albergaban su material audiovisual, imposibilitando la realización de la entrevista. Aun así, debido a su posición particular frente al conflicto armado en las ciudades, también, a su relación con uno de los movimientos insurgentes armados y, a las menciones específicas que hacen de situaciones concretas del conflicto armado en las ciudades y del conflicto violento urbano, se mantuvo como parte de la población de la investigación.

---

importancia de este tipo de entrevistas radica en su flexibilidad y en la posibilidad de alimentarse del diálogo que se va creando con el/la entrevistado(a) para ampliar los datos obtenidos. Cabe resaltar que las preguntas de las entrevistas semiestructuradas se construyeron a partir del cruce entre lo escuchado en el corpus de narrativas musicales y el marco teórico de la investigación. Igualmente, cada entrevista se nutrió del contexto particular de cada ciudad u organización representativa del grupo o cantante

Posteriormente, durante las entrevistas, cada pregunta se fue ampliando, trayendo nuevos interrogantes, gracias a la posibilidad dialógica abierta por el modelo de entrevista semiestructurada. Cabe resaltar que, la virtualidad dada la pandemia y las cuarentenas obligatorias, además de la clandestinidad y la situación de seguridad, imposibilitaron la ejecución de la entrevista con Rebeldía Urbana, pese a que se lograron realizar algunos acercamientos iniciales. Igualmente, debido a estas mismas condiciones, fue eliminado su canal de YouTube<sup>20</sup> y otros medios digitales, lo cual imposibilitó el rescate de parte del material que se cita en este escrito, como la entrevista a Antony Beltrán.

En este punto, nuevamente cobra relevancia el software de análisis cualitativo ATLAS. Ti junto con la teoría fundamentada, debido a que se procedió a la transcripción, codificación y análisis cualitativo de las entrevistas semiestructuradas. En el proceso de saturación teórica (Trinidad, Carrero, & Soriano, 2006) se evidenció que algunos datos desbordaban el tratamiento teórico que se estaba dando a la violencia como violencia directa. La mayoría de las canciones ubicaban violencias de corte estructural, otras, como las de Jorge Klann, planteaban algunas violencias diferenciadas dirigidas a los grupos afro. Así, se entendió la necesidad de ampliar el análisis de la violencia (Galtung, 2016) para posibilitar un análisis teórico más detallado.

---

<sup>20</sup> Sin embargo, el canal puede ser visualizado mediante la herramienta *Wayback Machine* de *Internet Archive* mediante el enlace: [https://web.archive.org/web/20201101004959/https://www.youtube.com/channel/UC\\_hP\\_VAVmNMWoyHt18dfDCQ](https://web.archive.org/web/20201101004959/https://www.youtube.com/channel/UC_hP_VAVmNMWoyHt18dfDCQ). Lo anterior permite, no sólo verificar la existencia previa de la página, sino también, dar una mirada al material que Rebeldía Urbana había incluido, como sus canciones y entrevistas. Para reproducir las canciones es necesario acceder vía *Ivoox*, sitio web de radio y podcasts.

Posteriormente, se procedió a cruzar la información obtenida del análisis de los datos del corpus de narrativas musicales con la de las entrevistas semiestructuradas, al tiempo que, en la redacción, se avanzaba en el proceso de interpretación. En este punto, se estableció la importancia de adentrarse, más que en el estudio general de la memoria, en la exploración de los diversos niveles de la memoria que se iban creando alrededor del conflicto violento urbano y del conflicto armado en las ciudades.

De esta manera, una constante fue el interrogante alrededor de la construcción de paz desde abajo. La información generada a partir de los datos recolectados abrió camino para establecer distintos escenarios de construcción de paz relacionados con los diversos niveles de memoria, logrando identificar que, incluso, ante ambientes y audiencias que podrían ser hostiles, con la música logran alterar la relación social y guiarla a caminos de entendimiento y reconciliación.

Gracias a esto se hace notorio que, aunque el foco principal se encuentra en las letras de las canciones, gracias a las entrevistas emergieron estos escenarios relacionados con sus narrativas musicales y la construcción de paz, como la puesta en escena y el trabajo político y comunitario. Así, se identificaron diversos patrones que nutrieron el proceso de interpretación, análisis y redacción que permitirían alcanzar, a su vez, el objetivo general de la investigación.

Cabe resaltar, a modo de complemento, que las fuentes de información fueron, por un lado, el corpus delimitado de 54 narrativas musicales junto con 3 entrevistas semiestructuradas aplicadas a tres de los grupos que conforman la población de estudio y algunas entrevistas y declaraciones que se encontraron disponibles en línea, junto con otras que lo estuvieron, pero fueron eliminadas. Por otro lado, se dispuso de los documentos académicos que podrían aportar a la investigación.

Igualmente, debido a los posibles riesgos de seguridad que representa, para el investigador y las personas involucradas, la investigación sobre la memoria respecto al conflicto violento urbano y al conflicto armado en las ciudades desde el Hip Hop, la metodología incluía estrategias de autocuidado para los actores mencionados que se involucran en la investigación. En un principio, era claro que la gran mayoría de riesgos de

seguridad que se relacionan con la investigación, se desprenden del hecho de investigar la violencia urbana. De esta manera —y siguiendo a Theidon (2014)— se evidenciaron riesgos, no sólo para el investigador, sino también para los informantes. Estos riesgos se relacionan, tanto con lo que se pueda llegar a hablar, como con los datos sensibles que pudiesen ser publicados.

Con miras a afrontar los riesgos mencionados, y entendiendo el cambio que representó pasar de la presencialidad, a la virtualidad, se hizo necesario seguir lo planteado por Theidon (2014) respecto a los límites. Saber hasta qué punto se podían preguntar determinados temas en un lugar particular (en este caso, mediado por la virtualidad y en algunos casos —como el de Rebellía Urbana— por la clandestinidad), buscar formas en que se acuerde con los informantes la información que resulta delicada para su integridad y, finalmente, mantener un proceso permanente de reflexividad mediante el cual, como investigador, también piense qué podría ser riesgoso para él.

Para finalizar esta sección se hace necesario manifestar que esta investigación también es una apuesta política. Una apuesta, no sólo por rescatar al Hip Hop desde la academia, sino también, por la memoria que emerge desde los sectores históricamente silenciados, en ejercicios como los de las narrativas musicales del Hip Hop; una apuesta por la construcción de paz desde abajo, que atiende a la importancia de la emergencia de esas memorias de quienes han padecido las violencias y se resisten a las mismas, al tiempo que resisten a la memoria oficial que busca invisibilizarlas. En fin, esta investigación, que se mueve bajo el beat del Rap, es una apuesta contra el olvido.

### **1.3 Camino a recorrer en este escrito**

El escrito se dividirá en cinco capítulos que condensarán las bases teóricas y conceptuales, los puntos nodales de discusión y la interpretación del corpus desde la memoria y la construcción de paz. De esta manera, a modo de introducción, se presentarán puntos generales de la investigación junto con sus aspectos formales que llevan al problema de investigación, los objetivos y la apuesta metodológica asumida.

En el primer capítulo se repasará el estado del arte con los puntos nodales de discusión alrededor del Hip Hop y el Rap, la memoria, la construcción de paz, el conflicto armado en las ciudades y el conflicto violento urbano en Colombia. De esta manera, se abre camino para que, en un segundo momento, se retomen estas discusiones para ubicar los tejidos teóricos y conceptuales que se entretajeron para el desarrollo de la investigación. En ese sentido, se propondrá un diálogo entre dicho tejido y el corpus principal de la investigación, concretando el planteamiento a través de su horizonte relacional.

En el tercer y cuarto capítulos, se podrá encontrar el análisis e interpretación del corpus de las canciones desde las teorías y conceptos que se han definido. Así, para empezar, en el tercer capítulo se trazará la relación entre la memoria del conflicto violento y armado en el Rap desde cuatro lugares, cuatro coordenadas. Desde una mirada analítica que divide distintos niveles de la memoria (vivencial, local y general), se logran ubicar los distintos relatos que cada grupo ha construido frente a sucesos concretos del conflicto violento y armado para, finalmente, poner en diálogo dichos niveles, ubicando patrones y distancias frente a la creación de memoria.

Por un horizonte similar se ubica el cuarto capítulo del escrito, en el cual, centrándose en la construcción de paz a partir de la memoria desde el Rap, se ubican las aproximaciones a dicho concepto desde el relato, la puesta en escena y la práctica popular y comunitaria para cada grupo estudiado. Al finalizar el capítulo se presenta un diálogo entre las formas de construcción de paz que se lograron encontrar a partir de la creación de memoria desde el Rap.

Finalmente, en el quinto capítulo, se cierra el escrito con dos puntos fundamentales: en un primer lugar, las conclusiones principales de la investigación respecto a los vínculos encontrados entre la memoria del conflicto violento urbano y del conflicto armado en las ciudades, con la construcción de paz desde abajo; y, en un segundo y último momento, los horizontes hermenéuticos que quedan como puntos pendientes para exploraciones futuras.

## **2. Estado del arte: Hip Hop, Memoria, Paz y Conflicto**

En este capítulo se realizará un balance de la distinta literatura académica frente a las principales categorías de la investigación. En un primer momento se dará una breve mirada a los estudios sobre el Hip Hop en Colombia, identificando cinco aproximaciones principales, sus relaciones entre sí y las posibilidades que abre el acercarse al estudio del Hip Hop. En segundo lugar, se hará un acercamiento a la memoria, diferenciando las aproximaciones que se han hecho a esta en los estudios académicos sobre el Hip Hop a nivel internacional y nacional. De esta manera, se logrará perfilar un vacío en el acercamiento a la memoria en los estudios sobre el Hip Hop en Colombia que será abordado en la investigación.

La construcción de paz y sus enfoques conforman el tercer momento de este estado del arte. Desde el rastreo teórico realizado, se logran perfilar tres principales enfoques, relacionados en términos de contradicción, pero conectados por un enfoque híbrido. Este acápite permite una mirada a la construcción de paz, brindando una mirada panorámica para ubicar la apuesta de esta investigación. Finalmente, se hará un repaso por el debate que se ha producido entre el conflicto violento urbano y el conflicto armado en las ciudades, planteando la necesidad de indagar en ambos, sin caer en la reducción del primero al segundo.

### **2.1. Breve mirada a los estudios sobre el Hip Hop en Colombia: cultural, estética, histórica, política y memoria**

En esta primera sección del estado del arte, se realizará una breve mirada a los estudios sobre el Hip Hop en Colombia. Cabe resaltar que se buscaba hacer un repaso de las

miradas sobre el Rap, pero, para aproximarse a los estudios sobre el Rap colombiano se requiere un acercamiento paralelo a lo que la academia ha indagado sobre el Hip Hop en Colombia, pues algunos de los estudios sobre el primero, se encuentran subsumidos en los del segundo<sup>21</sup>. De esta manera, y según las temáticas principales de la investigación, se pueden ubicar los escritos rastreados respecto al Hip Hop en Colombia de acuerdo con su aproximación temática.

Así, se configuran diversas entradas al tomar como criterio principal el enfoque temático hacia el que apuntan los autores y autoras. Es decir, tomando como criterio el tema principal alrededor del cual configuran sus escritos. Esto no niega las cercanías con otras temáticas —pues la mayoría se convierten en aproximaciones complementarias entre sí al abordar el Hip Hop desde distintas aristas— pero la diferencia crucial es el énfasis que se da a determinada temática en particular sobre las demás.

De esta manera, son cinco las aproximaciones temáticas identificadas en el rastreo de los estudios que se han realizado sobre el Hip Hop en Colombia: la cultural, la estética, la histórica, la política y la de memoria, siendo la última en la cual se identifica un vacío con respecto al acercamiento a la memoria desde las narrativas musicales en los estudios sobre el Hip Hop, clave para esta investigación.

Para empezar, la aproximación cultural se caracteriza porque sus análisis giran en torno a la tipificación o identificación de prácticas culturales al interior del movimiento Hip Hop y, por lo tanto, las relaciones que brotan en torno a categorías como cultura y juventud. Así, Blanca García, Cesar Duarte y Stella Higuera, parten de la conceptualización del Hip Hop, indistintamente, como subcultura o tribu urbana (2010, pág. 40) con el objetivo de despojarlo del estigma y visibilizarlo desde sus expresiones y prácticas culturales junto con las impresiones que generan, principalmente, en la localidad de Santa Fe de la ciudad de Bogotá.

---

<sup>21</sup> Lo cual se relaciona con el vínculo entre el Hip Hop y el Rap, siendo este último entendido como uno de los elementos que componen al Hip Hop.

Igualmente, Giovanna Chamorro (s.f.) recopila analíticamente diversas experiencias de escuelas y procesos de Hip Hop en Bogotá. Allí, identifica sus prácticas culturales y pedagógicas, sumándole la descripción de sus dinámicas organizativas internas y su proyección frente a la sociedad/comunidad.

En los anteriores escritos existe una problemática con respecto a la definición del Hip Hop desde las categorías culturales, a la cual, autoras como Martha Vidal responden parcialmente —desde sus prácticas culturales y las experiencias que atraviesa desde la gestión cultural en Bogotá— ubicando al Hip Hop desde la hibridación cultural como “(...) una subcultura musical que nace de los cimientos de la cultura afro-americana” (2011, pág. 25). Pero, al tiempo, lo ubica como una subcultura urbana, mientras en otras ocasiones lo plantea como una cultura por ser más que una moda. Así, si bien se hace un mayor esfuerzo de conceptualización dentro de las categorías de los estudios culturales, se mantiene el intercambio de definiciones en forma indistinta.

Esta problemática también es trabajada por Garcés y Casasbuenas, quienes parten del debate entre cultura, subcultura y contracultura entendiéndolas como conceptualizaciones dinámicas en tiempo y contexto, prefiriendo ubicar al Hip Hop como una cultura juvenil urbana, que, al interactuar en el territorio, se convierte en “(...) un territorio juvenil en tanto está poblado de recuerdos, olvidos, vida cotidiana, barrio, calle” (2005, pág. 79). Si bien este escrito presenta un capítulo en que se retoma la resistencia desde el Hip Hop, el énfasis se sitúa en la conceptualización de su carácter cultural, su configuración identitaria y la forma en que se proyectan sus prácticas culturales en los territorios. Esto lo ubica en la aproximación cultural, pese a compartir —de forma secundaria— algunos elementos con aproximaciones como la política.

Por su parte, Marín & Muñoz (2002) se acercan a lo planteado por Garcés y Casasbuenas (2005) en tanto ubican al Hip Hop como una cultura juvenil, pero se enfrentan a visiones que lo entienden como tribu urbana, desviación social o nuevo movimiento político. Cabe resaltar que se hace énfasis en lo cultural, a pesar de ser entendido desde la creación como expresión estética. Otro de los escritos que relaciona el Hip Hop como expresión de lo juvenil, es el presentado por Fabián Acosta y Diego Barbosa (2005), quienes plantean, entre otras cosas, la participación de los jóvenes desde sus festivales y el Hip Hop como movimiento artístico.

La fortaleza de la aproximación cultural es que puede vincular elementos estéticos, políticos y de gestión cultural para aproximarse al estudio del Hip Hop. Pero, sobre todo en los primeros casos, una problemática encontrada es su carácter descriptivo. Igualmente, es notorio el uso de elementos de corte histórico para contextualizar, así como la mención de puntos relacionados con la aproximación estética, pero el énfasis se sitúa en el aspecto cultural, comportándose como una aproximación complementaria con respecto a las demás.

En un segundo momento, se puede continuar con la aproximación estética dentro de los estudios que abordan el Hip Hop. Esta estudia al Hip Hop desde su relación con la apariencia —desde la moda, el vestido— a pesar de acercarse parcialmente a algunos puntos de la aproximación cultural, como su relación con la categoría juventud. En esta aproximación se encuentran escritos como el de Natalia Uribe, en el que se aproxima en forma analítica al caso pereirano, en el cual se entiende el Hip Hop como una subcultura, pero no desde sus prácticas culturales, sino en cuanto se convierte en muestra de rebeldía y estilo, configurándose “(...) a partir de objetos cotidianos, donde hay una preocupación por el consumo de productos relacionados con la moda/vestido” (2013, pág. 13).

Siguiendo la misma línea, pero desde un acercamiento analítico al caso bogotano, José Forero (2016) estudia la construcción de interacciones sociales ubicando al Hip Hop con relación a la vestimenta y la estética corporal. En los textos de esta aproximación se hace evidente que la estética cobra mayor relevancia temática frente a otras posibles aristas de análisis que resultan en relación de dependencia respecto a dicho ámbito.

La aproximación estética se comporta en forma complementaria con las demás vías de acercamiento al Hip Hop, pues, si bien pareciera existir una relación conflictiva con respecto a la aproximación política<sup>22</sup>, bajo el entendimiento de la multiplicidad de aproximaciones posibles, resulta siendo, más bien, una arista que se puede complementar

---

<sup>22</sup> Debido a que la aproximación estética sitúa el elemento de resistencia, solamente, desde la moda y las relaciones de consumo relacionadas.

con las otras aproximaciones analíticas. Su limitación es que —a pesar del carácter complementario— puede reforzar la idea de que el movimiento Hip Hop solo gira en torno al elemento estético, resultando en la despolitización de algunas de sus dinámicas, llevando en paralelo a que el corte histórico sea reducido y solo plantee los cambios en el vestir.

Es por esto, por lo que se puede ubicar la tercera aproximación, en la cual se encuentran escritos que describen el devenir del Hip Hop desde un acercamiento, principalmente, histórico. En este acercamiento, pueden confluír otros ejes analíticos —como la ubicación temporal de prácticas culturales determinadas o el carácter estético y su relación con las prácticas en un periodo particular— pero resultan siendo secundarios frente al horizonte histórico que se comporta como criterio diferenciador de esta aproximación.

Allí se ubica el escrito de Silvie Ojeda y otras(os) autoras(es), quienes, analítica y descriptivamente, encuadran la historia del Hip Hop en Bogotá desde sus antecedentes en 1983 hasta el año 2015, periodizando y problematizando su devenir. Cabe resaltar que, afirman: “(...) el Hip-Hop aparece como el depositario de la memoria, como el que conserva en sus elementos, intactos en el tiempo, tantos y tantos reclamos, tanta inconformidad” (2015, pág. 11). También, pero en forma de escrito biográfico narrativo, se encuentra la propuesta de Diana Avella (2015) quien, desde la narración de su propia experiencia en la academia y el Hip Hop, recrea la historia de este movimiento desde su punto de vista y su posicionamiento como artista y mujer.

En estos textos se encuentra una potencialidad —aunque desarrollada en forma marginal— en la aproximación a la memoria, que para los casos particulares se hace desde una interpretación histórica. Sin embargo, en escritos como el de Ojeda (2015), encuentran su límite al plantear al Hip Hop como un depositario de la memoria con elementos intactos, es decir, se toma como una memoria estática, lo cual puede ser problemático entendiendo el carácter dinámico de la memoria colectiva.

Lo anterior lleva a sintetizar que, desde esta aproximación, se traen a colación relaciones con la aproximación política —a ser desarrollada en seguida—, la estética y la cultural, pero, la diferencia radica en el acento que se da a las trayectorias históricas de las

agrupaciones y del movimiento Hip Hop como un todo en Colombia, buscando presentar patrones particulares para periodos históricos determinados.

Como fue mencionado anteriormente, la cuarta aproximación académica al Hip Hop, es la aproximación política. Se caracteriza por centrar su análisis en torno a categorías y conceptos políticos, tales como la resistencia frente al capitalismo o los valores hegemónicos, la agencia, la ideología, entre otros. Dentro de esta aproximación se ubica el escrito analítico de Diego Sánchez (2015), que parte de la relación del Rap con categorías políticas de análisis, como la resistencia, a partir de un acercamiento a los grupos musicales que han tenido relaciones con organizaciones juveniles populares de izquierda, ubicando sus trayectorias desde los relatos propios.

Un escrito que se puede ubicar en esta categoría, debido a la relación que traza entre el Hip Hop y la subjetividad política, es el Estado del Arte que presenta Reisner de Jesús Ravelo (2018) sobre el Hip Hop. Si bien, el autor identifica diversas categorías (algunas cercanas al Estado del Arte planteado en esta investigación, como la cultural) presenta, desde su título, la relación que busca trazar entre el Hip Hop y la subjetividad política.

La diferencia que caracteriza a esta aproximación frente a la cultural o la histórica, es que, si bien ubica un rastreo de trayectorias y emplea conceptos clave de los acercamientos culturales —como comunicación, juventud, entre otras— su énfasis gira en torno a los grupos que tienen trayectorias relacionadas con la política, o hace énfasis en conceptos relacionados con el ámbito político, siendo este el criterio diferenciador. Y, en torno a este elemento, orbitan tanto los conceptos culturales como las trayectorias históricas, por esto, con respecto a las demás aproximaciones, puede ser entendido como complementario.

Finalmente, se encuentra la aproximación que se acerca al Hip Hop desde su relación con respecto a la memoria. Si bien, este acercamiento converge con la aproximación política —en tanto se trabajan categorías y conceptos propios de esta— y con la histórica —debido a que parte de periodizaciones y del rastreo de determinados sucesos— se diferencia de estas debido al énfasis que da en su análisis a la centralidad de la memoria como criterio diferenciador a la hora de estudiar el Hip Hop y el Rap.

## **2.2 La memoria como concepto y en las aproximaciones académicas al Hip Hop en Colombia y a nivel internacional**

En esta sección se realizará un repaso por el estado de la cuestión de la memoria en tres puntos diferenciados. En un primer momento, sobre la memoria como concepto; en un segundo momento, alrededor de la memoria y las aproximaciones académicas al Hip Hop en Colombia; finalmente, en torno a la memoria y las aproximaciones académicas al Hip Hop a nivel internacional.

En las aproximaciones académicas que se han realizado al Hip Hop en Colombia, en ocasiones se hace referencia a la memoria, pero este acercamiento es marginal, o reducido al carácter audiovisual co-creado en la investigación etnográfica. En algunos momentos, se posiciona desde aproximaciones muy generales; mientras en otros, se ubica desde un punto de vista autorreferente o centrado en temáticas como el género. Por esto, sería de gran utilidad enfocar este campo satélite a la memoria sobre el conflicto violento urbano y el Rap en Colombia, pero las referencias serían mínimas, por lo tanto, se ampliará el espectro a la memoria —en general— respecto al Hip Hop, con miras a brindar un repaso más concreto de la memoria, mientras se enfoca la especificidad del Hip Hop y el Rap en Colombia.

### **2.2.1 La memoria como concepto**

Para empezar con el rastreo de la discusión alrededor de la memoria como concepto, se hace necesario realizar una revisión de los acercamientos académicos con respecto a la memoria colectiva en Colombia, la cual ha sido abordada desde diversos enfoques disciplinares, desde la archivística hasta la antropología. Pero, a efectos de la búsqueda investigativa del presente proyecto, se tomó como criterio diferencial, más que su tratamiento disciplinar, la función que le confieren a la memoria desde sus estudios; por esto —y adecuando los planteamientos de Rabotnikof referidos por Villa & Barrera (2017)—se plantea que los estudios en torno a la memoria colectiva pueden ser categorizados en tres acercamientos derivados de sus funciones o registros

macrosociales: El identitario, el resistente y finalmente, el acercamiento terapéutico, los cuales guardan entre sí una relación de complementariedad.

Para empezar, el acercamiento identitario “(...) cuya tesis fundamental es que la memoria estructura la identidad nacional, étnica, grupal e individual” (Villa & Barrera, Registro identitario de la memoria: Políticas de la memoria e identidad nacional, 2017, pág. 154). Se entiende como una memoria inmersa en juegos de poder que se relacionan con la formación de la identidad. Esto permite a autores como Villa y Barrera (2017) identificar la relación existente entre las políticas de la memoria y la configuración de la identidad nacional, al aproximarse a algunos países que han tenido historias marcadas por el conflicto armado interno, indagando la forma en que se construye identidad desde la construcción de memoria colectiva en dichos contextos.

De esta manera, el acercamiento identitario permite hacer aproximaciones, como la del escrito de Sandra Rodríguez (2009), a la relación entre el proceso de consolidación de la *memoria oficial* con respecto a las organizaciones populares, encontrando elementos mediadores en la escuela, las visiones hegemónicas de la Historia<sup>23</sup> y la línea narrativa presente en diversos mitos fundacionales que pretenden la construcción de una identidad única y determinada.

Los dos escritos referidos tienen en común el carácter central que le dan a la memoria en su función social configuradora de identidad, pero, como es evidente en el segundo escrito, esto no niega la presencia de memorias subalternas y de las relaciones conflictivas existentes entre estas. Sin embargo, el énfasis se pone en la construcción identitaria, pero, lo anterior refiere a una relación de complementariedad entre la aproximación identitaria y las que serán desarrolladas a continuación.

Según la división planteada por Rabotnikof, llegamos a un segundo momento, el del acercamiento resistente, donde se encuentran los estudios que giran en torno a las “(...)

---

<sup>23</sup> Cabe aclarar que la memoria oficial se entrecruza, de forma permanente, con lo que se entiende por historia oficial, la Historia con H mayúscula, pues es a nivel institucional donde, principalmente, se encuentra su cristalización. Este punto será profundizado en el marco teórico.

memorias subalternas y subversivas de los movimientos sociales, víctimas y otras agrupaciones que tienen el objetivo de hacer contrapoder y resistencia a procesos de dominación, opresión, exclusión o explotación” (Villa & Barrera, Registro identitario de la memoria: Políticas de la memoria e identidad nacional, 2017, pág. 154).

En esta línea se encuentran escritos como la mayoría de los compilados por Absalón Jiménez y Francisco Guerra (2009)<sup>24</sup> donde se parte del carácter conflictivo que tienen las memorias oficiales y subalternas para presentar, por ejemplo, la construcción de memoria desde las organizaciones populares, o, la forma en que desde la configuración identitaria —en cuanto a la construcción de un nosotros(as)— se logra construir la memoria de una Asociación Campesina.

Como se puede observar en el texto referido, en el acercamiento resistente se puede plantear la forma en que los grupos construyen sus configuraciones identitarias a partir de la memoria. A pesar de esto, se diferencia del acercamiento identitario, fundamentalmente, por centrar su análisis en la forma en que se resiste desde los discursos y memorias subalternas a determinadas memorias oficiales o establecidas, y no en la construcción de una identidad particular.

De esta manera, la relación existente entre ambos registros es de complementariedad analítica. Cabe mencionar que, una de las principales fortalezas del acercamiento resistente, es el carácter político que asume y su entendimiento dinámico de la memoria entre una serie de disputas donde se van transformando y recreando entre las memorias subalternas y las memorias dominantes.

Finalmente, el acercamiento terapéutico se entiende como aquel en el que se indaga por “(...) lo que les pasa a los colectivos y a los individuos cuando hacen memoria, esto es, las consecuencias del trabajo de memoria” (Villa & Barrera, Registro identitario de la memoria: Políticas de la memoria e identidad nacional, 2017, pág. 154). Así, la diferencia fundamental con respecto a las otras dos aproximaciones es que, gira alrededor de la interiorización del proceso de hacer memoria en las colectividades e individuos, más no,

---

<sup>24</sup> A excepción de uno de sus escritos, referenciado con anterioridad.

en torno a los contenidos y procesos sociales de la memoria, aun cuando puede hacer referencia en términos subsidiarios a dichas funciones.

Dentro de este acercamiento se ubican escritos como el de Castrillón, Villa & Marín (2016) donde se acercan a los relatos de las víctimas del conflicto armado, buscando dar un énfasis en la forma en que sobrellevan “(...) el afrontamiento del dolor, la soledad, la tristeza y la desolación” (2016, pág. 405). En este escrito resulta claro que el acercamiento terapéutico se aproxima a los procesos psicológicos y emocionales que se desencadenan con la memoria y sus rituales.

De acuerdo con la relación de los tres tipos de acercamiento, se puede observar que existen elementos similares que permiten abordar las memorias de colectividades que entran en disputa. Pero, el énfasis de la función macrosocial en tanto criterio diferencial es fundamental para categorizar los estudios en torno a la memoria colectiva.

La relación existente entre este acercamiento y los anteriormente planteados, es de complementariedad, teniendo en cuenta que parte del cómo se interioriza el trabajo de memoria. La fortaleza de este acercamiento es la proximidad frente al proceso de duelo de quienes hacen memoria, la relación trazada con el carácter subjetivo-terapéutico y de catarsis.

### **2.2.2 La memoria en los estudios académicos sobre el Hip Hop a nivel internacional**

Siguiendo el rastreo realizado se pueden ubicar las posiciones respecto a la memoria y el Hip Hop<sup>25</sup> a nivel internacional, a partir de una doble diferenciación: La primera, diferenciando conceptualmente para entrever el tipo de memoria al que se hace referencia —memoria colectiva, individual, histórica, social— y así, la segunda diferenciación se centraría en aquellos estudios que tomen como referente la memoria colectiva, tomando como criterio diferencial, más que su tratamiento disciplinar, la función que le confieren a

---

<sup>25</sup> En específico se hace referencia a la forma narrativa-musical del Hip Hop, el Rap. Pese a esto, se realizó la búsqueda y análisis del material desde la categoría Hip Hop, pues muchos escritos no lo diferencian del Rap pese a trabajar, principalmente, su componente narrativo-musical.

la memoria desde sus estudios, como fue presentado anteriormente desde los planteamientos de Rabotnikof referidos por Villa & Barrera (2017).

En términos internacionales, se encuentran diversas referencias a la memoria con relación al Hip Hop, pero el acercamiento a la memoria frente al conflicto violento urbano es reducido. Más en cambio, se encuentra un amplio material que hace referencia a la memoria del pueblo afroamericano y su resistencia, a la memoria creada y difundida a través del Hip Hop en conflictos armados como el palestino o el serbio, e incluso, a tratamientos terapéuticos desde el Hip Hop.

Para empezar, se encuentran las referencias que se centran en la memoria histórica, por ejemplo, Claudimar Durans (2018) en su escrito *As Anastácias do Quilombo*, centra su atención en la organización de mujeres alrededor del Hip Hop en Maranhão (Brasil), dejando entrever la forma en que a partir de este, construyen-recuperan la memoria histórica de las mujeres negras, al tiempo que se construye una identidad positiva.

Pero ¿A qué tipo de registro macrosocial de la memoria podría responder? Si bien, no hace referencia a la memoria colectiva, claramente su relación con la memoria histórica les lleva a los linderos del acercamiento identitario "(...) cuya tesis fundamental es que la memoria estructura la identidad nacional, étnica, grupal e individual" (Villa & Barrera, 2017, pág. 154) siendo una memoria inmersa en juegos de poder con una relación característica con respecto a la formación de identidad.

Por la misma línea, se encuentran los planteamientos de Silvana Carvalho (2014) quien presenta una mirada de la forma en que el Rap creado en Angola, Portugal y Brasil por artistas como Mc Kappa, Mc Valete y el Grupo Simples Rap'Ortagem, logra reconstruir la memoria de la diáspora africana en hablantes portugueses.

El acercamiento identitario de este escrito es claro, partiendo de la memoria histórica de la diáspora para aproximarse a la creación de representaciones de la afro descendencia y la construcción de identidades negras. Cabe resaltar que también se encuentra un acercamiento a la memoria resistente en tanto se presenta el choque entre la memoria nacional en Brasil y la memoria de los grupos no hegemónicos (como los afrodescendientes e indígenas) pero el foco está en la identidad.

La memoria de conflicto armado (*war memory*) también ha sido trabajada en su relación con el Rap en países como Croacia. Así pues, Catherine Baker (2009) se acerca a la Guerra de Croacia y la forma en que la música —en particular, el Rap— fue usada, no solo para representar las memorias de la guerra, sino también para posicionar una visión de nación. De esta manera, se presenta una memoria relacionada con la identidad de nación, especialmente alejada de la visión resistente y más bien alineada con la construcción de una memoria nacional.

Por otra parte, autores como Mark Villegas (2015) presentan el encuentro entre la memoria y la construcción del discurso de la raza desde el Hip Hop filipino-americano. El acercamiento identitario es el elemento central en su disertación de la memoria y el Hip Hop. Algo similar sucede en el escrito de Regina Bradley (2014) en el cual se relaciona el Rap con la raza, la posición y la identidad en un entramado que, en los archivos digitales del Hip Hop, se comporta como salvaguarda de la memoria de la identidad afroamericana.

En el libro *That's the joint!: The hip-hop studies reader*, se encuentran dos capítulos que logran ejemplificar el registro identitario de la memoria en el Hip Hop desde dos comunidades en particular: Desde la comunidad afrodescendiente se encuentra un acercamiento en *Postindustrial Soul: Black Popular Music at the Crossroads* (Neal, 2004) como un esfuerzo por reconstruir comunidad desde la memoria negra.

Por su parte, en *Never trust a big butt and a smile* (Rose, 2004) también se retrata la memoria histórica de la comunidad afroamericana, pero se hace un especial énfasis en la mujer afroamericana y la memoria masculinizada que se encuentra en el Hip Hop. De esta manera, pese a tener atisbos cercanos al registro resistente, en tanto memoria subalterna, el énfasis se encuentra en la construcción identitaria en términos raciales o de género.

Como se evidencia en el anterior ejemplo, el registro identitario de la memoria es en ocasiones muy cercano al registro resistente. Joyce Oh (2015) presenta un escrito en el que el Hip Hop presenta una forma de representación de la memoria, cargada de recuerdos y tradición oral que tiene un rol fundamental en la construcción del nacionalismo palestino. Pese a esto, este nacionalismo como forma de identidad, va de la mano con el papel que

desempeña esa memoria en el Hip Hop como un transmisor de la revolución desde grupos de Rap como DAM. De esta manera, se encuentra una ligazón entre el registro identitario y el resistente, pese a esto, el papel resistente va encaminado a la construcción de identidad nacional.

Al revisar los anteriores escritos, es notorio que guardan relación directa en tanto su eje central es la identidad y la forma en que se refuerza desde la memoria en el Hip Hop. Esto no niega la relación de complementariedad existente con otros escritos más cercanos, principalmente, al registro resistente de la memoria en tanto la identidad configurada desde la memoria puede ejercer una función contrahegemónica (como en el caso de la lucha palestina presentada en el escrito de Joyce Oh (2015)) pero el énfasis está en la configuración de identidad.

Así pues, si bien el registro identitario de la memoria tiene gran relación con la creación de memorias subalternas, escritos como *The state of rap: Time and place in hip hop nationalism* (Decker, 1993) centra parte de su argumento en la búsqueda de cantantes como Terminator X que en sus letras involucran una relación con la memoria de personajes clave en la resistencia de la comunidad afrodescendiente, centrándose en el discurso descolonizador y de memoria histórica negra, más que en su elemento identitario, en su potencia resistente por la evocación de las Panteras Negras, Fanon, entre otros. Por esto se configura una relación de complementariedad con el registro identitario, pero, en particular, abre la línea del registro resistente.

De igual manera es retratada la relación entre el Hip Hop y la memoria por parte de Spenger Rangitsch en su tesis *Tracing Symbolic discourse of Steadfastness and Resistance: Collective Memory, Social Practice and Palestinian (trans) Nationalism*, donde, pese a la importancia que le confiere a la memoria colectiva en el nacionalismo palestino, es en el análisis de la resistencia donde recae el énfasis. Su estudio se orienta a las luchas colectivas e individuales respecto a las memorias de la revuelta, la ocupación y la intifada, siendo ejemplo de la *hip hop culture of resistance* (Rangitsch, 2007). De esta manera, se encuentra una relación de complementariedad con los demás escritos y con el registro identitario.

Como se puede observar en el escrito referido, en el acercamiento resistente se plantea la forma en que los grupos construyen sus configuraciones identitarias a partir de la memoria, a pesar de esto, se diferencia del acercamiento identitario fundamentalmente por centrar su análisis, no en la construcción de dicha identidad, sino en la forma en que se resiste desde los discursos y memorias subalternas a determinadas memorias oficiales o establecidas.

De esta manera la relación existente entre ambos registros es de complementariedad analítica. Una de las principales fortalezas del acercamiento resistente es el carácter político que asume y el entendimiento dinámico desde el cual entiende la memoria en una disputa existente entre las memorias subalternas y las memorias dominantes.

Por su parte, Adia McClellan, (2008) ejemplifica la relación que se desprende del Hip Hop y la memoria respecto a su función terapéutica. Parte del grupo identitario afrodescendiente, pero al acento no se encuentra en la configuración de la identidad, sino más bien, en la forma en que el Hip Hop se convierte en una herramienta terapéutica (principalmente, a nivel individual).

De esta manera, se puede observar que existen elementos similares en los tres tipos de acercamiento referidos, que permiten abordar las memorias de colectividades que entran en disputa, pero el criterio diferencial en cuanto al énfasis de la función macrosocial es fundamental para categorizar los estudios en torno a la memoria, donde el acercamiento terapéutico parte del cómo se interioriza el trabajo de memoria. Por esto, la relación existente entre este acercamiento y los anteriormente planteados, es de complementariedad. La fortaleza del acercamiento terapéutico es la proximidad frente al proceso de duelo de quienes hacen memoria, la relación trazada con el carácter subjetivo-terapéutico y de catarsis.

### **2.2.3 La memoria en los estudios académicos sobre el Hip Hop en Colombia**

Ahora bien ¿Cómo se relaciona la memoria con el Hip Hop en los estudios académicos en Colombia? Para dar inicio a este recorrido, y manteniendo la diferenciación de posiciones presentada en el acápite anterior, se podría hacer un acercamiento a la línea del registro

identitario, donde se encuentra el escrito analítico de Germán Arango y Ana Muñoz en el cual se pasan por alto las discusiones de categorías culturales (2007, pág. 5) para adentrarse en un análisis de la memoria audiovisual con respecto al Hip Hop.

El autor y la autora parten de un estudio de etnografía audiovisual, lo cual los lleva a privilegiar el elemento audiovisual —sobre la construcción narrativa-musical propia— en cuanto a la construcción de memoria. Cabe aclarar que, en este escrito, también se pone en juego el registro resistente frente a la cotidianidad, pero el eje identitario adquiere mayor protagonismo.

La aproximación que se acerca al Hip Hop desde su relación con respecto a la memoria, se diferencia de las anteriormente descritas en tanto omite las discusiones frente a la aproximación estética y frente a las categorías culturales —debate fundamental en la aproximación cultural— haciendo un uso instrumental de la aproximación política e histórica, encaminando su análisis a la construcción de memoria audiovisual, por lo que se comporta como una aproximación complementaria con respecto a las demás.

Así, en esta aproximación se encuentra un importante acercamiento a la memoria con respecto al Hip Hop, pero, también se ubica un vacío crucial para esta investigación. A decir, la memoria se reduce a la construcción audiovisual que los autores crean colectivamente con las comunidades, dejando a un lado el estudio de la memoria desde la narrativa-musical propia del movimiento Hip Hop, la cual resulta siendo la base para la posterior construcción audiovisual.

Dentro de la aproximación al registro identitario algunos autores chocan con las visiones unificadoras de la memoria sobre la identidad, pero mantienen su discurso respecto a dicha rama, por ejemplo, Germán Muñoz y Martha Marín (2007) ubican al Hip Hop como la memoria sónica de la cultura, donde, a pesar de no mencionar la memoria colectiva, parten de las subjetividades colectivas. Similar a esta, es la aproximación de John Jairo Uribe (2017), quien, al ubicar la memoria crítica del Hip Hop como proceso de memoria colectiva construido al interior del mismo, tiende al registro identitario, como memoria autorreferente (lo cual no niega su relación con otros tipos de memoria, pero sí sitúa su enfoque primario).

Los escritos referidos tienen en común el carácter central que le confieren a la memoria en su función social configuradora de identidad, pero, como es evidente en ambos, esto no niega la presencia de memorias subalternas y de las relaciones conflictivas existentes entre estas. Aun así, su énfasis se pone en la construcción identitaria, lo cual construye una relación de complementariedad entre el registro identitario y los que serán desarrollados a continuación.

Por otra parte, se encuentran los estudios que giran —según la división planteada por Rabotnikof— en torno a las “(...) memorias subalternas y subversivas de los movimientos sociales, víctimas y otras agrupaciones que tienen el objetivo de hacer contrapoder y resistencia a procesos de dominación, opresión, exclusión o explotación” (Villa & Barrera, 2017, pág. 154) y que son aquellos que pertenecen al segundo acercamiento ubicado en cuanto a la memoria colectiva en Colombia, el acercamiento resistente.

Otros trabajos que hacen parte de esta lectura resistente son aquellos que, desde la perspectiva de género, dan cuenta de la construcción de una memoria que gira en torno a lo ocurrido en la comuna 13 como forma de resistencia al discurso hegemónico y a la masculinidad hegemónica (Neira, 2015). Este escrito encuentra gran cercanía respecto esta investigación, pero su énfasis en la masculinidad hegemónica más que en el conflicto violento urbano en sí, genera una diferencia temática en el desarrollo. Así pues, se establece una relación complementaria analíticamente, pero diferenciada en su enfoque, entre el acercamiento resistente y el identitario. Donde la fortaleza de uno se encuentra en el ámbito político y en el otro, en un cruce entre el político y el cultural.

En cuanto al acercamiento terapéutico de la forma en que se interioriza el proceso de memoria, pocos escritos lo relacionan y no se encontraron aquellos que lo desarrollen a fondo. Pese a esto, sobresale el texto de Fernando Infante (2016) donde se relaciona brevemente un proceso de reelaboración de la memoria con el de sanación mediante algunas líricas creadas en Ciudad Bolívar por artistas como Taka, pero no desarrolla el vínculo existente entre ambos procesos. Y, Laura Rojas junto con otras y otros autores (Rojas, Henao, García, & Monroy, s.f.) vinculan someramente las narrativas transmedia de Casa Kolacho con la sanación de las heridas de la guerra desde el Hip Hop, pero ninguno profundiza en dicha relación.

Este balance permite evidenciar diversos acercamientos que se han adoptado respecto a la memoria, en general y, en particular, a la memoria en las aproximaciones académicas al Hip Hop a nivel internacional y en Colombia. En este último acercamiento, se evidencia, por un lado, que los estudios sobre el Hip Hop que hacen énfasis en la memoria, son muy reducidos frente a los que enfatizan otras categorías, como también se evidencia en el estado del arte de Ravelo (2018). Por otra parte, en los escritos que sí tienen un énfasis en la memoria, se extraña una perspectiva de memoria que vaya más allá de lo autorreferente, y, en los casos en que trasciende ese ámbito, es notorio un vacío respecto al énfasis en las narrativas musicales y a su relación con el conflicto violento urbano y el conflicto armado en las ciudades.

Cuando el Hip Hop, y su narrativa musical, el Rap, aportan unas miradas de gran riqueza sobre este tipo de conflictos violentos que impactan las ciudades, por su cercanía, por su experiencia, por la memoria que brota de sus creaciones, resulta de gran relevancia acercarse a sus planteamientos, y es allí, en este vacío encontrado en el estado del arte, donde esta tesis realiza una particular contribución.

## **2.3 La construcción de paz y sus enfoques**

En esta investigación también se hará referencia al Hip Hop, sus narrativas musicales y sus aportes a la construcción de paz. En este sentido, es importante clarificar y ubicar la construcción de paz y los enfoques desde los cuales se ha estudiado. La construcción de paz puede ser entendida dependiendo del actor desde el cual emerge dicho proceso. Por esto cobra importancia la acotación de los enfoques en torno a la construcción de paz, la cual puede ser configurada a partir del criterio de la posición que tiene el actor desde la cual se realiza el proceso de construcción de paz. Así, siguiendo lo postulado por Donais (2011) se podrían categorizar tres enfoques para la revisión del estado del arte: El enfoque comunitario —desde abajo—, el enfoque liberal —desde arriba— y el enfoque híbrido.

El enfoque comunitario es aquel en el cual se defiende “(...) el derecho de las sociedades a realizar sus propias elecciones, independientemente del grado en el que estas se correspondan con normas internacionales emergentes” (Donais, 2011, pág. 50) al

entender a la comunidad, la población local, originaria, como actor principal desde el cual brota el proceso de construcción de paz.

Así Catalina Rojas (Rettberg, 2012) posiciona a las organizaciones comunitarias de mujeres como gestoras de la construcción de paz desde el ámbito local y comunitario, aun cuando pueden tener relaciones con entes gubernamentales, pero las impulsoras resultan siendo las comunidades mismas. Por su parte, Esperanza Hernández, ubica "(...) las iniciativas civiles de paz de base social, que son realidades propositivas y esperanzadoras para Colombia" (2009, pág. 176) entendidas como propuestas que, desde su carácter inacabado, surgen desde las comunidades y brotan en diversas regiones colombianas. Así, ambos escritos concuerdan en tomar como punto de partida del proceso de construcción de paz a las comunidades.

Este enfoque se diferencia del liberal debido al carácter comunitario que asume el proceso de construcción de paz, aun cuando no se niega la relación que puede existir entre la comunidad y entes —por ejemplo— institucionales o empresariales. Una fortaleza del enfoque comunitario es que parte de los procesos sociales que la comunidad misma ha de crear y mantener a lo largo del proceso de construcción de paz. Reconoce la capacidad de agencia de las comunidades y deja a un lado la visión pasiva con la que enfoques —como el liberal— pueden llegar a asumirla. Por lo anterior, se presenta una relación conflictiva entre el enfoque liberal y el comunitario, pero de complementariedad entre el enfoque comunitario y el híbrido.

Para ampliar lo correspondiente al segundo enfoque respecto a la construcción de paz, el enfoque liberal, es de anotar que este enfoque propende globalmente por una armonización de las políticas con el marco liberal desarrollista como horizonte, lo cual implica "(...) la universalidad cuando alegan que las prácticas e instituciones liberales son a la vez apropiadas y deseables en todos los momentos y lugares" (Donais, 2011, pág. 51). Por lo tanto, como lo plantea esta autora, se llegan a generar procesos de ingeniería social externos a las comunidades, para configurar el marco de la democracia liberal (Donais, 2011). Así, los agentes locales son entendidos como objetos a ser transformados desde el accionar de actores externos, es por esto por lo que se entiende este enfoque como la paz desde arriba.

Existen diversos escritos que se ubican en el enfoque liberal, pero cabe resaltar que la posición que toman sus autores difiere entre su defensa y su crítica. Para empezar con algunos autores que se encuentran a favor de dicho enfoque —siendo una postura hegemónica— resulta llamativo que no lo llaman de forma mencionada, sino que sus planteamientos giran en torno a ideas determinadas, tales como la importancia de la autoridad o la necesidad de expandir la democracia e imponer la paz. Lo anterior, lo demuestran autores como José Obdulio Gaviria (2005), quien, en su defensa de la idea de paz construida en el gobierno de Álvaro Uribe Vélez a partir del accionar político-militar ejercido desde el gobierno, hace un llamado a la comunidad internacional para su intervención, pero ignora la importancia de la comunidad local en el proceso de construcción de paz.

Mientras tanto, otros autores construyen una postura crítica respecto al enfoque liberal, esgrimiendo sus argumentos frente a casos concretos. Por ejemplo, varios autores critican el acuerdo de paz alcanzado entre el gobierno y las FARC-EP debido a que lo relacionan con una forma de construcción de paz que surge desde arriba y no desde las comunidades (Universidad Externado de Colombia, 2017). Otras autoras como Alba Cruz & Lizeth Rincón (2017) coinciden en lo limitante del modelo de paz desde arriba —hegemónico en la academia y a nivel social— criticando su sesgo colonialista que puede chocar con la construcción de paz desde abajo en Colombia.

La diferencia entre este enfoque y el comunitario, en cuanto a la fuente fundamental de los procesos de construcción de paz, los posiciona en una relación conflictiva, de tensión, marcada por la negación que hace el enfoque liberal de las comunidades locales y la importancia que le da a las élites —económicas o gubernamentales— en el proceso de construcción de paz. Por su parte, en el enfoque híbrido, resulta subsanándose parcialmente dicha tensión mediante la complementariedad que brinda la mixtura de ambos enfoques.

Es así como, en el enfoque híbrido —por el cual aboga Donais (2011)—, se parte de una posición conciliadora entre los enfoques liberal y comunitario, al atender a la negociación entre los actores que vienen desde abajo y aquellos externos, que operan desde arriba, bien sean actores gubernamentales o empresariales. Dentro de esta perspectiva se

encuentran la mayoría de escritos compilados en Angelika Rettberg (2012) que, si bien parten de diversas perspectivas y autores en cada uno de sus capítulos, la mayoría coinciden en la convergencia entre actores-recursos internos y externos en el proceso de construcción de paz (Donais, 2011)—a excepción del escrito de Rojas mencionado dentro del anterior enfoque—.

Así, García y Llinás, se inclinan por presentar —en palabras de Rettberg— procesos de construcción de paz desde abajo y estudian “(...) los logros de los Programas de Desarrollo y Paz, organizaciones de la sociedad civil apoyadas conjuntamente por el Estado, el sector privado y órganos de cooperación internacional” (Rettberg, 2012, pág. 41).

Otros autores(as) como Juan Carlos Palou y María Lucía Méndez si bien observan la dinámica de arraigo local y regional de los grupos guerrilleros que atravesaron procesos de Desarme, Desmovilización y Reintegración (DDR) entre los años 1990 y 2011, parten de la relación que estos tienen con la inversión estatal para el desarrollo regional (Rettberg, 2012), dando gran relevancia a los organismos internacionales en el proceso de construcción de paz paralelo al DDR.

Estos escritos concuerdan en la importancia analítica que les confieren a actores externos dentro del proceso de construcción de paz. A pesar de esto, se diferencian en cuáles actores son ubicados analíticamente, ya que los unos se enfocan en los actores gubernamentales, mientras que los otros tienen un especial énfasis en los actores de corte empresarial.

Por otra parte, autores como Darío Fajardo (2002) presentan diversos patrones de organización social y territorial que determinan la relación de las comunidades con las élites. Por un lado, se establece una configuración en la cual las élites controlan organizaciones comunitarias fragmentadas. Por otro lado, Fajardo identifica, sociedades locales altamente organizadas que logran oponerse a estas élites y establecer proyectos comunitarios incluso en su articulación con la administración pública. Así pues, se puede ubicar en el enfoque híbrido, debido a su perspectiva relacional en cuanto a la centralidad de actores y la negación que hace de la posibilidad de un ordenamiento dado puramente desde arriba (Fajardo, 2002, pág. 42).

Es así como el enfoque híbrido se convierte en uno de los más trabajados académicamente en las aproximaciones a la construcción de paz debido a su carácter relacional. Pero, una posible limitación es el carácter de importancia que brindan, por ejemplo, a los organismos internacionales, lo cual podría resultar en un detrimento analítico con respecto a la capacidad de agencia de las comunidades.

Por esto, la relación que puede trazarse entre este enfoque con respecto al liberal y al comunitario, es una relación, inicialmente conflictiva que desemboca en la necesidad de una visión híbrida —es decir, de complementariedad entre la liberal y la comunitaria— del proceso de construcción de paz. Este trabajo va a asumir una perspectiva de construcción de paz más cercana al enfoque comunitario. Se considera que es el enfoque más apropiado para abordar las narrativas musicales, las acciones y las propuestas que emergen desde los sectores populares, sin necesidad de un intermediario, con sus propios intereses, recursos y actores. Más aún, cuando sus memorias también son contempladas desde su emergencia y disputa con las memorias oficiales.

Cabe destacar que todos estos enfoques atienden a la paz y su construcción en contextos de conflicto armado, por lo cual se hace necesario introducirse en esta tesis en lo planteado hasta el momento —por los objetivos de la investigación— específicamente en cuanto al conflicto violento y armado en las ciudades.

## **2.4 El conflicto violento urbano y el conflicto armado en las ciudades**

Para adentrar el estado del arte en el recorrido alrededor del conflicto violento urbano y el conflicto armado en las ciudades, cabe destacar que es un campo constituido por dos posiciones que, aunque se relacionan y hasta se entrecruzan, se diferencian en el tratamiento que se les ha dado a nivel académico-político. En un primer momento, se encuentra la posición que privilegia el estudio del conflicto armado, la cual, en las ciudades, orienta su enfoque solo a dicho fenómeno, en ocasiones negando e invisibilizando otras manifestaciones de la violencia que considera dependientes de este. La posición contraria plantea la existencia de un conflicto violento a nivel urbano, que, sin negar el conflicto

armado y sus implicaciones, estudia los fenómenos violentos urbanos de forma diferenciada, ampliando el horizonte analítico.

En cuanto a la primera perspectiva, cabe resaltar que el conflicto armado ha sido abordado en forma amplia en Colombia, pero su caracterización general o el impacto que ha tenido no es de vital importancia analítica para el presente proyecto investigativo. Por esto, se hace necesario enfocar la acotación del campo en cuanto a las implicaciones que el conflicto armado tiene en las ciudades y lo que se ha planteado desde la academia al respecto.

Las implicaciones del conflicto armado en las ciudades se caracterizan por diferencias en cuanto a magnitud y presencia/ausencia, es decir, el criterio diferenciador radica en quienes afirman la existencia de implicaciones del conflicto armado en las ciudades, quienes la niegan o invisibilizan y, por otra parte, quienes la contemplan, pero la diferencian en magnitud frente a sus implicaciones en las zonas periféricas. Así, las referencias que se encontraron se mueven entre la existencia de implicaciones y las implicaciones con diferencias de magnitud.

De esta manera, algunos autores atienden a la existencia de implicaciones del conflicto armado en las ciudades. Por ejemplo, John Pérez (2010) estudia los casos de Ciudad Bolívar y Sumapaz en la ciudad de Bogotá teniendo como horizonte de investigación los impactos del conflicto armado sobre las subjetividades y la construcción de la sociedad civil. Pérez toma como algunas de sus implicaciones la recepción frente al desplazamiento y la influencia de los actores militares involucrados en el conflicto armado.

En otros estudios, como los realizados por el Centro de Estudios y Análisis en Convivencia y Seguridad Ciudadana (2007) también se afirma la existencia de implicaciones del conflicto armado en las ciudades al estudiar en términos analíticos el caso de Ciudad Bolívar y la estrategia que consolidan los grupos paramilitares con miras a ejercer control sobre el territorio y la población en torno a esta zona urbana.

Igualmente, otros autores como Atehortúa, Sánchez & Jiménez (2009) mantienen coherencia con lo planteado por los anteriores en cuanto a la existencia de implicaciones

del conflicto armado en las ciudades. Pero, son más específicos en cuanto atienden a las múltiples relaciones que se establecen en las ciudades entre milicias urbanas y bandas con actores estatales, con implicaciones como el desplazamiento intraurbano, los asesinatos selectivos, entre otras.

Esta posición intermedia tiene una mayor relación con la segunda perspectiva, la que contempla, más allá de las implicaciones del conflicto armado en las ciudades, la existencia de conflictos violentos diferenciados y propios de los contextos urbanos. Cabe resaltar que ninguna de las dos posiciones niega la existencia del conflicto armado como fenómeno diferenciado que, como en los campos, se ha manifestado en las ciudades, así, Atehortúa, Sánchez & Jiménez (2009) aparte de ubicarse en esa posición intermedia, también contemplan el impacto de escenarios concretos del conflicto armado en las ciudades, como la Operación Orión, pero dando lugar a la existencia de fenómenos diferenciados característicos de un conflicto violento en la ciudad.

Por otro lado, autores como Germán Muñoz en diálogo con Paulo Pontes, no niegan las implicaciones del conflicto armado en las ciudades, pero son enfáticos en la existencia de una diferencia de magnitud entre sus implicaciones en las ciudades y en otras zonas. Por esto, plantean que “La guerra con todo lo que implica, violencia permanente, bombardeos, situaciones de persecución, enfrentamientos en los cuales la población civil queda atrapada en medio del fuego, tiene lugar con más frecuencia en las zonas periféricas alejadas de las grandes ciudades” (Muñoz, 2015, pág. 32).

Así, Muñoz evidencia las implicaciones del conflicto armado en todo el territorio nacional, donde, a nivel de ciudades también se libran disputas territoriales. A pesar de esto, resulta parcialmente contradictorio el planteamiento de Muñoz pues menciona una “(...) franja de protección urbana [que] prácticamente se encuentra al margen del conflicto armado, porque se prefiere ignorar el conflicto; pero es un conflicto que afecta transversalmente la totalidad de la vida nacional” (Muñoz, 2015, pág. 33) siendo problemática la línea divisoria

para la magnitud del conflicto armado en las ciudades, más aun, cuando uno de los ejemplos con los que propone esa franja de protección es Medellín<sup>26</sup>.

Es por esto, por lo que resulta menester ubicar la posición opuesta que se ha configurado en este campo. Posición que ha sido esbozada desde el año 1987, con el informe de la Comisión de Estudios sobre la Violencia que afirmó: “Mucho más que la del monte, las violencias que nos están matando son las de la calle” (1987, pág. 18). Aun así, tal como lo plantea Carlos Mario Perea (2013), esta afirmación no fue desarrollada en el contenido del informe.

Así, algunos escritos se han acercado a los planteamientos que hacen manifiesta la existencia de un conflicto violento a nivel urbano, sin negar el conflicto armado, pero no han enfatizado en el mismo, quizá, debido a la fuerte incidencia de la idea del conflicto armado en Colombia, que lleva a caer parcialmente en lo que Perea denomina “(...) la reducción del conflicto violento al conflicto armado” (2018, pág. s.p.). He allí la importancia de entender el conflicto violento en las ciudades, que, siguiendo a Perea (2013) podemos denominar conflicto violento urbano, más allá del conflicto armado y con sus propias dinámicas de acuerdo con su contexto particular.

Es este mismo autor quien en su escrito del 2013 plantea la problemática que lleva a enfocarse en dicha particularidad ante la precariedad a la que se condena a la ciudad en la investigación académica, pues “(...) la lógica de comprensión se construye desde el actor armado de la guerra, produciendo la reducción del conflicto violento al conflicto armado y, como consecuencia, achatando las posibles maneras de comprender el conflicto” (2013, pág. 10) lo cual ha llevado a un cierre en el horizonte hermenéutico, que esta posición busca contrarrestar.

Así, en escritos como los de Perea (2013, 2018) y compilaciones como como *Violencia en cinco ciudades colombianas a finales del siglo XX y principios del siglo XXI* elaborado por

---

<sup>26</sup> Ciudad en la que el impacto del conflicto armado en las ciudades tuvo un carácter directo en operaciones de gran magnitud como las mencionadas Mariscal y Orión.

Clara Inés García, Marta Domínguez, Alejandra Burbano y Natalia Marín, entre otros(as), es donde se dirigen las miradas hacia la especificidad del conflicto violento urbano, de la violencia urbana. Llegando a plantear que, la violencia urbana se hace casi imperceptible por su inmediatez y, aun cuando el conflicto armado ha sido el centro de los estudios sobre la violencia en las ciudades colombianas. Por ejemplo, en ciudades como Medellín con impactos directos como la Operación Orión:

*En todos los casos, las dinámicas propiamente contrainsurgentes, de combate contra grupos armados vinculados con guerrillas y milicias, dan cuenta solo de una fracción de los hechos de violencia. Es muy significativo el aumento en estos sectores de la persecución, el desplazamiento, el homicidio y la desaparición de líderes y activistas barriales, como de familiares, amigos y vecinos de quienes son percibidos, por la fuerza pública y por los grupos paramilitares, como bases de apoyo de los grupos insurgentes (De la Torre, y otros, 2018, pág. 53)*

En cuando a las violencias que se desarrollan en las ciudades objeto del presente estudio, esta tesis considera que es necesario abordar una perspectiva que contemple, tanto el conflicto violento urbano, con sus matices y sus particularidades (Perea, 2013) como el conflicto armado en las ciudades, sin relegar la primera posición a la segunda, sino contemplando y nutriendo el escrito analíticamente desde sus diferencias y sus cercanías.

A lo largo de la tesis, se busca explorar la relación que existe a nivel analítico entre el conflicto violento urbano con la construcción de paz que se vincula con la creación de memoria y a su vez con la narrativa musical creada en el movimiento Hip Hop. Esto lleva a posicionarse a nivel teórico con relación a la memoria colectiva, desde una perspectiva de memoria del Hip Hop que posibilita acercarse a la construcción de paz desde abajo, desde las bases, desde los relatos que se crean en torno a las implicaciones del conflicto armado en las ciudades y del conflicto violento urbano. Es decir, estos dos tipos del conflicto violento se convertirían en escenarios sobre los que se crea memoria y se encamina a la construcción de paz desde abajo, gracias a la emergencia de las memorias frente al escenario oficial. Pero, esto se profundizará a continuación, en el Marco Teórico.



## **3. Tejidos teóricos y conceptuales**

El componente teórico y conceptual que guía esta investigación se encuentra entretejido, hilando analíticamente la memoria colectiva e individual, el conflicto violento urbano y la construcción de paz comunitaria (desde abajo) que se produce alrededor de la narrativa musical que crean los(as) jóvenes raperos(as) desde sus vivencias y percepciones en diversos niveles.

### **3.1 Hip Hop, como movimiento; Rap, como narrativa musical**

Para empezar con el primer componente del marco teórico, se parte de que el Hip Hop es entendido en esta investigación como un movimiento diverso, con un componente contracultural que sigue sus orígenes como "(...) un movimiento de resistencia creado por inmigrantes que se encontraron en Nueva York, y que de ahí regresó al mundo" (Molina, 2004, pág. s.p.). Fue adoptado, inicialmente, como una salida competitiva a las rivalidades territoriales y grupales existentes por medio de elementos: corporales, como el baile Break Dance; musicales, como el Rap; visuales, como el graffiti; y sonoros, como el human Beat Box y los DJ.

En concreto, para esta investigación se hará un acercamiento al Rap como parte del movimiento Hip Hop que gira en torno a la oralidad y las narrativas musicales; en específico, aquellas que, orbitando al rededor del conflicto violento en las ciudades, crean memorias diversas que hacen posible "(...) un escenario para la construcción de paz, democracia y transformación sociopolítica y económica, en el que haya diversos relatos, interpretaciones y formas de comprender el pasado" (Villa & Barrera, Registro identitario de la memoria: Políticas de la memoria e identidad nacional, 2017, pág. s.p.) enfrentándose a discursos oficiales que, en ocasiones, invisibilizan la experiencia de las comunidades.

Aun así, la memoria es un concepto que ha sido poco retomado en los escritos en torno al Hip Hop en Colombia, pese a que ha sido tangencialmente trabajado en algunas investigaciones, por ejemplo, José Pérez en el escrito *Historia del Hip Hop en Bogotá*, plantea una relación de vital importancia para esta investigación al afirmar que:

*Nuestra sociedad nos ha enseñado a olvidar, a dejar de lado la esencia, a no recordar las injusticias ni la violencia del Estado, a olvidar el narcotráfico y su influencia en los barrios, por eso, la historia del país que está en los libros está mal escrita y con esa versión nos quedamos. Es entonces cuando el Hip-Hop aparece como el depositario de la memoria* (Andrade-Sastoque, y otros, 2015, págs. 10-11)

A pesar de esto, en ocasiones pareciera reflejarse una especie de *memoria autorreferente* desde el movimiento Hip Hop. Por ejemplo, en la Declaración Distrital de paz de Hip-Hop generada por una serie de colectividades, se vincula la memoria como uno de sus principios, al afirmar: “Memoria. El movimiento Hip-Hop bogotano y colombiano deberá encontrar las fechas conmemorativas que le permitan recrearse y celebrarse” (Ojeda, 2015, pág. 165). Sin embargo, parece omitirse la relación de las narrativas musicales del Hip Hop con la construcción de memoria, más allá del movimiento en sí.

Pero, si desde la narrativa musical del Hip Hop se construyen relatos vivenciales del conflicto violento urbano, y, si estos relatos logran atravesar la individualidad para dar paso a la memoria colectiva sobre sucesos vividos a nivel barrial, local y general ¿No resulta de gran importancia atender a estas referencias para comprender la memoria subalterna? ¿No es sugerente acercarse a sus voces para comprender las formas en que se puede construir paz desde las comunidades mismas?

Las aproximaciones académicas al Hip Hop en Colombia lo han estudiado desde diversas perspectivas, pero ha sido reducido el estudio en su perspectiva de memoria. En lo existente, se ha privilegiado el análisis desde el producto de la etnografía audiovisual — como lo hacen Arango y Muñoz (2007)— trabajada en co-creación desde el investigador y la población o desde la perspectiva autorreferente.

En la aproximación académica que privilegia el componente audiovisual, el estudio de la memoria pasa por el filtro del video co-creado. Esto posibilita a los investigadores un estudio de la imagen y sus formas de construcción de memoria, pero al tiempo, limita su entendimiento a la creación influenciada por un tercero externo —el investigador— dejando a un lado la narrativa musical propia de los integrantes del movimiento Hip Hop, entendida como creación directa sin influencia de un tercero externo, que da cuenta de sus vivencias y percepciones respecto a temáticas diversas —entre ellas las implicaciones del conflicto violento urbano en las ciudades— e implica la creación de memoria necesaria para la construcción de paz.

Así, al dejar a un lado la perspectiva de memoria desde la narrativa musical como creación propia de los integrantes del movimiento Hip Hop, las aproximaciones al Hip Hop en Colombia han llevado a estudiar este fenómeno desde: la tipificación e identificación de prácticas culturales a su interior (García, Duarte, & Higuera, 2010; Chamorro, s.f.; Vidal, 2011; Garcés & Casasbuenas, 2005; Marín & Muñoz, 2002); su relación con la apariencia estética desde la moda y el vestido (Uribe N. , 2013); el devenir histórico del Hip Hop (Andrade-Sastoque, y otros, 2015); su relación con categorías y conceptos estrictamente políticos (Sánchez, 2015); y, finalmente, sus implicaciones en la construcción de memoria, pero —como fue planteado anteriormente— desde el producto de la etnografía audiovisual (Arango & Muñoz, 2007) o la construcción identitaria autorreferente (Uribe J. J., 2017; Andrade-Sastoque, y otros, 2015).

De acuerdo con los límites encontrados en el rastreo investigativo —referentes a la forma de aproximación académica al estudio del Hip Hop y la construcción de memoria desde su narrativa musical— esta investigación plantea dos elementos para hacerles frente. En primer lugar, aproximarse a la creación de la memoria colectiva en sus diversas dimensiones —respecto a las implicaciones del conflicto violento urbano— desde la narrativa musical de los integrantes del movimiento Hip Hop, como eje principal del estudio; segundo, un acercamiento relacional que indague los vínculos existentes entre la creación de memoria alrededor de dicha narrativa musical y la construcción de paz desde abajo.

Estos dos elementos son de vital importancia para entender, en términos analíticos, el problema de investigación. Así, aproximarse a la creación de la memoria colectiva desde la narrativa musical del movimiento Hip Hop, posibilita comprender la forma en que

emergen memorias subalternas (Villa & Barrera, 2017) de quienes han vivido o percibido en forma cercana las implicaciones del conflicto violento urbano. Igualmente, atender la construcción de la memoria colectiva, permite indagar por el vínculo entre la memoria individual y la colectiva (Méndez, 2008) que se manifiesta en la creación de la narrativa musical desde lo individual con una expresión colectiva e igual difusión.

### 3.2 Memoria individual y colectiva

En este segundo acápite, se delimitará lo relacionado a la memoria individual y la memoria colectiva. Como desarrollamos previamente, la memoria juega un papel fundamental en el proceso de construcción de paz, pero esta no se encuentra sólo en los registros oficiales, también surge desde abajo. El Hip Hop y su elemento narrativo musical, el Rap, son formas de expresión que se encuentran emparentadas con las vivencias cercanas de los barrios populares. Por esto, en muchas ocasiones, surgen elementos de memoria desde las canciones creadas por los integrantes del movimiento Hip Hop.

A partir de los hallazgos fruto del Estado del Arte, es notorio que las aproximaciones académicas al Hip Hop en Colombia poco profundizan en un acercamiento a la perspectiva de memoria que trascienda lo autorreferente, o, al producto de la etnografía audiovisual (Arango & Muñoz, 2007). Es por esto, que se trabaja el acercamiento al Hip Hop desde la perspectiva de memoria con una diferencia respecto a Arango & Muñoz (2007), tener como eje central del análisis la creación propia en forma de narrativa musical que brota del movimiento Hip Hop. Igualmente, se trabajará la *memoria colectiva* desde la creación propia de los integrantes del movimiento Hip Hop y no la memoria audiovisual como fruto colectivo del trabajo etnográfico (2007).

¿Por qué la memoria colectiva? Su pertinencia para esta investigación parte de su punto central —en el que hay un acuerdo entre los autores— y es que “es una forma de memoria que trasciende lo individual y es compartida por un grupo” (Villa & Barrera, 2017, pág. 5). Esto es fundamental, pues no se trata solamente de estudiar el relato de la vivencia aislada, sino más bien, de acercarse a la narrativa que se construye en el proceso de vivencia colectiva, que en muchas ocasiones se relaciona con las memorias barriales

(Arango & Muñoz, 2007) pero no se queda encerrada en el ámbito territorial del barrio, sino que lo trasciende y se nutre de otros niveles, como el general, mediante la difusión cultural.

Lo anterior se evidencia en la canción del Comando Élite de Ataque con que se apertura el escrito: “Sobreviviendo en el barrio donde se escuchan disparos, donde se muere la gente por culpa de algunos cuantos, el terror en mi comuna hizo parte del pasado, dejando amargos recuerdos, corazones afectados” (Comando Élite de Ataque, Amargos recuerdos, 2010). Así, la memoria de esa situación dolorosa surge en el barrio y se relaciona con la vivencia particular de cada miembro del CEA, pero trasciende sus individualidades y al barrio, más aún con el avance comunicacional producto de las Nuevas Tecnologías de la Información y la Comunicación que permiten que las memorias barriales se difundan como memoria colectiva<sup>27</sup>.

Como fue notorio en el Estado del Arte, es crucial la diferencia con respecto al registro o función macrosocial que se le confiere a la memoria desde su estudio (Villa & Barrera, 2017). Es decir, no es lo mismo estudiar la forma en que impacta la memoria colectiva en el duelo de las víctimas, las consecuencias de la memoria —como lo hace el registro terapéutico (Castrillón, Villa, & Marín, 2016)— a aproximarse a la forma en que se construye una identidad colectiva a partir de la memoria, es decir, al *registro identitario*.

Así, para efectos de esta investigación, se hace necesario emprender una aproximación a esas voces que construyen nuevas memorias, nuevos relatos, es decir, una aproximación al *registro resistente de la memoria colectiva*. Se busca acercarse a las “(...) memorias subalternas y subversivas de los movimientos sociales, víctimas y otras agrupaciones que tienen el objetivo de hacer contrapoder y resistencia a procesos de dominación, opresión, exclusión o explotación” (Villa & Barrera, 2017, pág. 154).

Si bien, el concepto clásico de memoria colectiva (Villa & Barrera, 2017) —entendida como proceso de recuerdo enmarcado en un contexto social y definido por sus relaciones de

---

<sup>27</sup> Por ejemplo, esta canción, en una de sus versiones, ha sido reproducida 885.574 veces en YouTube y si se mirara en conjunto con las demás versiones subidas por otros usuarios, se acercaría al millón de reproducciones, con datos de septiembre del 2021.

interacción (Hallbwachs, 2002)— es útil para dar un marco general, hay un problema en términos analíticos. Se puede caer en la negación o invisibilización de la *memoria individual* que también se encuentra en juego con respecto a la memoria colectiva desde su proceso creativo —más aún cuando se estudia un proceso de creación cultural como la narrativa musical del movimiento Hip Hop— por lo cual se optará por la propuesta teórica de Paúl Ricoeur según la cual:

*(...) El pasado no se encuentra desligado del futuro y el hacer memoria implica un diálogo con los tiempos en donde el pasado puede configurar el futuro (o viceversa) desde un presente vivo y de esta manera converge ambas memorias individual y colectiva” (Méndez, 2008, pág. 128)*

La utilidad analítica de acercarse al planteamiento teórico de Ricoeur (Méndez, 2008) con respecto a la memoria colectiva, se puede nutrir metodológicamente de la apuesta que hace Juan Villa desde su interpretación de Olick y Schwartz, pues entiende la memoria colectiva como un concepto en el que se agrupan “(...) prácticas sociales mnemónicas, que la implican como objeto de estudio para las ciencias sociales, en cuanto productos culturales, narrativas” (2014, pág. 62).

Así, la teoría de la memoria colectiva resulta operativa —en términos metodológicos— no solo por la relación entre la memoria colectiva e individual, sino también por entenderla desde los productos culturales y las narrativas, lo cual resulta de suma pertinencia para adentrarse en el análisis de la narrativa musical del movimiento Hip Hop, el Rap.

Bajo la idea de que la memoria es realidad y ficción que se mueve en un espacio entre la creatividad y la contradicción “(...) está viva y se recrea en el presente en una relación dinámica entre olvido y recuerdo” (Vásquez, 2011, págs. 26-27) se entiende la forma en que la memoria se entrelaza en la narrativa musical, pues esta memoria no pasa por una construcción eminentemente individual o colectiva, sino más bien se entiende intrincada en un diálogo permanente relacionado con la propuesta de Ricoeur.

Y es esta creación de memoria —en específico, en torno al conflicto armado y violento en las ciudades— la cual puede posibilitar formas de construcción de paz, desde las

configuraciones alternativas de memoria que rompen con la hegemonía de una memoria oficial. Pues, como lo plantea Francisco Guerra: “Abordar el tema de la memoria es clave para desentrañar las profundidades del conflicto y es pertinente a la academia para que desde una perspectiva crítica contribuya a transitar sus mutaciones hacia una solución política y pacífica del conflicto” (Jiménez & Guerra, 2009, págs. 11-12). Así, las voces que hacen memoria en la narrativa musical del Hip Hop, cobran especial importancia para el momento actual y los que vienen en adelante.

En este punto, se hace necesario detallar la disputa con la memoria oficial, que en uno de los escritos compilados por Jiménez y Guerra se logra entender envuelta en “(...) estrategias diseñadas, desplegadas, reiteradas durante largos periodos de tiempo, y registradas para su actualización y transmisión, en la perspectiva de establecerse como proyecto social hegemónico de la población” (2009, pág. 18). Así, la memoria oficial, de la mano con la historia oficial construida desde los niveles institucionales, generan significados particulares gracias a diversas estrategias, por ejemplo, produciendo la aceptación de una operación militar de gran envergadura sobre una población civil, por el discurso que se ha construido desde la idea del enemigo interno.

Allí entra el registro resistente de la memoria, la memoria emergente que brota desde los territorios, desde los barrios y las vivencias de sus pobladores. Entra en las luchas por la memoria, cara a cara con la memoria oficial, presentando su visión de los hechos, sin el entramado mediático del que sí dispone la memoria oficial, pero con la fuerza de quien resiste contra el olvido.

Cabe resaltar que la memoria será trabajada por niveles: el nivel vivencial, el local y el general. Estos niveles se diferencian, sin contradecirse, con los planteados por Elizabeth Jelin y Susana Kaufman (2001). Estas autoras se centran en las diferentes capas subjetivas, intersubjetivas y sociales por las que pasan la memoria y el olvido. Mientras que, la propuesta que se desarrolla en esta investigación apunta a unos niveles de la memoria que se relacionan con la experiencia directa (memoria vivencial), la relación con el entorno cercano en términos barriales, de organización o de ciudad (memoria local) y, finalmente, en un contexto macro, relacionado con sucesos que traspasan su experiencia directa y su relación con el entorno cercano, llegando al índole nacional o de ámbitos

locales que, en ocasiones, no se han vivido directamente ni pertenecen al entorno cercano<sup>28</sup> (memoria general).

### 3.3 La construcción de paz desde abajo

La construcción de paz es otro de los puntos fundamentales de la investigación. Este concepto se entenderá en una forma amplia, vinculando las posibilidades de construcción de paz que emergen en paralelo con los nuevos relatos desde abajo, con las memorias que habían sido olvidadas o invisibilizadas y que, por medio de —por ejemplo— la narrativa musical del Hip Hop, logran recorrer diferentes realidades en la cotidianidad. Es por esto por lo que se plantea esta perspectiva amplia y no sólo se entenderá como aquel proceso que inicia desde antes del cese de hostilidades y se mantiene en un escenario pos-acuerdo (Rettberg, 2003) pues se enfocaría solamente en el conflicto armado.

Igualmente, se retoma una diferencia crucial respecto a los actores en torno a los cuales se enfoque el estudio del proceso de construcción de paz. Esta investigación se relaciona con el proceso que brota desde la creación narrativa musical que involucra a las poblaciones de base pertenecientes al movimiento Hip Hop, así, son las teorías comunitarias de la construcción de paz —enmarcadas en el enfoque comunitario (Donais, 2011) o construcción de paz desde abajo (Hernández, 2009)— las que permiten un acercamiento más rico en términos analíticos a los procesos sociales de dichas comunidades.

Si bien, Villa & Barrera se centran en el registro identitario de construcción de memoria, también trazan marginalmente un vínculo entre la construcción de paz y el carácter político e ideológico de la memoria colectiva, pero se sitúan desde la importancia de estudiar las memorias y discursos oficiales, buscando desde allí:

---

<sup>28</sup> Lo cual no implica que no existan impactos para la persona que no lo vivió directamente. Por el contrario, se dan impactos de diferentes tipos (emocionales, económicos, políticos, entre otros) pero la cercanía con la fuente del impacto es la que difiere.

*Deconstruirlos, limitar su poder (...) en un marco democrático que permita también la emergencia de las memorias alternas y subterráneas (...) Con esto se hace posible un escenario para la construcción de paz, democracia y transformación sociopolítica y económica, en el que haya diversos relatos, interpretaciones y formas de comprender el pasado (2017, pág. 165).*

Para este proyecto no interesa tanto el discurso oficial, sino esa otra parte que emerge, la memoria desde su registro resistente. Es decir, esas memorias alternas y subterráneas que, como discursos y memorias alternativas, brotan incluso en choque con las memorias oficiales. Pero, en términos analíticos, resulta fundamental el vínculo trazado entre la memoria colectiva —principalmente en la emergencia alternativa— y la construcción de paz, pues la pertinencia de la construcción de paz desde abajo se relaciona con la memoria colectiva y los relatos que los integrantes del movimiento Hip Hop en Bogotá (Jorge Klann), Medellín (Comando Élite de Ataque), las FARC-EP y la FARC (Martín Batalla) y el ELN (Rebeldía Urbana) han construido, en oposición a la memoria oficial.

Son las bases, las comunidades, quienes han vivido en una forma más inmediata la violencia. Los procesos dolorosos sobre los cuales hacen memoria llevan inscritos en sí, su versión de los hechos. La paz, sin la versión que viene desde abajo, es decir, el proceso de construcción de paz (Donais, 2011) sin el registro resistente de la memoria colectiva (2017) es un proceso incompleto, pues, como se puede evidenciar en el fragmento de una de las narrativas musicales del movimiento Hip Hop: “(...) solo los que lo vivimos sabemos que es sufrimiento (...) Nadie sabe que se siente hasta que sucede, por mucho que pase el tiempo y olvidar no puede ¡No!” (Comando Élite de Ataque, Amargos recuerdos, 2010)

Así, la creación artística de los integrantes del movimiento Hip Hop en el Rap, es un espacio simbólico caracterizado, en ocasiones, por la narrativa contestataria. En específico, la narrativa en torno al conflicto violento urbano y al conflicto armado en las ciudades, se considera como una forma de creación de memoria —principalmente en su registro de resistencia (Villa & Barrera, Registro identitario de la memoria: Políticas de la memoria e identidad nacional, 2017)— que circula a través de redes culturales generando un campo cultural específico y formas diversas de memoria que se oponen al modelo hegemónico de memoria oficial.

Por ejemplo, la resistencia a la visión que se implantó oficialmente sobre la comuna 13, donde se afirma que las y los habitantes de esta comuna eran guerrilleros, como lo refleja el CEA: "(...) ante la autoridad el hombrecito era molesto 'porque si vienes del morro eres un guerrillo como el resto'" (Amargos recuerdos, 2010). Y es que esta idea se hizo hegemónica gracias al entramado institucional, por esto, aun en el año 2021, Álvaro Uribe Vélez llega a afirmar que "Jóvenes de varias ciudades visitan la comuna 13 de Medellín, donde un día con las FFAA se recuperó la libertad que los criminales habían arrebatado" (Uribe Vélez, 2021).

Pero esta operación militar afectó, principalmente, a la población civil, fundamentada en esa idea hegemónica ante la cual se enfrentan las memorias de la comuna. Como se muestra en las canciones de quienes habitan estos territorios, evidenciando la realidad de las y los habitantes de un territorio donde, lejos de ser criminales, se han visto afectados por las criminales y desiguales dinámicas de distribución de la riqueza, el azote de los actores del conflicto armado y el surgimiento de actores propios del conflicto violento urbano, como las pandillas. Así, el relato inscrito en la narrativa musical permite la emergencia de una perspectiva invisibilizada que contiene el relato vivencial de las comunidades, un nuevo relato que irrumpe en el escenario del discurso normalizado y propende por la construcción de paz desde su emergencia.

### **3.4 Conflicto violento urbano y conflicto armado en las ciudades**

Finalmente, este último acápite hará referencia al conflicto violento urbano y al conflicto armado en las ciudades, dos categorías claves para la investigación. El Hip Hop, junto con su narrativa musical, el Rap; la memoria y la construcción de paz, se encuentran dentro de un contexto de conflicto armado en Colombia. Este tema ha sido ampliamente estudiado, pero ha causado la precarización del acercamiento al conflicto violento urbano, cayendo parcialmente en lo que Perea plantea como "(...) la reducción del conflicto violento al conflicto armado" (2018, pág. s.p.).

Es por esto, por lo que la posición que se toma en esta investigación se divide en dos aproximaciones, separadas en lo analítico, pero que se consideran muy cercanas, en la

realidad real<sup>29</sup>. Cabe aclarar que se optó por insertarse en estas posiciones debido a la teoría fundamentada, pues en un inicio el marco teórico se centraba en el conflicto armado, pero de los datos y su análisis, al ver que algunos fenómenos se escapaban a su cobijo, emergió una nueva categoría, el conflicto violento urbano, que después se profundizó teóricamente.

Por una parte, se enfoca en el conflicto violento urbano como fenómeno particular y con sucesos específicos, como los presentados por Carlos Mario Perea (2013, pág. 34): El crimen organizado, las riñas, las operaciones de exterminio social, las disputas, entre otros; y actores específicos, tales como la delincuencia común, los grupos de seguridad vecinales, y las pandillas, entre otros. A estos, podríamos añadir actores que se entrecruzan con los del conflicto armado, como la fuerza pública (policía y ejército), la guerrilla y los paramilitares.

La anterior aproximación iba más allá del conflicto armado, explorando la particularidad del conflicto violento urbano. Ahora, se hace necesario adentrarse en lo que respecta al conflicto armado, en específico, en las ciudades. Así, esta posición es cercana a la de autores como Atehortúa, Sánchez & Jiménez (2009) quienes entienden la interacción entre actores estatales, milicias urbanas y bandas, con diversas implicaciones, tales como la fragmentación del espacio, el desplazamiento intraurbano y los asesinatos selectivos, entre otras.

La importancia analítica de entender que el conflicto armado también se vive en las ciudades debido a “(...) la fuerte presencia que en la ciudad tienen las ideologías y acciones del paramilitarismo y, cada vez más cerca, de las guerrillas (...) [por lo cual] Hoy vemos como los barrios de la ciudad se transforman en campos de batallas” (Chávez [Ed], 2000) se logra evidenciar, principalmente, en la relación que se hace de las operaciones Mariscal y Orión por parte del Comando Élite de Ataque (2010) y en la remembranza que Rebeldía Urbana hace de sus Frentes Urbanos (Frente Urbano, en nombre del pueblo, 2020).

---

<sup>29</sup> Teniendo en cuenta la posibilidad de las realidades subjetivas, o, incluso, la existencia de las realidades virtuales, que cada vez cobran mayor relevancia en el contexto pandémico.

Igualmente, si el CEA hace referencia a uno de los episodios del conflicto armado vivido en forma directa y evidente en la zona urbana de Medellín, algunos fenómenos se escapan a estas definiciones de conflicto armado —pero son rescatados por perspectivas como la de Atehortúa, Sánchez & Jiménez (2009) y más aún por la de autores como De la Torre y otros(as) autores(as) (2018) así como la de Perea (2013; 2018)— fenómenos como el exterminio social, los asesinatos extrajudiciales, las desapariciones forzadas y el asesinato de líderes y lideresas sociales.

Es por esto, por lo que se opta por una perspectiva que, si bien se enfoca en rescatar la particular existencia del conflicto violento urbano, no relega a un segundo plano la existencia del conflicto armado en las ciudades, ni de las implicaciones que este tiene en las mismas. Como lo plantea Gonzalo Sánchez: “*Polítizar la mirada sobre la ciudad es reconocer que las trayectorias de la violencia urbana han estado asociadas a las trayectorias que ha tenido el conflicto armado en el país.*” (De la Torre, y otros, 2018). Así, el diálogo analítico que se da entre ambas posiciones ubica al Rap como un punto de encuentro en la realidad vivencial.

Pero, aún quedan algunos fenómenos que no se ven claramente en estas definiciones. Por lo tanto, se acude al modelo del triángulo de la violencia de Galtung (2016) para precisar que la violencia no es sólo aquella violencia directa y evidente, sino que también existen fenómenos culturales y estructurales que son violentos en sí, como el racismo, o la desigualdad social. Estos puntos son fundamentales, puesto que en varias canciones se evidencia la relación causal, por ejemplo, entre la violencia estructural y el desencadenamiento de diversos elementos de violencia directa relacionados con el conflicto violento urbano, como las pandillas, o del conflicto armado en las ciudades, como la inserción a grupos guerrilleros, paramilitares o de las fuerzas estatales.

De esta manera, se evidencia la relación analítica existente y la potencialidad teórica de estudiar el contexto de conflicto armado en las ciudades y el conflicto violento urbano, donde la población construye memoria colectiva —parte de esta— en apuestas artísticas y culturales como las narrativas musicales de algunos integrantes del movimiento Hip Hop en Bogotá (Jorge Klann), Medellín (Comando Élite de Ataque), las FARC (Martín Batalla)

y el ELN (Rebeldía Urbana). Apuestas que, al brindar espacio a discursos y memorias emergentes/alternativas a la oficial, posibilitan la construcción de paz desde abajo, desde sus propios relatos y memorias alternativas, porque, como lo plantea Carlos Mario Perea: "(...) el procesamiento de la violencia en la ciudad es una pieza clave de la paz estable y duradera" (2013, pág. 9).

Finalmente, para cerrar el tejido teórico y conceptual y adentrarnos en el recorrido de memoria que nos brindan las narrativas musicales de los grupos con quienes se compartió en esta investigación, es necesario precisar que los conceptos centrales serán: memoria colectiva e individual, violencias estructurales<sup>30</sup> y violencias directas, conflicto armado en las ciudades y conflicto violento urbano<sup>31</sup> y, por último, construcción de paz desde abajo.

---

<sup>30</sup> Que será tomado, junto a las violencias culturales, principalmente, desde Galtung (2016).

<sup>31</sup> Este concepto, será trabajado, sobre todo, desde los planteamientos de Perea (2013; 2018).



## **4. Memorias del conflicto armado en las ciudades y del conflicto violento urbano desde el Rap de cuatro coordenadas**

Este tercer capítulo abordará las memorias del conflicto armado en las ciudades y del conflicto violento urbano desde las narrativas musicales de los cuatro grupos estudiados en la investigación. El Rap, música que nace de las vivencias, experiencias y sentires de los integrantes del movimiento Hip Hop, logra posicionarse frente a la realidad que muchas veces es invisibilizada. ¿Cómo entiende la población civil víctima una confrontación armada en la que las fuerzas estatales cercaron el territorio en que vive? ¿Qué siente un joven estudiante frente al asesinato de uno de sus compañeros, líder social, por parte de los paramilitares? ¿Qué visión de la violencia en las ciudades tiene un joven guerrillero? ¿Qué personajes se rescatan desde la narrativa musical de un joven capitalino?

Todas estas preguntas nos guían en un viaje a través de los distintos niveles de memoria relacionados por los jóvenes raperos de Bogotá, Medellín, las FARC-EP (luego FARC y ahora, Comunes) y el ELN. Este viaje involucra lo enunciado directamente en el corpus de esta investigación: las letras de sus canciones, los *samples* incluidos entre la letra y la instrumental, así como su contexto de creación, inferido desde las entrevistas realizadas a los cantantes y la contrastación de fuentes.

Para embarcarse en este viaje musical, se recorrerá cada espacio, físico u organizacional, de forma separada. Se iniciará con una breve introducción a cada agrupación, relacionando su nivel vivencial de la memoria, junto con aspectos importantes de su proceso de creación. Se continuará con su relación frente al nivel local y general de la memoria, para luego trazar los patrones encontrados en los procesos de creación de memoria sobre el conflicto violento urbano y al conflicto armado en las ciudades, desde sus narrativas musicales.

## 4.1 Nivel vivencial de la memoria

El primer nivel de la memoria que se relacionará es el nivel vivencial. La memoria, como se ha planteado en esta investigación, contempla un diálogo permanente entre la esfera colectiva y la individual, vinculando así, la memoria colectiva con la memoria individual al tiempo que pone en juego distintas unidades temporales (Méndez, 2008). De esta manera, se iniciará el recorrido con el primer nivel de la memoria que se ha identificado, el nivel vivencial de la memoria.

Este nivel corresponde a la experiencia directa que han tenido los integrantes del movimiento Hip Hop que nutren esta investigación. Aquella experiencia que les ha tocado en carne propia y de la cual han alimentado sus narrativas musicales, dotándolas de sus propias perspectivas y vivencias, de su contexto particular y, así, impulsando la emergencia de nuevos discursos en el escenario de las luchas por la memoria.

¿Cuál es la importancia de acercarse al nivel vivencial de la memoria? En un escenario de construcción de paz es importante el relato de los victimarios para esclarecer la verdad, pero también lo es, el escuchar a las víctimas, a quienes han vivido el conflicto armado en las ciudades, a quienes han sufrido el conflicto violento urbano y lograr posicionar ese relato que brota desde abajo. Esa memoria emergente que, en muchas ocasiones, se enfrenta a un discurso hegemónico que llena de culpa, u, oculta bajo el manto de la invisibilización a quienes han vivido los fenómenos de la violencia en las ciudades.

Este acápite se desarrollará brindando una breve introducción para cada agrupación<sup>32</sup> desde la cual se desprende, poco a poco, la relación con el nivel vivencial de la memoria junto con aspectos importantes de su proceso de creación. Las narrativas musicales harán aparición a lo largo del acápite, manteniendo una relación permanente con las teorías. Se finalizará cada sección con conclusiones en las que se presentan los patrones encontrados para cada nivel de la memoria, junto con sus principales diferencias y aportes, cerrando el acápite con unas conclusiones generales relacionando los tres niveles de la memoria.

---

<sup>32</sup> Teniendo en cuenta que ya se introdujeron al inicio del escrito, esta breve presentación será para relacionar su vida y parte de su obra, pues de allí parten los términos vivenciales de la memoria.

### 4.1.1 “No más abuso”: El nivel vivencial de la memoria en Jorge Klann

El nivel vivencial de la memoria se encuentra arraigado en las narrativas musicales de Jorge Klann, Jorge Luis Torres Machado, rapero de Suba - Bogotá, que se ha dedicado a jugar con la mezcla entre el Rap y diversos géneros, desde el Reggae hasta el Jungle y en quien confluyen Atlántico y Pacífico desde sus memorias ancestrales (Jorge Klann, Parientes, s.f.) al tiempo que transcurre su cotidianidad en las calles bogotanas.

El proceso de creación de sus canciones varía, pero algunas pasan por la creación colectiva, como *Decisión del Universo* con Menemé y Black Jhons One (2019) que, para Jorge Klann (Entrevista, 07 de abril del 2021), es la mejor canción que ha lanzado. Otra de sus canciones fruto del proceso de creación colectiva es *E.S.M.A.D. con permiso para matar*, creada junto a Jacob DMC y que tuvo una importante participación del productor, alrededor de los samples; y, del director de video respecto a las tomas y elementos simbólicos que se presentan y que más adelante serán profundizados.

De esta manera, elementos que aportan gran peso a su proceso de creación de memoria sobre el conflicto violento urbano y sobre el conflicto armado en las ciudades, no provienen solamente de sus vivencias individualizadas sino del diálogo con los y las otras, sus vivencias, la *memoria colectiva*.

En este punto, cabe profundizar el impacto que, desde su vivencia, Jorge Klann ha sentido que ha causado en las vidas de otros(as), que a su vez, posibilita un acercamiento a la función que le confiere a su música por ejemplo, en la entrevista relata que un día una persona se le acercó y le pidió un favor: “(...) nunca deje de hacer música, su música me salvó del suicidio” (Jorge Klann, entrevista, 07 de abril del 2021). De esta manera, se atiende a una relación que va más allá de lo puramente racional, un impacto que pasa por lo emocional y atraviesa la experiencia corporal de sus escuchas.

Por otra parte, el impacto de su música también se puede indagar desde la difusión que tuvo su canción *No más abuso* (Jorge Klann, No más abuso, 2018) posterior al asesinato de Javier Ordoñez el 8 de septiembre del 2020, pues, según el cantante, tras ese día se difundió bastante por medio de las redes sociales.

Y es que, si bien sus canciones no sólo provienen de sus vivencias particulares, estas tienen una influencia en sus creaciones que se logra rastrear en diversos momentos, dando claridad a la importancia que la memoria individual (Méndez, 2008) asume en el acto creativo. Por ejemplo, en la entrevista realizada a Jorge Klann, el rapero asegura que una de sus mejores canciones es *No más abuso*, debido a que se ve representado a sí mismo en su narrativa musical “Porque, pues, obviamente yo sufro lo del abuso policial, lo de la discriminación” (Jorge Klann, entrevista, 07 de abril del 2021).

En esta canción se traza la relación entre la brutalidad policial como fenómeno recurrente en el escenario del conflicto violento urbano bogotano —aunque la canción también bebe de la realidad estadounidense (Jorge Klann, entrevista, 07 de abril del 2021)— y el ejercicio de memoria que se realiza sobre las víctimas de las fuerzas estatales en lo que denomina una “Estrategia sistemática de orden, contrario al desorden que divisa el horizonte, recae el desacuerdo y se acude a los golpes, te vas para UPJ pa' ponerlo en el reporte” (Jorge Klann, *No más abuso*, 2018). Siendo clara su denuncia, no sólo a la discriminación, sino a la violencia directa que llega de la mano con la represión y la brutalidad policial.

Y es que esta violencia repercute en formas diferenciadas, Jorge Klann lo relaciona en la entrevista planteando que: “(...) a uno lo requisan bastante, los policías son bastante groseros con los afros y muchas cosas.” (Jorge Klann, entrevista, 07 de abril del 2021). Estos diálogos llevan a plantear la importancia de atender a la violencia en un amplio espectro, confirmando la necesidad de posturas como la del triángulo de la violencia, de Galtung (2016) puesto que se da un entrecruce de la violencia cultural frente a la población afro con los actos de discriminación; la violencia estructural, atendiendo al carácter de clase de quienes son objeto de las requisas por parte del cuerpo policial; y la violencia directa, de los cuerpos racializados, en este caso, que sufren la brutalidad policial.

Y es que-, el nivel vivencial de la memoria frente a la brutalidad policial como manifestación del conflicto violento urbano, no sólo se vio en las vivencias que atravesaron el cuerpo de Jorge Klann y que representa desde su memoria individual. Sino también, en las vivencias que lo impactaron a través del cuerpo de sus cercanos, vinculando su memoria individual con la memoria colectiva, en ese diálogo tan importante que plantea Ricoeur (Méndez, 2008) y sobre el cual se entiende la memoria en esta investigación.

Transcurría el domingo primero de mayo del 2005 cuando, en medio de disturbios alrededor de las conmemoraciones por el día del trabajador y la trabajadora, el Escuadrón Móvil Anti-Disturbios (ESMAD) arremete violentamente contra los manifestantes y quienes se encontraban en el centro de Bogotá. En ese momento, entre granadas de gas lacrimógeno, bolillos, botas militares y golpes, cae inconsciente el niño Nicolás Neira (Comisión Intereclesial de Justicia y Paz, 2021) quien, días después, fallecería víctima de la brutalidad policial por parte del ESMAD<sup>33</sup>.

¿Qué relación tiene este suceso con el nivel vivencial de la memoria desde Jorge Klann? En sus propias palabras: “*E.S.M.A.D. con permiso para matar* fue basada en una historia real, o sea, pasó. Un amigo de hace mucho tiempo, un allegado (...) el difunto parcero Nicolás Neira” (Jorge Klann, entrevista, 07 de abril del 2021). En esta canción, construida en colectivo, la narrativa musical se funde con los samples, que en su retumbar, enfatizan las ideas de la canción, por ejemplo: “Nicolás Neira murió por el disparo de un balín, o recalzadas” (Jorge Klann & Jacob DMC, 2020) Haciendo de la denuncia, una constante necesaria para hacer justicia al recuerdo, a la memoria.

Esto lleva a Jorge Klann a plantear la importancia de referirse a la memoria desde su narrativa musical, mezclando los samples y los videos en sus creaciones musicales, porque así logra transmitir el mensaje de una mejor forma que sólo hablando al respecto. (Jorge Klann, entrevista, 07 de abril del 2021). En esta canción y en la realidad que retrata, se encuentran diferentes manifestaciones del conflicto violento urbano, desde la brutalidad policial ante las protestas ciudadanas, hasta el asesinato. Sobre estos sucesos se va creando memoria, posibilitando la emergencia de una versión diferente de los hechos, contraria a la de las instituciones oficiales<sup>34</sup> y que se disputa su lugar (Jiménez & Guerra, 2009), para dar paso a la verdad y romper con la impunidad.

---

<sup>33</sup> De hecho, Jorge Klann rescata la lucha que se llevó a cabo para dar un atisbo de justicia al caso de Nicolás, sobre todo, por parte de su papá: “(...) hasta hace poco, haciendo un paréntesis, fue que fue condenado uno de esos miembros asesinos de Nicolás Neira, pero porque el papá, Yuri Neira, fue un man muy insistente con ese proceso” (Jorge Klann, entrevista, 07 de abril del 2021).

<sup>34</sup> En el año 2018 se imputó a Fabián Infante, mayor del ESMAD y comandante en cargo el día del asesinato de Nicolás, por encubrimiento de los hechos sucedidos aquel día no solo para difuminar, sino eliminar, la responsabilidad por parte de la fuerza policial (MOVICE, 2018). ¡13 años después

Por otra parte, Jorge Klann hace referencia a otra manifestación del conflicto violento urbano, los falsos positivos judiciales. En su canción *Entre Rejas*, la cual fue inspirada en un amigo suyo que fue encarcelado tras un proceso que, al parecer, no brindó las garantías necesarias al acusado. Por esto, la memoria vivencial de lo que parece ser un falso positivo judicial, resuena entre rejas:

*Andrés caminaba por su barrio, caminaba por su barrio, y fue montado en un carro (...) interrogado por extraños, y sin motivos fue culpado. ¿Andrés, qué tienes que pagar esta vez? Si la justicia no la pudimos ni ver (...) Jorge Klann cantando para todas las personas presentes... Y para Andrés, parcerero.”* (Jorge Klann, *Entre Rejas*, 2013)

En este punto se conjuga la existencia de dos fenómenos bastante relacionados en el conflicto violento urbano: la prisión y las violencias estructurales. Y es que Andrés era un domiciliario, un trabajador a quien no se le brindaron las garantías necesarias en su proceso judicial, cabe preguntarse ¿No son las cárceles lugares que, principalmente, se dedican a castigar a las personas pertenecientes a las clases populares?<sup>35</sup> Lo anterior implicaría una relación en dos niveles. No sólo hay una mayor presencia de las clases populares dentro del sistema carcelario, sino que son las clases populares las que, ante su escasez de recursos de todo tipo, presentan mayores dificultades a la hora de realizar su defensa ante el sistema penal. Esto se reflejó en lo sucedido con el protagonista de la canción:

---

de su asesinato! ¿Acaso no resulta necesaria la memoria para enfrentar las versiones oficiales de la historia, que cubren con impunidad los asesinatos que cometen quienes ostentan la fuerza estatal?

<sup>35</sup> Si se tiene en cuenta, por ejemplo, la caracterización publicada en el 2012 por el Instituto Nacional Penitenciario y Carcelario (INPEC) y el Ministerio de Justicia colombianos, citado por el *Informe Relativo a las personas privadas de la libertad en Colombia* “(...) en la distribución socioeconómica de la población penitenciaria predominan los estratos 1, 2 y 3 con un 79.4%” (Relatoría de Prisiones (REP), Grupo de Derecho de Interés Público (G-DIP), s.f.). Cabe destacar que en los tableros estadísticos del INPEC no se discriminan los datos por rango de estratificación socioeconómica, pero sí presentan hasta por diferencia en lugar de nacimiento, lugar de procedencia y extranjeros ¿Por qué ese nivel de detalle en el ámbito espacial de origen y el vacío en términos socioeconómicos dentro de sus datos estadísticos?

*El man no sabía ni siquiera de qué estaban hablando, cuando, posteriormente lo pasaron a sentencia, hermano y lo fueron fue empapelando y de una lo fueron fue metiendo a la cárcel, un crimen que él no cometió, un sistema judicial bastante inoperante, ineficiente y con demasiadas fallas porque, pues, de todas formas no se le dio la garantía de poderse defender bien en el momento, y pues, usted yo creo que ha escuchado que los defensores públicos a veces no tienen el ánimo de trabajar bien y de ayudar verdaderamente (Jorge Klann, entrevista, 07 de abril del 2021)*

Pero, sin duda, otro de los acontecimientos que se vinculan, tanto con el conflicto armado en las ciudades, como con el conflicto violento urbano, son los asesinatos a líderes y lideresas sociales. Jorge Klann, en su canción *Vive sin afán* afirma: “Archivos quemados, líderes borrados” (Jorge Klann, 2018). Sin un contexto, esta frase no tendría mayor relevancia, pero el video logra contextualizar al escucha en la problemática social que rodea esta afirmación. Al tiempo que resuena ese fragmento de la narrativa musical, aparece Jorge Klann en el video portando una camiseta que dice “Yo también soy Don Temis. Porque esta tierra es nuestra, completamente nuestra” (Jorge Klann, 2018).

Don Temis, Temístocles Machado, fue uno de los líderes sociales que han dado su vida por las causas populares en Colombia “(...) él era uno de esos líderes, de esas personas que como que organizaban y planteaban como ese tema social en Buenaventura ¿Jum? Y fue asesinado.” (Jorge Klann, entrevista, 07 de abril del 2021). Este líder social afrodescendiente, nacido en Chocó, tuvo un papel de gran importancia en Buenaventura, donde lideró procesos como el Paro Cívico del 2017 (Comisión Intereclesial de Justicia y Paz, 2019) y llegó a levantar archivos de gran importancia en defensa de su comunidad, sobre todo, girando alrededor del derecho al territorio contra el que atentan, principalmente, los megaproyectos (Pineda, 2018).

La relación que tiene el asesinato del líder social Temístocles Machado, como manifestación del conflicto violento urbano, con el nivel vivencial de la memoria creada en la narrativa musical de Jorge Klann radica en su parentesco. No sólo es un líder social

sobre el que canta, al que hace referencia en sus narrativas musicales, videos y portadas de discos<sup>36</sup>, sino que Temístocles Machado, fue su tío.

*(...) lo vengo a conocer yo en la muerte de mi abuelo, compartí con él, hablamos varios momentos, él nos contó cómo reunió a toda la familia por parte de mi mamá y les habló de la historia de los negros, como una historia sobre la resistencia y pues, nos dijo que era un líder comunitario, pero él no nos había dicho que él representara tanto trabajo. ¿No? Entonces, casualmente, a los dos días de haberlo conocido, lo asesinaron, entonces, re denso... (Jorge Klann, entrevista, 07 de abril del 2021)*

De esta manera, se hace evidente una relación directa entre las narrativas musicales de Jorge Klann con el nivel vivencial de la memoria sobre el conflicto violento urbano. Así, se entiende la importancia que le brinda a las violencias culturales y estructurales que lo han afectado tanto como a sus cercanos. La denuncia de la voz viva que vibra sobre la instrumental es la voz desgarradora de la memoria que se resiste al olvido, de la vivencia que se busca exteriorizar.

#### **4.1.2 “Sí, lo recuerdo, hay fechas memorables”: El nivel vivencial de la memoria en el CEA**

El nivel vivencial de la memoria se puede indagar en las narrativas musicales del Comando Élite de Ataque teniendo en cuenta su propuesta. Y es que el Comando Élite de Ataque, fue un grupo de Rap, y, como lo plantea uno de sus integrantes, el comandante Kronos o C Kronos, el Comando “(...) de Ataque o de Asalto, o de Artistas, como fuimos conocidos (...) se presenta bebiendo de su realidad, se presenta, pintado de su situación, de su vida, de todo lo que en su territorio ocurre” (Entrevista, 15 de noviembre del 2020). De esta manera, se empieza a ver la importancia de las vivencias y su vínculo con el territorio, lo cual reflejaron en sus canciones.

---

<sup>36</sup> En la portada del disco *Jorge Klann en Combination I* lo representa navegando sobre un pequeño barco (Jorge Klann, entrevista, 07 de abril del 2021).

En este punto se hace necesario relatar el proceso de creación de las canciones del CEA. “(...) yo decía, bueno tengo esta canción, tengo este proyecto, tengo esta canción y dos tres veces cuatro veces, el Duke me decía ‘hagamos esta, hagamos esta, hagamos la instrumental de esa canción’” (C. Kronos, entrevista, 15 de noviembre del 2020). Es evidente que las memorias individuales se encuentran registradas en sus canciones, pero en el proceso de creación se vinculan colectivamente, desde las ideas, hasta el toque instrumental.

Por lo tanto, memorias individuales como las del C Kronos, quien representa desde su nombre artístico su memoria vivencial frente al conflicto armado y al conflicto violento urbano en su comuna y en el país, se entretajan en la narrativa musical. Esto lo deja plasmado al plantear el origen de su nombre en *Habla el comandante Kronos*: “(...) guerrillas, Bacrim, inspiró my name, comandante Kronos” (2012). Es clara la incidencia en sus canciones, y en sus vidas, de grupos insurgentes, al tiempo que lo es la de los grupos paramilitares pos-negociación, las llamadas bandas criminales (Bacrim)<sup>37</sup>.

Así, las canciones del CEA logran vincular fenómenos del conflicto armado con los del conflicto violento urbano y trazan sus memorias al respecto desde sus propias vivencias. Por ejemplo, en *F.U.N.G.* Kronos relata: “Hay muchos muertos y desaparecidos, mi mundo es bárbaro, sangriento, asesino (...) Quisiera escapar de una muerte sin piedad, pero sé que este mundo no me lo permitirá, mantengo endemoniado y lucho contra mi maldad” (s.f.). ¿Por qué Kronos dice que desea escapar, pero el mundo no se lo permitirá?

Una serie de violencias diferenciadas azotan la comuna y la ciudad, convirtiendo a los jóvenes en objetivos o en militantes, de hecho, estas violencias tocaron directamente al CEA. Entre los hechos del conflicto violento urbano que marcaron la historia del CEA en términos vivenciales, se encuentran varios asesinatos, entre ellos, el de Kolacho y el de uno de sus integrantes, el Duke.

---

<sup>37</sup> Este tema será profundizado más adelante al relacionarlo con la interpretación que hace Kronos del fenómeno de las pandillas.

Héctor Pacheco, conocido en el Hip Hop como Kolacho, fue asesinado en el año 2009 entre el proceso de la escuela de Rap *La Camada* y el nuevo proceso de escuela de Rap que crearon, por esta razón la llamaron Escuela de Hip Hop Kolacho (C. Kronos, entrevista, 15 de noviembre del 2020). Así, la memoria de Kolacho, una de las víctimas del conflicto violento urbano que fue asesinado por un miembro de una banda delincuencia (Ospina, 2009), se reivindica desde el nombre y el accionar del proceso que crean para educar desde el Hip Hop.

Pero, posteriormente, en octubre del 2012 el CEA vivió en una forma mucho más cercana el daño causado por el conflicto violento urbano, con el asesinato de Elider Varela, el Duke, integrante del grupo. Según el *Outro* (2012) duraron cinco años en la creación de su álbum más importante, *Plumas y tinta, fierros y sangre* que salió a la luz en ese mismo año, luego del asesinato del Duke. “Eso fue triste para nosotros que el Duke no viera el álbum que había grabado, que se había esforzado por grabar” (C. Kronos, entrevista, 15 de noviembre de 2020). Pero el conflicto violento urbano y el conflicto armado en Medellín, no sólo se llevó al Duke antes de ver el fruto de su trabajo, sino que se vio marcado por otras muertes, incluso el CEA llega a afirmar en el cierre de su disco:

*Parce, todos los que se murieron esperando a que sacáramos este CD, Edwin, Vélez, Steven, Tito, un poco que hay encanados también (...) Cuando yo empecé a grabar este CD solamente me habían matado un parcerito en toda la vida, huevón, y ahora que lo estamos terminando, parce, la lista es infinita, huevón* (Comando Élite de Ataque, 2012).

La tumba y la cárcel, dos injustos destinos a los que las violencias que se mueven entre ambos tipos de conflictos violentos han condenado a generaciones enteras de jóvenes de la comuna. Y es que, es evidente que el proceso de creación del álbum se vio atravesado por la violencia, pero ¿A qué se debe? En este mismo *Outro* el CEA aventura una hipótesis, tomada de su realidad vivida: “Los pelados empezaron a crecer, a volverse malos unos, los otros porque les tocó, no volverse, sino porque si no cogen un fierro lo pegan, y de todas maneras los pegaron marica” (Comando Élite de Ataque, *Outro*, 2012).

En este punto, se empieza a perfilar una diferencia fundamental, que será abordada en el acápite que refiere a la *memoria local* y es esa oposición entre un “ellos”, de afuera de la comuna y un “nosotros/nosotras” quienes habitan la comuna. Esta diferencia tiene gran importancia, puesto que los pelados que resultan asesinados pertenecen al “nosotros”, los habitantes de una comuna que ha sido contantemente discriminada y violentada, al punto de recibir unas de las más cruentas operaciones militares desplegadas en el área urbana.

“Sí, lo recuerdo, hay fechas memorables, como recuerdo el nombre de personas inolvidables. Hay historias aterradoras de asesinos despreciables, un 21 de mayo, un 16 de octubre, no se hable.” (Comando Élite de Ataque, *Amargos recuerdos*, 2010). Estas fechas, sembradas en el recuerdo del CEA, reflejan uno de los más cruentos episodios del conflicto armado en la ciudad de Medellín y, en general, en Colombia, las operaciones Mariscal y Orión.

Cabe resaltar que, como lo plantea el informe del Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH), *Medellín: memorias de una guerra urbana*, Mariscal y Orión estuvieron inscritas en una cadena de operaciones realizadas entre el 2001 y el 2002, destinadas a disputarse el territorio (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2017) con las milicias y los combos, pero, sobre todo, con la guerrilla.

Bajo este fin, el 21 de mayo de 2002 se desplegó la operación Mariscal a cargo de las Fuerzas Armadas del estado colombiano “(...) con un saldo de 9 civiles muertos (cuatro de ellos menores de edad), 37 heridos y 55 personas detenidas” (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2017, pág. 193).

En cuanto a la operación Orión, esta se realizó el 16 de octubre del 2002 y tuvo un saldo que varía entre fuentes oficiales y no oficiales, pero que incluyó asesinatos de civiles, torturas, desapariciones, judicializaciones, allanamientos y, como lo plantea el informe (2017), resultó en una apertura al fortalecimiento del dominio paramilitar en la comuna. Además, estas operaciones hicieron del 2002, el año con mayor prevalencia de desplazamientos forzados en Medellín entre 1995 y 2005.

Y es que la Operación Orión afectó a los integrantes del CEA, no sólo en términos de la violencia de la que fueron testigos en la comuna, sino también con sus familias siendo

víctimas directas y que, hasta la actualidad, cargan con las consecuencias de estos hechos. Kronos cuenta su vivencia en este suceso del conflicto armado en la comuna:

*Yo tengo dos hermanitos, una niña y un niño, en ese entonces tenían como 8 y 9 años, niños ¿Cierto? Y fueron heridos en la operación Orión. Al niño le dio en el glúteo, le pasó toda la pierna y se le incrustó en la otra. A la niña le dieron acá abajo, abajito de la rodilla. Afortunadamente, ninguno de los dos fue letal, pero al niño le dio muy duro, incluso hoy sufre de esa pierna por eso (C. Kronos, entrevista, 15 de noviembre del 2020).*

Como se ha podido observar, es más que necesario rescatar los relatos de quienes vivieron el conflicto armado y el conflicto violento urbano en carne propia. Sus relatos, su memoria vivencial, son esas voces olvidadas que entran a disputarse la memoria contra la historia con h mayúscula. Son las memorias que claman por el esclarecimiento y la no repetición. Las voces que nos recuerdan que:

*Sólo los que lo vivimos sabemos que es sufrimiento. No miento, no se olvida así pase el tiempo. Ver a un parcerito abatido, inspira mis pensamientos. Si una lágrima se derrama es por cierto sentimiento, rindo tributo a los míos con frases que hoy lanzo al viento (Comando Élite de Ataque, Amargos recuerdos, 2010)*

Los asesinatos llenaron de tristeza a los habitantes de la comuna, entre ellos, a los integrantes del CEA. Al tiempo, el terror se apoderó de la cotidianidad. Lo que desde el CNMH llaman *asociación miedo-seguridad* que tuvo como caso emblemático a la comuna 13 con la Operación Orión, puede verse ejemplificado en estas líneas de *Amargos recuerdos*: “Llanto, miedo, rabia, impotencia, nerviosismo, entre otros sentimientos se confabulan en sí mismo” (2010) como clara muestra de la asociación mencionada, donde el control de la población, y del territorio, se alcanza gracias al miedo en que someten, para la aparente seguridad.

Pero no sólo queda el miedo y la tristeza al vivir y al recordar estos sucesos. Kronos presenta el otro lado de la memoria, recordando al Duke. “Yo estoy aquí y ahorita por la noche puedo estar muerto, pero dejamos recuerdos. Y los recuerdos del Duke pa' mi fueron

bonitos, fueron bacanos ¿Si o no? Así me gusta recordarlo” (C. Kronos, entrevista, 15 de noviembre del 2020).

De esta manera, la emocionalidad y la memoria se encuentran, con múltiples matices. Pero, eso es la memoria, porque la memoria y el olvido van de la mano (Vásquez, 2011) pero también van la tristeza y la alegría en el recuerdo, más aún cuando la memoria pasa por su registro terapéutico (Villa & Barrera, 2017) aun así, es necesario rescatar estas voces alternativas para evitar que se repitan estos sucesos y se conozca la verdad desde las víctimas, que sus voces salgan a la escena pública, a la disputa, que se eleve su registro resistente (Villa & Barrera, 2017). A la hora de crear memoria del conflicto armado en las ciudades y del conflicto violento urbano desde su narrativa musical, el “Comando Élite de Ataque [está] ¡Presente, presente, presente!” (2012)

#### **4.1.3 De Andrés Zuluaga a Martín Batalla: El nivel vivencial de la memoria en Martín Batalla**

El nivel vivencial de la memoria también está presente en las narrativas musicales de Martín Batalla. Así como su trasegar vivencial discurrió entre la vida civil en la ciudad y la universidad, donde pasó por el sufrimiento de algunas manifestaciones del conflicto violento urbano —como los falsos positivos judiciales o el asesinato de algunos compañeros (Martín Batalla, entrevista, 17 de diciembre del 2020)— hasta llevarlo a engrosar las filas de las FARC-EP, y, finalmente, resulta en un proceso de reincorporación liderando una de sus Cooperativas, así mismo se realizará el diálogo con el nivel vivencial de la memoria de sus narrativas musicales sobre el conflicto violento urbano y el conflicto armado en las ciudades.

Antes de iniciar, cabe resaltar el proceso de creación que llevó a cabo Martín Batalla, pues también se relaciona con el recorrido planteado. Antes de ingresar a las FARC-EP realizaba sus grabaciones en la ciudad, con normalidad. Posteriormente, ya en sus filas, su proceso de creación es bastante significativo:

*Recuerdo mucho que yo me encerraba en las noches en donde había condiciones, me encerraba completamente con las carpas para que no saliera luz al editar las canciones pues en la caleta (...) antes yo cantaba y grababa, pero el productor se*

*encargaba de hacer todo lo demás, ya entregaba una canción lista. No, aquí me tocó fue a mí ya montarme a editarlo. (...) imagina uno editando en una carpa en medio de la selva* (Martín Batalla, entrevista, 17 de diciembre del 2020)

La importancia de acercarse a su proceso de creación parte también del cambio que le representó pasar del escenario urbano y civil, al rural y clandestino. Al respecto, comenta que es: "(...) muy surrealista porque el Rap es una música muy urbana, uno estar en medio de una selva grandísima, una selva enorme y trabajando Rap y produciendo Rap y editando Rap, eso es una cuestión hasta bien extraña" (Martín Batalla, entrevista, 17 de diciembre del 2020). Así, con la música que surge de las zonas urbanas, estuvo en la selva, sin perder de vista los objetivos que se había trazado, el impulso de sus narrativas musicales.

Curiosamente, esa sensación extraña que sentía Martín Batalla en esos momentos fue parte de su exploración cuando se estaban realizando las concentraciones relacionadas con el Acuerdo de Paz, en la Guajira, junto con Pablo, de Alerta Kamarada, donde probaron algo diferente:

*En la noche nos íbamos a grabar las ranas (...) que estaban ahí cerquita del campamento y Rwaaa Rwa Rwa y luego entonces metíamos eso en el reggae o en el Rap y grabábamos el pájaro que salía en la mañana y hacíamos ese tipo de proceso* (Martín Batalla, entrevista, 17 de diciembre del 2020).

Todos estos elementos fueron nutriendo sus creaciones, alimentando un tipo de memoria sonora diferente, una musicalidad y una ambientación que reflejaban la peculiaridad del artista insurgente. Además, cabe resaltar que varias de sus creaciones han sido colectivas, principalmente, *Desenterrando memorias Parte I y Parte II*.

La idea de este proyecto nació de su interacción con Inti Maleywa<sup>38</sup> y en el proceso, juntaron su pintura con la narrativa musical de Martín Batalla. Además, otros importantes participantes en ambas partes de *Desenterrando memorias*, fueron quienes capturaron los videos. Esa construcción colectiva llevó a que la creación artística se nutriera de las memorias individuales de cada uno de los partícipes mencionados, manteniendo un diálogo con la memoria colectiva que les atravesaba (Méndez, 2008) y la memoria que estaban construyendo sobre su organización y el país en general.

Otro punto para rescatar es el impacto que ha tenido su música. Al respecto, Martín Batalla considera que lo más importante es el reconocimiento que ha conseguido en los sectores populares más allá de los habituales círculos raperos. Además, afirma sorprenderse de que, más allá de los barrios, haya llegado a “lugares más lejanos ¿Cierto? Zonas semirrurales donde tienen mis canciones, eso sí me genera como 'Uy, mire llegó ahí'. Y, realmente sorprende” (Martín Batalla, entrevista, 17 de diciembre del 2020).

Una vez se han planteado esos puntos introductorios, podemos iniciar con el recorrido planteado, iniciando con su juventud en Medellín, donde es notoria la forma en que el conflicto violento urbano fue marcando su experiencia, porque, pese a verse inmerso en el desarrollo de escuelas populares de Hip Hop que actuaban pacíficamente, comenzaron “(...) a sufrir la persecución, inclusive varios raperos asesinados en las comunas de Medellín ¿Cierto? Ese fue, digamos, mi primer encuentro con la violencia así... más directa” (La Zurda, 2018). Por lo tanto, desde joven fue víctima y testigo de la violencia que se desataba sobre quienes actuaban pacíficamente desde el arte.

Más adelante, una vez Andrés ingresó a la Universidad de Antioquia y se fue vinculando a las luchas estudiantiles, sufre en su cuerpo el efecto de una explosión durante la represión que el ESMAD ejerce sobre una manifestación estudiantil en el año 2005, donde mueren dos de sus compañeras, al tiempo que le revientan “(...) ambos tímpanos ¿Cierto? Un tímpano quedó bastante afectado, como, más o menos el 80% de afectación, el otro como

---

<sup>38</sup> Ex combatiente de las FARC-EP, publicó un libro con el nombre del proyecto, donde retrata, por medio de pinturas, la historia del conflicto armado colombiano, relacionando, a su vez, la historia de la organización (Becerra, 2017). Su papel en las FARC-EP siempre giró alrededor del arte (Peña, *Desentrañando Memorias*, 2017) y así continúa siendo en los tiempos de reincorporación.

el 50%" (Martín Batalla, entrevista, 17 de diciembre del 2020). Así, el conflicto violento urbano deja marcas en su cuerpo y trayectoria hasta la actualidad.

Tras la explosión, la muerte de sus dos compañeras y varios meses en el hospital es trasladado directamente a la cárcel de Bellavista (Peña, *Desentrañando Memorias: Martín Batalla I*, 2017). Si bien, Andrés es liberado 18 meses después sin cargo alguno, demostrando el carácter de falso positivo judicial de su captura, no sólo se le afecta mediante el encarcelamiento, sino también mediante la difusión de una versión hegemónica de los hechos, en donde, nos cuenta: "Me muestran en las noticias como si yo fuera el Comandante de todas las estructuras insurgentes en la ciudad de Medellín, mi familia es desplazada por los paramilitares y yo llego a la cárcel" (Martín Batalla, entrevista, 17 de diciembre del 2020).

Nuevamente, se va creando un relato, una memoria oficial que genera unos efectos particulares en la población. En este caso, no sólo en Andrés, sino también en su familia, pues, de la mano con la represión, la persecución y la prisión, les obligaron al desplazamiento forzado, otra manifestación del conflicto violento urbano y de la relación que tiene con las violencias estructurales puesto que, con la versión oficial, se alteró la vida de personas de las clases populares que no tenían el mismo poder mediático para contrarrestar su versión de los hechos, mucho menos, el poder militar para defenderse.

Pero, este último punto cambiaría, ya que, como bien lo plantea Andrés: "entré a la cárcel (...) cuando no tenía militancia alguna ni conocía a las FARC-EP; y salí de la cárcel libre de todos los cargos que se me imputaban, pero siendo militante activo de las FARC-EP." (Peña, *Desentrañando Memorias: Martín Batalla I*, 2017), evidenciando una relación entre las violencias estructurales como desencadenante, y el conflicto armado, como producto, en este caso. Ya que no se tomaron las armas como primera opción, sino como efecto del sufrimiento de las violencias estructurales y directas que atravesaron el cuerpo de Andrés y el de sus familiares.

Como se ha evidenciado hasta el momento, hay una serie de violencias estructurales insertas en las manifestaciones del conflicto violento urbano, ante las cuales, Martín Batalla se pronuncia a través de su *Música Rebelde*: "Mi voz ante injusticias no calla, sigue la

batalla, en donde quiera estalla y tú la oyes” (Martín Batalla, Música Rebelde, 2017). Sin embargo, esto le costó su libertad, y posteriormente lo empujaría a las armas, como a muchos otros colombianos, porque, según sus palabras:

*Es que a la guerrilla ha llegado mucha gente porque sus tierras le fueron arrebatadas por los paramilitares, o porque sufrieron masacre de los paramilitares, o porque fueron encarcelados, porque fueron perseguidos, porque fueron torturados ¡Y esa es la realidad colombiana! Y así llego yo a las FARC, después de una etapa de persecución muy terrible y de que me tocó ver ya como actuaba el Estado con todo (La Zurda, 2018)*

Posteriormente, el 14 de enero del 2008, se produce un hecho que impactaría la trayectoria política y artística de Andrés. Su amigo y líder estudiantil Martín Hernández cayó víctima del accionar homicida de los paramilitares, en el barrio Castilla de Medellín (Martín Batalla, entrevista, 17 de diciembre del 2020). Tras su asesinato, aproximadamente 6 meses después, Andrés con otros raperos, sacaron una canción en homenaje a Martín Hernández: “Martín Batalla en el sentido que, o sea, como: Martín pelea, Martín lucha, Martín batalla, Martín está presente, Martín sigue vivo. Esa era la idea, por eso mi nombre artístico es Martín, Martín Batalla” (Acero, 2017).

De esta manera, la memoria de los asesinados se mantiene en la vida y lucha de quienes siguen vivos. Como lo plantea Ricoeur, la memoria se mueve entre el pasado, el presente vivo y el futuro (Méndez, 2008). Así se demuestra, porque Martín “Era un líder del barrio, tenía los días contados en su calendario, no es raro, que los paras lo hayan matado, Martín presente en todos lados, en nuestras luchas vive” (Monteadentro, 2009). Si bien, el paramilitarismo es un fenómeno ampliamente relacionado con el conflicto armado en los campos y ciudades, también se relaciona con manifestaciones del conflicto violento urbano, como los asesinatos a líderes sociales, y el exterminio social (Perea, 2016).

Vale la pena cerrar esta sección con la afirmación de Martín Batalla, quien conoció “(...) la vida en la ciudad y conocí de alguna manera un conflicto en la ciudad. Y también conocí la vida en el campo, conocí las condiciones del campo y un conflicto en el campo, condiciones muy diferentes” (Martín Batalla, entrevista, 17 de diciembre del 2020). Dotando sus narrativas musicales de una perspectiva que se mueve entre el pasado y el futuro,

entre el conflicto armado y el conflicto violento urbano, entre el ser actor y víctima, entre la guerra y la construcción de paz.

#### **4.1.4 “Contamos lo que no nos han contado”: El nivel vivencial de la memoria en Rebeldía Urbana**

Rebeldía Urbana, es un grupo en cuyas letras también se expresa este elemento vivencial. Sin embargo, es necesario matizar su carácter clandestino y el impedimento de entrevistar a sus integrantes, lo cual lleva a que el elemento vivencial sea menos claro y deba ser inferido de sus narrativas musicales y de las entrevistas eliminadas de la red. Dicho esto, en la *Entrevista a Antony Beltrán*, integrante de Rebeldía Urbana, se hace referencia a la necesidad de:

*(...) utilizar algunos géneros de música urbana, la misma que el capitalismo viene usando a nivel comercial y psicológico (...) pero utilizando otra temática, contando y cantando la realidad que vivimos todos y todas para que despertemos (...) y cambiemos lo que debe ser cambiado (...)* (Rebeldía Urbana, 2020)

De esta manera, se hace evidente la función de la música para Rebeldía Urbana, la función del Rap. Es utilizada, tanto para contar la realidad que se vive, es decir, para narrar ese nivel vivencial de la memoria que tienen sus integrantes; como para impulsar un cambio social conforme a sus pretensiones. Esta idea se confirma al escuchar canciones como *Rebelde de por vida*, en la cual es notoria la intención de construir memoria con fragmentos como “es tiempo de escribir nuestro cuento” (Rebeldía Urbana, *Rebelde de por vida*, 2020) y en la *Entrevista a Antony Beltrán* donde menciona que “Hacer música en estos tiempos de guerra es darle ánimo a la tropa y contarle al mundo cómo fueron los hechos” (Rebeldía Urbana, 2020).

Así pues, se juntarían las *memorias individuales* de quienes viven las realidades desde su participación en Rebeldía Urbana, con la visión colectiva de la tropa que busca contar los hechos en que se ha visto involucrada, su *memoria colectiva* como ELN y como Rebeldía Urbana.

Por otra parte, la canción *Somos ELN* (Rebeldía Urbana, 2020) es una de las entradas más directas desde el nivel vivencial de la memoria a la relación directa con el ser clandestino del ELN dentro de las dinámicas del conflicto armado en las ciudades — aunque también del conflicto violento urbano—. En esta canción se marca una clara diferencia: Lo que “somos”, lo que llaman “pueblo organizado” y parte del barrio; frente a “ellos”, los otros, quienes han esclavizado y explotado con violencia a la clase trabajadora. Esto se refuerza en la Entrevista a Antony Beltrán, quien dice querer “expresar a través de la poesía, nuestra historia, cómo nuestra clase proletaria vive en las ciudades, cómo nos explotan y nos manipulan” (Rebeldía Urbana, 2020).

La importancia de esta diferencia se relaciona con la existencia de esas violencias estructurales que generan la confrontación armada en las ciudades. Es decir, el pueblo organizado, o lo que “somos” se enfrenta al “ellos” como consecuencia de la explotación violenta que ejercen sobre los primeros. Este planteamiento se relaciona con el momento en que se posicionan como combatientes y vinculan algunas de las razones por las cuales justifican su accionar ante el conflicto armado:

*La guerra no es fácil mi bro, los que estamos aquí lo sabemos. Son ellos los que la iniciaron desde que nos esclavizaron, nos llevaron a la miseria. Con rabia crecimos en pueblos, pero se equivocaron, ahora llegó nuestro tiempo* (Rebeldía Urbana, *Somos ELN*, 2020).

Es decir, no hay una evocación de la guerra *per se*, por el contrario, se asume como una respuesta a un conjunto de violencias estructurales como la miseria, a la que se ha sometido al nosotros(as) por parte de “ellos”. Igualmente, se plantea que: “estamos decididos resistimos sus disparos decimos lo que han sido y así mismo respondemos con tiros” (Rebeldía Urbana, *Somos ELN*, 2020). Es decir, a la violencia y a las armas del “ellos”, pretenden responder de la misma manera. El nivel vivencial de la memoria parece encontrarse difuminada entre estas líneas en tanto se escribe desde su ser clandestino, desde su perspectiva de combatientes, haciendo memoria de su accionar y de las razones que lo impulsa.

Pero, en concreto ¿Qué sentido tiene la propuesta musical de Rebeldía Urbana del ELN, respecto a la creación de memoria desde su nivel vivencial? Parte de esta pregunta se

alcanza a orientar en la canción *Somos ELN*, donde se menciona: “Contamos lo que no nos han contado, queremos esa historia que nos han arrebatado” (Rebeldía Urbana, *Somos ELN*, 2020). ¿Qué es lo que sí nos han contado? ¡La memoria oficial, la historia con h mayúscula! Por esto, Rebeldía Urbana busca presentar la otra cara de la memoria, el registro resistente de la memoria (Villa & Barrera, 2017) que se niega a permitir su invisibilización ante la imposición oficial.

#### **4.1.5 El nivel vivencial de la memoria en la narrativa musical del Rap**

Así, el nivel vivencial de la memoria ocupa un lugar importante en la narrativa musical del Rap. Todas las agrupaciones estudiadas e interpretadas desde las cuatro ubicaciones refieren en varias de sus canciones a sus vivencias particulares, incluso, desde la clandestinidad. Desde el proceso de creación, en el que su subjetividad y sus memorias individuales entran en juego, hasta la puesta en escena y la difusión de sus canciones, se ven atravesados por este nivel vivencial.

Para empezar, se hará un recorrido de los patrones que se encontraron en el nivel vivencial de la memoria. El primer patrón que se logra identificar es el impacto de la memoria individual en todo el proceso creativo de los cantantes. En todos los grupos y artistas, se encontró que sus vivencias impactaban directamente su proceso creativo y, aún en las creaciones colectivas, llevan impresas las experiencias que les han atravesado en sus cuerpos, en sus vidas, en sus memorias. De esta manera, se genera un nutritivo diálogo entre la memoria individual y la memoria colectiva sobre el conflicto violento urbano y sobre el conflicto armado en las ciudades, enriqueciendo sus creaciones artísticas como un todo, junto con sus narrativas musicales, en específico.

Ante este primer patrón identificado, se hace necesario matizar el caso de Rebeldía Urbana. La clandestinidad genera un punto de quiebre respecto a los demás grupos, puesto que dificulta la abstracción y comprensión de sus vivencias, de sus experiencias particulares. Si bien sus narrativas musicales presentan elementos propios de lo que se considera una vivencia, se plantea en términos más abstractos que en los otros casos, se plantea en términos que envuelven la individualidad en el colectivo que la rodea.

Un segundo patrón que se logra identificar en el nivel vivencial de la memoria alrededor del conflicto armado en las ciudades y el conflicto violento urbano es la existencia de una disputa entre el registro resistente de la memoria que brota de las memorias emergentes que buscan posicionar los integrantes del movimiento Hip Hop, frente a la memoria oficial, la historia con h mayúscula.

En todos los casos se identifica una resistencia a la visión hegemónica que les ha atacado e incluso les ha afectado en sus cuerpos, en sus vidas, en las de sus cercanos(as). Cobra bastante relevancia lo que plantea el CEA “Kronos, “Testigo ocular, memoria, memoria, conoce la historia chinga, antes de abordar.” (Comando Élite de Ataque, Habla el Comandante Kronos, 2012) y es que ¿Quién conoce más la historia que quien la vivió en carne propia? ¿No es acaso de vital relevancia preservar la memoria de aquellos testigos oculares del conflicto violento urbano y del conflicto armado en las ciudades?

Igualmente, pero en forma matizada, se va perfilando una serie de diferencias entre un “ellos” frente a un “nosotros(as)” que permite vislumbrar escenarios de conflictividad donde predominan las jerarquías y la aparición de violencias estructurales desde los primeros sobre los segundos. Sin embargo, más adelante será explorado este punto, nuevamente, profundizando en la relación.

Desde este último punto emerge el tercer patrón identificado, la incidencia de las violencias estructurales (Galtung, 2016) en el desarrollo del conflicto armado en las ciudades y del conflicto violento urbano. Todos los cantantes están de acuerdo en que las violencias de la calle (Perea, 2013) son causadas, no por capricho, ni por decisión aislada por parte de la individualidad, sino que son respuestas a violencias estructurales que les aquejan.

Ahora bien, se presentan dos diferencias fundamentales. La primera, que ya fue someramente mencionada en uno de los matices, es la diferencia en términos de visibilidad. Quienes son más visibles permiten una mayor apertura en términos del nivel vivencial de la memoria, por el contrario, quienes son menos visibles, los clandestinos de Rebeldía Urbana, por ejemplo, dificultan el acceso al nivel vivencial de su memoria. Este punto resulta crucial en términos de seguridad para quienes operan clandestinamente, pero resulta limitante en el ámbito investigativo.

Finalmente, se encuentra una diferencia que nutrió teórica y analíticamente a la investigación. Jorge Klann abre el camino analítico a la violencia cultural (Galtung, 2016) que vive desde su cuerpo racializado en un entramado racista. Los demás grupos y cantantes no plantean este punto en el nivel vivencial de la memoria, quizá porque no les ha afectado en su corporalidad de la misma manera que a Jorge Klann. Gracias a esta diferencia, no sólo se abre camino a incluir el término de violencia cultural, sino también a ubicar sus relaciones frente a las violencias estructurales y directas.

Pero ¿Qué relación se puede ir trazando entre el nivel vivencial de la memoria y la construcción de paz desde abajo? Este punto se irá alimentando conforme avance el escrito, pero, hasta el momento, el principal aporte del nivel vivencial es aportar la experiencia viva de los cantantes a la memoria. Aportar esa memoria y esa voz emergente que se contrapone a la memoria oficial y apertura caminos que posibiliten la construcción de paz desde abajo (Jiménez & Guerra, 2009).

## 4.2 Nivel local de la memoria

El nivel local de la memoria se entrecruza, en muchas ocasiones, con el nivel vivencial. La diferencia se da en términos analíticos, en tanto refiere, no sólo a la vivencia directa de los integrantes del movimiento Hip Hop, sino a los sucesos que ocurren en su entorno inmediato. Así, el eje central de este nivel de la memoria es la relación que tienen con el entorno cercano, bien sea el barrio, la ciudad o la organización.

Siguiendo esta idea, el nivel local de la memoria del CEA se situaría principalmente en la comuna 13 y en Medellín. En cuanto a Jorge Klann, se ubicaría, principalmente, en Suba y Bogotá. Mientras que, para Rebeldía Urbana, en gran parte, dada su condición de clandestinidad, se posicionaría respecto a su organización, el ELN. Finalmente, el caso de Martín Batalla es mucho más amplio debido a que, en sus canciones, relata su trasegar antes, durante y después de la clandestinidad, por lo que atravesaría Medellín, las FARC-EP y el escenario pos-negociación como miembro del partido FARC (ahora Comunes).

Así, el nivel local de la memoria cobra importancia debido a que reúne en sí mismo la *memoria urbana*, la *memoria barrial* y la *memoria organizacional*. En este nivel sigue

existiendo una gran incidencia de la memoria individual y la subjetividad del cantante, pero cobra una mayor relevancia la memoria colectiva, en tanto algunos sucesos no se viven directamente, pero inciden en la vida de los integrantes del movimiento Hip Hop.

#### **4.2.1 “Así se vive en los barrios de revueltas”: El nivel local de la memoria en Jorge Klann**

El nivel local de la memoria también se ve reflejado en la narrativa musical de Jorge Klann. Sin embargo, partiendo de que, como fue mencionado, gran parte de lo que se refleja en el nivel local de la memoria, tiene fuerte relación con lo experimentado en términos de su nivel vivencial, algunas relaciones que han sido planteadas en el anterior acápite, serán mencionadas de manera superficial.

Ahora bien, localmente, no sólo se identifica la memoria, sino que se genera un impacto desde el accionar y la creación artística de Jorge Klann (Entrevista, 07 de abril del 2021), quien afirma que, tanto por su música como por su trabajo popular y comunitario, ha tenido un impacto directo en Suba y el barrio donde ha vivido. Este impacto también lo plantea en términos locales en Buchaló, Atrato Medio, en el Chocó. Donde, por medio del trabajo popular desde el Hip Hop “yo le puedo decir que muchos de los chinos, algunos con los que hice arte y los apoyé y los impulsé, muchos están ahorita intentando darle al canto y metiéndole a lo artístico” (Jorge Klann, entrevista, 07 de abril del 2021).

Sin embargo, Jorge Klann construye y transforma parte de las realidades de algunos jóvenes en su entorno cercano, atendiendo a la realidad de estos barrios, que bien retrata en su canción *Entre Rejas*:

*Así se vive en los barrios de revueltas. Así se vive en las noches turbulentas. Así se vive en ciudades como fieras. Muros, paredes, celdas que te despiertan (...) Se prende la emergencia de los barrios, con candela; vigilantes que se ocultan en las sombras, con cautela; corpulencia paralela que termina, en... ¡En cadenas! (Jorge Klann, Entre Rejas, 2013)*

De esta manera, traza una relación entre los *barrios de revueltas* con las ciudades en que se vive como fieras. El punto de este fragmento es que relaciona el conflicto violento urbano desde el barrio hasta la ciudad identificando algunas de sus manifestaciones, como la violencia en general, la prisión —recordando que el eje principal de esta canción es el nivel vivencial de la memoria en su relación con Andrés, un falso positivo judicial— y las violencias estructurales que segregan determinados territorios y resultan sometiéndolos a esa condición violenta.

Jorge Klann, en la entrevista realizada, entra a detallar esas problemáticas del conflicto violento urbano que se viven en lo que denomina *barrios calientes*, relacionando su descripción con Bogotá y, en particular, con Suba: “(...) grupos, pandillas, o personas que están a la disputa del control de la ruta del microtráfico, pues, obviamente trae guerras internas (...) Suba hay unos sectores donde tú no puedes estar pensando que tú vas allá y relajado” (Jorge Klann, entrevista, 07 de abril del 2021).

Otra de las canciones que logran evidenciar esta relación que Jorge Klann traza entre el conflicto violento urbano y las violencias estructurales —aunque centrado en estas últimas— es *Lo Cotidiano*, donde canta:

*Urbe sonora, comienza la rutina a cada hora y no paran las noticias negativas que sofocan con facturas y cuentas que nunca se evaporan, con sus altos intereses y cuentas no perdonan. Madruga y desayuna, omisión a corrupción acostumbrando a población, esa es la condición de aceptar la sumisión. Engañados y apretados en el bus. Endeudados y fichados por ruleta capital que conserva y te espera la chequera, la tarjeta y billetera* (Jorge Klann, *Lo cotidiano*, 2018)

En este sentido, el nivel local de la memoria de Jorge Klann alrededor del conflicto violento urbano se va edificando en relación con sus vivencias en su entorno cercano, en Bogotá y en los barrios de Suba. Por lo tanto, desde las violencias estructurales que comparten los habitantes del barrio y de la ciudad, tales como la pobreza, la desigualdad, la explotación; hasta las manifestaciones más directas del conflicto violento urbano, como el microtráfico o las pandillas, serían fenómenos que Jorge Klann evidencia en su cotidianidad barrial y sobre los cuales crea un ejercicio de memoria y, a la vez, de resistencia.

Cabe resaltar la relación que Jorge Klann señala, delimitando la oposición “ellos” frente a “nosotros(as)” mediada por la memoria oficial como forma de profundizar las violencias estructurales, en primer lugar, con la canción *TeoriRap*: “Terrorismo iniciado por los medios del Estado porque no hay alternativas en los ghettos<sup>39</sup> y vecindarios.” (Jorge Klann, 2018), en segundo lugar, en *Afrik*, donde a su vez señala el paramilitarismo en las ciudades y la forma en que, desde la memoria oficial, la institucionalidad tergiversa su posición frente a la paz: “(...) te muestras por la TV dizque hablando de paz, mentira y artimaña y guerra paramilitar es lo que hay en la ciudad” (Jorge Klann, *Afrik*, 2020).

Pero, por otra parte, el nivel local de la memoria de Jorge Klann también se relaciona con algunos hechos particulares que impactaron su entorno cercano y la forma en que resiste desde la emergencia de su visión de los hechos. Por ejemplo, en la canción *E.S.M.A.D. con permiso para matar* (Jorge Klann & Jacob DMC, *E.S.M.A.D Con permiso para matar*, 2020) presenta su relación con acontecimientos como el asesinato de Nicolás Neira — mencionado en el anterior acápite— por dos razones fundamentales: En un primer momento, su asesinato se dio en Bogotá y sus calles son las que acompañan al video en que se hace memoria a su vida y se denuncia su asesinato. Pero, también, el barrio tiene una relación, ya que Nicolás vivía en Suba y fue allí donde Jorge Klann lo conoció (Entrevista, 07 de abril del 2021).

Otro de los acontecimientos que se relacionan en esta canción es el asesinato de Dylan Cruz, joven de 18 años que fue asesinado por el ESMAD por medio de un disparo en medio de manifestaciones en el centro de Bogotá (BBC News Mundo, 2019) el día 23 de noviembre, pasó dos días en el hospital y murió el 25 del mismo mes. Este hecho también tiene un componente arraigado en términos de la memoria local, aparte de su ubicación en Bogotá y su cercanía con el lugar en que asesinaron a Nicolás, porque “(...) mi amigo [Jacob DMC], el que se hizo el tema conmigo, digamos que pasó lo de Dylan ¿Si me entiendes? El día que lo mataron a él, mi amigo estaba a dos cuadras de Dylan” (Jorge Klann, entrevista, 07 de abril del 2021).

---

<sup>39</sup> Entendido como barrio popular. Es un término de uso reiterativo en las narrativas musicales, en el Rap y, en general, dentro del movimiento Hip Hop.

De esta manera, esa cercanía con el lugar llevó a que la indignación aumentara y a que Jacob DMC se comunicara con Jorge Klann para empezar el video de esa canción (Jorge Klann, entrevista, 07 de abril del 2021), una forma de orientar la rabia y la indignación que produjeron los asesinatos por parte de las fuerzas estatales, en el arte, en la creatividad, en la memoria. Así pues, filmaron el video cruzando por los lugares en que el ESMAD asesinó a ambos niños. La narrativa musical se va fundiendo con el audiovisual, creando un producto del nivel local de la memoria, en que la ciudad, Bogotá, es testigo del conflicto violento urbano y del daño que causa en los cuerpos inocentes.

Esta canción también tuvo un impacto que se ve reflejado en momentos en que amigos cercanos de Nicolás Neira, tras ver el video, se comunicaron con Jorge Klann porque "(...) cuando ellos vieron ese video, se sintieron muy representados de alguna manera, unos hasta me preguntaron por la bandera<sup>40</sup>" (Jorge Klann, entrevista, 07 de abril del 2021). Esto hace evidente la forma en que la creación de memoria frente a este cruento suceso logra impactar, incluso, a quienes sufrieron más de cerca la pérdida a causa del conflicto violento urbano.

En cuanto a la canción *No más abuso*, el nivel local de la memoria se manifiesta de una forma en que hila el juego creativo entre la letra, los samples y las imágenes del video. Uno de los nombres y rostros que aparecen, es el de Nicolás Neira, otro, es de Diego Felipe Becerra. Jorge Klann lo plantea de una forma contundente:

*¿Qué mejor forma que traer a la memoria? Pues eso ¡Que fue un asesinato por el Estado! ¿Sí? Por eso se pone la foto y se le muestra a la gente cómo fue, qué persona fue o cómo era ¿Sí? Cuando ven en ese video de No más abuso, es muy denso porque los nombres están como al revés y es la forma como los policías se dan los rangos en su institución (Jorge Klann, entrevista, 07 de abril del 2021)*

---

<sup>40</sup> En el video aparecen portando una bandera que por un lado presenta un símbolo con frases contra la brutalidad policial y por el desmonte del ESMAD, mientras que, por el otro lado, lleva impreso el rostro de Nicolás Neira y la frase "Nico Vive".

Diego Felipe Becerra, uno de los rostros que figura en el video, conocido en el mundo del graffiti como Trípido, fue asesinado por un policía en el año 2011 en Bogotá. Se encontraba pintando sobre la avenida Boyacá cuando lo intentaron capturar, y, en la huida, un policía le disparó cuando Diego Felipe le daba la espalda (Toro, 2016). Otro caso de brutalidad policial que resulta en un asesinato, manifestación del conflicto violento urbano y del ataque a uno de los movimientos del Hip Hop, el graffiti. El cierre de *No más abuso* es claro con su denuncia: “Dedicado a todas las víctimas del abuso policial” (Jorge Klann, *No más abuso*, 2018).

Y es que, tanto en *No más abuso* (Jorge Klann, 2018) como en *E.S.M.A.D. con permiso para matar* (Jorge Klann & Jacob DMC, 2020), las imágenes y los samples juegan un papel muy importante, así, fotos de personajes como Nicolás Neira, Diego Felipe Becerra, Dylan Cruz, marcan un lugar importante del nivel local de la memoria. Apenas se escuchan samples que denuncian la represión y la brutalidad policial, resuenan los nombres: “Dylan Cruz. Nicolás Neira. Dylan Cruz. Nicolás Neira” (Jorge Klann & Jacob DMC, 2020) Como el grito de la memoria colectiva (Méndez, 2008) que, en el presente, se niega a olvidar a sus niños asesinados en el pasado.

#### **4.2.2 “Desde donde nacen muchos, se crían pocos”: El nivel local de la memoria en el CEA**

En cuanto al nivel local de la memoria, el CEA brinda elementos de gran importancia respecto al barrio y a la ciudad. Como se pudo evidenciar en el nivel vivencial de la memoria, las experiencias marcaron el trasegar y las líricas del CEA, pero también las marcaron el barrio, la comuna y la ciudad. Incluso, Kronos llega a relacionar ambos sentidos al afirmar: “Nosotros estábamos creciendo en un contexto de guerra, donde nos invitaban de un bando y del otro a hacer parte ¿Cierto? Éramos potenciales militantes de uno u otro bando” (Entrevista, 15 de noviembre del 2020). Y es que, en la comuna 13 y en Medellín, hubo una disputa territorial que iba más allá del conflicto entre las Fuerzas Armadas del Estado y las guerrillas.

La amalgama de actores que se encontraban en el territorio vincula el conflicto armado en la ciudad con el conflicto violento urbano. De esta manera, y siguiendo, tanto lo que se ha relatado hasta el momento por el CEA en su narrativa musical y en la entrevista, como el

informe del CNMH (2017)<sup>41</sup>, se puede afirmar que en el territorio se encontraban, la Policía y el Ejército (incluyendo al DAS y comandos especiales enviados a cubrir algunas de las operaciones) como parte de las Fuerzas Armadas del Estado. Igualmente, se encuentran grupos paramilitares como el Bloque Cacique Nutibara, el Frente José Luis Zuluaga y el Bloque Metro; por otro lado, se ubican guerrillas como las FARC-EP y el ELN junto con diversos grupos de milicias, desde el conflicto armado, se ubicarían las milicias bolivarianas, pero tendiendo al conflicto violento urbano, hacen presencia, por ejemplo, los Comandos Armados del Pueblo (CAP).

Esto no es todo, ampliando el espectro del conflicto violento urbano, se encuentran los combos, las pandillas y todos estos actores, fueron reforzados, posterior a la desmovilización de los paramilitares, por sus exintegrantes (Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación (Colombia). Área de Memoria Histórica, 2011). También, por lo que mal se ha denominado, bandas criminales o BACRIM, que en este escrito serán entendidos como paramilitares pos-desmovilización<sup>42</sup>, debido a que mantuvieron los puntos estratégicos, integrantes, accionar y en ocasiones, principios, que los primeros, pese a difuminarse en el accionar delincencial de las bandas y los combos.

De esta manera, ese contexto de guerra se veía agravado debido al cruce entre las manifestaciones del conflicto armado en Medellín y, en particular, en la comuna 13, con el impacto del conflicto violento urbano. El CEA refleja estas disputas en sus letras, no sólo en los términos de su vivencia inmediata, sino también de lo que veían en el nivel local, en

---

<sup>41</sup> En este punto se hace necesario atender, principalmente, a las narrativas musicales del CEA y, en segunda medida, a otros escritos, puesto que este informe del CNMH se enfoca, fundamentalmente, en el conflicto armado, dejando en un segundo lugar al conflicto violento urbano.

<sup>42</sup> Existe un amplio debate al respecto, para sintetizarlo siguiendo a García y Herrera: “La Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH) afirmó que las débiles políticas de reinserción permitieron la creación del escenario perfecto para ‘el rearme de miembros de grupos armados que se desmovilizaron y la posible emergencia de nuevos grupos en las zonas de influencia de los que habrían entregado las armas’ (Luna, 2017, p.16). Los nuevos grupos fueron denominados por el Gobierno Nacional como BACRIM (Bandas Criminales Emergentes o inherentes al problema del narcotráfico), aunque también son conocidas como ‘neo paramilitares’, ‘tercera generación de paramilitares’, ‘herederos de los paramilitares’ o simplemente ‘paramilitares’” (2020, pág. 206). Más allá de la aparente simpleza del cambio de definición, el hecho de despojar a estos grupos que surgieron posterior a la aparente desmovilización de los paramilitares, con parte de sus integrantes, armas, rutas de control, objetivos y alianzas políticas, entre otros, es despojarlos de la carga política que lleva el término, a la cual es menester atender en gran parte de su accionar.

su entorno cercano, así, Kronos menciona: “(...) yo describía lo que estaba pasando ahí en mi zonita, en (...) el pedacito de la parte alta de mi barrio donde yo vivía” (Entrevista, 15 de noviembre del 2020). Y es que en ese sector confluía la variedad de fenómenos y actores que discurrían en la comuna.

Y, por esta misma variedad, la comuna 13 se fue gestando como un caldo de cultivo de conflictos y disputas por el territorio. Las fronteras “invisibles”, el control de las rutas y el posicionamiento estratégico, llevaron a que la comuna se convirtiera en un sinónimo de guerra, como lo entendería el CEA al recordar la realidad que experimentaban en la comuna, no sólo en las operaciones Mariscal y Orión a los que hace referencia la canción, sino como algo cotidiano, fruto del cruce entre ambos tipos de conflicto violento:

*Un día normal en nuestra comuna era un día de luto, un día en el que 50 contra 50 practican el deporte de brutos. (Atrincherados) tras las paredes de nuestras casas, intimidados, ocultos, proyectiles, perforan como icopor en los muros, desesperadas personas al compás de las balas, de derecha a izquierda en apuros (Comando Élite de Ataque, Amargos recuerdos, 2010)*

Se van anidando diferentes tipos de violencias dentro de estos conflictos violentos. Las confrontaciones armadas entre bandos diferentes resultan en asesinatos, amenazas, daño a los bienes de los habitantes de la comuna, y, sobre todo, el desplazamiento. Y es que estas violencias no se producen de forma aislada, por el contrario, como lo presenta el informe de la CNRR “(...) presenciar un asesinato es una situación cotidiana y, por tanto, un riesgo latente de que esto derive en amenaza” (2011, pág. 117) además, estas amenazas, cuando no desembocan en otros asesinatos, llevan a la población al desplazamiento forzado.

En todo caso, se producen víctimas de todos los bandos, pero la población civil es la que resulta más afectada (Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación (Colombia). Área de Memoria Histórica, 2011). Un ejemplo claro de esta afectación, son las operaciones Mariscal y Orión, llamadas por el CEA “Una guerra de muertos civiles (...) [donde] miembros de la autoridad, con sus verdes trajes, a diestra y siniestra disparan, venden sus ideales” (2010). Este fragmento trae a la memoria algunos documentos visuales, como la valerosa fotografía de Jesús Abad Colorado.

En esta fotografía quedó claramente registrado el momento en que un sujeto uniformado, pero con prendas diferentes a los demás, y encapuchado, da órdenes a los militares. Esa alianza entre el paramilitarismo y las Fuerzas Militares del Estado cuya investigación no ha tenido la celeridad necesaria, y por lo tanto “como todos saben, no han hallado el responsable” (Comando Élite de Ataque, Amargos recuerdos, 2010).

Además, Kronos hace evidente otro gran problema que se vive en la comuna 13, es una comuna “(...) marginada y eso es real, venimos de lo más excluido, de una comuna donde (...) a nuestros papás les negaban el empleo en la ciudad, de la pobreza, de la pobreza y la miseria y la guerra, parce” (Entrevista, 15 de noviembre del 2020). Así, sale a flote un problema recurrente que se solapa con las dinámicas del conflicto armado y el conflicto violento urbano en la comuna 13, las ya mencionadas, violencias estructurales.

Estas violencias estructurales, que, en ocasiones, se entrecruzan con las *violencias culturales* (Galtung, 2016) llevan a la segregación de la población habitante de la comuna 13. El CEA lo relaciona con la vida en la comuna atendiendo a que:

*Era difícil estar dentro y difícil estar fuera, me señalaban, me maltrataban como si un bandido yo fuera (...) Ya que, ante la autoridad, el hombrecito era molesto ‘Que si vienes del morro, eres un guerrillo como el resto (2010)*

Y es que la violencia estructural golpea directamente a la población. La pobreza, la discriminación, la falta de oportunidades, plantean una diferencia fundamental entre quienes pertenecen al barrio y quienes no, así se puede mirar “(...) la diferencia entre el chico que tiene suerte y el que nace y crece en estos barrios de la muerte” (Comando Élite de Ataque, Rumbo a la verdad, 2003). De esta manera, se hace evidente la relación previamente enunciada, la oposición entre un “ellos”, de afuera de la comuna y un “nosotros/nosotras”, quienes habitan la comuna.

Dicha oposición que se va configurando, se cimenta en las violencias estructurales y culturales que golpean, de forma diferenciada, a la población de la comuna 13 respecto a otros sectores más privilegiados de la ciudad. Así, se va generando un ciclo en el cual, la

falta de oportunidades para quien nace en el territorio genera un cierre de opciones que, inmerso en un ambiente hostil y donde confluyen el conflicto violento urbano y el conflicto armado, llevan a tener una mayor probabilidad de resultar involucrado en los mismos.

Pero, incluso cuando se logra rechazar dicha pertenencia, sigue presente la violencia estructural y cultural. Sigue vigente el estigma que recae sobre la población civil del territorio y la victimiza, llegando a considerar válido cimentar operaciones militares de gran envergadura sobre la misma, justificadas por las mismas violencias estructurales que son, una de las causas del conflicto violento urbano y armado en la comuna. Por esto el CEA, también se considera “(...) un ataque a ese abuso, a ese desgobierno, a ese gobierno represor, a ese gobierno terrorista ¿Si me entendés? Que solamente traía su mano militar y no traía más nada al territorio” (C. Kronos, entrevista, 15 de noviembre del 2020).

Además, este ciclo de violencias se ve reflejado en los planteamientos del CEA en la canción *Rumbo a la Verdad*. De hecho, el orden en que se presentan los acontecimientos nos permite acercarnos a la relación entre las violencias estructurales como una de las causas del surgimiento de otro tipo de violencias directas, como las relacionadas con el conflicto violento urbano:

*Perdí la fe al mirar a mi paso vagabundos, indigentes, enfermos, inválidos, ver drogadictos, cientos de sicarios, la miseria de los niños en mi vecindario (...) Me convertí en un monstruo, mi bondad se perdió, matar para vivir cuando mi dios me abandonó (...) Nunca tuve piedad, era fiera al acecho. Hoy me ahogo en mi sangre con seis tiros en el pecho (2003)*

En otras canciones como *La furia de las pandillas*, el CEA presenta esta relación entre los tipos de violencias, también, enmarcada en el desarrollo de la canción, con la particularidad de que el eje principal, son las pandillas, como manifestación del conflicto violento urbano en la comuna 13. La narrativa musical inicia con las voces reales de algunos pandilleros de la comuna y avanza, musicalmente, en la narración de sus vivencias inmersas en la violencia, el asesinato y la retaliación: “(...) que la muerte del parcerero, no se va a quedar así. Si plomo quieren, plomo tienen, plomo va a sobrar. Esta vez el fuego, tendrá que apagar el fuego” (2012).

Pero, la última parte de la canción es narrada desde la voz de un médico que atiende a los jóvenes pandilleros y es en este punto en que la memoria local emerge desde lo vivido en la comuna para mirar críticamente al accionar de las pandillas, la memoria controvierte el discurso oficial dejando ver las problemáticas sociales del trasfondo: "(...) se mata por matar y así se aleja la esperanza, no se piensa en futuro, ni en dejar de ser pobre y se deja la vida entre polvo pólvora y cobre" (2012). La forma en que se encuentra dividida esta narrativa musical y su relación con el ciclo de violencias, tienen una cruda ejemplificación desde su proceso de creación:

*Yo la escribí, voy entrevisto a algunos chicos que eran de ahí de las pandillas, real ¿Cierto? Porque era como una canción documental, era la idea original, era hacer una canción documental y efectivamente se hizo (...) los personajes que hablan ahí (...) Son de diferentes pandillas (...) Te cuento que cuando grabamos el video, todos los de las pandillas a los cuales entrevistamos, ya estaban muertos (C. Kronos, entrevista, 15 de noviembre del 2020).*

Se ratifica el ciclo de violencias en este fenómeno de las pandillas, donde la muerte sigue siendo uno de los desenlaces más comunes. Para adentrar un poco más el análisis en cuanto a este fenómeno del conflicto violento urbano, vale la pena resaltar lo que plantea la CNRR "(...) hacen presencia combos o bandas, que cuentan entre sus integrantes con diversidad de perfiles, paramilitares, reinsertados, delincuentes y pandilleros" (2011, pág. 14). Esto confirma lo que plantea Kronos al respecto:

*Esa canción la escribí cuando se desmovilizan las Autodefensas Unidas de Colombia en 2004, 2004-2005, se desmovilizan las Autodefensas, entre comillas se desmovilizan porque en todo el territorio sabemos que quedaron reductos estratégicos para empresarios, para políticos, todo eso (...) Entonces quedan vacíos de poder y en la comuna 13 sucedió, se van todos los manes, los paramilitares que mandaban y controlaban de cierta forma en la zona, entonces los jóvenes se sienten libres, algunos ya eran de ahí de los paramilitares entonces son pandillas, pero son reductos de ese paramilitarismo ¿Cierto? (C. Kronos, entrevista, 15 de noviembre del 2020).*

Por esta cercanía en el entorno local, cobra tal relevancia el fenómeno de las pandillas que se logra evidenciar en su narrativa musical, en fragmentos como “Tengo las pandillas más grandes de la ciudad, si empuñamos los fierros ¿Se imagina el problema social? La cantidad de huérfanos, la cantidad de viudas, la cantidad de rostros tristes llenos de rencor” (Comando Élite de Ataque, Intro , 2012). En este punto cobra relevancia la definición que hace Carlos Mario Perea de las pandillas, atendiendo a la transgresión violenta como su elemento distintivo, donde “No las define el lucro, pero delinquen; no intervienen en política pero dominan la esfera pública local; carecen de discursos pero denuncian la exclusión y la creciente pobreza urbana” (2000).

Así, en esa denuncia de la exclusión y del resto de violencias estructurales, se encontraría parte del sentido de las pandillas. Ahora bien, un gran problema social se originaría si todas estas pandillas decidieran pasar de la ruptura con la categorización de las violencias y se conformaran directamente como actores armados, al estilo miliciano. Ese fragmento del CEA es un llamado, desde la memoria, a atender las problemáticas actuales de la ciudad para evitar que desencadenen en problemáticas más complejas.

Este vínculo creado en la memoria local abarca la comuna como un todo, con barrios como Cuatro Esquinas que se vieron inmersos en diversos conflictos entre bandas delincuenciales y pandillas, propios del conflicto violento urbano. La relación con estos fenómenos y la narrativa musical del CEA, se logra ver en una de sus presentaciones en vivo, cuando se disponían a cantar *Rumbo a la Verdad* y dijeron al respecto “(...) es una vivencia del barrio, un mensaje de paz para los parceros de Cuatro Esquinas, que no nos sigamos matando entre nosotros mismos, parceros” (Comando Élite de Ataque, 2015)

Así, la memoria local por parte del CEA frente al conflicto armado y al conflicto violento urbano en la comuna 13, tiene una intencionalidad clara, presentar la visión que se tiene desde el territorio sobre los sucesos que le afectaron, propendiendo por su no repetición. Se recuerda, también con el dolor, con la tristeza y el terror que dejaron mella en el territorio “El terror en mi comuna, hizo parte del pasado, dejando amargos recuerdos, corazones afectados.” (Comando Élite de Ataque, Amargos recuerdos, 2010), pero, atendiendo a la importancia de la memoria, se sigue recordando, no se deja de recordar.

### 4.2.3 “De ollita a ollita, como en Marquetalia”: El nivel local de la memoria en Martín Batalla

En cuanto al nivel local de la memoria en las narrativas musicales de Martín Batalla, se puede iniciar puntualizando que su lazo a nivel local se movió, en un inicio, entre Manizales y Medellín, debido a los flujos familiares. Pero, en Medellín se movía por distintas razones “(...) por mi vida en la comuna 15 en el Sur de Medellín, pero ya por el tema político y social en Medellín se dieron procesos (...) [en] la comuna 8 de Medellín” (Martín Batalla, entrevista, 17 de diciembre del 2020). Siendo en estos espacios en los que tuvo sus primeros acercamientos al Hip Hop.

Y fue en esos primeros acercamientos al Hip Hop donde, gracias a sus narrativas musicales, empezó a acercarse de otra forma a la realidad social “conocí más el Rap y me adentré más en el mundo del Hip Hop, inclusive a analizar pues sus líricas, sus letras y también a ver la realidad de los barrios de Medellín” (Martín Batalla, entrevista, 17 de diciembre del 2020). Esto lo llevó, tiempo después, a empezar a componer sus propias canciones. Pero, de inmediato, le empezó a presentar la realidad barrial de Medellín, la realidad de sus comunas y de la ciudad en general, a través del lente de las narrativas musicales del Hip Hop.

De esta manera, se empiezan a caracterizar ciertos elementos relacionados con el conflicto violento urbano y con el conflicto armado en las ciudades, desde su relación con el nivel local de la memoria. Por ejemplo, en la canción *Martín Batalla* se plantea, tras el asesinato de su compañero, que:

*(...) dispuestos estaremos para darle la batalla a este régimen de terror, que se adueñó de nuestros barrios, el poder de los sicarios, se tomó la capital y los que ayer mataban tanto, te piden respetar un orden establecido, donde por comprar lo que ellos venden puedes terminar hundido, metido en un gran lío, acabar en un cajón (Monte dentro, 2009).*

Se conjugan elementos como el sicariato, el microtráfico y los asesinatos, manifestaciones del conflicto violento urbano ante las cuales Martín Batalla levanta su voz. Además, se trae a colación esa sensación de terror, el cual marca el trasegar de la comuna y de sus barrios,

como se vio en el acápite anterior, sobre todo gracias al accionar violento que se apoderó de sus calles.

Pero no sólo se difunde el terror, sino que los asesinatos en su entorno cercano generan dolor, causan sufrimiento, más aún por la sistematicidad de los hechos. “El sentimiento de dolor, que me inspira esta canción, nace desde los barrios que sienten la indignación, por el asesinato de jóvenes esperanzas, gobierno de corruptos que estimulan las matanzas” (Monte dentro, 2009). Sin embargo, y pese al sentimiento de dolor que provoca la realidad del conflicto violento urbano, se crea una indignación en los barrios, indignación que demuestra más que necesario el ejercicio de memoria, porque:

*(...) No se puede olvidar el pasado ¡No, no! Jamás olvidaremos, todo nuestro dolor, Y no se puede olvidar qué pasó, Martín tu vida entera, ejemplo de valor ¡Eres mi inspiración! Y que el pasado no se olvida porque tú te has ido, este homenaje yo te traigo mi amigo, porque tú pasaste las más duras batallas (Monte dentro, 2009)*

Así, de la mano con la memoria que se va construyendo desde su nivel local, Martín Batalla aclara que la resistencia no sólo se hace a través de la narrativa musical, sino que también se levantan los campos, comunas y barriadas (Monte dentro, 2009). De esta manera, se podría abstraer que, al tiempo que la memoria resiste, también lo hacen sus barrios, la gente en las ciudades y los barrios populares. La memoria está viva, por eso se mueve en ese presente vivo que se relaciona con el pasado y el futuro (Méndez, 2008), para cambiar la realidad existente y posibilitar la no repetición.

A su vez, Martín Batalla ubica su música en una relación de carácter cultural con los barrios, cultural pero claramente política, al afirmar en *Música Rebelde*: “culturizando lentamente y a las masas revolucionar artísticamente. Siempre conscientemente, llegando a la gente de los barrios, a las mentes de rebeldes, que se van volando. a las mentes de rebeldes, que se van soñando.” (2017). Así, otra de las intenciones que tiene Martín Batalla con su música, es llegar a los barrios, para facilitar el cambio planteado anteriormente. La memoria transmitida en sus narrativas musicales apoyaría dicha función.

Adentrando el análisis del nivel local de la memoria en Martín Batalla, se hace necesario profundizar respecto a su relación en términos organizacionales, con las FARC-EP. En este

ámbito, Martín Batalla menciona la importancia, incluso en los tiempos de confrontación armada, de llevar a cabo lo que llamaban *horas culturales*, haciendo referencia a un conjunto de elementos como el “(...) chiste, baile, teatro, pintura, canciones (...) Nuestras fechas conmemorativas ¿Sí? El nacimiento de las FARC, el 26 de marzo, en fin... Son actos político-culturales, entonces ¡Claro! Leemos ponencias políticas, hablamos de nuestra historia como guerrilla” (Noticiero Barrio Adentro, 2017). Este punto se retomará más adelante, pero deja claridad en la forma que el arte y la memoria cumplían con la función mencionada, incluso dentro de la práctica política de la organización armada.

Ahora bien, el nivel local de la memoria se ve reflejado en canciones como *De Ollita a Ollita* que se convierte en un ejercicio de memoria sobre las FARC-EP, quienes “De ollita a ollita, como en Marquetalia, así fueron creciendo en la montaña” (Martín Batalla, 2020) relacionando, no sólo la organización, sino a su vez, el primer territorio en el cual se gestó.

Además, aunque se traza una relación con el conflicto armado en su generalidad y con un territorio que no corresponde al urbano, esto se debe a los inicios de las FARC-EP en el entorno rural, pero presenta elementos que sirven para el análisis posterior del conflicto armado en las ciudades y de la oposición “ellos” frente a “nosotros(as)”, por ejemplo:

*(...) Y en el camino de la resistencia va derecho, siempre avanzando lentamente y van dejando trecho, caminando por trochas que ellos mismos van haciendo en... Un mundo de mentiras que no quiere entenderles, de gentes de élites de lentes siempre es sin mente, unos dementes... Otros son rebeldes, campesinos valientes (...) Dice la gente ‘van bajando, ahí los guerrillos’ Y yo, viendo su ejemplo, ellos cargando niños, y con su casa al hombro, millas y millas, seguro, en el futuro, serán semilla, camino y presencia (Martín Batalla, 2020).*

Así, la memoria de la organización se manifiesta en las narrativas musicales de Martín Batalla mostrando la forma en que se vive, la cotidianidad de los(as) *guerrillos(as)*, pero, a su vez, esa oposición entre la élite que y el campesinado rebelde, lo cual genera una incomprensión ante las formas de vida cotidiana que adoptan en las FARC-EP. Otro punto importante de la memoria alrededor de uno de los grupos actores y víctimas del conflicto

armado, conocer su cara oculta, su cotidianidad, ver la organización viviente más allá de las armas.

En este punto, se hace necesario hablar de la creación colectiva de Martín Batalla con Inti Maleywa, *Desenterrando Memorias*. Donde, en términos de lo local, se mencionan territorios específicos desde su relación con el conflicto violento urbano, como la ciudad de Bogotá cuando se menciona “el Bogotazo que ya va a reventar.” (Martín Batalla, *Desenterrando Memorias Parte I*, 2017). Haciendo referencia a las revueltas populares y la cruenta represión que ocurrieron, inicialmente, en Bogotá, como manifestaciones del conflicto violento urbano y que se expandieron a lo largo del país (Castaño, 2016)<sup>43</sup>, llevando a una agudización de lo que se denomina *la violencia*.

La misma canción continúa en recorrido hasta los años 60, situando el origen de las FARC-EP de la mano con algunos de los personajes que más le representaron y que hoy día constituyen parte importante de la *memoria fariana*. “Jacobo y Manuel digna resistencia, Y al ver del poder la inclemencia, yo te repito FARC-EP digna resistencia” (Martín Batalla, *Desenterrando Memorias Parte I*, 2017).

Ahora bien, Martín Batalla también hace memoria de una de las expresiones que surgen de las FARC-EP, el *Movimiento Bolivariano por la Nueva Colombia (MBNC)* que sale a la luz a inicios de este milenio cuando las FARC-EP lanzaron el *Manifiesto Bolivariano*, donde se ratificaba su creación al tiempo que se extendía la invitación dirigida a la organización de una “(...) nueva herramienta de lucha que llamaremos MOVIMIENTO BOLIVARIANO POR LA NUEVA COLOMBIA para (...) concluir lo que el Libertador Simón Bolívar empezó y está por terminar: la integración latinoamericana, la independencia nacional y la justicia social” (FARC-EP, 2000) o, en palabras de Martín Batalla, lo que “Es instrumento de libertad, el Movimiento Bolivariano por la Nueva Colombia. Plataforma de lucha de masas ¡Resiste!” (Martín Batalla, MBNC - Movimiento Bolivariano por la Nueva Colombia-, 2017).

---

<sup>43</sup> Otro escrito, aparte de la tesis referida, muy recomendado para su lectura desde diversas posiciones alrededor del Bogotazo, es el de Arturo Alape, *El Bogotazo: memorias del olvido* (Alape, 1983).

Este apéndice de las FARC-EP era una organización de carácter clandestino, pues buscaba resguardar la seguridad de sus militantes que, principal pero no únicamente, operaban en lo urbano. Martín Batalla pone en diálogo estas ideas afirmando que: “Si hay esperanza, esos son los jóvenes que avanzan, con su estandarte de libertad, y dignidad, siguiendo la senda que el libertador trazara. Es nuestro faro, el faro de patriotas que pelean en la clandestinidad.” (Martín Batalla, MBNC - Movimiento Bolivariano por la Nueva Colombia-, 2017). He allí la importancia, en lo urbano, de esta plataforma ideada para atraer a los jóvenes a otra forma de militar en la organización.

Se hace evidente la forma en que el nivel local de la memoria respecto a las FARC-EP y a algunas ciudades, se encuentra en la narrativa musical de Martín Batalla. Sobre todo, es clara la memoria que se va creando frente a estos espacios respecto al conflicto armado en las ciudades y a algunas expresiones del conflicto violento urbano, todo con una intención política y cultural hacia la transformación social, por parte de Martín Batalla.

#### **4.2.4 “A la memoria de quienes han dejado su semilla en estos 55 años de resistencia”: El nivel local de la memoria en Rebeldía Urbana**

El nivel local de la memoria es uno de los más ricos para el análisis de la memoria sobre el conflicto armado en las ciudades y el conflicto violento urbano desde las narrativas musicales de Rebeldía Urbana. La razón de esta riqueza analítica parte de que, debido a la clandestinidad, los y las integrantes de Rebeldía Urbana hablan más desde sus vivencias colectivas, como organización, que, desde sus vivencias como individualidades, resaltando a su vez, la *memoria colectiva* sobre la *memoria individual*.

Por lo anterior, sus ejercicios de memoria se relacionan, en gran medida, con la memoria del ELN como organización, por un lado, con el rescate de las acciones de la organización, sus combatientes y personajes clave; por el otro, con las manifestaciones del conflicto violento urbano que han incidido en su decisión de empuñar las armas.

Para empezar con la memoria del ELN como organización en el recuento de sus acciones, combatientes y personajes clave, se puede empezar con la caracterización que hacen de sí mismos. Y es que, no sólo se presentan como combatientes, sino que hacen referencia

directa a su relación con el conflicto armado en las ciudades “certeros unidos, venceremos, guerrilleros obreros del ghetto” (Rebeldía Urbana, Somos ELN, 2020). La diferencia con otro tipo de combatientes u otro tipo de organizaciones es clara. Se definen como guerrilleros debido a su pertenencia orgánica al ELN; como obreros, debido a su carácter urbano y de la clase trabajadora<sup>44</sup>; y, del ghetto, lo cual es el punto más dicente para esta investigación, ya que se asumen desde una palabra típica del código del movimiento Hip Hop que representa esos barrios populares, obreros, que históricamente han sido marginados.

Así, su carácter dentro del movimiento Hip Hop, pero a la vez en la insurgencia urbana, se enmarca en su estrategia de *lucha urbana insurgente y popular* (Rebeldía Urbana, Frente Urbano, en nombre del pueblo, 2020) a la que contribuyen mediante su música, atendiendo a lo que se mencionaba en la introducción, la batalla ideológica (Insurgencia Urbana, 2020).

En canciones como *Frente Urbano, en nombre del Pueblo* (Rebeldía Urbana, 2020) resuena una visión panorámica de una manifestación del conflicto armado en las ciudades, el accionar urbano del ELN, gracias al recuento que hacen de algunos frentes urbanos. Así, por ejemplo, cantan:

*Somos la fuerza del obrero y Resistencia Yariguíes presto a dejar hasta la vida misma, si nos toca (...) el Jorge Eliecer Gaitán con nosotros. En Cali el Omaira, en Barranquilla el Kaled, Carlos German Velazco, son la herencia de Manuel (...) Luis Fernando Giraldo, luchando, peleando, combate avanzando, ganando terreno, milicia guerrilla forjando el Reynaldo, nuevos pasos dando, paracos cascando, disparos sonando, el odio sacando y sueños sembrando* (Rebeldía Urbana, Frente Urbano, en nombre del pueblo, 2020)

Los fragmentos seleccionados de la narrativa musical de Rebeldía Urbana presentan un ejercicio del nivel local de la memoria en doble vía: En un primer momento, a través de la

---

<sup>44</sup> Más aun cuando históricamente el ELN se ha caracterizado por su carácter obrero y urbano, frente a otras guerrillas de un corte histórico más rural, como las FARC-EP.

rememoración de los frentes urbanos que tiene la organización, resaltando su existencia y ligándola a algunas acciones. Cabe resaltar que la existencia de estos frentes data del 2014 con la *Asamblea Constitutiva del Frente de Guerra Urbano Nacional Camilo Torres Restrepo*<sup>45</sup> donde se organizaron para coordinar, cada uno, una zona urbana (Línea Conflicto, paz y postconflicto, 2019): el Jorge Eliecer, Bogotá; Luis Fernando, Medellín; Omaira Montoya, Cali; Carlos Germán, Cúcuta; Diego Cristóbal, Bucaramanga; y, Kaled Gómez, Barranquilla.

En un segundo momento, porque los nombres de los frentes urbanos del ELN son un ejercicio de memoria organizativa que recuerda a personajes como los hermanos Carlos y Germán Velasco Villamizar, o los obreros Kaled Gómez y Luis Fernando Giraldo<sup>46</sup> (ELN, ELN 54 años. Lucha urbana, insurgente y popular, 2018), lo cual se compagina con lo que plantean en *Somos Revolución* “A la memoria de quienes han dejado su semilla en estos 55 años de resistencia” (Rebeldía Urbana, Somos Revolución, 2020).

Para finalizar esta sección, se hace necesario relacionar la canción *CDTE Fabio Vásquez Castaño*, en la cual se conecta el primer punto mencionado, los personajes y sus acciones; con el segundo, las manifestaciones del conflicto violento urbano que han incidido en su decisión de empuñar las armas. Sobre el personaje, mencionan: “Siempre serás nuestro comandante eleno, un proletario pionero entre los primeros, un guerrero revolucionario, Fabio Vásquez Castaño legendario guerrillero” (Rebeldía Urbana, CDTE Fabio Vásquez Castaño, 2020). Haciendo memoria de uno de sus comandantes hasta su exilio tras el golpe de la Operación Anorí por parte del Ejército Nacional de Colombia.

Posteriormente, narran una serie de sucesos relacionados con aquello que incide en la decisión de alzarse en armas, por ejemplo: “(...) masacres, los engaños, las promesas

---

<sup>45</sup> Del que también se hace mención en sus narrativas musicales, partiendo de la forma de enunciarse, por ejemplo, al final de *Frente Urbano, en nombre del pueblo* donde dicen: “Frente de Guerra Urbano Nacional, Comandante en Jefe Camilo Torres Restrepo. Ejército de Liberación Nacional, siempre junto al pueblo.” (Rebeldía Urbana, 2020)

<sup>46</sup> Obrero, estudiante de la Universidad de Antioquia, sindicalista y militante del ELN que el 20 de agosto de 1983 fue torturado y asesinado, dejándolo amarrado a un poste de luz en Aranjuez (ELN, 2011)

incumplidas, violaciones, los maltratos el pueblo sin comida, nuestra clase explotada” (Rebeldía Urbana, CDTE Fabio Vásquez Castaño, 2020). Haciendo notorias ciertas problemáticas fruto de las violencias estructurales en los territorios, relacionadas con las violencias directas en los mismos, lo cual queda confirmado con este fragmento:

*A ellos en lugar de darles tierra, les quitaban todo en lugar de vida, les daban plomo ¿Y cómo no elegir las armas para marchar hacia los senderos de justicia e igualdad? Teniendo la seguridad que con las armas sin importar su calidad ni su cantidad alcanzarían la victoria, los absolvería la historia* (Rebeldía Urbana, CDTE Fabio Vásquez Castaño, 2020)

De esta manera, las violencias estructurales y directas de las que son víctimas, Rebeldía Urbana las presenta como causas que llevan a empuñar las armas. Así, se conectan el conflicto violento urbano con el conflicto armado en las ciudades. Al tiempo, el nivel local de la memoria para Rebeldía Urbana se resulta entrecruzando, atravesando las ciudades de operación, los personajes clave que por ellas cruzaron y la organización como un todo, desde su accionar, hasta cada uno de sus frentes.

#### **4.2.5 El nivel local de la memoria en la narrativa musical del Rap**

Así, se logra ver que, pese a la gran cercanía entre el nivel local de la memoria y el nivel vivencial, en términos analíticos se pueden analizar e interpretar por separado. El nivel local de la memoria en la narrativa musical del Rap brinda herramientas para acercarse a la realidad social de los barrios, comunas y barriadas, como lo diría Martín Batalla (Monte dentro, 2009) y lograr identificar los puntos clave del conflicto violento urbano y del conflicto armado en las ciudades.

Igualmente, como primer patrón identificado, pese a los solapes entre el conflicto violento urbano y el conflicto armado en las ciudades, todos los grupos refieren a sus manifestaciones en forma diferenciada, incluso, grupos como el CEA logran marcar una diferenciación contundente entre ambos fenómenos en su canción *La Furia de las pandillas*, al decir: “Guerras (...) diferentes a las de amargos recuerdos” (2012). Así, se entiende el conflicto violento de la delincuencia común y de las pandillas, como un

fenómeno diferenciado del de las operaciones militares como Orión y Mariscal, propias del conflicto armado en las ciudades.

Continuando con los patrones encontrados en el nivel local de la memoria, se puede proceder con el segundo patrón que se logra identificar, el impacto de la memoria local en el proceso creativo de los cantantes. Todos los grupos y artistas que fueron estudiados relacionan el ejercicio de memoria con el ámbito local, en términos de barrio, ciudad y/u organización. En este punto, el diálogo entre la memoria individual y la memoria colectiva se mantiene, pero se da una prelación a la memoria colectiva, sobre todo aquella que hace referencia al territorio.

Con respecto a este segundo patrón identificado es necesario, como en la sección anterior, matizar el caso de Rebeldía Urbana. Respecto a la anterior sección, en este caso, Rebeldía Urbana se diferencia, no por la ausencia, sino por el énfasis, ya que es el grupo en que mayor prelación se da a la memoria colectiva sobre la memoria individual, partiendo, principalmente, de la memoria de su organización frente al conflicto armado en las ciudades.

Otro de los patrones identificados en el nivel local de la memoria alrededor del conflicto armado en las ciudades y del conflicto violento urbano es, al igual que en la anterior sección, la continuación de la disputa entre el registro resistente de la memoria de los integrantes del movimiento Hip Hop, respecto a la memoria oficial. De esta manera, se busca posicionar su visión sobre los sucesos, una visión que ha sido invisibilizada y, en la mayoría de los casos, ultrajada.

Un cuarto patrón identificado, corresponde a la oposición entre el “ellos” frente al “nosotros(as)” que permanece también en el nivel local de la memoria alrededor del conflicto violento urbano y del conflicto armado en las ciudades. Incluso, el énfasis en las diferencias, por ejemplo, dentro de la comuna y fuera de ella, o en algunos barrios de Suba y fuera de los mismos, marca un precedente a la hora de entender la relación entre las violencias estructurales y las violencias directas que brotan en los territorios como manifestaciones del conflicto violento urbano. Y, en el caso específico de Martín Batalla y Rebeldía urbana, del conflicto armado en las ciudades.

En este punto se hace necesario mencionar una de las principales diferencias que se encontró al analizar el nivel local de la memoria alrededor del conflicto armado en las ciudades y del conflicto violento urbano. Cada grupo hace mayor énfasis en uno de los dos tipos de conflicto violento —lo cual tiene relación con el nivel vivencial— por ejemplo, mientras que Jorge Klann tiende a posicionarse, principalmente, frente al conflicto violento urbano, Rebeldía Urbana y Martín Batalla se centran, sobre todo, en el conflicto armado en las ciudades. Ahora bien, el caso del CEA logra conjugar ambos puntos de una forma más detallada, ya que Medellín fue escenario particular del conflicto armado en las ciudades, al tiempo que presenta manifestaciones del conflicto violento urbano.

Ahora bien, la relación que se puede trazar entre el nivel local de la memoria y la construcción de paz desde abajo radica, inicialmente, en la memoria que se desprende de los territorios, que dejan de ser simples espacios y pasan por las vivencias colectivas que presentan los sucesos desde su propia voz. Igual pasa con las organizaciones, quienes presentan su visión de los hechos, su parte de la historia que no ha sido contada, combatiendo una memoria oficial que se ha tomado su vocería. De esta manera, estos nuevos discursos, estas nuevas voces que surgen desde el registro resistente de la memoria (Villa & Barrera, 2017) contribuyen a la construcción de paz desde abajo favoreciendo una pluralidad democrática y propendiendo por la no repetición.

### **4.3 Nivel general de la memoria**

Finalmente, se encuentra el nivel más lejano en términos vivenciales, el nivel general de la memoria. En este nivel se encuentra la narrativa musical de los integrantes del movimiento Hip Hop, referente a sucesos ocurridos en otras ciudades, o en otros tiempos, pero que, de una u otra manera, han impactado en términos del conflicto violento urbano y del conflicto armado en las ciudades y sobre las que extienden una versión particular.

Acontecimientos como el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán se convierten en sucesos del conflicto violento urbano que, por la distancia en términos temporales, no vivieron los cantantes que participaron en esta investigación. Aun así, en ocasiones se retoma la memoria al respecto, para orientar el conflicto violento urbano vivido en el pasado y sus repercusiones respecto al conflicto armado en campos y ciudades en la actualidad.

Este nivel de la memoria debe su relevancia a la importancia misma de la memoria frente a la configuración hegemónica de la historia. Ante la existencia de un discurso oficial construido desde las esferas de poder, las comunidades buscan difundir sus versiones de los sucesos que han marcado un país a nivel nacional.

Como lo plantean Ricoeur (Méndez, 2008) y Vásquez (2011) la memoria mantiene un diálogo permanente entre el pasado, el presente y el futuro, es en esta relación, donde la memoria general cobra una mayor relevancia, más aún cuando se está intentando implementar el Acuerdo de Paz firmado entre el gobierno nacional y la extinta guerrilla FARC-EP en el orden nacional, para lo cual, la memoria es más que necesaria.

#### **4.3.1 La memoria ancestral: El nivel general de la memoria en Jorge Klann**

Respecto al nivel general de la memoria, Jorge Klann presenta una particularidad, y es que la relaciona directamente con la que considera su máxima propuesta, por el rescate de lo que llama la *memoria ancestral*. Cabe resaltar que no se encuentra del todo separada de los niveles vivencial y local de la memoria, pero su especificidad refiere a sucesos que van más allá de sus vivencias directas, pese a que impactan en su forma de entender su cotidianidad. De hecho, llega a afirmar que, mientras vivió un tiempo en el Pacífico y realizó trabajo popular y comunitario, estuvo “(...) muy ligado con el tema de la ancestralidad, de la transformación, estuve en San Basilio de Palenque” (Jorge Klann, entrevista, 07 de abril del 2021)

En su canción *Parientes* logra ejemplificar de una forma más concreta la relación que se da en sus narrativas musicales entre el nivel vivencial y el nivel general de la memoria, afirmando: “(...) represento a mis abuelos, ancianos sabios que caminos construyeron. Ante el pasado resistieron y otros cayeron por senderos trazado por pasajeros que venían en veleros, ahora intelectuales” (Jorge Klann, *Parientes*, s.f.). De esta manera, esa memoria ancestral pasa por aquellos ancestros con quienes ha tenido contacto, tanto como por aquellos y aquellas con quienes no, ya que les debe su presente. ¿De aquí se puede trazar una relación con la memoria sobre el conflicto violento urbano y el conflicto armado en las ciudades?

Podría decirse que sí, ya que en las portadas de sus discos se brinda un acercamiento a su memoria ancestral, relacionado con un ámbito nacional, por ejemplo “(...) uno es un croquis de Colombia con un puño atravesando a Colombia con un micrófono” (Jorge Klann, entrevista, 07 de abril del 2021). De esta forma, desde el arte con que se presentan los discos, se hace evidente una perspectiva que emerge desde la música, atravesando toda Colombia. Así como emerge su memoria, desde su Rap.

Si en los anteriores niveles de la memoria respecto a Jorge Klann se atendió en algunos puntos a la importancia de estudiar las violencias estructurales y culturales (Galtung, 2016) de la mano con otros tipos de violencias más directas, es en el nivel general de la memoria donde se hace más contundente ese llamado a revisar las violencias estructurales y, sobre todo, culturales, ya que “las comunidades, los diferentes pueblos de Colombia están sufriendo mucho, mucho, la violencia, la marginalidad y el desprecio” (Jorge Klann, entrevista, 07 de abril del 2021). Se hará un repaso al respecto empezando por los términos menos específicos, para terminar con las cuestiones más concretas al respecto. Así, en canciones como *Retorno Fuego del Rey Changó*, Jorge Klann menciona:

*Marcus Garvey, Marthin Luther King, Malcolm X, Nelson Mandela, Manuel Zapata Olivella, Candelario Obeso que lucharon en mi tierra. Y se me quedan más próceres del pueblo que dieron su vida por espíritu de fuego, un homenaje a los que siguen combatiendo, con arte y cultura los vamos difundiendo* (Jorge Klann, *El Retorno Fuego del Rey Chango*, s.f.)

Mediante la enunciación de sus nombres, rescata la memoria de diversos personajes que marcan su propuesta de memoria ancestral. Esta lista la expande en canciones como *Parientes*, donde continúa: “Artistas escritores de poesía, médicos, politólogos y folcloristas. Candelario Obeso, Manuel Zapata Olivella, Arnoldo Palacios, Diego Luis Córdoba, Delia Zapata Olivella, Benkos Biohó, Benkos Biohó.” (Jorge Klann, *Parientes*, s.f.)

Dos de estos personajes se repiten en otra canción, *Camino al Muntú* (Jorge Klann, 2016) el ejercicio de memoria gira alrededor de diversos personajes, o ancestros, como los llama Jorge Klann (Jorge Klann, entrevista, 07 de abril del 2021), tales como Manuel Zapata

Olivella y Delia Zapata Olivella, quienes, no sólo son recordados por su ardua labor cultural, sino también por su activismo contra el racismo.

En esta canción tiene repercusión el uso de los samples (Entrevista, 07 de abril del 2021), por ejemplo, de Manuel Zapata Olivella, como forma de traer a colación su memoria, sin importar la distancia espacial o temporal. Además, Jorge Klann plantea la importancia que también tiene en términos de difusión, puesto que “Si hay harta gente que está escuchando a Jorge Klann, pues obviamente va a escuchar el sample. Lo que hago es un ejercicio de memoria y de reivindicación ancestral” (Jorge Klann, entrevista, 07 de abril del 2021).

Ahora bien, además de la memoria ancestral, al atender al nivel general de la memoria en los términos particulares del escrito, también se observa un acercamiento a algunos sucesos del conflicto violento urbano. Por ejemplo, en las imágenes que se presentan en el video de *No más abuso* (Jorge Klann, *No más abuso*, 2018), aparecen escenas que retratan la brutalidad policial por parte de la Policía Nacional de Colombia y fuerzas policiales estadounidenses, junto con frases relacionadas con la denuncia de dichos hechos.

Mano a mano con los samples y las escenas vivas de la brutalidad policial, hacen su aparición los rostros de algunas víctimas mortales del accionar policiaco, además de Nicolás Neira y Diego Felipe Becerra, mencionados en el anterior acápite, aparece el rostro de Jhonny Silva Aranguren, al tiempo que resuena “No más abuso policial en este mundo, no más abuso criminal y social. No queremos oficiales corruptos, no más abuso de autoridad” (Jorge Klann, *No más abuso*, 2018).

Jhonny Silva, fue un estudiante de la Universidad del Valle (UNIVALLE) que el 22 de septiembre del 2005 fue asesinado por el ESMAD en el campus universitario tomado por la fuerza por esta institución represiva del Estado (Contagio Radio, 2021). Su caso, aun cuando recibió una condena por parte del Concejo de Estado contra la Policía Nacional en el 2017, quedó en la impunidad y no se han establecido responsabilidades individuales, de hecho, a inicios del 2021 la Fiscalía pidió cerrar el caso de su asesinato. ¡Con más veras se hace menester el ejercicio de memoria que hace Jorge Klann sobre Jhonny Silva!

Frente a la represión, en su canción *Retorno fuego del Rey Chango* y en *Kontra Korriente* hace dos denuncias pertinentes, en la primera, se planta en defensa del activismo, la movilización y la organización cívica para resistir a la represión y buscar la ruta de liberación (Jorge Klann, *El Retorno Fuego del Rey Chango*, s.f.). Mientras que, en la segunda, no sólo denuncia la represión por parte del Estado, sino que al tiempo crea memoria en torno al terrorismo de Estado y sus posturas hegemónicas de seguridad:

*Terrorista es el Estado que nos tiene censurados, no estamos encapuchados, simplemente cantando, sonido combativo digo poco emitido. Impunidad, dolor y control, a diario se ven en esta nación. Lucha a la medida de las leyes justifican que siempre nos prometen seguridad y protección. Posiciones de la vida declarada a la muerte, amenaza inminente que es tan frecuente. Kontra Korriente de justicia aparente* (Jorge Klann, 2012)

Lo anterior es de gran importancia puesto que se relaciona el nivel general de la memoria, principalmente, respecto al conflicto violento urbano. Además, no sólo reitera la oposición ellos (el Estado) y nosotros(as) (quienes sólo están cantando) sino que también posiciona la música como una forma de resistencia ante la *memoria oficial* que cubre con impunidad los sucesos relacionados con el terrorismo de Estado, por ejemplo. Así, la memoria que emerge de su narrativa musical sigue en disputa con la memoria oficial.

En esta disputa, un arma poderosa es el uso de los samples, como los que se incluyen en canciones como *E.S.M.A.D. con permiso para matar*, en uno de ellos retumba la denuncia: “En menos de 24 horas hubo una ola de represión brutal por parte de la policía y del ESMAD en las protestas en Colombia. Preocupación por el uso desmedido de la fuerza por parte del ESMAD” (Jorge Klann & Jacob DMC, *E.S.M.A.D Con permiso para matar*, 2020). Pero, se preguntará el lector ¿De qué sirven los samples ante el escenario de brutalidad que despliega asesinatos a lo largo del territorio? Más aún ¿De qué sirve la narrativa musical? Jorge Klann lo podría resumir en una frase: “Memorias ancestrales despertando el corazón creamos revolución” (Jorge Klann, Menene, & Black Jhons One, *Decisión del Universo*, 2019)

### 4.3.2 “El país no se arregla matándose entre pobres”: El nivel general de la memoria en el CEA

El nivel general de la memoria sobre el conflicto armado en las ciudades y el conflicto violento urbano logra verse reflejados en las narrativas musicales del CEA porque, como lo plantea el C. Kronos “no somos un grupo de Rap de cualquier territorio, somos un grupo de Rap de la comuna 13 (...) en la comuna 13 se vio reflejado a gran escala el conflicto nacional” (C. Kronos, entrevista, 15 de noviembre del 2020).

De esta manera, fenómenos como los relacionados con el conflicto armado en las ciudades reflejan su impacto en los niveles vivencial y local de la memoria, pero también se pueden rastrear en el nivel general de la memoria que crea el CEA. Por ejemplo, en el *Intro* del álbum *Plumas y tinta, fierros y sangre*, hacen una relación de los grupos que operaron en lo que plantean como la historia antes de las BACRIM:

*Y esta fue la historia antes de las BACRIM. Comandos del ELN ¡Presente, presente, presente! Comandos Armados del Pueblo ¡Presente, presente, presente! Comandos de las AUC ¡Presente, presente, presente! Comandos de las FARC-EP ¡Presente, presente, presente! Comando Élite Anti-Terrorista ¡Presente, presente, presente! Comando Élite de Ataque ¡Presente, presente, presente! (Comando Élite de Ataque, Intro , 2012)*

Se logra notar un entrecruce entre la memoria local y la memoria general, en tanto se refiere a grupos locales como los Comandos Armados del Pueblo (CAP), al tiempo que se hace referencia a grupos del orden nacional, como el ELN, las AUC y las FARC-EP. De esta manera, se vinculan grupos del conflicto armado en las ciudades, pero que también tienen incidencia en el conflicto violento urbano, por ejemplo, las AUC (2016), o los CAP (Verdad Abierta, 2016), distintos en magnitud, origen y forma de operar, pero ambos vinculados con operaciones de exterminio social relacionadas con el conflicto violento urbano.

Igualmente, se relacionan otro tipo de manifestaciones del conflicto violento urbano y del conflicto armado en las ciudades de una forma general, en ocasiones, con el ámbito nacional. Así, si bien en la comuna 13 sufrieron la desaparición en términos vivenciales y

locales, por ejemplo, con Poliwar, uno de los integrantes de La Élite (C. Kronos, entrevista, 15 de noviembre del 2020), también se traza la relación con el contexto nacional. Por ejemplo, en *Desapariciones*:

*Un homenaje a las cientos y miles de personas que desaparecen en Colombia. ¡Es la realidad! No piense que, porque no le ha pasado a usted, algún día no le pueda pasar (...) Las desapariciones forzadas en Colombia son más comunes de lo que crees. Y sigue pasando lo mismo. Colombia, ¡Levántate!* (Comando Élite Ataque, 2012)

Así, el nivel general de la memoria sobre el conflicto armado en las ciudades y el conflicto violento urbano en las narrativas musicales del CEA brinda una delimitación de una serie de manifestaciones y actores que los comprenden. Pero, a su vez, se eleva como una forma de denuncia por parte de quienes sufren esas violencias. Además, dirige una propuesta que se relaciona con la construcción de paz: “El país no se arregla matándose entre pobres, esos políticos y la sociedad burguesa, por robarnos y explotarnos, se tapan en la riqueza” (Comando Élite de Ataque, Máquinas de Guerra, 2008).

Se hace evidente la continuación de la oposición “ellos” frente a “nosotros(as)”. La diferencia respecto al nivel local de la memoria del CEA es que en este caso no se habla en términos de los y las habitantes de la comuna 13 frente a quienes viven fuera de la misma, por el contrario, se hace referencia a los pobres, que correspondería al nosotros y a los políticos, junto con la sociedad burguesa, que correspondería al ellos.

Por otro lado, se mantiene el vínculo entre esta oposición y la existencia de las violencias estructurales además de su relación con las violencias directas. Este vínculo se produce debido a que, según el CEA, ellos, la sociedad burguesa, roban y explotan en el orden nacional, al nosotros, los pobres, profundizando las violencias estructurales existentes, la desigualdad, la pobreza, entre otros. Pero ¿Cuál sería la propuesta que se ubicó con relación a este nivel de la memoria con respecto a la construcción de paz? ¡El país no se arregla matándose entre pobres! Atendiendo al contexto de la canción, no se arregla matándose entre soldados, guerrilleros y paramilitares, pues la sociedad burguesa sigue consolidando su riqueza.

### **4.3.3 “Desenterrando memorias, reconstruyendo nuestra historia”: El nivel general de la memoria en Martín Batalla**

Desde las narrativas musicales de Martín Batalla se puede tener un acercamiento al nivel general de la memoria gracias al recorrido histórico que hace, en términos de memoria, a nivel nacional. *Desenterrando memorias Parte I* y *Parte II* son dos canciones fundamentales para esta sección, puesto que atienden al nivel general de la memoria sobre el conflicto violento urbano y sobre el conflicto armado en general. La primera parte va desde la Masacre de las Bananeras hasta los años 60; mientras que, la parte II, abarca desde el momento en que inician las FARC-EP hasta los sucesos de la Unión Patriótica.

“Y allá en Magdalena, se inicia la faena un 6 de diciembre, Masacre de las Bananeras ¡Ay! Contra mi pueblo inerme, ¡Mataron miles y miles, miles y miles, miles y miles!” (Martín Batalla, *Desenterrando Memorias Parte I*, 2017). Este suceso marca la historia nacional y el ejercicio desde el nivel general de la memoria alrededor del conflicto violento urbano se torna más que apropiado, sobre todo, dado su carácter de masacre sobre la población trabajadora de la ciudad, como lo plantea Jorge Elías “la masacre obrera ocurrida el 6 de diciembre de 1928 en la Región Bananera del Magdalena (Colombia) por parte de las tropas del Ejército colombiano” (2011).

Su carácter obrero toma mayor importancia en el momento en que plantea la relación directa con el conflicto violento urbano, que Martín Batalla logra relacionar con diversos actores, por ejemplo “el camarero, el obrero, el lustrabotas, los estudiantes en la gran ciudad, huelgas y paros aquí y allá, ligas y sindicatos, la efervescencia no la pueden parar.” (Martín Batalla, *Desenterrando Memorias Parte I*, 2017). De esta manera, se hace evidente una relación en la que Martín Batalla hace un énfasis permanente, la resistencia de las clases populares ante las violencias estructurales, en este caso.

Pero, este punto se va entretejiendo en el registro resistente de la memoria, tanto frente a las violencias estructurales como a las violencias directas, por esto plantea: “Un pueblo sumido tanto tiempo en la opresión, falsos positivos inundan mi nación, los campesinos reciben fumigación, de glifosato con bombas de alta exterminación, bases yankees en activa operación.” (Martín Batalla, *Invasión es su-misión*, 2017).

Se puede plantear el interrogante ¿Qué relación se llega a trazar respecto a este tipo de violencias en el entorno urbano? Sobre todo, cuando se piensa en las violencias relacionadas con el conflicto armado. Al respecto, en una de las entrevistas realizadas a Martín Batalla, plantea que “Toda la gente en Colombia es víctima del conflicto de alguna manera” (Acero, 2017) así, aunque el impacto del conflicto armado en el entorno urbano se ha dado en forma diferenciada, se puede entender una victimización a nivel nacional, con múltiples impactos en términos del conflicto violento urbano, como el desplazamiento forzado y la profundización de las desigualdades sociales al interior de las ciudades receptoras.

Es por esto por lo que Martín Batalla afirma estar “Desenterrando memorias de miles y miles, víctimas de un conflicto han quedado invisibles, para ellos mis cantos, mis memorias y mis pinturas.” (Martín Batalla, *Desenterrando Memorias Parte I*, 2017). Así, mediante un ejercicio de memoria, desde sus narrativas musicales, no sólo desentierra la historia de su organización o su propia historia en términos vivenciales alrededor del conflicto urbano violento, sino también la historia de las víctimas del conflicto armado. Su homenaje es la música, la memoria.

Como se mencionaba con anterioridad, al desenterrar memorias se remonta a la Masacre de las Bananeras, pero luego, también menciona otros sucesos, como el magnicidio de Gaitán<sup>47</sup>. Cabe destacar la relación que traza al decir: “Desenterrando memorias, reconstruyendo nuestra historia” (Martín Batalla, *Desenterrando Memorias Parte I*, 2017) y al cerrar su video, mientras enfoca la sonrisa de una niña que está jugando y se escucha de fondo “La historia de Colombia puede ser otra.” (Martín Batalla, *Desenterrando Memorias Parte I*, 2017). Es decir, la reconstrucción de la historia que hace a través del ejercicio de memoria tiene una intención clara, apuntar desde el presente vivo y el rescate del pasado (Méndez, 2008), al cambio, hacia un futuro posible. Cabe resaltar que se aporta a la oposición ellos/nosotros(as) con la reconstrucción de “nuestra historia”.

---

<sup>47</sup> Jorge Eliécer Gaitán, dirigente político colombiano, defensor de causas populares como la mencionada Masacre de las bananeras. Su asesinato el 9 de abril de 1948 fue el desencadenante del bogotazo (Alape, 1983; Castaño, 2016).

Con la misma intención y, también, mediante un recorrido histórico —aunque más reciente— en *Desenterrando memorias Parte II* se apunta al estar “Relatando la memoria histórica de nuestro pueblo ¡Sí! Construyendo verdad histórica, canta, Martín Batalla.” (Martín Batalla, *Desenterrando Memorias II*, 2017). Al tiempo que se hace referencia a la importancia de la libertad de expresión sin temer represalias violentas. Martín Batalla lo ejemplifica relacionando “así como a Cepeda, Jaramillo, Ossa y Pardo Leal, que en nosotros van presentes, así como muchos otros que, por la intolerancia, acallaron para siempre (para siempre)” (Martín Batalla, *Desenterrando Memorias II*, 2017).

De esta manera, se hace evidente la relación que Martín Batalla traza entre el nivel general de la memoria en torno al conflicto armado en las ciudades y al conflicto violento urbano desde su narrativa musical con la construcción de verdad histórica, apuntando a un horizonte transformador y al rescate de la memoria de las víctimas a lo largo del país.

#### **4.3.4 “Somos el respaldo de una historia negada”: El nivel general de la memoria en Rebeldía Urbana**

En cuanto al nivel general de la memoria sobre el conflicto violento urbano y el conflicto armado en las ciudades desde la narrativa musical de Rebeldía Urbana, se podrían diferenciar dos puntos principales: En un primer momento, los eventos de largo alcance y, en un segundo lugar, aquellos momentos que son más recientes o que refieren a acontecimientos en general, sin especificar su época.

Antes de empezar, es necesario aclarar que, aunque Rebeldía Urbana se centra, principalmente, en el conflicto armado en las ciudades, no niega la existencia del conflicto violento urbano y en varias ocasiones hace referencia al mismo. Incluso, en su canción *¡El pueblo no se rinde carajo! – Paro Nacional* es evidente el cruce de una violencia urbana diferente a la del conflicto armado cuando plantean que “(...) en las selvas de cemento la confrontación se dio” (2020) haciendo referencia, en esta canción, a los conflictos violentos que se dan alrededor del Paro Nacional contra las fuerzas del Estado, conflictos que no pasan por la confrontación guerrillera sino frente a la población civil urbana.

Para empezar con los eventos de largo alcance del conflicto armado en las ciudades y del conflicto violento urbano sobre los cuales Rebeldía Urbana construye memoria, se reitera

la memoria del bogotazo. En su canción *Frente Urbano, en nombre del pueblo* mencionan “Abril del 48, con fusil y barricadas, en calles y barriadas” (Rebeldía Urbana, Frente Urbano, en nombre del pueblo, 2020) haciendo referencia al conflicto desencadenado, inicialmente, en el escenario urbano, en Bogotá y que posteriormente, se expandió a lo largo del país. Además, debido a que esta canción es el repaso que hace Rebeldía Urbana por cada uno de los frentes urbanos del ELN, logran trazar la relación directa con el nivel local al desembocar en la mención de su frente Jorge Eliécer Gaitán<sup>48</sup>

Pero Rebeldía Urbana va más allá, llegando a la independencia<sup>49</sup> ya que en la misma canción resuena: “(...) te invito al baile, a la batalla que inició la Cacica Gaitana, siguió Bolívar, Galán y Benkos Biohó. El saoco se prendió, somos fuerza en rebelión, caminos de insurrección, pasos de liberación. Este es el pueblo en armas.” (2020) haciendo memoria de algunos de los principales personajes que rescatan para sus planteamientos revolucionarios. Cabe resaltar el vínculo que trazan entre estos personajes que resistieron el asedio español y su organización, como el *pueblo en armas*.

Ahora bien, en cuanto al repaso que el nivel general de la memoria de Rebeldía Urbana traza sobre los sucesos más recientes y los eventos en general alrededor del conflicto armado en las ciudades y del conflicto violento urbano, se puede encontrar, por ejemplo, la canción que hacen sobre el Paro Nacional<sup>50</sup>. Al respecto, cantan:

*Nos cansamos de aguantar el peso de sus mentiras, acuerdos incumplidos e injusticias, impuestos, corrupción que incentivan. Las muertes a líderes sociales no terminan. ¡El pueblo no se rinde, carajo! ¡El pueblo no se rinde, carajo! Los pobres no tenemos más nada que perder ¡El pueblo se levanta, carajo! Es el grito por doquier en los barrios bajos. Asesinos vestidos de soldados ESMAD, policías y*

---

<sup>48</sup> Vale la pena recordar que el Jorge Eliécer Gaitán es el Frente Urbano que opera en Bogotá (Línea Conflicto, paz y postconflicto, 2019)

<sup>49</sup> Lo cual, teóricamente, puede o no ser considerado conflicto violento urbano, dependiendo del lente académico desde el cual se entienda el origen y evolución de las ciudades latinoamericanas. Pero, y esto es lo que tiene relevancia para la investigación, su impacto se sintió, principalmente, en el desarrollo del conflicto armado en campos y ciudades.

<sup>50</sup> En este punto no queda claro a cuál Paro Nacional hacen referencia, aunque se presume que es al del 2019, por la fecha de lanzamiento del álbum, pero se prefiere ponerlo como evento general dada la falta de certezas.

*demás uniformados (...) ¡Nuestros muertos no se olvidan carajo! ¡Esas balas se devuelven carajo!* (Rebeldía Urbana, El pueblo no se rinde carajo - Paro Nacional, 2020)

En este punto, no sólo hay un mayor desarrollo de la oposición ellos/nosotros(as) en la dicotomía pueblo frente a quienes le mienten, le incumplen los acuerdos y profundizan la injusticia, sino que también —relacionado con lo anterior— se evidencian violencias estructurales que profundizan el escenario desigual y generan el contexto propicio para el *paro nacional*, en el cual:

*Resistimos la ofensiva estatal construimos barricadas, esperanzas e igualdad. El pueblo derrotó la estrategia de terror y en el paro nacional la unidad se demostró con plantones, cacerolas, marchas, tropeles, bloqueos en las selvas de cemento la confrontación se dio* (Rebeldía Urbana, El pueblo no se rinde carajo - Paro Nacional, 2020)

Así, se continúa detallando la oposición, presentando, a su vez, los plantones, marchas, tropeles, manifestaciones del conflicto violento urbano en medio de las protestas, como respuestas a lo que llaman *estrategia del terror* por parte de ellos. Finalmente, cabe resaltar que para Rebeldía Urbana la guerra tampoco es un capricho, por el contrario, la guerra es un “(...) infierno, mientras que los pobres nos matamos, los ricos se están riendo. Esos mismos poderosos millonarios les pagan a otros pobres para que sean mercenarios. Como la historia del imperio pagándoles a los paracos para que maten todo revolucionario” (Rebeldía Urbana, Rebelde de por vida, 2020). Así, la guerra también brotaría debido a las violencias estructurales profundizadas por la oposición ellos/nosotros(as).

Para cerrar esta sección es notorio que Rebeldía Urbana traza una relación entre las violencias estructurales que agudizan las violencias directas del conflicto violento urbano y su participación en el conflicto armado en campos y ciudades. Igualmente, que este grupo, en su ejercicio del nivel general de la memoria, rescata personajes y sucesos a nivel histórico y del orden nacional, manteniendo la oposición ellos/nosotras(os) pero los aterriza en su accionar dentro del conflicto armado en las ciudades afirmando que “somos el respaldo de una historia negada (...) somos el fúsil que en el Samir dispara, firme

NUPALOM es la esperanza” (Rebeldía Urbana, Frente Urbano, en nombre del pueblo, 2020) con una intención clara de transformación social que se manifiesta al cantar: “La historia todavía no ha cambiado (NO) Cambiamos lo que debe ser cambiado (SI)” (Rebeldía Urbana, Somos ELN, 2020).

### **4.3.5 El nivel general de la memoria en la narrativa musical del Rap**

Como se pudo observar, el nivel general de la memoria resulta de elementos que van más allá del entorno cercano y mucho más allá de las vivencias directas de los integrantes del movimiento Hip Hop. En ocasiones, guarda relación con dichos sucesos, o en otras, se eleva en la generalidad, llegando incluso a contextos internacionales. Sin embargo, presenta elementos de gran utilidad respecto al conflicto violento urbano y al conflicto armado en las ciudades desde sus narrativas musicales.

Para empezar, se procederá a mencionar los patrones identificados al analizar el nivel general de la memoria alrededor del conflicto violento urbano y del conflicto armado en las ciudades en los grupos estudiados del movimiento Hip Hop. El primer patrón identificado corresponde a la relación que trazan todos los grupos estudiados entre el nivel general de la memoria y lo nacional. De esta manera, se produce un rescate de algunos sucesos, o personajes, relacionados con el conflicto armado o con el conflicto violento urbano. Como lo plantea Jorge Klann en la entrevista:

*(...) el contexto de las víctimas en Colombia es algo muy denso, mi hermano, porque la historia colombiana, la historia de nuestro país, ha sido construida con sangre. Y, de pronto, la memoria de los muertos y los lugares donde se han enterrado y las cosas que se han hecho en base a eso, ha sido un tema horrible. Entonces, hablar de las memorias de ellos, es reconocerles el tipo de muerte o situación en la que se vieron envueltas (Jorge Klann, entrevista, 07 de abril del 2021)*

Otro de los patrones identificados, aunque sólo entre dos de los grupos estudiados, es el vínculo que trazan entre el conflicto armado y los más afectados por las violencias estructurales, quienes se encuentran sumidos en la pobreza. Al respecto, el CEA afirma

que “el país no se arregla matándose entre pobres” (2008) y Rebeldía Urbana menciona “mientras que los pobres nos matamos, los ricos se están riendo” (2020). Desde ambos lugares hay una crítica a la dinámica del conflicto armado que lleva a que personas de clases populares se enfrenten entre sí, fruto de las violencias estructurales que encuentran diversas formas de perpetuarse.

La resistencia a las violencias estructurales también es uno de los patrones identificados en todos los grupos estudiados. Se traza la relación con una serie de violencias estructurales que recaen sobre los pobladores y pobladoras de los territorios y, posteriormente, se presenta la forma en que actúan como forma de resistencia. Este punto se relaciona con un cuarto patrón identificado, la oposición ellos/nosotros(as) como eje de la distribución desigual que desfavorece a los habitantes de los territorios debido a las violencias estructurales.

Por otra parte, se encuentran algunas diferencias en el nivel general de la memoria entre los grupos del movimiento Hip Hop que fueron estudiados. La primera diferencia corresponde a la forma en que Jorge Klann orienta parte de su nivel general de la memoria. El concepto que él mismo plantea de *memoria ancestral* brinda un acercamiento diferenciado respecto a los demás grupos.

Este acercamiento enriquece el análisis de la memoria, no sólo del nivel general sino también de los otros dos niveles, puesto que plantea la necesidad de estudiar las violencias culturales (Galtung, 2016) que repercuten, de forma diferenciada, en los cuerpos racializados, ampliando el marco teórico y las posibilidades analíticas de la investigación. Pero, a su vez, representa una memoria que se rastrea a una mayor distancia, tanto espacial como temporalmente, una memoria que incluye las violencias sufridas, pero también las resistencias ejercidas por la población afro.

Igualmente, otra de las diferencias encontradas en el nivel general de la memoria corresponde también a Jorge Klann y hace referencia al uso de samples para enfatizar su ejercicio de memoria. En muchas ocasiones este cantante no hace mención directa de los personajes en torno a los cuales giran sus canciones, pero sus samples repiten una y otra vez sus nombres, los sucesos en que se vieron envueltos.

Una última diferencia corresponde al CEA respecto a la oposición ellos/nosotros(as) en la que, contrario a los demás grupos estudiados, hacen referencia a una oposición claramente delimitada en términos territoriales, como relación con el nivel local, pero que, en su vínculo con un ámbito nacional, implica la coexistencia de diversos grupos armados del orden nacional, incluso, en su territorio.

La importancia de este nivel de la memoria se relaciona, principalmente, con su apertura al acercamiento a realidades que no se han vivido en carne propia pero que sí le han afectado de alguna manera, por ejemplo, el conflicto armado desde el entendimiento de Martín Batalla según el cual todos y todas somos víctimas. Este punto permite que propuestas como la de Jorge Klann y la memoria ancestral, tengan el impacto deseado y demuestren que la memoria puede hacer referencia a espacialidades y temporalidades lejanas, porque, aun así, hay una relación particular que llega a modificar las vivencias, a nutrir los discursos y a abrir paso a las resistencias de las nuevas generaciones. Así, la construcción de paz desde abajo se nutriría de experiencias y voces mucho más lejanas, pero igual de significativas.

#### **4.4 Conclusiones sobre las memorias del conflicto armado en las ciudades y del conflicto violento urbano desde el Rap**

Para cerrar el capítulo correspondiente a la memoria sobre el conflicto armado en las ciudades y el conflicto violento urbano (Perea, 2018) desde la narrativa musical del Rap, se procederá a presentar los principales patrones y diferencias identificados entre los niveles vivencial, local y general de la memoria. Igualmente, se procederá a trazar una relación entre estos tres niveles y la construcción de paz desde abajo.

En primer lugar, se identificó un patrón en los tres niveles respecto a la forma en que se relacionan entre sí. La relación más notoria se encontró entre el nivel vivencial de la memoria y el nivel local en tanto las experiencias que han atravesado los cuerpos las vidas y las memorias de los integrantes de los grupos estudiados también se relacionan, en la mayoría de las ocasiones con el entorno cercano.

Aun así, el nivel general de la memoria también encuentra relación con los niveles local y vivencial, no por la cercanía, claramente, sino por el impacto que la memoria de hechos lejanos espacial y temporalmente tiene en sus actos, en sus formas de resistir, en sus ejercicios de memoria sobre el territorio y sobre sus propias vivencias.

Así, por ejemplo, en la narrativa musical de Jorge Klann la memoria de los antepasados que resistieron a la opresión en campos y ciudades impacta directamente en la forma en que se retrata la comprensión de las violencias culturales que le afectan en su cotidianidad urbana. O, por otro lado, Rebeldía Urbana hace memoria de sus vivencias en el ELN trayendo a colación la memoria general de los personajes que los llevan a orientar su accionar relacionado con el conflicto armado en las ciudades de cierta manera, como Benkos Biohó o José Antonio Galán.

Relacionado con lo anterior, se identifica otro patrón en términos de la temporalidad de la memoria. En los tres niveles de la memoria se encontró un rescate de los sucesos pasados, sobre los cuales se hace memoria en un presente vivo y se apunta a transformar la realidad a futuro. Este punto se compagina con el planteamiento que hace Ricoeur de la memoria (Méndez, 2008) y permite atender al diálogo entre diferentes tiempos y a la potencialidad transformadora que de la memoria se desprende. Jorge Klann plantea este punto, desde su apuesta por la memoria ancestral, afirmando que, la memoria:

*Es todo aquello del pasado que en el presente se puede materializar, así sea en el corazón, en la mente o en el espíritu. La memoria es traer todas las historias, las tradiciones de nuestros ancestros, sean brutales, violentas, asesinas, indiferentes, no incluyentes, pero, que a partir de ese legado de resistencia o de espíritu, los negros lograron resistir más de 500 años la esclavitud, defendiendo sus rituales, sus creencias ¿Sí? Y resistiendo con lucha y un símbolo de eso es San Basilio de Palenque (RADIO AlterAtiva -Rowinson Perez, 2020)*

Igualmente, en todos los niveles de la memoria y en todos los grupos estudiados, se mantiene un diálogo entre la memoria individual y la memoria colectiva. Si bien, en el nivel vivencial de la memoria se da una prelación a la memoria individual sobre la colectiva y,

en el nivel local y general, la balanza se inclina hacia el otro término, aun así, el diálogo es permanente. Este diálogo se ve atravesado por las experiencias propias, las vivencias con los(as) cercanos(as), el trasegar por el territorio y la memoria de los antepasados, siendo un diálogo que se retroalimenta y se nutre con ciertas prioridades, pero no deja totalmente de lado al otro término, aun cuando se está en la clandestinidad.

En cuanto a las diferencias que se identificaron, se puede partir de la más superficial, el nivel de cercanía que cada nivel de la memoria tiene con respecto a la vivencia directa de quienes hacen memoria en sus narrativas musicales. Así, el nivel vivencial de la memoria es el más cercano, es el nivel que atraviesa el cuerpo y la vida de quienes crean memoria sobre esos sucesos. Su gran contribución es brindar la mirada de quienes sufrieron el conflicto violento urbano o el conflicto armado en las ciudades en forma directa, entregar su voz de testigos directos y desde allí, sin importar lo cruda que sea la realidad, crear memoria al respecto y propender por su transformación.

Si bien, el nivel local de la memoria también atañe, normalmente, a aquellos sucesos que se vivieron en carne propia, no lo toma como requisito y, más bien, se centra en la importancia del territorio, del entorno cercano, bien sea el barrio, la comuna, la ciudad o la organización. De esta manera, aun cuando los sucesos no se vivieron en carne propia, se ha sentido el impacto en términos del entorno cercano y se crea memoria sobre dichos sucesos, en muchas ocasiones, para buscar la no repetición.

Pero también se encuentra un nivel mucho más lejano en términos espaciales e incluso temporales, el nivel general de la memoria. En este sentido, se atiende al rescate de la memoria en contextos que, aunque lejanos, repercuten en la forma que se crea memoria, en las formas de resistencia y en la búsqueda de no repetición, al tiempo que, en ocasiones, constituye el sustento político de las organizaciones o los grupos estudiados del movimiento Hip Hop.

Otra de las diferencias encontradas, corresponde al impacto del nivel vivencial en el nivel local de la memoria que construyen los grupos del movimiento Hip Hop estudiados. Este impacto llega a orientar el enfoque de la memoria, si tiende a centrarse en el conflicto violento urbano o, si propende por enfocarse en el conflicto armado en las ciudades.

Ejemplo de lo anterior es el énfasis que hace Jorge Klann en sus niveles vivencial y local de la memoria, en el conflicto violento urbano, debido a sus vivencias desde Suba y Bogotá, mucho más relacionadas con este aspecto; por el contrario, el CEA, pese a situarse en un escenario urbano marcado por las dinámicas del conflicto violento urbano, como Medellín y la comuna 13, su énfasis también se ubica alrededor del conflicto armado en las ciudades debido al impacto que operaciones, como la Orión, tuvieron en sus vidas y en sus entornos cercanos.

Sin embargo y más allá de las diferencias, todos estos niveles de la memoria logran captar los sucesos del conflicto violento urbano y del conflicto armado en las ciudades, sin importar su crudeza. El CEA logra presentar este punto en *La furia de las pandillas*, cuando plantean que: “Mientras los gobernantes y sus funcionarios quieren tildarnos de violentos o crudos, la lírica del CEA sólo sigue siendo la fiel fotografía de una realidad en ruinas.” (Comando Élite de Ataque, *La furia de las Pandillas*, 2012).

Así, las narrativas musicales del Hip Hop se logran configurar en creadoras de memoria desde tres niveles diferentes. Al tiempo, se mueven como transmisoras entre el pasado, el presente vivo y el futuro por construir (Méndez, 2008) llevando las memorias emergentes, las voces históricamente silenciadas a insertarse en una disputa con la memoria oficial (Jiménez & Guerra, 2009) lo cual amplía la pluralidad de relatos sobre el conflicto armado en las ciudades y sobre el conflicto violento urbano, posibilitando la construcción de paz desde abajo, pero de esta última relación se encargará el siguiente capítulo hacia el que nos adentraremos en este viaje, en este recorrido de la memoria en las narrativas musicales del movimiento Hip Hop.

## **5. La Construcción de paz desde abajo a partir de la creación de memoria desde el Rap de cuatro coordenadas**

La construcción de paz desde abajo a partir de la creación de memoria es el último elemento, de gran importancia, que se explorará en esta tesis. Hasta el momento se ha logrado entablar la relación entre las narrativas musicales de los integrantes del movimiento Hip Hop que participaron en esta investigación con su creación de memoria, en distintos niveles, sobre el conflicto armado en las ciudades y el conflicto violento urbano. Pero, aún no se ha vinculado —en detalle— la memoria creada desde la narrativa musical con la construcción de paz desde abajo.

¿Existe algún vínculo entre la construcción de paz y la memoria creada desde la narrativa musical del movimiento Hip Hop? En esta investigación se consideran tres formas en que se manifiesta este vínculo y por las cuales continuará el viaje que iniciamos: desde el relato, desde la escena y desde la práctica popular y comunitaria.

### **5.1 La construcción de paz desde el relato**

Para empezar, se hará el recorrido por el vínculo encontrado entre la construcción de paz y la memoria que crean los integrantes del movimiento Hip Hop en su narrativa musical sobre el conflicto armado en las ciudades y el conflicto violento urbano, desde el relato mismo.

En este acápite resulta fundamental acudir, principalmente, al corpus de narrativas musicales en forma directa. Las letras de sus canciones ofrecen una visión panorámica

sobre sus planteamientos respecto a la paz y las formas que consideran propicias para su construcción.

De igual manera, la importancia de traer a colación la construcción de paz desde el relato, también se relaciona con la emergencia de nuevos relatos en las luchas por la memoria. Así, como lo plantean Jiménez y Guerra (2009) la memoria permite desentrañar a fondo el conflicto, con miras a una solución pacífica del mismo. Pero, al mismo tiempo, se insertan las voces, anteriormente silenciadas, al escenario público.

### **5.1.1 “A paloma que huye por fuego”: Jorge Klann y la construcción de paz desde el relato**

Desde el relato de Jorge Klann, más específicamente, desde sus narrativas musicales, se encuentran elementos de gran valor para la construcción de paz. En esta sección se procederá, en un primer momento a caracterizar la paz para Jorge Klann desde sus narrativas musicales y su aporte a la misma, posteriormente se problematizará dicha caracterización desde sus propios planteamientos para, finalmente, indagar en las posibles represalias que ha recibido por sus narrativas musicales.

Para Jorge Klann existe la necesidad de brindar algo para solucionar las problemáticas existentes en su contexto, aquellas problemáticas que se rodearon en el análisis sobre los niveles de la memoria. Pero ¿Qué busca brindar Jorge Klann?

*(...) trato de dar una solución así sea mediana, así yo no sea un ser perfecto, pero trato como de dejar esa otra cara en mis letras, no sólo hablar de un problema sino tratar también, en un tiempo, de contribuir así sea con un buen pensamiento, con una buena frase o con una buena acción (Jorge Klann, entrevista, 07 de abril del 2021)*

Este punto es de gran importancia, puesto que Jorge Klann comprende sus narrativas musicales como una contribución, en sí, para solucionar las problemáticas relacionadas con el conflicto violento urbano. La música en sí misma, ya tiene un valor al respecto, la memoria que se va construyendo abre caminos para solucionar esas problemáticas ¿Abrirá caminos para la construcción de la paz desde abajo?

Otro acontecimiento que nos puede adentrar en este interrogante es el que surgió alrededor de la grabación del video para la canción *E.S.M.A.D. con permiso para matar* (Jorge Klann & Jacob DMC, 2020) donde, además, se demuestra la importancia de la creación colectiva. Jacob DMC se comunica con Jorge Klann para la creación del video, tras el asesinato de Dylan Cruz por parte del ESMAD, varios años después de haber estrenado la canción, diciendo:

*(...) fue que él [Jacob DMC] en ese momento me llama y me dice "parce, estoy mamado de esta mierda, huevón ¿Qué podemos hacer para no perder más inocentes en esta hijueputa guerra y tal?" Y el man así, hablándome, entonces me decía "¿Sabe qué? Yo quiero que le hagamos el video a ese tema" Entonces yo le dije: "Uf, marica, yo llevo... Hace diez años salió ese tema" Ese tema es muy viejo, ese tema de ESMAD, entonces, pues el man me dijo como "no, vamos a hacerle el video" (...) nosotros decidimos hacerlo también, en parte, por eso que había pasado, como una voz de protesta, como una canción que hablara del tema (Jorge Klann, entrevista, 07 de abril del 2021).*

La creación artística se convierte en esa voz que desata el nudo de la garganta indignada. La creación de memoria que se transforma en homenaje a quienes han caído asesinados. La voz de protesta que busca arrebatarle vidas a la guerra. Entonces, sí, desde el relato se va construyendo paz desde abajo.

Ahora bien, ingresando a la narrativa musical de algunas de sus canciones como *Decisión del universo*, Jorge Klann canta "Yemayá, cura mi pueblo de la enfermedad, cura mi pueblo de la maldad. ¿Dónde está la paz? No quiere llegar, se fue a volar" (Jorge Klann, Menene, & Black Jhons One, *Decisión del Universo*, 2019), más adelante, luego de nombrar varias manifestaciones del conflicto violento urbano y del conflicto armado en las ciudades que han sido mencionadas en anteriores acápite, afirma: "A paloma que huye por fuego, trae la luz, no sufrimiento, la hoz llama al comunitario por terreno sagrado, por terreno sagrado" (2019).

Según lo anterior, se puede encontrar el planteamiento de la paz que no ha sido posible del todo. La paz que, en el cuerpo simbólico de la paloma, ha tenido que huir de la realidad

del fuego del conflicto violento urbano. La paz que no se ha logrado consolidar, ante el asesinato de los líderes y lideresas sociales, los comunitarios que defienden sus territorios, sus terrenos sagrados. ¿Pero, es imposible la paz en la concepción de Jorge Klann?

Es aquí cuando se resalta la importancia de la paz, no como un proyecto acabado, sino en forma de construcción de paz desde abajo (Hernández, 2009). Un proyecto que se va consolidando en las luchas desde abajo, desde las comunidades, desde su creación de memoria y su disputa frente a la memoria oficial.

Ahora bien, esto se va posibilitando desde lo que Jorge Klann plantea en *TeoriRap* “La no violencia de Gandhi y de Mandela nos enseñan que la perseverancia rompe las cadenas, conexiones que toquen corazones y logren alteraciones” (2018). De esta manera, es necesaria la perseverancia para llegar a producir cambios y uno de los enfoques que rescata Jorge Klann es el de la no violencia.

Cabe preguntarse ¿Su concepción frente a la paz desde sus narrativas musicales le apuesta a un pacifismo absoluto sin importar las circunstancias? No del todo, porque, incluso plantea una “(...) revolución de amor, revolución de acción, para resistir (...) no debemos temer, cansados de toda la violencia” (Jorge Klann, 2020). Y, más aun, en *Algunos* afirma: “Hay unos que dicen que estamos locos, hay otros que merecen que les rompamos el coco. Cuando el pueblo pide paz, ellos dicen, dicen "Bang Bang" con sus armas que nos pueden disparar” (Jorge Klann, 2014). De esta manera, no sólo confirma su planteamiento frente al problema de la paz en un escenario que se mantiene hostil a ella, sino también que existen “algunos” frente a quienes también es requerida una respuesta violenta. Un ellos violento, frente a un nosotros(as), el pueblo que pide paz. En palabras de Jorge Klann:

*En cuanto a "ellos", ellos son el sistema dominante, ellos son la burocracia, ellos son los terratenientes, ellos son los paramilitares ¿Sí? los narcoterroristas que han, en realidad, dominado este país durante su fundación, sus logias y todo su tema de dominación que, de una u otra manera, ha creado todo este panorama del conflicto armado en Colombia, también por el tema de la tierra ¿No? (Entrevista, 07 de abril del 2021)*

Mientras tanto, nosotros(as) hace referencia a lo que Jorge Klann denomina *Los Olvidados* y bien sintetiza su definición en la canción que lleva el mismo nombre: “Pertenece al sector de los olvidados, nunca habías soñado que te habían ignorado, te han irrespetado con todos sus mandatos, días están pesados por no tener muchos centavos” (Jorge Klann, 2021). De esta manera, sobre “nosotros(as)” se conjugan las violencias planteadas por Galtung (2016), por un lado, el peso de las violencias estructurales, de la pobreza que recae sobre los sectores populares y genera el ambiente propicio para el conflicto violento urbano más directo; por otro lado, la carga de las violencias culturales, que desde la discriminación y el racismo, profundizan la desigualdad. Pero esta oposición se ve fuertemente imbricada en la definición de la paz para Jorge Klann, ya que:

*(...) una paz es con justicia social en el sentido que, si no hubiera tanta pobreza, si usted no le subiera tanto a los impuestos, si usted diera más oportunidades a la gente que lo necesita, si usted, digamos, facilitara a la gente las cosas, obviamente no tendríamos estos problemas, pero a ellos no les conviene, a la clase dominante, la oligarquía del país, o al burguesía o como se le quiera llamar, eso. O sea, tienen que tener es una base de trabajo, la gente, y por eso es un tema que choca, porque obviamente la gente necesita vivir bien y tener bienestar, entonces, si no se garantizan esos mínimos, pues yo creo que es muy difícil hablar de ese término ¿No? (Entrevista, 07 de abril del 2021).*

Así, la oposición ellos/nosotros(as) impacta de lleno la forma de entender, definir y buscar la paz. Mientras para nosotros(as) es de vital importancia que la paz sea paz con justicia social, es decir, que rompa con las violencias estructurales que han empujado a la población a algunas manifestaciones del conflicto violento urbano o del conflicto armado en las ciudades; para ellos, esto no es conveniente, las clases dominantes desean mantener esas violencias estructurales puesto que hacen parte de su matriz de dominación, por esto no desean una paz con justicia social, pero, siguiendo a Jorge Klann, sin este punto ¿Acaso habría paz?

Aun así, como dice su narrativa musical en *Alianza*, la tribu latina resiste por la vida (Jorge Klann, s.f.). ¿Acaso los esfuerzos por construir la paz desde abajo, por dar vuelo en un territorio seguro a esa paloma que ha huido del fuego, no son parte de la resistencia por la

vida? En este punto se hace necesario puntualizar la relación entre la memoria y la paz, relación que ha atravesado todo el acápite, pero no se ha detallado. Jorge Klann afirma en *Camino al Muntú*:

*“La historia para los oprimidos, debe ser mitificada, que se convierta en herramienta para luchas futuras, inspirado por leyendas relatadas por ancestros, espíritus guerreros que me llaman con su fuego, cultura, resistencia, con los truenos con potencia”* (Jorge Klann, 2016)

Este aparte presenta la forma en que el registro resistente de la memoria (Villa & Barrera, 2017) atiende, precisamente, a esa historia de los oprimidos. Memoria que, al emerger con nuevas formas de ver los sucesos, se convierte, por si misma, en una herramienta de construcción de paz.

Y esta herramienta actúa de una forma diferente a otras, no es tan demorada como una serie de talleres, ni tan disruptiva como los proyectos que llegan desde arriba, desde el modelo de paz elitista. Por el contrario, como bien refiere Jorge Klann: “(...) [el] arte, es un arma muy efectiva, muy rápida, muy ágil para llegarle a las personas, como a querer, digamos, tocarles la conciencia y despertarles” (Entrevista, 07 de abril del 2021)

Aun cuando Jorge Klann no ha sentido represalias por sus narrativas musicales<sup>51</sup>, si es enfático advirtiendo que ha intentado “(...) no ser tan visible con esas canciones, yo esa canción casi no la comparto ni nada porque el contenido es muy explícito y, pues, estamos en un país como estos, entonces trato de tener eso bajo perfil” (Jorge Klann, entrevista, 07 de abril del 2021). De esta manera, aunque no ha sufrido represalias, considera que puede llegar a suceder debido a sus narrativas musicales, por esto actúa a la defensiva al respecto. Esa violencia, que con su fuego ha hecho huir a la paloma, dificulta el camino a la construcción de paz, obstaculiza el camino a la memoria.

---

<sup>51</sup> Planteamiento que se profundizará más adelante.

### 5.1.2 “Máquinas de guerra que sueñan con la paz”: El CEA y la construcción de paz desde el relato

El CEA es otro grupo que incluye la paz dentro de las temáticas de sus narrativas musicales, pero también, es un grupo que entiende sus narrativas musicales, por sí mismas, como una forma de construcción de paz desde abajo. Al respecto, C. Kronos plantea:

*Papi, eso era, son todas las reflexiones de que estamos en esto, que está ocurriendo esto en la comuna y en el territorio nacional, hay mil injusticias ¿Qué hacemos? ¿Tomamos las armas? ¿Damos nuestra sangre, nuestra juventud? ¿Las rifamos? ¿Qué hacemos más inteligente? ¿Hacemos música? ¿Llegamos a miles de jóvenes? Y hoy podemos decir que de pronto fue más inteligente sembrar conciencia y formar a una generación o dos generaciones o tres, de jóvenes, de gente que nos escuchó, de gente que de pronto por una frase de uno en una canción no tomó una mala decisión (C. Kronos, entrevista, 15 de noviembre del 2020).*

De esta manera, no sólo se atiende al impacto que, considera Kronos, logra tener el CEA, sino que, también se hace referencia a la importancia de sus narrativas musicales para la construcción de paz desde abajo. Su música, la memoria impresa en sus narrativas musicales, logra restarle máquinas de guerra (Comando Élite de Ataque, 2008) tanto al conflicto violento urbano, como al conflicto armado en las ciudades.

Respecto al conflicto violento urbano, cobra relevancia su canción *La Furia de las Pandillas*, en la cual hay un momento en que un médico se toma la voz crítica que emite el CEA, allí se lanza una crítica al fenómeno de las pandillas que tiene relación, tanto con la paz, como con lo planteado en el anterior párrafo: “¿Cómo es que estos chiquillos aprendieron a matar? Con arte a delinquir, y no aprendieron a vivir. ¿A cuántos les tocó partir?” (2012) Y es que las violencias estructurales que encierran a la población de la comuna en un entorno violento y con un cierre de oportunidades, dificultan que se aprenda a vivir, pero, en el contacto permanente con las bandas delincuenciales, las pandillas y demás manifestaciones del conflicto violento urbano, los jóvenes se resultan encaminando hacia aprendizajes de la muerte.

He allí una de las grandes funciones de las narrativas musicales del CEA, abrir caminos para que esos “chiquillos” aprendan a vivir, más que a matar, más que a dominar el arte de delinquir. Kronos plantea que esa función se distribuye como el polen “(...) otros chicos lo escuchan a uno, muchos días yo voy por ahí por la calle y me encuentro a un chico que me dice ‘parce, qué chimba, gracias, (...) ustedes como han rapeado, como han ilustrado a la gente’” (C. Kronos, entrevista, 15 de noviembre del 2020). Así, las narrativas musicales del CEA buscan labrar el camino hacia la vida, hacia el arte y la memoria, rompiendo el camino para el aprendizaje de la muerte.

Continuando con sus narrativas musicales, en la canción *Habla el comandante Kronos* se denomina *vocero de la paz* debido al reclamo popular y, en seguida, aborda, de una forma mucho más directa, su concepción sobre la paz. Al respecto menciona:

*(...) estamos pintando con palabras un mañana, donde la revolución no implique ejecución. Un mundo posible de paz y dicha, que ahora florece entre el lenguaje y la acción. La vida es un tratado, chingas, filosófico. Vivanla bajo el humanismo y la paz, sacrifíquense, hagan las cosas bien, su paga será el júbilo de la tranquilidad.*  
(Comando Élite de Ataque, *Habla el Comandante Kronos*, 2012)

De esta manera, la paz se va nutriendo de elementos como la tranquilidad, pero no deja de lado la revolución. Por el contrario, se va trazando una relación entre la paz y la transformación social. Por ejemplo, en esta misma canción se hace referencia, de forma permanente, a personajes como Mahatma Gandhi y Jesucristo, para crear el símil con el comandante Kronos como un comandante sin sangre en sus manos. Pero, cabe preguntarse ¿Cuál es la importancia de la tranquilidad? Al respecto, Kronos plantea en la entrevista:

*(...) cuando mi comuna está caliente, nadie tiene tranquilidad, o sea, los pelados son en las planchas con la mini uzi o con el fusil o las pistolas ¿Cierto? ¿Usted cree que tienen una fiesta en paz o que hacen un asado en paz o que están en una esquina en paz? ¡No! (...) la guerra es (...) El Exterminio de la paz interior, de la tranquilidad* (C. Kronos, entrevista, 15 de noviembre del 2020).

En ello radica el papel que Kronos le confiere a la tranquilidad dentro de su concepción de la paz. Otro de los elementos que rescata, son la no-violencia, la resolución pacífica (C. Kronos, entrevista, 15 de noviembre del 2020) y la humanización de los conflictos, como lo plantean en *Desapariciones* “No importan los desacuerdos, las razones de pelear, el ser humano como tal está llamado a humanizar (...) Quisiera tener derecho, como lo dicta mi cultura, a una muerte natural y a una cristiana sepultura” (Comando Élite Ataque, 2012). Así, la tranquilidad atraviesa su concepción de la paz, desde la vida, hasta la muerte.

Estas ideas que el CEA presenta en su narrativa musical respecto a la paz se relacionan con una perspectiva contextualizada. No hay un rechazo tajante a la violencia desde un pacifismo absoluto, por el contrario, se entiende que: “(...) siempre está la No violencia (...) Pero cuando aparezcan hombres, que no tienen remedio, cuando aparezcan hombres que son unos hijueputas, siempre, revolución, como dice el Capitán Pingaloca<sup>52</sup> ¡Revolución Compadre!” (C. Kronos, entrevista, 15 de noviembre del 2020). Por lo tanto, la construcción de paz desde abajo atendería a un proceso contextual. No obedecería a un pacifismo absoluto.

En este punto, cabe recordar lo mencionado en el capítulo sobre la memoria desde sus narrativas musicales, donde el CEA planteaba que el país no se arregla matándose entre pobres. Y es que, en los términos de la construcción de paz desde abajo, las violencias estructurales cobran gran relevancia por ser las detonantes de, en este caso, el conflicto armado en las ciudades, ya que “ellos”, o, como los definen en *máquinas de guerra*, la burguesía:

*(...) mandan a combatir un ejército de hombres pobres, alíense con la guerrilla que ellos también son pobres (...) y luchan y matan y sangran y mueren constante sin hacer pausa, paramilitares, guerrilleros ¿No entienden que es igual su causa? Que*

---

<sup>52</sup> Este fragmento hace referencia a la canción *Killa Hill Niggas* del clásico grupo de Rap chicano Cypress Hill que inicia diciendo “Aquí la gente, la gente no sirve pa' mierda. Aquí yo soy, yo soy el Capitán Pingaloca y to' mundo aquí, me sirve a mi o va pa'l carajo. Oye ¡Revolución compadre!” (Cypress Hill, 1995).

*luchan por subsistir, es que no hay otra opción* (Comando Élite de Ataque, Máquinas de Guerra, 2008)

De esta manera, una de las propuestas respecto a la paz que emergen de sus narrativas musicales y de la memoria que construyen frente al conflicto armado en las ciudades refiere a la alianza entre las clases populares, sin importar su bando. A detener la guerra de pobres contra pobres porque las “Máquinas de guerra que sueñan con la paz y la igualdad en su nación, nunca se hará realidad fusil contra fusil, cañón contra cañón” (Comando Élite de Ataque, Máquinas de Guerra, 2008). Así, no sólo se establece la importancia de atender a las violencias estructurales, sino también, de la mano con esto, a parar la confrontación armada entre quienes sufren consecuencias de las violencias estructurales y son actores y víctimas de las violencias directas del conflicto armado.

### **5.1.3 “Más de 50 años de resistencia y lucha popular por la paz de Colombia”: Martín Batalla y la construcción de paz desde el relato**

La construcción de paz desde el relato también se encuentra presente en las narrativas musicales de Martín Batalla. La apuesta de Martín Batalla por construir una sociedad diferente y más igualitaria (La Zurda, 2018) va de la mano con sus propuestas para la construcción de paz desde abajo.

En un primer momento se atiende a las narrativas musicales como homenaje a las víctimas y a los asesinados (Monte dentro, 2009; Martín Batalla, Desenterrando Memorias Parte I, 2017; Martín Batalla, Desenterrando Memorias II, 2017). En este sentido se contribuye a la construcción de paz de la mano con la memoria de aquellos y aquellas que han sufrido la violencia directa en sus cuerpos, hasta perder la vida por la violencia. Esa memoria, esa resistencia al olvido, se convierte en una forma de construcción de paz desde abajo, desde quienes han visto a sus muertos caer en el olvido de la memoria oficial, dando paso al registro resistente de la memoria para sacarlos del olvido.

En un segundo momento, se pueden revisar los elementos con los que va nutriendo su aproximación a la paz. Para empezar, Martín Batalla plantea la lucha de las FARC-EP como una lucha de “(...) más de 50 años de resistencia y lucha popular por la paz de

Colombia” (Martín Batalla, Desenterrando Memorias Parte I, 2017). De esta manera, se plantearía, también, una negación del pacifismo absoluto, entendiendo que la paz no está acabada para disponer de ella, sino que se debe luchar por su construcción desde abajo, como un proceso inacabado (Hernández, 2009).

Además, la negación del pacifismo absoluto tampoco implica una entrega caprichosa a la confrontación armada. Por el contrario, al hablar del Movimiento Bolivariano por la Nueva Colombia, Martín Batalla afirma que “En nuestra lucha el amor es la ley, dedicación a todos aquellos que vendrán después, no queremos que nuestros hijos también anden armados, ¡Juramos vencer y venceremos, hermano!” (2017). Así, la confrontación armada que hace parte de la lucha de las FARC-EP por la construcción de paz, buscaría transformar la dinámica a futuro, evitando que las generaciones siguientes deban acudir a la confrontación armada.

Pero, en el recorrido musical que se ha emprendido, cabe preguntarse ¿Por qué la paz debería ser fruto de una lucha, más aun, de una confrontación armada? Martín Batalla precisa, al respecto, la oposición entre dos visiones diferentes de la paz, provenientes de dos sectores diferenciados:

*Los sectores populares conciben la paz como una paz con oportunidades y sin hambre, con inclusión ¿Cierto? Y hay otros sectores más minoritarios y mucho más privilegiados que conciben la paz como el silencio de los fusiles para poder disfrutar de sus beneficios y de sus privilegios históricos ¿Sí? Y yo, me enmarco por eso siempre ¡A la paz hay que ponerle apellido! Pues, hablamos de la paz con justicia social ¿Cierto? Y eso es lo que queremos, no simplemente el silencio de los fusiles sino una paz realmente donde, entonces, por ejemplo, 'ombe, no maten a la gente porque piense diferente ni porque pelea por sus derechos fundamentales. Una paz donde entonces los niños tengan una educación básica ¿Cierto? Es decir, donde haya unas condiciones mínimas (Martín Batalla, entrevista, 17 de diciembre del 2020)*

¡Paz con justicia social! He ahí la diferencia entre ambos sectores. De manera que, la oposición ellos/nosotros(as) también se hace presente, dividiendo a los sectores privilegiados respecto a los sectores populares. Igualmente, las violencias estructurales de

las que han sido víctimas los segundos y de las que han sacado provecho los primeros, se convierten en un factor diferencial respecto a la concepción de paz que cada sector va delimitando.

Debido a esta propuesta de paz con justicia social es que Martín Batalla plantea que se espera que “(...) todo el pueblo tenga tierra, patria, pan, paz. Colombia digna y Soberana (...) No repetición y reparación, movilización, Políticos no ofrecen verdadera solución, por eso mi pueblo exige nueva constitución” (Martín Batalla, ANC Asamblea Nacional Constituyente, 2017) logrando conjugar en su propuesta política, un llamado por una nueva constitución mediante Asamblea Nacional Constituyente y la paz, de la mano con la tierra y el pan. Es decir, una paz que contemple la solución a las violencias estructurales que, históricamente, han golpeado a los sectores populares.

Es por esto que Martín Batalla encuentra en la creación de memoria por medio de sus narrativas musicales, una herramienta fundamental para la construcción de paz desde abajo, no sólo por la particular forma de llegarle a la gente a través de la música, sino también porque considera “(...) que ese campo de la música, del arte y la cultura, tienen un papel fundamental para aportar en el tema de la reconstrucción de la memoria, y uniendo las dos cosas, pues se puede hacer mucho y eso es lo que estoy haciendo” (NC Producciones, 2018). Así, en la pedagogía de paz que hacía a través de la música, siempre estuvo presente la memoria en cada una de sus narrativas musicales, ya que está conjugando los tres elementos de la siguiente manera:

*Usando el sonido del eco de los tiempos, instrumento me convierto de reconstrucción Ir a la historia removiendo sin resignación. Estudiar el pasado logra la no repetición. Que de las armas en la política no haya intervención, esa es la solución (Martín Batalla, Desenterrando Memorias II, 2017)*

#### **5.1.4 “Cada vez somos más, un pueblo buscando la paz”: Rebeldía Urbana y la construcción de paz desde el relato**

Rebeldía Urbana también hace referencia a la construcción de paz desde sus narrativas musicales. Aunque, cabe aclarar que estas referencias son muy puntuales y sólo se

concentran en tres de sus canciones: *¡El pueblo no se rinde carajo! – Paro Nacional, Somos ELN y Frente Urbano, en nombre del pueblo.*

Para empezar con las referencias planteadas en la primera canción se encuentra una crítica a la posición gubernamental cuando plantean: “este gobierno no es de paz ni diálogos” (Rebeldía Urbana, *El pueblo no se rinde carajo - Paro Nacional*, 2020). De esta manera, no sólo se profundiza en la oposición ellos/nosotros(as) mediante la delimitación del “ellos” como el gobierno que no corresponde a la paz, ni a los diálogos<sup>53</sup> sino que, también se eleva la crítica a dicha posición, desde una de las partes directamente involucradas, el ELN.

Por otra parte, en la canción *Somos ELN* se delimita la otra parte de la oposición, el “nosotros”, al cantar: “Cada vez somos más, un pueblo buscando la paz” (Rebeldía Urbana, *Somos ELN*, 2020). Así, la oposición se hace evidente entre ellos, un gobierno que no corresponde a la paz, y nosotros(as), un pueblo que la busca. Cabe preguntarse si ¿Entonces la paz para Rebeldía Urbana resulta siendo algo acabado que está esperando a que la encuentre el pueblo que la desea buscar?

Aquí cobra relevancia el nivel vivencial, y, dada la clandestinidad, más aún el nivel local de la memoria de Rebeldía Urbana en sus narrativas musicales. Ya que, de acuerdo con la experiencia de su organización llegan a afirmar en *Frente Urbano, en nombre del pueblo*: “La valentía, hermana en la montaña, hermano en la ciudad. forjando insurgencia con guerra ‘e resistencia. Por un nuevo gobierno de nación, paz y equidad.” (Rebeldía Urbana, *Frente Urbano, en nombre del pueblo*, 2020). Según este fragmento, mediante su accionar armado, tanto en los campos, como en las ciudades, se estaría caminando hacia la paz.

De esta manera, es claro que no contemplan una concepción que tienda al pacifismo absoluto —lo cual es consecuente, atendiendo a que es un movimiento insurgente armado— pero, más aún, se entiende que su posición frente a la construcción de paz la entiende como un proceso que se construye desde abajo, desde otro tipo de accionar,

---

<sup>53</sup> Cabe recordar las dificultades y los obstáculos presentados para los diálogos de paz con el ELN.

claramente, pero se sigue entendiendo como una construcción, un proceso inacabado y, aunque armado, popular.

### **5.1.5 La construcción de paz desde el relato de las narrativas musicales del Hip Hop**

Gracias al recorrido anterior se han logrado evidenciar algunas formas en que las narrativas musicales del Hip Hop de los grupos partícipes de esta investigación pueden contribuir a la construcción de paz. Por lo tanto, se procederá a hacer un repaso por sus principales patrones, diferencias y la relación general que se logra encontrar respecto a la creación de memoria.

Para empezar, el primer patrón que se logró identificar corresponde a la oposición ellos/nosotros(as) que, en ocasiones, es mediada por el impacto de las violencias estructurales (Galtung, 2016). Todos los grupos partícipes de la investigación trazan una relación que opone un ellos frente a un nosotros(as) respecto a la construcción de paz. Ellos, correspondiendo al gobierno, a los sectores privilegiados, a la burguesía; nosotros(as) a los sectores populares, incluso, aquellos que se vieron empujados a combatir del lado de ellos.

Un segundo patrón identificado, corresponde a la paz no como un proyecto acabado o como algo que se encuentre a disposición para ser tomado en el momento requerido, sino que todos los grupos estudiados entienden la paz como un proceso inacabado que surge desde abajo (Hernández, 2009). Allí radica gran parte de la importancia que confieren a sus relatos, a sus narrativas musicales, puesto que, gracias al impacto que le han encontrado, consideran que son formas de contribuir a la construcción de paz.

En tercer lugar, se encuentra la inserción de nuevas voces en el escenario público, voces que, desde sus narrativas musicales, rompen el mando de invisibilización al que han sido históricamente sometidas por las memorias y sectores oficiales, logrando presentar su visión de los hechos, elevar sus memorias y contribuir a la no repetición. Martín Batalla lo plantea de la siguiente manera: “Creo que el tema de la memoria, por ejemplo, el tema de la verdad, de lo que pasó en el conflicto armado colombiano, es muy importante que se conozca para garantizar la no repetición.” (NC Producciones, 2018). Así, con la memoria

inserta en el relato, en las narrativas musicales, se posibilitan caminos para la construcción de paz, abriendo paso a la no repetición.

Por otra parte, se identifica un patrón respecto a la forma de entender la paz. Ninguno de los grupos entiende la paz desde una concepción de un pacifismo absoluto. Por el contrario, tanto los grupos que han pertenecido a la insurgencia armada como aquellos que se han movido en la resistencia pacífica, coinciden en que la paz tiene unos límites y que, debido a la mencionada oposición mediada por las violencias estructurales, se debe luchar por la construcción de paz desde abajo, para evitar caer en el modelo de las élites, el silenciamiento de los fusiles.

Finalmente, se encuentra un patrón que debe ser matizado. La paz a la que refieren los grupos estudiados no es la que corresponde al silenciamiento de los fusiles, en ninguno de los casos. Es más, en dos casos particulares (Jorge Klann y Martín Batalla) se hace referencia a la *paz con justicia social*. Pero ¿No es este el caso de todos los grupos, aun cuando no la llaman de esta forma? Todos los grupos partícipes de la investigación están de acuerdo en la existencia de una serie de violencias estructurales que afectan, principalmente, a los sectores populares y deben ser eliminadas para la construcción de paz ¿No es ese el planteamiento central de la paz con justicia social?

Este punto permite dar paso a las diferencias, siendo este matiz una de las diferencias encontradas, la especificación de la paz con justicia social por parte de dos de los grupos, mientras que, los otros dos (CEA y Rebeldía Urbana) la caracterizan de una forma bastante similar pero no la llegan a definir bajo ese nombre compuesto.

Otra diferencia corresponde al impacto que tienen el nivel vivencial y el nivel local de la memoria en sus planteamientos respecto a la construcción de paz desde abajo. Jorge Klann, por ejemplo, tiene un fuerte énfasis en vincular la construcción de paz a sus vivencias respecto al conflicto violento urbano; por el contrario, Rebeldía Urbana y Martín Batalla se inclinan más a vincularla con el conflicto armado en las ciudades; mientras que, el CEA presenta una visión intermedia.

Para cerrar esta sección se hace necesario afirmar que, de acuerdo con lo analizado en todos los grupos estudiados, las narrativas musicales del Hip Hop, sus relatos en sí

mismos, se constituyen en herramientas para la construcción de paz en tanto vinculan la memoria, posibilitan la no repetición y favorecen la transformación social a futuro.

## **5.2 La construcción de paz desde la puesta en escena**

Para continuar, se tomará el vínculo entre la memoria y la construcción de paz desde la puesta en escena de los integrantes del movimiento Hip Hop. Cabe destacar que la puesta en escena gira alrededor de sus narrativas musicales, gira alrededor del Rap y lo que en sus canciones se presenta.

Esta categoría emergió en el análisis de datos, debido a que, al indagar por las posibles represalias que se recibían al cantar, los artistas respondieron vinculando la puesta en escena y la positiva recepción que se ha tenido por parte de todo tipo de públicos, incluso, los más inesperados y opuestos a sus planteamientos, a sus vivencias, a sus luchas.

Estudiar el vínculo entre la creación de memoria y la construcción de paz en la puesta en escena alrededor de la narrativa musical de los integrantes del movimiento Hip Hop partícipes de la investigación, cobra relevancia debido a dos puntos fundamentales: En primer lugar, la puesta en escena misma, que se origina en torno a su narrativa musical y desemboca en procesos de reconciliación e identificación a partir de los relatos narrados. En segundo lugar, la posibilidad de difusión de la memoria que representan esos escenarios.

### **5.2.1 “Más contundente quien coja libros y después micrófonos”: Jorge Klann y la construcción de paz desde la puesta en escena**

Desde la puesta en escena, montados en una tarima, en las presentaciones y el intercambio con la gente, también se generan aportes a la construcción de paz. En el caso de Jorge Klann, suceden varios acontecimientos que se relacionan con este punto. Por ejemplo, en un evento privado realizado en Suba pese a encontrarse cantando sus narrativas musicales contra la policía, en el momento en que miembros de dicha institución hacen presencia en el lugar, no se genera un conflicto mayor, sino que, por el contrario, le

dicen “Uish, pero esas canciones como, como tremendas ¿No?” (Jorge Klann, entrevista, 07 de abril del 2021).

Este detalle parece no ser tan relevante, pero traza los primeros puntos frente a la función de la música en la puesta en escena de cara a la construcción de paz. Y es que, si se toma la construcción de paz como un proceso inacabado y que puede brotar de pequeñas acciones de encuentro, el integrar a quienes se oponen, incluso bajo narrativas musicales que les interpelan, es un paso enorme con miras a la construcción de paz desde abajo.

En otro de sus eventos, también en Suba pero esta vez en el marco de las jornadas de las *Noches Sin Miedo*, Jorge Klann cuenta que, nuevamente estuvo cantando contra el accionar policial “(...) yo llegué y yo no sé, pero ese día yo si empecé a echarles la madre y me sentí, no, no tomaron ninguna represalia, al contrario, la gente como que ardía, como que se sentía representada por la letra de la canción” (Jorge Klann, entrevista, 07 de abril del 2021). Nuevamente, dos partes que se enfrentan y que pueden ubicarse en la oposición ellos (la policía) y nosotros (los y las partícipes de los eventos de Rap<sup>54</sup>) posibilita un encuentro no violento gracias a la música que integra la puesta en escena.

Posteriormente, en un evento en que Jorge Klann se presentó, en el barrio Chorrillos, también de Suba, se encontró con algunas personas que, entre bromas sobre su nombre artístico, hacían menciones, por ejemplo, al Clan del Golfo<sup>55</sup> aun así, Jorge Klann plantea que “(...) si uno interactúa con esa gente, uno también tiene que hacer el arte genérico para todo el mundo ¿Si me entiende? Entonces, cuando yo me boté las canciones, a los manes les gustaron resto, huevón” (Jorge Klann, entrevista, 07 de abril del 2021). Se confirma lo planteado en anteriores párrafos, la música y la puesta en escena logran crear un ambiente particular, posibilitando encuentros inesperados.

---

<sup>54</sup> Reduciéndolo a este término dada la condición analítica de puesta de escena, pero también obedece a un carácter de clase, por ejemplo.

<sup>55</sup> Entendido en esta investigación como uno de los grupos paramilitares pos-desmovilización, es una organización criminal que ha sabido adaptar sus estructuras ante los golpes militares que ha recibido, torpedeando el proceso de paz con las FARC-EP y lucrándose de las rutas del narcotráfico y de los vacíos de poder en los territorios (García & Herrera, 2020)

Por otra parte, al momento de elaborar los videos para sus canciones, también se configuran otras formas de puesta en escena en las que también se relacionan elementos con miras a la construcción de paz. Ese fue el caso del video de *Pedagogía de Alteración* (Jorge Klann, 2017) que tuvo algunas partes filmadas en el colegio Gonzalo Arango de Suba, de la mano con un conversatorio y el concierto que figura en el video.

Al respecto, Jorge Klann plantea en la entrevista: “era generación como décimo u once, toda esa generación de pelados, algunos (...) siguieron caminos organizativos, sociales, creativos” (Jorge Klann, entrevista, 07 de abril del 2021). Idea que resalta en los términos en que se logró impactar sus formas de vida, llevando de la mano el mensaje de la canción: “Más contundente quien coja libros y después micrófonos, a que después cojan micrófonos, pero nunca han cogido un libro” (Jorge Klann, 2017) llevándolos, de los libros, a los procesos populares y comunitarios.

Resulta notorio que, no sólo no ha habido represalias frente a sus narrativas musicales, como fue planteado en la anterior sección, sino que, además, logra acercar a quienes piensan diferente por medio de su canto en las puestas en escena. Así, se logran dar pasos hacia la construcción de paz desde abajo gracias a la puesta en escena de Jorge Klann.

### **5.2.2 Por una Revolución sin Muertos: El CEA y la construcción de paz desde la puesta en escena**

El Comando Élite de Ataque también ha vislumbrado la forma en que su puesta en escena contribuye a la construcción de paz desde abajo. No sólo desde la puesta en escena y la narrativa musical alrededor de la que gira, sino también, gracias a que aprovechan la puesta en escena para elevar denuncias, y lo que llaman *mensajes de paz* como el que enviaron en el año 2008 en un concierto justo cuando iniciarían la canción *Rumbo a la verdad* que relaciona, entre el diálogo con la pérdida de fe, las problemáticas del conflicto violento urbano.

El mensaje era contundente: “(...) para la gente de la comuna, por favor, reacciona. Al que matas es tu hermano, el que te mata es tu hermano. ¿Qué pasa pues, gente? Se lo dedico a los parceros de cuatro esquinas.” (Comando Élite de Ataque, 2015). Así, en medio de la puesta en escena se abre paso un mensaje de paz. Se conjugan la narrativa musical y el

mensaje de paz, abriendo camino a la ruptura con el conflicto violento urbano y con el conflicto armado en las ciudades, abriendo paso a la construcción de paz desde abajo.

Igualmente, el Festival Revolución Sin Muertos, fue otra de las formas en que se construía paz desde la escena. Incluso, desde su propio nombre, como lo dice Kronos “(...) ‘sin muertos’ pues, que nos separe un poquito de tanta sangre pues ¿Cierto?” (Entrevista, 15 de noviembre del 2020). Esto lo planteaba porque se buscaba mantener la idea revolucionaria, de transformación social, pero rompiendo con el legado de sangre que, afirma, se sentía en las milicias y las guerrillas (C. Kronos, entrevista, 15 de noviembre del 2020).

Por otra parte, y más relacionado con las narrativas musicales, en medio de la entrevista se preguntó a C. Kronos sobre las posibles represalias que el CEA recibía por lo que cantaban. La respuesta fue una negación rotunda. Pero no sólo fue una negación, sino que, además, dio paso a que, por medio de la teoría fundamentada (Trinidad, Carrero, & Soriano, 2006) se añadiera este acápite analítico, porque en la puesta en escena, se relacionaban con personas que pensaban y actuaban en bandos diametralmente opuestos. Y, aun así, no recibían represalias, todo lo contrario:

*(...) hemos recibido muchas felicitaciones y la admiración de guerrilleros y paramilitares, de policías y soldados (...) yo he cantado para mucha gente, he ido a cantar a la Cuarta Brigada, al Ejército, en conciertos de la Policía. En ocasiones donde ha habido paramilitares, guerrilleros. Lo que pasa es que la gente tampoco es bruta, la gente tiene su dosis de sensatez y dice ‘lo que están diciendo estos manes es la pura verdad’ (C. Kronos, entrevista, 15 de noviembre del 2020).*

Nuevamente se encuentra esa posibilidad que se apertura gracias a la música, a las narrativas musicales, a la puesta en escena. Los bandos que se han ubicado en los polos opuestos de la oposición ellos/nosotros(as) se integran ante la puesta en escena, pero no sólo eso, sino que también llegan a aceptar la versión que presentan las narrativas musicales del CEA. Llegan a respaldar la memoria que se crea sobre el conflicto violento urbano y sobre el conflicto armado en las ciudades. Al respecto, indagando con Kronos sobre la forma en que pareciera unificar a los bandos enfrentados en esas puestas en escena, menciona “Sí, es que ellos saben que son los hilos que se mueven desde más

arriba y ellos son soldados rasos, les toca, es así.” (C. Kronos, entrevista, 15 de noviembre del 2020).

Con este punto vale la pena finalizar la sección. Los bandos opuestos se encuentran en la narrativa musical del CEA, en sus puestas en escena, porque ambos bandos son víctimas de las violencias estructurales que les han azotado, les han victimizado y les han obligado a empuñar las armas para uno u otro bando. ¡Qué labor la de la música, rompiendo las barreras impuestas por una guerra y un conflicto violento urbano de carácter fratricida!

### **5.2.3 “No hermano, pero es que yo no creo que usted sea guerrillero”: Martín Batalla y la construcción de paz desde la puesta en escena**

Martín Batalla presenta una posición privilegiada para el análisis de la construcción de paz desde la puesta en escena debido a su transición entre la vida civil desarmada como cantante y estudiante, su vida en la insurgencia armada y su presente en el escenario de reincorporación sin armas. Lo anterior permite evidenciar formas diferenciadas en que la puesta en escena contribuye a la construcción de paz.

Para empezar, Martín Batalla traza una relación entre sus narrativas musicales antes de ingresar a la insurgencia y después de alzarse en armas. Afirma que sus narrativas musicales siempre han sido igual de pesadas en su componente crítico y revolucionario, pero plantea una diferencia fundamental entre lanzar sus mensajes en un discurso y hacerlo en la puesta en escena:

*(...), paracos, paracos y paramilitares ¿Cierto? me escuchaban cantar y me decían ‘Hey, hey, qué bacano y pim pam pam’ y cantaban y se saben mis canciones y los conozco ¿Cierto? Y me dicen ‘Hey, hey y me gustan’ ¿Cierto? (...), además porque es gente, yo no estoy hablando de los, digamos, de los grandes comandantes paramilitares sino de los muchachos de los barrios que terminan trabajando con ellos porque, por ignorancia y por falta de oportunidades porque, finalmente, no saben ni con quien, ni con quien estaban trabajando porque esa es la realidad que se vive. Entonces, pero, eso es, o sea la música llega de otra manera (Martín Batalla, entrevista, 17 de diciembre del 2020)*

Así, no sólo la música llega de otra manera, sino también la puesta en escena posibilita que el mensaje se transmita de una nueva forma, que se abran caminos para el dialogo y se abran grietas que faciliten la construcción de paz desde abajo. Más aún cuando los rasos del bando opuesto en la confrontación armada resultaron allí como víctimas de las violencias estructurales y la narrativa musical permite, en la puesta en escena, que se cree memoria al tiempo que se genera un escenario propicio para la construcción de paz desde abajo, rompiendo la división artificial entre personas víctimas de las mismas violencias que resultaron en bandos opuestos por el azar y las decisiones.

Ahora bien, en su paso por la insurgencia armada, Martín Batalla cuenta que en las FARC-EP realizaban unas *horas culturales* las cuales referían a la puesta en escena de diversas formas de arte y cultura. Entre el canto, el chiste y los homenajes se iba “construyendo memoria al tiempo que se va haciendo arte y se va haciendo cultura y se va generando una identidad colectiva” (Martín Batalla, entrevista, 17 de diciembre del 2020). Pero, al mismo tiempo, gracias al escenario de integración y de desprendimiento de la verticalidad —aun cuando momentáneo—, se iba posibilitando camino a la construcción de paz.

Posteriormente, Martín Batalla atravesaría el proceso de paz, en ese punto, previo al plebiscito, toma su nombre artístico y se lanza a hacer pedagogía del acuerdo de paz. Allí, la puesta en escena fungió como una herramienta para la construcción de paz tan fuerte, que se convirtió en herramienta pedagógica y atravesó hasta el actual proceso de reincorporación de los y las excombatientes. Cabe resaltar lo que menciona en la entrevista:

*Es decir, en Colombia realmente ha pasado, desde que se firmó el Acuerdo, han pasado muchas cosas y hemos pasado por todo tipo de sentimientos: Desde que salimos, con toda la esperanza del mundo, hasta la desesperanza, hasta el realismo, hasta aterrizar las cosas, bueno, en fin, por un montón de procesos* (Martín Batalla, entrevista, 17 de diciembre del 2020)

Y, entre ese montón de procesos, se encuentran las puestas en escena que se han hecho, en el escenario de reincorporación, para hacer pedagogía de los acuerdos e impulsar su implementación, así como para llevar sus memorias a diversas tarimas. Uno de los

ejemplos que Martín Batalla rescata son los que se han dado junto a los estudiantes de colegio, quienes

*(...) han visto una guerrilla a través de la televisión y cuando lo ven a uno -ellos tienen un monstruo en la cabeza, un monstruo que les ha creado el Estado- y cuando lo ven a uno joven, que llega a rapearles, a cantarles, a hablar de la historia del conflicto, a leerles un poema, a verse como ellos, casi que lo cogen a uno 'no hermano, pero es que yo no creo que usted sea guerrillero' y hasta lo tocan a uno porque ellos tienen un monstruo en la cabeza (La Zurda, 2018)*

Por otra parte, Martín Batalla resalta el momento en que ha ido a universidades privadas en Bogotá, planteando una importante diferencia entre la recepción que la audiencia presenta ante su discurso y la recepción que se tiene ante sus narrativas musicales en el momento de la puesta en escena:

*Yo fui a universidades privadas en Bogotá donde empezaba el relato y decía 'yo soy excombatiente de las FARC y tin tin tin...' Y terminaba cantando y a lo último se me paraba un muchacho y me decía: 'vea, usted cuando dijo que era exguerrillero de las FARC lo odié, pero lo odié, es decir, no quería saber nada. Y cuando usted empezó a cantar, yo reconocí en usted ese ser humano, esa persona con la que puedo reencontrarme, con la que puedo confiar, en la que...' Entonces, el arte rompe barreras y muros y eso es así, eso es efectivo." (Martín Batalla, entrevista, 17 de diciembre del 2020)*

Estos dos fragmentos fue necesario citarlos textualmente debido a la relevancia que tienen para esta investigación. No sólo presentan lo que ha causado la memoria oficial (Rodríguez, 2009) con respecto a las individualidades pertenecientes a las FARC-EP, sino que también presentan la relación transformadora que posibilita la puesta en escena desde las narrativas musicales del Rap.

Al respecto, Martín Batalla considera que el proceso de paz y la etapa de reincorporación han servido en términos de construir paz desde el arte y la música, así pues "por lo menos se ha abierto la posibilidad de llevar este mensaje de paz y de construcción de la paz en

Colombia, musicalmente” (La Zurda, 2018). Así, incluso ante los personajes más opuestos, Martín Batalla no ha recibido represalias, por el contrario, sus narrativas musicales en la puesta en escena han logrado transformar la relación social, logrando alterar la recepción del mensaje y abriendo camino a la construcción de paz desde abajo.

#### **5.2.4 La construcción de paz desde la puesta en escena de los integrantes del movimiento Hip Hop**

Según lo estudiado en esta última sección sobre la construcción de paz desde la puesta en escena de los integrantes del movimiento Hip Hop partícipes de la investigación, se pueden ubicar algunos patrones y diferencias, cerrando con una relación entre este punto y la creación de memoria.

El primer patrón identificado en esta sección corresponde al encuentro con “el otros” que se posibilita gracias a la narrativa musical y a su despliegue en la puesta en escena. Todos los grupos concuerdan en que, a través de la puesta en escena se posibilita una mejor difusión de la memoria y un encuentro, incluso, con quien se encuentra en un bando opuesto. Esto apertura el camino a la construcción de paz desde abajo.

El segundo patrón identificado se conecta con el anterior. La persona que se ubica en el bando opuesto de la confrontación ha resultado allí debido a que también fue víctima de las violencias estructurales. Estas violencias impulsaron a unas personas a un bando, a otras personas, al otro, al menos hablando de las y los combatientes rasos. Finalmente, la construcción de paz desde abajo (Hernández, 2009) es entendida como un proceso, no como algo acabado, se repite este patrón para esta sección.

En este punto también se encuentra una diferencia fundamental y es que la construcción de paz desde la escena la entiende cada grupo desde la relación que trazan a partir de su nivel vivencial y local de la memoria. Por ejemplo, Jorge Klann refiere a la puesta en escena en el ambiente urbano y allí le apuesta a la construcción de paz; mientras tanto, Martín Batalla, traza relaciones con el conflicto armado en las ciudades, principalmente, y frente a este ámbito le apunta con la construcción de paz desde abajo.

Para terminar, la construcción de paz desde la puesta en escena se nutre directamente de la memoria creada en las narrativas musicales de los grupos partícipes de esta investigación. Es decir, la puesta en escena gira alrededor de sus narrativas musicales y estas permiten entablar la relación con el opuesto y difundir la memoria de una forma mucho más efectiva que la que un discurso lograría.

### **5.3 La construcción de paz desde la práctica popular y comunitaria**

Esta última categoría también emergió del análisis de los datos obtenidos. En este acápite se busca indagar por la relación que trazan los artistas entrevistados entre el Rap, la memoria y la práctica popular y comunitaria de la que, como gestores o como usuarios, han sido partícipes.

Para mantener el vínculo con la narrativa musical, el eje principal serán las prácticas populares y comunitarias alrededor del Rap, no otro tipo de activismo que hayan realizado. Es de importancia realizar el análisis e interpretación alrededor de esta categoría puesto que, como en el acápite anterior, se convierte en un escenario de difusión de la memoria. Pero, también porque, en ocasiones, gracias a este tipo de prácticas populares y comunitarias, se han cimentado las nociones de construcción de paz que han impulsado a los cantantes para sus propias narrativas musicales.

#### **5.3.1 Con la Mano Abierta: Jorge Klann y la construcción de paz desde la práctica popular y comunitaria**

Empezando esta sección con el ejemplo de Jorge Klann, es de importancia adentrar la discusión, inicialmente, alrededor de las razones que le llevaron a la práctica popular y comunitaria. Al respecto, en la entrevista afirmaba que quería: “ayudar a la gente, también por ver a mi mamá, porque mi mamá siempre desempeñó un papel de lideresa y también de política” (Jorge Klann, entrevista, 07 de abril del 2021).

Así, la influencia familiar, sus memorias vivenciales lo guiaron por el camino de la práctica popular y comunitaria, porque además para él es importante “(...) que, si yo hago y hablo en una canción de un tema en específico, pues también tratar de dar soluciones a estos

temas” (Jorge Klann, entrevista, 07 de abril del 2021). Entonces, al conjugarse el aprendizaje familiar con el impulso de trabajar por la transformación social, Jorge Klann resultó involucrándose en diversos procesos de prácticas populares y comunitarias.

Uno de los procesos populares y comunitarios en que Jorge Klann ha logrado relacionar su actividad en el Hip Hop con la construcción de paz desde abajo, es la *Escuela Popular Mano Abierta*, que nace para apoyar a “(...)los pelados que no tienen los medios, los recursos, que carecen de pronto de algún conocimiento del Rap (...) que tengan una visión de que el Rap puede ser una forma de cambiar la vida de cualquiera” (RADIO AlterAtiva - Rowinson Perez, 2020) incluso, este proceso tuvo incidencia en el colegio donde se filmó el video de *Pedagogía de Alteración* (Jorge Klann, 2017) mediante varios conversatorios.

De esta manera, la Escuela Popular Mano Abierta se convierte en una forma de transformar la vida de aquellas personas que han sido golpeadas por las violencias estructurales. El Rap se convierte en el centro de este proceso popular y comunitario, como un camino de transformación social que abre paso a la construcción de paz desde abajo gracias a arrebatarse jóvenes a la guerra.

Además, Jorge Klann plantea una serie de acciones encaminadas a construir una paz duradera, las cuales se han consolidado, también, en coyunturas específicas de Colombia, como la etapa previa al plebiscito del Acuerdo de Paz. En esta etapa, Jorge Klann plantea que hicieron “(...) pedagogía en los barrios junto a otros parceros que tienen un proceso de Hip Hop que se llama *El callejón del Hip Hop* (...) haciendo una especie de cine foro Hip Hop, proyectando pequeños videos conscientes de Rap” (Jorge Klann, entrevista, 07 de abril del 2021).

Si bien, esta fue una forma creativa de llegar a la población, Jorge Klann considera — relacionando el resultado final del plebiscito, donde ganó el “no”— que hubo un error y su mención es de gran importancia para los procesos populares y comunitarios que le apunten a la construcción de paz desde abajo:

*(...) empecé a entender que nosotros teníamos que cambiar y reconfigurar el modelo en el que nosotros estábamos trabajando, que era, digamos, si hacíamos una olla comunitaria, siempre los mismos de los mismos en esos eventos, o que*

*cuando uno hacía, invitaba la misma gente, la misma gente, pues entonces uno dice ‘¡Ahí estamos fallando!’* (Jorge Klann, entrevista, 07 de abril del 2021)

Respecto al proceso que se lleva a cabo con la Escuela Popular Mano Abierta, Jorge Klann afirma: “Podemos decir que hemos cambiado la vida de muchos chicos que han visto la vida de otra manera.” (RADIO AlterAtivA -Rowinson Perez, 2020). Sin embargo, según lo observado a lo largo de estos acápites alrededor de la paz, se podría decir que no sólo este proceso ha llevado a los jóvenes a cambiar sus perspectivas, por el contrario, desde sus narrativas musicales, pasando por sus puestas en escena, hasta llegar a su práctica popular y comunitaria, Jorge Klann ha transformado las formas de concebir el mundo de algunos jóvenes, alejándolos de dinámicas del conflicto violento urbano presentes en sus barrios y apostando por la construcción de paz desde abajo. Esta apuesta, se ha dado por medio de una labor de memoria y de activismo permanente, porque, como lo dice en *Comunitario*:

*(...) seremos más y lucharemos por todos que se han sacrificado por los otros, rostros arrugados con enojos. Impunidad devolverá su trastorno, para que el pueblo esté sano y sin el voto. No garantice los problemas con carbono, algún día esperanza cubrirá todo. Cubrirá todo. ¡SOMOS TODOS!* (Jorge Klann, s.f.)

### **5.3.2 “Probablemente evitaron que nosotros entráramos a engrosar filas de x o y grupo armado”: El CEA y la construcción de paz desde la práctica popular y comunitaria**

Los integrantes del CEA también han participado en diversos procesos populares y comunitarios encaminados a la construcción de paz desde abajo, bien sea como gestores o como asistentes. Para empezar con los procesos en los que participaron como gestores, cabe recordar que uno de los procesos que fundaron, luego de la Escuela de Hip Hop *La Camada* fue la *Escuela de Hip Hop Kolacho*, proceso en el que se buscaba formar a los jóvenes desde el Rap y cuyo nombre hace memoria a uno de sus compañeros asesinados “(...) en 2008 la unimos [con *La Camada*] y la llamamos la *Escuela de Hip Hop Kolacho* porque habían acabado de matar a Kolacho, entonces le pusimos ese nombre” (C. Kronos, entrevista, 15 de noviembre del 2020).

Estas apuestas, que se llevaron a cabo desde el Hip Hop, estaban encaminadas a arrebatarle jóvenes a la guerra. En estos procesos se recopilaron los aprendizajes construidos —sobre todo, alrededor de la construcción de paz— en las prácticas populares y comunitarias en las que participaron como asistentes.

Una de esas organizaciones en que participaron como asistentes, fue la Asociación Cristiana de Jóvenes (ACJ), la cual, de la mano con José Fernando Arellano buscaba lograr algo diferente cuando los jóvenes cercanos a Kronos se estaban empezando a agrupar en pandillas (C. Kronos, entrevista, 15 de noviembre del 2020). Y lograron hacer que estos jóvenes se encontraran y se unieran alrededor del arte, como dice Kronos “(...) nos integraron y nos pusieron a trabajar juntos e hicieron un proceso fuerte y probablemente evitaron que nosotros entráramos a engrosar filas de x o y grupo armado del país, es muy probable. Muy, muy probable” (C. Kronos, entrevista, 15 de noviembre del 2020)

ACJ contribuyó entonces a alejar de las violencias directas del conflicto violento urbano y del conflicto armado en las ciudades, a los jóvenes que, por el impacto de las violencias estructurales (Galtung, 2016) sobre sus cuerpos, estaban por entrar a las otras dinámicas. Además, es allí, en ACJ, donde empiezan a acercarse a la idea de la *no-violencia*, la cual influye, como se pudo ver en el anterior acápite, en sus narrativas musicales, e incluso, en los procesos populares y comunitarios que fueron gestando. He allí la importancia de estas prácticas populares y comunitarias que, notoriamente, van abriendo camino a la construcción de paz desde abajo, desde el Rap, desde sus narrativas musicales y desde la memoria que les conforma.

### **5.3.3 “Vamos por la paz porque aquí nos hemos matado somos los mismos”: Martín Batalla y la construcción de paz desde la práctica popular y comunitaria**

Martín Batalla es otro artista que ha construido paz desde abajo a partir de la práctica popular y comunitaria. Empezando desde su juventud, cuando se organizaba en torno a diversos procesos alrededor del Rap y del Hip Hop, como el que generaron en la comuna 8 de Medellín, la Escuela de Rap Cultura y Libertad (Martín Batalla, entrevista, 17 de

diciembre del 2020). En esta experiencia se fueron abriendo caminos para la construcción de paz desde abajo, pero hay otras prácticas en las que es mucho más clara la forma en que posibilitan la construcción de paz desde abajo.

Por ejemplo, en los tiempos de preagrupamiento durante el proceso de paz entre las FARC-EP y el gobierno nacional, se llevaba a cabo la transmisión de la cadena radial bolivariana, cuando, según cuenta Martín Batalla:

*(...) nos reportaban sintonía desde la X brigada del ejército... Y nosotros todos los días enviándole mensajes a los soldados bolivarianos, a nuestros hermanos policías, porque son nuestros hermanos ¿Sí? 'Mire aquí los estamos escuchando la cadena radial... queremos que nos complazcan con tal tema' '¡Ah bueno listo! Ahí va para usted, hermano soldado, que está allá aguantando sol en la carretera, que sepa que usted es de los nuestros ¿Sí? Vamos por la paz porque aquí nos hemos matado somos los mismos ¿Sí? Entonces, siempre ha sido muy importante el tema comunicacional en las FARC (Noticiero Barrio Adentro, 2017)*

Aquí resalta la importancia de la música y de la práctica popular y comunitaria para romper con una de las divisiones que produce la oposición ellos/nosotros(as) la de los bandos opuestos en la confrontación. Y es que, como lo dice Martín Batalla “nos hemos matado somos los mismos” porque tanto soldados como guerrilleros(as) resultaron empuñando las armas debido a las violencias estructurales que les impulsaron a ese camino, porque los soldados bolivarianos, como los llama Martín Batalla, también buscan sobrevivir en la confrontación, muchos no desean la guerra, pero fue el camino al que la falta de oportunidades les empujó, y, la música, la práctica popular y comunitaria, posibilita un espacio de encuentro que abre trochas para la construcción de paz desde abajo, desde los rasos.

Otra de las apuestas de Martín Batalla desde la práctica popular y comunitaria es la de la cooperativa de artistas excombatientes de las FARC-EP, desde la cual buscaban impulsar su reincorporación social, política y económica alrededor del arte (NC Producciones, 2018). Ya que, desde el momento anterior al plebiscito, ya se encontraban los y las artistas farianos(as) con la idea de hacer del arte y la cultura “(...) una herramienta para hacer

pedagogía, tan, tan, y nos montamos en ese cuento, pero a eso nadie le paró bolas” (Martín Batalla, entrevista, 17 de diciembre del 2020). Cabe recordar que Martín Batalla surgió como nombre artístico casi en el momento en que empezó a hacer pedagogía de paz desde la música, un gran aporte a la construcción de paz desde abajo, aunque, lastimosamente, no recibiera el apoyo esperado por parte de la organización, mucho menos del gobierno.

Una vez se han firmado los Acuerdos de Paz, es necesario rescatar la participación de Martín Batalla en procesos como el de la *Cooperativa Multiactiva para el Desarrollo Económico y Social del Norte de Antioquia* y el de *Confecciones La Montaña*. Ya que, estos procesos no sólo buscan favorecer a los y las excombatientes, sino que, por el contrario, pretenden brindar nuevas oportunidades, reparar y vincular a las comunidades que habitan los territorios, construir paz desde el proceso mismo de reincorporación, desde abajo, con las comunidades.

Incluso, el aporte desde Confecciones la Montaña parte de su ejercicio textil, claramente, pero se ve fuertemente impulsado por la labor comunicacional (Martín Batalla, entrevista, 17 de diciembre del 2020) que desempeña alrededor de la paz, logrando un reconocimiento a nivel internacional, no sólo de su proyecto, sino también de la necesidad de blindar la implementación de los Acuerdos, resguardando proyectos como el de La Montaña y posibilitando la construcción de paz hacia una paz duradera.

### **5.3.4 La construcción de paz desde la práctica popular y comunitaria de los integrantes del movimiento Hip Hop**

Según lo estudiado en esta sección alrededor de la construcción de paz desde la práctica popular y comunitaria de los integrantes del movimiento Hip Hop partícipes en la investigación, se procederá a presentar una serie de patrones, diferencias y la relación que se encuentra respecto a la creación de memoria desde sus narrativas musicales.

Un patrón fundamental que se identificó fue la apuesta que tienen todos los grupos estudiados por transformar, mediante la práctica popular y comunitaria, la vida de aquellos y aquellas que han sido afectados por las violencias estructurales. De esta manera, tras hacer un recuento de la desigualdad, la pobreza, la falta de acceso a ciertos espacios, los

integrantes del movimiento Hip Hop estudiados buscan reducir esa brecha y aportar desde su práctica popular y comunitaria, posibilitando la construcción de paz entendida desde el aspecto de la justicia social.

El otro patrón identificado y que se relaciona con el anterior hace referencia a la importancia de la narrativa musical en la práctica popular y comunitaria, ya que la mayoría de los procesos en los que participan bien sea como gestores o como asistentes, giran en torno al Rap y al Hip Hop.

En cuanto a las diferencias, cabe resaltar que Martín Batalla atraviesa con su práctica popular y comunitaria, escenarios de alcance más amplio, como la Cadena Radial Bolivariana o el proceso de reincorporación con la Cooperativa y con La Montaña. Procesos que le llevan a tener un impacto, incluso, a nivel internacional, en pro de la construcción de paz. Sin embargo, todos estos procesos logran tener un impacto en la realidad social, bajo su horizonte transformador particular y diferenciando entre el conflicto violento urbano y el conflicto armado en las ciudades, como lo plantea Martín Batalla:

*Hay unos jóvenes que hemos estado en la montaña en medio de la guerra, del conflicto, pero también resistiendo culturalmente, pero hay jóvenes en los barrios, en las comunas, creando procesos, hablando con la gente, haciendo pedagogía, enseñando, buscando que la gente saque sus sentimientos ¿Cierto? Es decir, hay todas unas formas de resistencia que hoy, en estos momentos, tienen que encontrarse de alguna manera para construirse en una fuerza transformadora de la realidad que vivimos ¿Sí? (Noticiero Barrio Adentro, 2017)*

De esta manera, estas prácticas populares y comunitarias logran conectar la creación de memoria desde las narrativas musicales del Hip Hop con la construcción de paz desde abajo desde un ejercicio de resistencia y apuntando a un horizonte transformador de la realidad social.

## 5.4 Conclusiones sobre la construcción de paz desde abajo a partir de la creación de memoria desde el Rap

Llegados a este punto se hace necesario hacer un repaso por los patrones identificados entre las tres formas de construcción de paz desde abajo a partir de la creación de memoria desde las narrativas musicales de los grupos del movimiento Hip Hop estudiados. El primer patrón identificado, y quizá una conclusión de importancia, es que sus narrativas musicales se comportan como nuevas voces que se logran insertar en el escenario público (Jiménez & Guerra, 2009), así, estas memorias emergentes sobre el conflicto armado en las ciudades y sobre el conflicto violento urbano (Perea, 2018) entran a la disputa frente a la memoria oficial que, históricamente, ha invisibilizado y revictimizado a las individualidades, territorios y organizaciones víctimas de dichas violencias y de las violencias estructurales y es que:

*(...) cuando tú le relatas o hablas a la gente a través de un discurso, no sé, de otras maneras y lo haces a través del arte, o de la poesía, de la canción o de la pintura, el sentimiento es diferente (Martín Batalla, entrevista, 17 de diciembre del 2020)*

En segundo lugar, todas las propuestas de construcción de paz desde abajo que presentan y sobre las que actúan los grupos musicales del movimiento Hip Hop partícipes de esta investigación, refieren a una paz en particular. Ninguno refiere al silencio de los fusiles o a la entrega de armas. Por el contrario, todos los grupos tienden a hacer referencia a una paz que implica cambios en la realidad social, una paz que implica atender a las violencias estructurales que han golpeado a los territorios, individualidades y organizaciones. En pocas palabras, aunque no lo definan con las mismas palabras, todos los grupos atienden a la construcción de la paz con justicia social y desde abajo.

En este punto cobra gran relevancia la creación de memoria mediante las narrativas musicales de los grupos estudiados, debido a dos motivos: En primer lugar, las prácticas de construcción de paz que adoptan los grupos estudiados tienen como eje central sus narrativas musicales; en segundo lugar, sus memorias respecto al conflicto violento urbano y al conflicto armado en las ciudades delimitan, en gran medida, la forma en que definen la paz y la relación que adoptan con la construcción de paz.

Sin embargo, una de las diferencias es el énfasis que tiene la narrativa musical en cada forma de construcción de paz desde abajo. Claramente, las narrativas musicales tuvieron una mayor presencia en la primera sección, puesto que en esta se indagaba por las formas de construcción de paz desde el relato mismo, haciendo que el corpus de narrativas musicales fuese el protagonista.

En cambio, en las dos siguientes secciones el énfasis en las narrativas musicales es menor. Sin embargo, no está ausente, sólo que su presencia se da en una forma diferenciada, como se planteó en los patrones, ya que la escena y la práctica popular y comunitaria de estas agrupaciones, sigue girando en torno a la creación que brota alrededor de sus narrativas musicales.

## **6. Conclusiones y horizontes hermenéuticos por explorar**

### **6.1 Conclusiones**

Para cerrar la investigación con sus conclusiones, se enunciarán en tres categorías principales. Para empezar, se hará mención de las conclusiones analíticas e interpretativas que responden a la pregunta y a los objetivos de investigación; en seguida, se continuará con algunas conclusiones de corte metodológico; para así, finalmente, cerrar con algunas conclusiones de corte vivencial.

Dando inicio a las conclusiones de corte analítico e interpretativo, se evidenció que a lo largo de esta investigación se identificaron diversos elementos que responden a la pregunta de investigación y a los objetivos explorados a lo largo de la misma. En un primer momento, se identificó que el proceso de creación de memoria en torno al conflicto violento urbano (Perea, 2018) y al conflicto armado en las ciudades desde la narrativa musical de los integrantes del movimiento Hip Hop partícipes de la investigación depende del nivel de cercanía que los cantantes tengan con los sucesos y manifestaciones del conflicto violento urbano y del conflicto armado en las ciudades.

Igualmente, se observó que esta creación de memoria no obedece a un ámbito puramente colectivo o netamente individual; por el contrario, la memoria juega un papel dialógico entre la memoria individual y la memoria colectiva (Méndez, 2008), lo cual, a su vez, se nutre de los niveles de cercanía con los sucesos. Además, la memoria no opera como una simple rememoración del pasado, sino que se mueve entre el pasado, el presente vivo y el futuro por construir (Méndez, 2008), con una intención claramente transformadora.

A su vez, se encontraron diversas implicaciones de la creación de memoria en torno al conflicto violento urbano y al conflicto armado en las ciudades desde la narrativa musical

de los integrantes del movimiento Hip Hop respecto a la construcción de paz desde abajo. Principalmente, se encontró la relación en torno al relato en sí mismo, es decir, a la narrativa musical; frente a la puesta en escena, y, en cuanto a la práctica popular y comunitaria.

En los tres niveles planteados, la memoria creada desde la narrativa musical de los cantantes impacta la forma en que se delimita la paz, al tiempo que configura la relación que adoptan frente a la construcción de paz. De esta manera, se logra identificar que todos los grupos refieren, aunque no la definan con ese nombre, a la paz con justicia social, en tanto han identificado diversas violencias estructurales en sus narrativas musicales y atienden a cambiarlas, a transformar la realidad social, desde sus prácticas encaminadas a la construcción de paz desde abajo.

De la mano con lo anterior, que brindaba respuestas a la pregunta de investigación, para atender a los objetivos se categorizaron las dinámicas del conflicto violento urbano y del conflicto armado en las ciudades, encontrando sus diferencias en términos de actores y manifestaciones, pero también sus cercanías y solapes, como en los asesinatos a líderes y lideresas sociales cometidos por parte de grupos paramilitares pos-desmovilización. Igualmente, se optó por analizar la memoria desde tres niveles —diferenciados analíticamente, aunque se entrecruzan en la realidad— el nivel vivencial de la memoria, el nivel local y el nivel general de la memoria. Brindando un panorama que permitió estudiar la creación de memoria diferenciando su forma dependiendo de la cercanía con los sucesos.

Gracias a los anteriores puntos, se procedió a trazar los vínculos con la construcción de paz desde abajo, encontrando que giraba, principalmente, alrededor de los tres escenarios planteados (desde el relato, la puesta en escena y la práctica popular y comunitaria) pero que, en definitiva, la memoria creada desde las narrativas musicales tenía una presencia permanente y se constituía en una herramienta para la construcción de paz.

Ya que, al momento de analizar la construcción de paz desde el relato, se logra concluir que la narrativa musical por sí misma permite un ejercicio de memoria que se convierte en herramienta para la construcción de paz desde abajo (Hernández, 2009). No sólo por la

memoria que trae y que posibilita la no repetición, sino también porque lleva en sí las voces que históricamente han sido invisibilizadas y emergen (Jiménez & Guerra, 2009) para contrarrestar la memoria oficial desde sus vivencias y las de sus territorios.

En cuanto a las conclusiones de corte metodológico, es clara la importancia que tuvo la teoría fundamentada para esta investigación. Gracias a este enfoque, se logró partir de los planteamientos que las narrativas musicales del Hip Hop y los integrantes del movimiento Hip Hop construyen en su accionar, nutriendo el marco teórico y ampliando las posibilidades analíticas de la investigación.

Finalmente, en términos vivenciales, la investigación caminó al tiempo que se dieron diversas revueltas populares en Colombia. Revueltas acompañadas de todo un repertorio musical, donde resaltaba el Rap, que avivaba los corazones que allí se encontraban. Estos hechos me confirmaban la importancia de la investigación, la importancia de las narrativas musicales del Hip Hop para la memoria de lxs de abajo.

Recuerdo que, tras una de las movilizaciones que se dieron en Suba, llegamos a la plaza fundacional<sup>56</sup> y allí empezaron a cantar en colectivo *La Jungla* de Flaco Flow y Melanina, canción que también retumbó en las voces de los jóvenes de Usme que resistían a la arremetida del ESMAD.<sup>57</sup> ¿Qué mejor forma para concluir la investigación que la propia narrativa musical que visibiliza la memoria y acompaña la resistencia?

*¡Carajo! Me están utilizando como carne de cañón, llamo a mi familia y no hay nada en el fogón, ni siquiera me pagan por esta misión suicida, salgo con la libreta y no hay trabajo en la avenida ¡Maldita guerra, guerra hijueperra! Vas a acabar conmigo, vas a acabar con mi tierra. Unos la originan, otros la patrocinan, el pueblo pone las víctimas y otros la medicina. Los más perjudicados somos nosotros, los pobres que pagamos con lágrimas en el rostro (2004).*

---

<sup>56</sup> Ver más en: <https://youtu.be/KkooglejZM>

<sup>57</sup> Ver más en: <https://fb.watch/8PkRiLGInq/>

## 6.2 Horizontes hermenéuticos por explorar

A medida que se avanzó en la investigación fueron quedando diversos horizontes hermenéuticos por explorar, una serie de aspectos que se podrían profundizar en futuras investigaciones y que vale la pena rescatar en este punto. En un primer momento, la visión de la mujer y su creación de memoria frente al conflicto violento urbano y al conflicto armado en las ciudades. Este fue un punto que se quiso explorar, pero con los casos que lograron superar los filtros temáticos, los contactos no se lograron establecer. Finalmente, quedaba la opción alrededor de Rebeldía Urbana, donde participan mujeres, pero, dada la clandestinidad y las problemáticas que se han discutido en el escrito, no se logró indagar al respecto. Aun así, es una temática de vital importancia en una escena marcada por las prácticas patriarcales que siguen reproduciendo violencias culturales (Galtung, 2016) y llevan a una victimización diferenciada en el marco del conflicto violento urbano y del conflicto armado en las ciudades. Más aun, cuando las mujeres en el movimiento Hip Hop colombiano han peleado contra el rol de coristas al que el movimiento patriarcal las había condenado, levantando su voz como la principal.

Igualmente, y en relación con la dificultad alrededor del contacto de Rebeldía Urbana, queda pendiente explorar el nivel vivencial de la memoria sobre el conflicto violento urbano y el conflicto armado en las ciudades de la clandestinidad no desmovilizada. Este es un punto de gran importancia, porque, como se vio en la investigación, tienen unas perspectivas particulares y su posicionamiento es vivencial frente a la dificultad de llevar a cabo diálogos de paz, por ejemplo.

Finalmente, es menester enunciar como un horizonte hermenéutico a explorar el paro nacional del 2020-2021. Todo ese movimiento popular, en gran parte autónomo, horizontal, con sus aciertos y desaciertos pero que presenta el empuje y la resistencia de una clase popular cansada de las violencias estructurales (Galtung, 2016) que le empujan a sufrir, de forma más fuerte, las manifestaciones del conflicto armado en las ciudades y del conflicto violento urbano. Esa serie de paros, tropeles, bloqueos, que en medio de una pandemia salió a las calles y con múltiples expresiones artísticas, como la narrativa musical del Hip Hop, se tomó plazas y avenidas para elevar un grito de memoria, un grito por la vida y la dignidad. Un grito contra el olvido, porque al menos al grito no lo pueden matar.

## **A. Anexo: Entrevista al C. Kronos del Comando Élite de Ataque (CEA)**

-C: ¿Quieres contarme algo sobre ti? ¿Quieres contarme sobre el comandante Kronos?

-K: No, mi pana pues, bueno, primero, buenas tardes y gracias, Cristian por esa entrevista. Gracias por escuchar la música, las composiciones, la filosofía las letras de C Kronos. Muchas gracias por eso, manito, muchos saludos y... De mi vida... Tengo que empezar diciendo que mi vida ha sido una chimba gracias a dios. Gracias a dios puedo decir que he sido muy feliz a pesar de muchas cosas, pero estoy satisfecho, podría decirlo con lo vivido.

-C: Me alegra, me alegra Kronos.

-K: ¿Empezamos a hablar de los achaques o de las aventuras? Tú me dirás.

-C: Si quieres cuéntame ambas respecto a tu acercamiento al Rap ¿Cómo fue que entraste, ¿cómo fueron los inicios y la relación que tuviste desde la vida en el barrio? (...) Te preguntaba cómo habían sido tus inicios al Rap, cómo entraste en él.

- K: Bueno, si la plataforma nos deja mi hermano. Volvamos a retomar, primero, te decía que gracias por la entrevista, que gracias por escuchar la música, las letras, las reflexiones de, de, un joven de la comuna 13 iniciando la década del 2000, le dimos bastante candela al género urbano, al Hip Hop, a la cultura, entonces gracias por reconocer eso mi hermano, saludos. Y nada, Cristian, los inicios, me preguntaba por los inicios, me preguntabas antes de que se cortara por cómo había sido mi vida y te estaba empezando a contar que mi vida había sido una chimba ¿Cierto? Entonces, pues, estoy agradecido con lo vivido, gracias a dios se ha podido vivir de buena forma y no sé si quieres que empiece entonces por las

aventuras de C Kronos o por los achaques de la vida que nos ha tocado sortear, tú me dirás.

- C: Las que quieras, ambas pueden ir relacionadas ahí con toda la forma en que tú fuiste andando, cómo se fue caminando la vaina y cómo te acercaste también a toda esta experiencia del género urbano y toda la cosa, esos achaques y esas aventuras que te construyeron, compita.

- K: Claro que sí, solamente dame un segundito, compa (...) /CANTANDO/ Está sonando es Diomedes Díaz en mi barrio, mi papá. La rumba mantiene encendida. ¿Entonces estamos full? Entonces ¿Qué quieres que te cuente? ¿Mis inicios en el Rap? Ok, vámonos a cuando yo era una larva, una pequeña larvita, 8, 9 años, 10, 11 años, sonando gangster's Paradise, las emisoras, las televisoras, las radiodifusoras explorando los nuevos sonidos del mundo, la nueva música del mundo, la música americana, el hip Hop ¿Cierto? Comienza a sonar con fuerza Wu Tang clan, todo lo del West, no faltaba la gente que viajaba a EE. UU. y traía cosas, traía LPS, luego CDS y empezaba a hacerse el Rap en español ya tú sabes VICO C siempre me ha gustado mucho Puerto Rico, Vico C, Big Boy.

¿Empezaba en Colombia la Etnnia con el ataque del Metano, estilo bajo, gotas de Rap, En Medellín Sexta Inkamista, ¿Candados? todas esas agrupaciones que prendieron el fuego y ahí nos pegamos nosotros desde pequeñitos con el Rap ¿Cierto? 'Esos fueron como los acercamientos, como escuchar una música que ya no era Darío Gómez, el Charrito Negro y Vicente Fernández ¿Si me entiendes? Ya llegaba duro la música urbana que hasta el sol de hoy domina el globo terráqueo. Esos fueron los inicios ¿Si o no?

- C: ¡Claro! Y digamos que en estos inicios después empezaste a camellar ¿Empezaste sólo o empezaste de una con CEA? ¿Cómo fue la vaina?

-K: No, al CEA los conozco ya en el colegio, ya eso era inicios de la década antepasada. Eso era, ya fue en el cole, al Duke, a mi compañero el Gnomo, y toda una camada de amigos que algunos ya no están: Marcelo Pimienta, Chelo de Eskalones, otro parcerito posterior que se llamó Kolacho, otro, Poliwar que hasta hoy está desaparecido desde esos años, re chingas. Y nada, mi hermano, en medio de, parchándola, escuchando música,

con la curiosidad de por qué esta música hablaba de eso, de cuál era el contexto en que surgían todos estos movimientos del Rap y de, identificados, aquí en Colombia, en Medellín y en la comuna donde nos estábamos criando, identificados con todas esas situaciones que el Rap narraba y sobre las cuales reflexionaba esta música, además pues de la rumba porque el rap es pura rumba, fue pura rumba, más que todo el West Coast y el East Coast, todo. Entonces, parchándola y viviendo. Todavía estamos hablando de los inicios todavía.

- C: ¡Claro, claro! Pero bacano que igual, entonces, ahí...

- K: No, no sé qué me ibas a preguntar más...

- C: Bacano que igual se conocían desde re chinos con los compas del CEA y ya me alcanzaste a decir, digamos, como se empezaron a unir y a construir este proyecto musical. Me queda es una duda por allá al fondo y es esa relación que ustedes tenían con lo que era La Élite y con Casa Kolacho ¿Cómo fue esa relación? ¿Cómo se fue dando la vaina?

- K: Casa Kolacho salió de la élite. La casa Kolacho fue un proceso que salió del proceso élite, igual que Son Batá y que muchas otras entidades artísticas y culturales. Porque la élite fue el primer movimiento juvenil urbano de la comuna 13, lo fundamos creo que desde el 2001, éramos un grupo de chinos, parce, engomados con el Rap. Entonces, desde el 2001 lo creamos, era un grupo juvenil y hasta prejuvenil porque había peladitos de 8 9 años, era una pandillita.

- C: O sea, ¿Primero fue el Comando Élite, después la elite o al revés?

- K: Al revés. Ya estaba fundada la élite desde chingas. Desde los inicios de la década antepasada pues ¿Cierto? Era un grupo juvenil y prejuvenil como te digo, después avanzamos y yo fundo el Comando Elite con los raperitos más, como más sabios, los que más sabían de la cultura, los que más sabían improvisar y a los que más ganas yo les veía de ser grandes en un escenario, de llevar el mensaje pues y meterle fuerza, eso fue en 2005, fue en 2005, estábamos muy muy chingas. Estuvimos en muchos conciertos y le dimos durísimo, parchamos junto a las mejores bandas del mundo, junto a Los Aldeanos, Violadores del Verso. Cantábamos en las mismas tarimas junto a los mejores grupos del

país, de Latinoamérica y la gente nos escuchaba. Hubo un movimiento alrededor de nosotros y luego con todos esos fans o seguidores que nosotros teníamos, yo, eso fue una idea que me surge y le digo a los muchachos: Vamos a enseñarle a todos estos chinos, algo, vamos a enseñarles a rapear. Y ahí nace la escuela, la primera escuela de Hip Hop o de Rap que se llamó, la llamé "La Camada" porque en paz descansan muchos parceritos, algunos parceritos de ahí que ya no están y bueno, esa escuela fue cogiendo adeptos, también otros muchachos querían hacer eso también, querían crear escuela.

Y en 2008 la unimos y la llamamos la Escuela de Hip Hop Colacho porque habían acabado de matar a Colacho, entonces le pusimos ese nombre, yo acepté, yo dije "bueno, pongámosle la escuela de Hip Hop Colacho" pero es un proceso que yo inicié ¿Cierto? Yo mismo hice las primeras investigaciones y luego saqué un curso básico para MC's que está en digital y en versión impresa, con eso me gané dos premiecitos o dos proyectitos si así se quiere, lo saqué, saqué 3.000 una cartilla, se llamó "Primer curso básico para MC's" de mi autoría y con eso enseñé, con eso dieron talleres en todo Medellín, en algunos municipios de la Costas, en Bogotá también dejé libros, bueno, repartí 3.000 ejemplares.

Esa escuela se llamó "La escuela de Hip Hop Colacho" luego, nos dividimos, nos dividimos y vino Beyonce a la ciudad de Medellín y dijo que le iba a dar 50.000 dólares a ese proceso de formación de Hip Hop pero ya nos habíamos dividido entonces un compañero se había quedado con el nombre de la escuela, nosotros nos quedamos por este lado con el nombre de la élite, con el nombre del festival revolución sin muertos y el compañero se quedó con ese nombre, entonces a él le correspondieron los 50.000 dólares. Luego ya dejó de ser Escuela y se convirtió en la Casa de Hip Hop Colacho, ahí se divide ya la historia, nosotros seguimos con el festival, con la élite y ya como que nos adelantamos a esta historia de este presente.

No sé si volvemos atrás con el Comando Élite de Ataque, porque el Comando Élite de Ataque lo formé, lo fundé en 2005 con las cabezas de todo el movimiento que se llamaba la élite Hip Hop, porque la élite Hip-hop, fundada en 2001, llegó a ser un movimiento donde llegamos a haber 130 jóvenes, 130 chingas todos, una pandillota. Chingas, mujeres hombres y nos encontrábamos en las fiestas, farreábamos juntos, muy bonito ese proceso, mi hermano. Todos somos amigos, todavía y pues la verdad si han habido faltas y algo

pues gracias a dios nunca han sido mayores y somos una familia, somos un grupo, o una comunidad de conocidos en Medellín y en la comuna 13.

- C: Muy bacano, Kronos, y pues dale, si quieres seguimos con algunas cosas, pero también te voy a recordar algo que me decías al final para orientar algunas vainas. Digamos que, retrayéndonos a lo que me decías del 2005 del CEA, en la canción del Intro del álbum plumas y sangre, ustedes se presentan también desde la indumentaria militar, desde el discurso relacionado. Es una vaina muy interesante como lo plantean ¿No? Entonces, si te quería preguntar ¿Por qué había surgido esta idea y cómo fue que llegaron a formarse desde ahí, a presentarse en esta canción desde esos puntos?

-K: Bueno, lo que pasa es que nosotros somos un grupo de Rap ¿Cierto? Pero no somos un grupo de Rap de cualquier territorio, somos un grupo de Rap de la comuna 13 ¿Si me entiendes? Cualquiera que sepa de la historia sociocultural o social moderna de Colombia sabe que en la comuna 13 se vio reflejado a gran escala el conflicto nacional. El conflicto que se libra desde los años, si se quiere, desde los años 40 en Colombia ¿Cierto? Que la derecha y la izquierda o más bien los pobres y los ricos o el pueblo y la oligarquía como quiera que lo denomines o lo menciones.

Entonces, este grupo CEA, su nombre lo dice, Comando Élite de Ataque o de Asalto, o de Artistas, como fuimos conocidos, presenta, se presenta bebiendo de su realidad, se presenta, pintado de su situación, de su vida, de todo lo que en su territorio ocurre, entonces, por eso dice "por eso en la escena la indumentaria militar, los fierros, chalecos, los cascos y el camuflado, por eso suenan los disparos en la instrumental, porque mi barrio explota cuando menos lo has pensado también porque ¿a quién no le gusta la acción? Encender el poder de fuego de una M60, pero cuando haces esto por fuera de la ficción un segundo eres Rambo, pero el resto lo lamentas. A CEA le gusta la acción y ver un cadáver, pero que haya solución cuando hay un game over. Tengo las pandillas más grandes de la ciudad, si empuñamos los fierros ¿Se imagina el problema social? La cantidad de huérfanos, la cantidad de viudas, la cantidad de rostros tristes llenos de rencor ¿Y quién sería yo? ¿El duro del panteón? ¿O la farra y las chimbas en la calle y yo pudriéndome en prisión? Esa es la dura, la ley de una nación, me da miedo pensar que exista la ley de dios".

Entonces, papi, eso era, son todas las reflexiones de que estamos en esto, que está ocurriendo esto en la comuna y en el territorio nacional, hay mil injusticias ¿Qué hacemos? ¿Tomamos las armas? ¿Damos nuestra sangre, nuestra juventud? ¿Las rifamos? ¿Qué hacemos más inteligente? ¿Hacemos música? ¿Llegamos a miles de jóvenes? Y hoy podemos decir que de pronto fue más inteligente sembrar conciencia y formar a una generación o dos generaciones o tres, de jóvenes, de gente que nos escuchó, de gente que de pronto por una frase de uno en una canción no tomó una mala decisión. Y, entonces eso fue el CEA, eso fue el Comando Élite de Artistas o de Asalto ¿Cierto? Un ataque también, un ataque a ese abuso, a ese desgobierno, a ese gobierno represor, a ese gobierno terrorista ¿Si me entendés? Que solamente traía su mano militar y no traía más nada al territorio. Eso fue comando Élite de Ataque, también fue un ataque a penetrar, a penetrar el, Comando Élite de Ataque también se funda para penetrar el medio ¿Cierto? Para penetrar un medio de grupos grandes que había en los años 90 y que era y que nosotros no estábamos ahí porque nosotros estábamos, pues la comuna era bastante aparte de la ciudad y había un medio de grupos que ya eran reconocidos, nosotros éramos más jóvenes, entonces fundamos el Comando Élite de Ataque también para asaltar esa cultura y hacernos sentir, para representar duro y decir "Aquí está el CEA, aquí está el CEA ¿Y cómo fue? Somos parte de este movimiento y nos vamos a hacer ver y así fue".

Sacamos el Hip Hop, porque antes del CEA, no se conocían grupos grandes del Occidente de Medellín, más que todo eran del Sur, del Sur del Valle de Aburrá, del Norte, las playas, Laberinto, de Manrique, la Vieja Guardia, Tribu, Bomba, Rulaz, RH ¿Verdad? Y entonces, eso fue Comando Élite de Ataque, un ataque al mal gobierno, a las injusticias sociales y un ataque a posicionarnos, a tomar una posición en la cultura Hip Hop paisa y colombiana porque no nos conocíamos, éramos más jóvenes y más cachorros y ya había grupos grandes, gente que ya estaba posicionada ¿Si me entendés?

- C: Claro. No, y ese ataque lo lograron camellar en muchas formas porque terminamos escuchándolos hasta en Suba nosotros hace muchos años acá en Bogotá.

- K: Sí, la música corrió, la música corrió, nos escucharon en todo el país, gracias a dios es un logro que tuvimos y lastimosamente pues el proyecto se ha visto truncado por

muchas situaciones. Entre ellas, por el capital, porque la industria es costosa, porque la industria ha decaído, porque mataron...

- K: Les quiero recomendar una canción a todos, esta que estoy escuchando se llama "un día de estos" de armanda Miguel. ¿No la has escuchado? Escúchala. "Este mundo está muy confundido" /Cantando/. Parce, es la canción, la primera vez que yo escuché esta canción, casualmente en estos días la volví a escuchar, pero yo nunca la había escuchado bien. La escuché en una canción de Criminología, de La Etnnia, por allá en 2001, 2000-2001, que dice "Este mundo está muy confundido, es preciso que se cambie el rumbo" ¡Parce, escúchela, se la recomiendo!" Entonces, volvemos a...

- C: Me estabas comentando las dificultades que estaban teniendo como CEA y cómo fue la vuelta ahí en esa trayectoria, en esos procesos significativos y tal como agrupación.

- K: Pues, no, las dificultades que nosotros somos de una comuna marginada, de una comuna muy marginada y eso es real, venimos de lo más excluido, de una comuna donde no nos daban a nuestros papás les negaban el empleo en la ciudad, de la pobreza, de la pobreza y la miseria y la guerra, parce. De ahí salimos nosotros, de ahí salió el CEA. Entonces las dificultades eran económicas, siempre la música requiere sus gastos, así sea underground. Me parece que estoy hablando sobre lo que hablamos en el Outro, entonces, sí, nosotros en el Outro del álbum plumas y tinta fierros y sangre lo que hicimos fue llegar al estudio y poner... Llevábamos hasta ese entonces, ese año se prensó el CD plumas y tinta fierros y sangre que por cierto el Duke no lo pudo ver terminado, el Duke vio todos los diseños, vio el diseño del librito, vio el, todo el concepto, grabó todos los tracks, pero justo cuando íbamos a sacar el álbum. O sea, el Duke murió justo un mes antes de nosotros sacar el álbum que lo íbamos a lanzar en el festival revolución sin muertos cuando trajimos a Canserbero, y pues, eso fue, eso fue triste para nosotros que el Duke no viera el álbum que había grabado, que se había esforzado por grabar, eso es una de las cosas que a uno lo cuestionan parce, uno está en este mundo y puede trabajar y trabajar y cuando logre, cuando logre algo, cuando llegue a la cima puede que uno no lo disfrute. Todo eso son reflexiones que, de cierta manera, uno hace y ese tipo de reflexiones quedaron en ese Outro.

- C: Si, bien complicado y más por todo lo que pasó ahí con Duke. Pero, pues, bueno, lograron ahí sacar este álbum finalmente y ¿Después de esto siguieron trabajando como CEA o cómo cambiaron las cosas a partir de este punto, Kronos?

- K: Pues, nosotros seguimos a dúo, pero fue poquito, ya lo que hicimos fue poquito. Tres o cuatro festivales así de los más grandecitos como uno a dos años y despedimos al CEA en el festival de Revolución 2014, nosotros salíamos con la indumentaria pues militar y teníamos unos chalecos antibalas, unas réplicas de chalecos antibalas y ese día las tiramos al público y dijimos "gracias por haber escuchado al CEA, ahí quedamos, seguimos en contacto, el grupo no va más, gracias". Eso fue en 2014-2015, algo así, tiramos la indumentaria y le dijimos al público "gracias por haber hecho parte de este proyecto musical, por haber escuchado al CEA, seguimos en contacto". Ahí hasta hoy no hemos vuelto a hacer nada como CEA. Pues, yo siempre he cantado sólo, siempre me he grabado los temas sólo, como solista, pues.

En algún tiempo alguien, viéndome de camuflado, me dijo "comandante Kronos ¡Uy comandante, la buena!" Y ahí yo hice mi nombre artístico, comandante Kronos, luego lo dejé en la C y C Kronos ¿Cierto? Tengo otro proyecto, pero en realidad yo hace tiempo que no grabo, así como de manera más profesional pues, hace tiempo que no le meto duro como a un proyecto musical. Vos sabés que la industria ahora es mucho más exigente y costosa ¿Cierto? Ahora si vas a hacer un demo, debés hacer un buen demo y debés también hacerle audiovisual... Sino tampoco pasa nada y, o sea, la industria es diferente, la industria ha cambiado en la última década de una manera abrumadora. Entonces, no quisiera tampoco, lanzar algo que no vaya a ser bonito, que no vaya a ser una cosa llamativa, que no tenga inversión ¿Cierto? En el momento en que de pronto haya la forma de capitalizar un proyecto, uno sabe que vuelve y la parte, pero, todo es vea, platosky, todo es billete, mi hermano.

Si, estos días, vivimos en un mundo capitalista y algo de lo que a mí nunca me va a cuadrar es que sólo los que tengan el capital cumplan sus sueños, porque es que, si vos querés ser político, o sea, tener tu campaña es a base de capital, si querés jugar en un equipo profesional de fútbol, todo, no es un secreto que también hay que pagar para jugar ¿Querés sonar en emisora? Paga la payola. Yo tengo un documental sobre eso, se llama

"¿Por qué mi talento no pudo triunfar?" Ese documental, por cierto, lo puse privado porque, no sé por qué me dio por ponerlo privado, pero en ese documental hablaban productores de festivales, productores musicales, la vieja guardia del rap, hablaban comunicadores, habla mix time, el director de la secta urbana y no se guarda el secreto, el secreto sale a flote de todo el mundo, o sea usted tiene que pagar su producción musical audiovisual, su distribución, tiene que pagar... Entonces ¿Quieres hacer música comercial? Pero no es solamente hacer música comercial ¿Cierto? Es pagar incluso por entrevistas, a un mánager, a los community manager, esto es un billete ¿Si me entendés?

- C: ¡Claro! La autogestión se queda a veces muy corta ¿No? Es muy difícil en ese sentido llegar a acaparar ciertas vaina, es muy jodido, muy fuerte, pero aun así, digamos que en toda la historia del CEA y de Kronos se lograron dejar unas ciertas canciones que, pues que parece, que trascendieron y que llegaron bien lejos y fueron construyendo ciertas bases de memoria, ciertas formas de ver diferente los sucesos y ahí sería muy bonito preguntarte ¿Cómo era ese proceso de creación que ustedes tenían para las canciones, no? ¿Cómo la fueron creando? ¿Cómo las fueron llevando a cabo entre el CEA y por tu parte también, como solista?

- K: Bueno, pues, todo el álbum de plumas y tinta, fierros y sangre lo escribí yo. No sé si era casualidad o algo, pero siempre llegábamos al estudio y mirábamos qué bueno qué vamos a hacer y los muchachos el Duke y gnomo eran muy farreros, no eran de mucha disciplina y entonces yo decía, bueno tengo esta canción tengo este proyecto tengo esta canción y dos tres veces cuatro veces, el Duke me decía "hagamos esta, hagamos esta, hagamos la instrumental de esa canción" y yo "listo" yo escribía mucho parece, aún escribo, pero yo escribía demasiado, entonces terminábamos haciendo esa canción la practicábamos y así fue, cuando menos pensábamos habíamos grabado todo un álbum de mi autoría, plumas y tinta, fierros y sangre. Entonces, repartíamos los raps y ensayábamos y luego salíamos al escenario y fue como la manera de que trabajamos, de que yo trabajé con el grupo CEA, bueno, antes del CEA yo había tenido otro grupo que se llamó Canelón 6, hicimos un demo también.

Ese fue re underground, re underground, por ahí había una canción, había dos canciones de ese entonces que se llamó "el invierno pa 'los alces" y otra canción que se llamó "caídos en combate", la número uno, porque yo volví a grabar caídos en combate con el CEA, dos

ediciones diferentes. Ese primer demo mío fue re underground, había una canción que se llamaba "FUNG" que era como una sigla donde yo hablaba de mí, de mi vida y de lo que pasaba a mi alrededor que se llamaba FUNG y la sigla quería decir como Forjado en Un Ghetto, era un invento mío ¿Cierto? Yo tenía como 14 años, un pedacito, era como, a ver, vamos a ver si me acuerdo: "Mátame si quieres, no matas a nadie, yo no valgo nada, tampoco tengo nada, si nací desnudo y así me marcharé, no me apego a nada, ni me apegaré, yo sé que moriré, es inevitable, quiero que mi ceniza se esparza en el aire. La muerte vendrá, muchos no lo creen".

Espera que yo me acuerdo del otro pedacito donde yo describía lo que estaba pasando ahí en mi zonita, en mí, el pedacito de la parte alta de mi barrio donde yo vivía, como "... Hay muchos muertos y desaparecidos, mi mundo es bárbaro, sangriento, asesino, no sé si es instinto o todo se aprende, pero entre más vivo, el mal más me sorprende. Quisiera escapar de una muerte sin piedad, pero sé que este mundo no me lo permitirá, mantengo endemoniado y lucho contra mi maldad, jueputas no me den la caída para tirármeles encima estoy a punto de estallar. Hay mucha hipocresía y mucha envidia contra mí, traidores hijueputas y sapos para partir. Forjado en este ghetto que no elegí conocer, ahogado en este reto, pero con sed de vencer, con ansias de que este mundo cambié para su bien. Humanos hijueputas, pero ¿Con quién, pues, con quién?" Algo así decía. Pero, papi ¿Sabe qué? Yo cuando eso era una chinga, era un peladito, creaba canciones, cuando escribí máquinas de guerra estaba muy joven.

- C: ¿Cuántos años tenías cuando la de máquinas de guerra?

- K: No, como 15 años o 16 años.

- C: Re pelado y esa canción tiene una letra con una fuerza... La hijuemadre, huevón, que habla de todo, desde la diferencia entre burguesía proletariado hasta el putas.

- K: Parece, es que a mí me entrevistaban por esa canción, me hacían entrevistas cuando yo escribía esas letras a mí me hacían entrevistas y me decían como "¿Bueno y usted, ¿usted qué, de dónde saca todo eso, de dónde saca ese análisis del capitalismo, de "el policía es policía le pagan por trabajar" desde, yo hablaba "aunque el burgués suelte un

salario a él ha de volver” cierto? Entonces ¿Usted de dónde saca eso? Pero la realidad es que en mi barrio había una revolución, y yo escuchaba lo que los revolucionarios decían y lo analizaba y yo veía que era verdad, que en gran parte era verdad, que ellos tenían la razón ¿Cierto? Y eso era muy inspirador, o sea, de ahí viene revolución sin muertos. Festival Revolución sin muertos, tiene ese nombre por la época.

Hubo otro compañero que quería robarse la propiedad intelectual pues del nombre del festival, pero no le da, no le da porque el hombre no puede hablar de revolución en serio porque no es el tipo de persona, entonces, revolución, yo le voy a contar a usted porque puse el Festival Revolución sin Muertos. Primero, porque si había mucho, en las milicias y las guerrillas si habían muchos, habían muchos sicarios, mucho sicario sanguinario ¿Cierto? Y, era, o sea, la época, huelfía, usted podía hueler la revolución ¿Cierto? Primero sale el trabajo de Gotas de Rap "Revolución" ¿Cierto? Duró bastante. Segundo, sale "Hip Hop Revolución" Una canción colectiva en Medellín como del 98, se tocó en dos o tres ¿Javus? No sé si la escuchaste de Las Plagas, Cool Jau... Una canción, grande, fue grande acá, unos pogos parece, azarosos, era un estribillo "Hip Hop Revolution, Hip Hop Revolution, Hip Hop Revolution, Hip Hop Revolution" Ese era el estribillo, parece esa canción ¡Uy, marica! Esa fue otra que me inspiró. Tercero, sale el trabajo de Maná, a mí me encanta Maná ¿Sabes que tiene un trabajo que se llama Revolución de Amor? Escúchalo, con el trabajo revolución de amor, escúchalo, recomendadísimo, habla de las revoluciones latinas, habla pues ahí están baladitas y temas muy bonitos, pero también habla de la revolución, se llama revolución, que es todo, fuera de eso en la comuna 13 estábamos en medio de una revolución entonces usted podía oler los tiempos, usted podía oler esos años, todavía puede oler esos años de revolución ¿Si me entendés?

Entonces, cuando dijeron, estábamos en una reunión y estaban proponiendo puros nombres corporativos pa' eso, incluso ese compañero que se quería robar la propiedad intelectual del festival revolución, dijo que, sale el gordo y dice que pongámosle "tejiendo vida" y yo "¿Cuál tejiendo vida ni qué hijueputas? Eso no suena a rap ¿Qué es eso? Pongámosle revolución sin muertos" Pues, que nos separe un poquito de tanta sangre pues ¿Cierto? De tanta sangre y tanta miseria humana, como dicen los aldeanos ¿Si o no? Pero que suene fuerte, que ate a estos tiempos. El festival se va a llamar revolución sin muertos, mi papá. Revolución sin Muertos se convirtió en un festival internacional de los mejores de Colombia. Hoy pervive ese festival, este año no se ha podido hacer nada en

esa materia, pero, pues por esta pandemia, pero el Festival va para veinte años y es uno de los festivales más mencionados y más apetecidos por la comunidad, la juventud, los artistas jóvenes emergentes.

- C: ¡Claro! ¿Y tú sigues camellando ahí de la mano también?

- K: Si, seguimos haciendo la gestión, seguimos en la gestión, en la cultura, en la enseñanza, en hacer música, con ganas de meterle a un proyecto, a proyectos nuevos también, musicales. Este año no se ha hecho mucho, pero es posible que hagamos buenas cosas en tiempos futuros.

- C: Kronos, tú ya has hablado resto, entre las cositas que me has contado desde FUNG hasta lo de CEA cómo impactaron estas vivencias del barrio la música, ahí ya me has comentado varias cositas entonces, lo quería comentar como un suceso particular y es esta canción que se dio a conocer muchísimo que fue la de "Amargos recuerdos" ¿No? Ahí es imposible no posicionarse en la Operación Orión entonces si quieres comentarme ¿Cómo fueron las vivencias de ustedes, las pugnas al respecto? y ¿Cómo se llegó de esta vivencia en el barrio al proceso de la creación de la canción como tal?

- K: ¡Claro! La canción surge precisamente de esas vivencias, ahí se mencionan las operaciones Mariscal, Orión. Hubieron muchas operaciones ¿Cierto? Todas estas canciones son sobre historias, vivencias, que datan desde más o menos 2001 hasta ya 2005, casi todas ¿Cierto? Entonces, habla de las operaciones, de la gente que sufre, de cómo las balas perforan los muros. Incluso una anécdota ¿Cierto? La canción fue subida a YouTube y quien hizo las visuales fue digamos que una persona que nos admiraba en ese tiempo, digamos que un fan o un seguidor que estaba cercano al proceso, las visuales no las hicimos nosotros. Entonces sube la canción le pone Comando Élite de Ataque, esta persona se llama Erick Baniz, le hace el videíto con imágenes ¿Cierto, con imágenes? Pero Erick no sabía quiénes eran, él hizo una investigación, recopiló fotos y se las dieron a El Colombiano, me parece. Precisamente ahí en esas audiovisuales él montó imágenes y montó imágenes de dos hermanitos míos que fueron heridos en la operación Orión.

Cuando yo veo el video, el video hecho con fotos yo "¡Eh, marica ve, montaste a mis hermanitos, es que a ellos los hirieron en la Operación Orión!" Yo tengo dos hermanitos, una niña y un niño, en ese entonces tenían como 8 y 9 años, niños ¿Cierto? Y fueron heridos en la operación Orión. Al niño le dio en el glúteo, le pasó toda la pierna y se le incrustó en la otra. A la niña le dieron acá abajo, abajito de la rodilla, afortunadamente ninguno de los dos fue letal, pero al niño le dio muy duro, incluso hoy sufre de esa pierna por eso.

Entonces todas esas canciones datan de eso, datan, son escritas de, de la sangre que derramamos en la comuna, del sufrimiento que hubo en la comuna y de cómo vivían los jóvenes, la gente, amargos recuerdos, caídos en combate, que no sé si está en el álbum también que es: /CANTANDO/ "Réquiem por los que se fueron, para nunca, regresar... Un ruego un perdón a los muertos, ya qué más van a pagar" ¿Cierto? Hubo gente sanguinaria que dio su vida, su esfuerzo y su sangre también, guerrilleros, paramilitares que conocimos que se fueron ¿Cierto? Pagaron con su vida el estar enfrentados, todas esas canciones hablan de esos sucesos, de esas situaciones que eran cotidianas en la comuna 13 de Medellín.

- C: ¡Claro! Amargos Recuerdos ¿También la escribiste tú, Kronos?

- K: Esa fue una idea del Duke. Más que todo el Duke quería siempre, como, él decía "Quiero hacer una canción triste, triste, una canción muy triste que ponga a la gente a llorar y efectivamente lo logró. Esa canción la cantábamos en conciertos y la cantamos en varios conciertos y veíamos luego en los videos la gente llorando.

- C: ¡Claro! A mí me ha pasado, escuchando esa canción, claro.

- K: Si, es verdad.

- C: Si, no y tú me estás relacionando acá resto de cosas ¿No? Dentro de ese discurso diferente que ustedes estaban construyendo sobre la desigualdad, sobre esta violencia que me cuentas de la comuna, que se veía en la comuna, sobre los sucesos como la Operación Orión, la Operación Mariscal y demás... Todo ese discurso que ustedes estaban construyendo no era el del gobierno ¿No? No era el mismo discurso que se estaba botando

por los medios, era un discurso diferente. Primero ¿Por qué este discurso diferente? Segundo ¿Tú crees que este discurso se ha difundido, la perspectiva de ustedes, de alguna manera entre la demás gente?

- K: Vea, el impacto es muy difícil medirlo ¿Verdad? Hasta dónde corrió la pólvora. Es difícil establecerlo a estas alturas después de tanto correr agua bajo el puente, pero en otras partes de la ciudad, del país y de Latinoamérica surgieron festivales con enfoques similares, con el título de revolución, cuando no aparecía revolución rapera, aparecía revolución hip hop; en Guatemala y en El Salvador, en el Salvador, me parece, fundaron un festival que se llamaba revolución después de que unos amigos vinieron acá. Yo pienso que el impacto fue grande en la mente de los jóvenes y las personas, yo creo que la tendencia creció y que hay dispersa por ahí una semilla, y que sembramos mucha conciencia. Que definitivamente no pudimos cambiar el mundo, o de pronto si, un poquito, eso es lo que yo pienso.

- C: Si, ahí si como Tupac decía ¿No? No se cambia ese mundo, pero si se llega a la mente de los que lo van a cambiar y creo que por ese lado lograron ese punto re fuerte y digamos que, en estas canciones, así como Amargos Recuerdos, Rumbo a la verdad, canciones donde se habla de la desigualdad social, de la violencia y demás, la perspectiva que ustedes tenían era muy diferente a la hegemónica ¿No? Ahí lo plantean en la canción cuando dicen que lo que se dice en los periódicos "que si vienes del morro eras un guerrillo como el resto" mientras que ustedes muestran esa otra realidad, esa forma diferente de verla desde el barrio. ¿Cómo fueron construyendo esa visión ustedes? ¿La charlaban cuando iban a escribir o cómo fue la vaina? ¿Cómo fueron dándole fuerza a esa visión diferente y cuál era la idea de dar una visión diferente?

- K: Bueno, esa pregunta es muy interesante, Nosotros estábamos creciendo en un contexto de guerra, donde nos invitaban de un bando y del otro a hacer parte ¿Cierto? Éramos potenciales militantes de uno u otro bando. Ahí entra una organización que se llamaba ACJ de una persona que se llamaba José Fernando Arellano que siempre debe ser mencionado y mencionar esas personas porque eran las personas que quisieron hacer algo diferente con nosotros, como ¡Uy, vea, acá hay un poco de muchachos que les gusta el arte, están siendo raperos y están empezando en actos de vandalismo!

Porque la verdad, ya nos poníamos a pelear, andábamos como en pandilla y ellos llegaron y nos unieron "¡Ey, vamos a hacer una integración, vamos!" Y nosotros ¡Claro, como la música nos llamaba, claro! Vamos, allá nos conocimos, formamos la Élite y quién sabe, nos cambiaron el futuro, jaja. ¿Si me entiendes? O sea, nos integraron y nos pusieron a trabajar juntos e hicieron un proceso fuerte y probablemente evitaron que nosotros entráramos a engrosar filas de x o y grupo armado del país, es muy probable. Muy, muy probable.

- C: ¡Claro! Y terminaron fue en las filas de la Revolución sin muertos ¿No? Severo.

- K: ¡Exacto! Severo, sí.

- C: Kronos y bueno, esto, digamos que entender el contexto de la operación orión permite dar luces del porqué ustedes decidían cantar sobre el conflicto armado ¿Si o no? Pero ustedes no sólo hablaban de las guerrillas o de los paramilitares sino también del accionar permanente de las pandillas. Digamos que, esta canción de "LA furia de las pandillas" me hace caer en cuenta de esto que ustedes cantaban al respecto también ¿Hubo algunas vivencias particulares que a ustedes los llevaron a escribir las canciones de esas formas?

- K: ¡Claro! Mire, esa canción de "La furia de las pandillas" fue una canción que le dio la vuelta al país, si vos mirás los comentarios, la gente comenta y nos la da. La gente, esa fue una de las canciones, además de rumbo a la verdad y máquinas de guerra, la furia de las pandillas fue una de las canciones que más les gustó a los jóvenes en la comuna y la ciudad, incluso en el país. La hemos tocado en varias partes, creo que, en Pasto, Cali, aquí en Medellín, en algunos pueblos, la canté en la ciudad de Lima cuando fui, canté un pedazo y les gustó bastante a los jóvenes, a los niños, incluso les gusta, no sé por qué esa canción de la furia de las pandillas le gustó tanto a tanto público diverso. Los niños son felices cantándola, los jóvenes, he escuchado adultos que les gusta.

- C: Tiene mucha fuerza ¿No?

- K: Si, y, a los pillos. A los pillos de las ciudades, de la comuna 13 les gustó mucho, a estos parceros que tienen fierros, están en armas y trabajan para facciones de la mafia

¿Cierto? Eso no es un secreto, les encantó esa canción y esa canción la escribí en 2007, me parece, porque la cantamos yo creo que en 2008 en Altavoz. Esa canción la escribí cuando se desmovilizan las autodefensas unidas de Colombia en 2004, 2004-2005, se desmovilizan las Autodefensas, entre comillas se desmovilizan porque en todo el territorio sabemos que quedaron reductos estratégicos para empresarios, para políticos, todo eso ¿Cierto? Entonces, se desmoviliza digamos que gran parte de las Autodefensas y quedan territorios huérfanos de poder ¿Cierto? Entonces quedan vacíos de poder y en la comuna 13 sucedió, se van todos los manes, los paramilitares que mandaban y controlaban de cierta forma en la zona, entonces los jóvenes se sienten libres, algunos ya eran de ahí de los paramilitares entonces son pandillas, pero son reductos de ese paramilitarismo ¿Cierto? Pero ya no tenía un jefe, un control en sí, sino que eran pequeñas pandillas y estos manes, estos chinos muy jóvenes sin experiencia se empiezan a matar unos contra otros y de ahí surge "la furia de las pandillas". Yo la escribí, voy entrevistado a algunos chicos que eran de ahí de las pandillas, real ¿Cierto? Porque era como una canción documental, era la idea original, era hacer una canción documental y efectivamente se hizo.

- C: Claro, o sea, incluso la memoria de los chicos que me estás comentando.

- K: Si, entonces los que hablan, los personajes que hablan ahí, el que empieza hablando "es que el barrio es de nosotros" es un chico de las pandillas, el otro que dice "gatillo pa' esas gonorreas" es otro chino de otra pandilla, el que dice "primero yo, segundo yo, tercero yo" es otro. Son de diferentes pandillas, entonces, se les graba un audio, se lleva al estudio y se hace la canción, se saca el audio y eso se regó, eso se regó. Luego, el video se hace... La canción se escribe en 2007 más o menos, y se graba, incluso le cambié el coro, se graba como en 2008-2009 y el video se realiza en 2011. Te cuento que cuando grabamos el video, todos los de las pandillas a los cuales entrevistamos, ya estaban muertos. Que eso, es algo triste ¿Cierto? En la comuna 13 hubo un tiempo en que las pandillas no duraban nada, o sea, llegaba una pandilla y aniquilaba a otra, literal. Entonces los actores del video son totalmente diferentes a los que hablaron en los audios cuando grabamos la instrumental y la canción. Esa es la historia de la canción "La furia de las pandillas" que es una de las que más le ha gustado a la gente.

- C: Si, llega mucho esa canción, y también es fuerte porque, cuando ve que lo mataron y todo, uno queda quieto de una, es muy fuerte.

- K: ¡Claro y son niños! O sea, era una guerra entre infantes, muchas veces era más guerra de infantes, peladitos de 12 años, 13 años, 14 años, matándose con un 38, una pistola, dándose bala entre ellos así sin saber, sin saber mucho ni porqué se estaban matando.

- C: No, Kronos, es bien fuerte y digamos que, si hablamos también de este punto tan triste pero que construye tanto y como para cerrar el bloque de memoria, relacionando también con los caídos que me comentabas y toda la cosa, no sé si me quieras comentar algo sobre el Duke, porque el CEA tuvo ese impacto también del asesinato ¿No? Sufrió la violencia en carne propia de esta forma tan fuerte, no sé si me quieras comentar algo al respecto, Kronos.

- K: El Duke, bueno, vamos atrás... Vamos atrás porque el Duke hace 8 años murió, ahorita el 30 de octubre el Duke cumplió 8 años de muerto ¿Sí? Entonces vamos atrás a donde lo conocí, lo estoy viendo, lo estoy viendo, jaja, mi parcerito, el Duke, hermano querido, no, no... El me hacía dar mucha rabia, el Duke me hacía dar mucha rabia, parce. Uno tiene personas que y uno le hace dar rabia a muchos pero hay personas que se quedan en el corazón y el Duke, se quedó en mi corazón, parce, porque una de las principales y algo que le digo, si el Duke viviera yo sería al menos un 5% más feliz, porque este hijueputa, este hijueputa era un pato, parce, yo no puedo evitar, yo no puedo evitar recordar al Duke sin reírme y sin sentir alegría, jaja. Porque el hijueputa era muy gracioso, parce, el man era muy gracioso ¿Si me entendés? O sea, el man molestaba a las mujeres, les echaba piropos, jajaja, por ejemplo, un piropo del Duke, dizque "Ey, mi amor, ¿crees en el amor a primera vista o vuelvo a pasar?" ¿Si me entiendes? A las gordas, parce, el man era gordísimo, tenía una panzota parce, el man les decía, no sé era tan conchudo que era bien gordo el hijueputa y les decía a las mujeres les decía que "Ey gorda, ave maría mi amor, el doctor porque me quitó el tinto y la grasa" entonces uno lo miraba y "¿Este ¿pirobo? O sea, el hijueputa está bien gordo y está chimbeando a la gorda, parce, jajaja, patísimo, parce, pato, paato, todo el tiempo jodía, en una reunión, hablaba muy duro, él hablaba muy duro y en una reunión cuando hablaba o exponía en público siempre era haciendo tirar caja a todo el mundo, tenía la... Aquí en la comuna 13 hay mucha población afrodescendiente ¿Cierto? Y el Duke siempre les hizo bullying, el Duke cuando fue niño

vivió en Urabá, a él le gusta la comida de los negros y a él le gustan los negros, no que le gustaban, sino que le gustan, y el chimbea, el molestaba a los negros, parce y todos los negros lo querían, todos los negros lo querían, parce, entonces pillaba un negro a ir a jugar fútbol con medias negras y le gritaba dizque "negro feo ¿Por qué no te pusiste medias?" y uno miraba y era que el negro tenía medias negras, huevón, jajaja.

Entonces era muy pato, era un man muy pato, parce y el man no sufría de pena, no sufría de pena y el man era muy querido por la comunidad y entonces el Duke, más rapero que el Duke, parce, yo no soy más rapero que el Duke, muy pocos son más raperos que el Duke parce, porque a mí me gusta toda la música y me gusta el Reggaetón, siempre me encantó el Reggaetón, me encanta el Trap, me encanta el West Coast, me encanta Diomedes Díaz, pero el Duke no se parchaba y no, no, no, no estaba si no era escuchando Rap parce, era muy rapero, muy muy muy, muy rapero y murió, así murió, así se murió siendo rapero, tenía 31 años y nos hizo la vida muy bacana en muchos momentos. Todos nos morimos, eso, tú te mueres, ahí estás vos entrevistándome a mí y mañana podés estás muerto. Yo estoy aquí y ahorita por la noche puedo estar muerto, pero dejamos recuerdos. Y los recuerdos del Duke pa' mi fueron bonitos, fueron bacanos ¿Si o no? Así me gusta recordarlo, jeje.

- C: Eso es muy chévere porque igual es esa conexión entre la memoria y el sentimiento ¿No? Y se te nota la alegría al recordarlo. Creo que eso es perfecto para cerrar el bloque de memoria, Kronos, si te parece ya pasamos a las últimas preguntitas que sería lo relacionado con la Construcción de Paz, me parece muy necesario verlo desde la música que ustedes hacen, no sólo desde la labor que ustedes han llevado desde Revolución sin Muertos, o desde la labor de toda esta construcción que ustedes estaban haciendo desde las escuelas de Rap, sino desde la música en sí, desde la música, desde la letra que ustedes construyeron, entonces ¿Tú crees, desde tu forma de ver, que la música que ustedes hacían y la música que tú haces ahorita tiene un impacto en la construcción de paz?

- K: Tengo los ojitos chiquititos, no dormí bien anoche...

- C: ¿Y eso, de fiesta o tocó camellarles?

- K: Algo así, jajaja. Si, no falta la fiestecita. La construcción de paz, desde la música ¿Cierto? Dame un segundito...

- K: Bueno, mi pana, bueno, Cristian ¿Qué es su apellido?

- C: Jiménez.

- K: Cristian Jiménez, parece, vos ¿Te has visto una película que se llama Rosario Tijeras? Que por cierto es grabada aquí en Medellín, yo creo, ahí participan unos parceros y todo, parece, esta chica, Rosario Tijeras, que es grabada en un contexto de Medellín, así, sicarial, de pandillas, ella dice una frase "amar, es más difícil que matar" ¿Cierto? Perdón, no "matar, es más difícil que amar" ¿Si has escuchado la frase? "amar, es más difícil que matar" Pues yo pienso parece, que, efectivamente, la construcción de paz en Colombia, o sea, nosotros y nuestros padres nos criamos en un contexto en donde todo es violencia, o sea, aquí en este país, la tolerancia es una cosa que es como un valor muy fino ¿Cierto? Aquí manda más el de "conmigo que no toque nadie o me paro en la raya" ¿Cierto? "A mí que no me toque nadie o pa 'las que sea" o "yo no le cargo agua a nadie" ¿Cierto?

O sea, la tolerancia está, o sea, muchos muertos, miles y miles de muertos en Colombia es por intolerancia. Cuando a nosotros, empezamos a ir a ACJ, en esos procesos de construcción aprendemos algo muy bonito que es la No violencia ¿Cierto? NO-VIOLENCIA, parece, si no hay violencia ya puede haber lo que sea, puede haber debate político, puede haber oponente político, puede haber disputas políticas, puede haber partidos de fútbol, puede haber competencias de boxeo, de lo que sea ¿Cierto? Si no hay violencia, no hay muertes violentas, prácticamente.

A nosotros nos inculcaron, si uno revisa el pasado, a nosotros nos metieron eso en la cabeza, y fue un gran aporte, fue un gran aporte para nosotros haber visto esos temas de la no violencia, de la resolución pacífica de conflictos, de habilidades para la vida, de manejar las emociones, a nosotros nos daban muchos tallercitos de eso. Y sin uno creerlo, a uno lo forman, así como persona, entonces uno ya /RESPIRANDO/ respira antes de matar a veinte o treinta personas ¿Cierto? Y luego va y las mata praprapraprapraaaa jajaja, pero con los micrófonos ¿Si o no? jajaja mentiras parece, uno aprende todas esas cosas,

los seres humanos somos una USB vacía que aprende todo lo que le metan, entonces, cuando nosotros íbamos aprendiendo todo eso y a la vez íbamos escribiendo, pues vos ves en las canciones que está eso. Sin uno saberlo, a uno le estaban metiendo esos chips en la cabeza y en las letras uno lo estaba escupiando pa' otras personas. ¿Cierto? Jaja, ese fue el gran aporte, hay que decirlo, de ACJ por ejemplo, de todas las personas que nos dieron talleres desde lo público, desde lo privado, desde corporaciones que nos dieron tallercitos de no violencia, de habilidades para la vida, del ICBF, con el ICBF trabajamos, la Fundación mi sangre, con la fundación mi sangre de Juanes trabajamos, con Canto Alegre, con mucha gente hicimos muchas cosas y aprendimos esas cosas de la no violencia, de la resolución pacífica de conflictos y todo eso se quedaba en las letras de nosotros, entonces, ya cuando vamos al contexto, y hacemos una reflexión de lo que está pasando, de la guerra en nuestros territorios y en todo el país, entonces nosotros decimos "pero si por un lado podemos hacerlo sin violencia, si por un lado podemos hacer una revolución pacífica, una revolución sin muertos, si por un lado podemos ser tolerantes, construir un mundo mejor, entonces ¿Por qué esta gente viene con violencia?"

Y sin uno pensar eso es un polen, eso es un polen que se distribuye, otros chicos lo escuchan a uno, muchos días yo voy por ahí por la calle y me encuentro a un chico que me dice "parce, qué chimba, gracias, qué chimba verlo, qué chimba ustedes como han rapeado, como han ilustrado a la gente" gente que ya estaba saliendo de una carrera en la universidad, gente que es profesional, que lo escuchó a uno, que le hace entrevistas "¿En qué tiempo vivió usted, cómo hizo para sobrevivir, cómo aprendió tantas cosas bonitas en medio de tanta violencia y tanta maldad?" Entonces, esa es la historia.

- C: Kronos, es cierto, es totalmente cierto que, antes de la universidad, antes de cualquier vaina yo los escuchaba a ustedes parce y hay una relación directa con muchas vainas, los escuchábamos con los parceros del barrio con los que hace tiempo cantábamos. Recuerdo mucho, no sé si era una maqueta, donde estaba "de patrulla".

- K: De patrulla por la ciudad, esa canción la compuse yo para iniciar, inaugurar el Comando Élite de Ataque, entonces, el Duke, el Duke, mi parcerero, jajaja, yo amaba a esa gonorra, mi parcerero me decía, el Duke me decía, Kronos, yo quiero decir unas cosas así pero es que sabe qué, usted rima muy chimba, me decía así en las fiestas, todos locos, parce,

usted es el mejor, usted es el mejor que yo he conocido, usted va a ser grande, Kronos, usted va a ser grande y yo de hecho sé que él se pegó a un lado mío porque él me veía talento para hacer rimas, para hacer composiciones, reflexiones, para hablar en el escenario, para dar discurso ¿Cierto? y él se me pegó, él me decía que hiciéramos una canción y que él quería hacerla de MGL y yo "Ah, va pa' esa" y compuse de patrulla por la ciudad. Él me decía yo quiero rimar que sea, honda, desfonda, y yo de una, pam pam pam pam, le compongo eso, entonces salí de patrulla por la ciudad, es una de las canciones también que más duro pegó. Por cierto, la gente me pregunta mucho "Ey, de patrulla subilo al YouTube" nunca lo he podido subir, nunca, de patrulla por la ciudad, y pues esa es la historia con el Duke y de Patrulla por la ciudad y se me perdió la pregunta puntual que me hiciste por estar contando historias.

- K: Imagínate parce, y eso, como corre eso, y se esparce si ni siquiera teníamos internet. No había YouTube, nunca tuve el YouTube, imagínate.

- C: Muy bacano, Kronos, parce, como para concretar la última pregunta que te hice antes de lo de patrulla. Toda esta idea que fuiste aprendiendo y que fueron aprendiendo sobre la paz y toda la vuelta, se materializa mucho en algunas canciones en concreto, digamos lo que yo escuchaba en máquinas de guerra y más reciente en la de Habla el comandante Kronos, se siente mucho esa incidencia de la paz, digamos ¿Para ti y para el CEA, que era la paz, como tal, ¿qué es la paz?

- K: Me están acosando por acá entonces si ya, cierto... Bueno... Vea mi papá, Ehh, yo pienso que nadie quiere vivir en guerra, absolutamente nadie quiere vivir en guerra. Absolutamente nadie quiere el dolor. Absolutamente nadie. De pronto quieren las cosas que se consiguen a través, a través de la guerra, de la usurpación, de las invasiones militares, todo eso, pero en realidad nadie, nadie, nadie, quiere la guerra. Entonces, la paz es muy bonita, incluso, hay una canción que me encanta desde pequeño. Es que la música siempre ha estado en mí, toda la música, no solamente el Rap. Hay una canción que se llama "soy guerrillero" me encanta, yo la pongo a todo taco, soy guerrillero, que dice /CANTANDO/ "soy guerrillero más reconozco, que la violencia está por demás, viva Colombia mi patria amada, viva la calma y reine la paz" ¿Cierto?

Parce, es que, la paz, la paz es poder disfrutar de una fiesta tranquilo. O sea, cuando mi comuna está caliente, nadie tiene tranquilidad, o sea, los pelados son en las planchas con la mini uzi o con el fusil o las pistolas ¿Cierto? ¿Usted cree que tienen una fiesta en paz o que hacen un asado en paz o que están en una esquina en paz? ¡no! La guerra se utiliza y las armas se utilizan, el terrorismo se utiliza para usurpar, para adueñarse de tierras, en Colombia, por ejemplo, de tierras, de minerales, de recursos ¿Cierto? Pero la guerra no es buena, la guerra es una, es... El Exterminio de la paz interior, de la tranquilidad. Puede ser un estilo de vida, la guerra, la vida militar puede ser un estilo de vida, pertenecer a grupos armados es un estilo de vida y hay gente muy tranquila. Alguien me dijo, alguien que era un jefe, un jefe paramilitar una vez me dijo, yo le decía "parce, pero cómo se meten ahí, pues usted cómo llegó ahí y todo lo que toca hacer y aguantar ahí" y el man me dijo "mi pana, sólo decisiones" ¿Sí? Es verdad.

Cuando la gente decide que toma ese camino y que ese camino conlleva a muchas acciones, listo, eso es un estilo de vida. Pero, la paz, la armonía, yo pienso que es lo más bonito que le puede pasar a los seres humanos, aunque hay otras mentes que probablemente les gusta vivir en guerra, les gusta el conflicto, les gusta el choque, pero no, no me cabe en la cabeza. A mí no me cabe en la cabeza que eso sea bueno para las emociones, la paz mental, espiritual, eso ya toca cogerlo como un estilo de vida y eso es agisoso, eso es de zozobra, eso es un estilo de vida vertiginoso, jaja, pero no.

- C: Ya son las dos últimas: La primera es muy cortita ¿Ustedes han sentido represalias por las cosas que cantan como tal? Directamente por lo que plasman en la música.

- K: NO, los medios nacionales nos presentaron como "¡Ay, están matando los raperos en Medellín" pero la realidad es que en Medellín estaban matando muchísima gente, niños, viejitos, sacerdotes, policías ¿Cierto? Esta es una ciudad violenta, siempre ha sido una ciudad agisosa por decirlo de alguna forma ¿Si o no? Y cayeron raperos, cayeron hip hoppers en medio de esas confrontaciones, pero en realidad, que la hayan cogido con nosotros por el discurso, no, al contrario, hemos recibido muchas felicitaciones y la admiración de guerrilleros y paramilitares, de policías y soldados. Yo he cantado, yo he cantado para mucha gente, he ido a cantar a la Cuarta Brigada, al Ejército, en conciertos de la Policía, en ocasiones donde ha habido paramilitares, guerrilleros. Lo que pasa es que

la gente tampoco es bruta, la gente tiene su dosis de sensatez y dice "lo que están diciendo estos manes es la pura verdad".

- C: Severo porque ahí también están unificando estos bandos tan enfrentados ¿No, huevón?

- K: Si, es que ellos saben que son los hilos que se mueven desde más arriba y ellos son soldados rasos, les toca, es así.

- C: Severo, Kronos, ya para terminar, Kronos, lo de la desaparición forzada, no quería dejar pasar esa pregunta que me parece tan importante esta canción "desapariciones" con todo y el video ¿Cómo fue el trabajo que ustedes tuvieron alrededor de la canción y el video? ¿Ustedes trazaron alguna relación con las personas que están en los carteles? porque es un video que impacta fuerte, fuerte.

- K: Bueno, en la comuna 13 hay muchos desaparecidos ¿Cierto? Hay personas que conocemos que se nos desaparecieron seres queridos, incluso un amigo, uno de los integrantes de la élite en sus inicios, se llamaba Poliwar, le decíamos poliwar pues como el Pokémon y, las autodefensas, creo que en 2003 o 2004 el pelado desapareció y hasta el sol de hoy, nunca, nunca se encontró su cuerpo. Esa es una historia y ese es un flagelo en Colombia, es un fenómeno en Colombia y que nadie lo puede negar y esa fue, ha sido también una de las canciones que me ha gustado, que escribí de mi puño y letra, de mi imaginación y de mi reflexión y filosofía, la compuse para el Comando Élite, la cantamos en muchas partes y a la gente le gustó también.

- C: Kronos, listo, pues no sé si me quieres comentar algo más, sino, pues nos despedimos de una, tú me dirás si algo más quieres mencionar, compita.

- K: Bueno, mi hermano, entonces, pues primero parcerito que muchas gracias. Gracias por interesarse y un homenaje que le hacen al Chepo allá en Europa y estaba reflexionando ahorita sobre el Che Guevara y lo que el Che decía, para cerrar quiero dejar ese mensaje a vos ¿Cierto? Siempre está la no violencia ¿Cierto? Está la armonía, está la diplomacia, está la amabilidad, la humildad, el querer hacer el mundo mejor. Pero cuando aparezcan hombres que son unos hijueputas, Revolución... La Revolución...

- C: Kronos, se te fue la señal en lo último.

- K: Listo, mi hermano, ya, perfecto, listo. Bueno, nada, solamente quería mandar un saludo a los raperos de siempre de Bogotá, que, por cierto, un mensaje: No apoyen a gente que no tiene que ver nada con nuestra lucha, Don Popo, no apoye a Cambio Radical, no sea huevón, apoyemos a los que son afines a nuestros ideales, a nuestra lucha, a nuestras prédicas. Y, acuerden, ya, para cerrar, nada. Un mensaje que siempre está la No violencia, la humildad, el ser conscientes y amables y bondadosos, si se quiere, entre seres humanos, siempre está la opción pacífica, la resolución pacífica de conflictos, la no violencia. Pero cuando aparezcan hombres, que no tienen remedio, cuando aparezcan hombres que son unos hijueputas, siempre Revolución, como dice el Capitán Pingaloca ¡Revolución Compadre! Ahí nos vemos, mi hermano. Un abrazo, parcerito. Nos vemos en Tabogo.

## **B. Anexo: Entrevista a Martín Batalla**

- C: No sé, compita, si te quieres presentar, quisieras contarme algo sobre ti, sobre tu vida, tus experiencias en general.

- M: Bueno, mi nombre real es Andrés, me conocen como Martín Batalla, yo soy excombatiente de las FARC. Llevo años militando en las FARC y ahorita, pues, comprometido con el proceso de reincorporación. Actualmente soy gerente de una cooperativa que asocia a 125 excombatientes en proceso de reincorporación que se encuentra en el nordeste antioqueño, concretamente en el municipio de Anorí. La cooperativa desarrolla varios proyectos productivos en el marco de reincorporación, y bueno, básicamente eso. También pues, soy artista, me gusta el tema del arte, aunque ahorita pues como por temas de salud y otras cosas derivadas también de la guerra me ha tocado pues como parar un poco.

- C: Si, eso estuve viendo en tu Twitter como en noviembre creo que fue que lo escribiste, lo del oído, no sé si quisieras contarme sobre esto.

- M: Si, yo tengo una, pues digamos una afectación producto de la confrontación. Una explosión que me reventó ambos tímpanos ¿Cierto? Un tímpano quedó bastante afectado, como, más o menos el 80% de afectación, el otro como el 50%. El uno regeneró pues, bien, él sólo. El otro, he necesitado dos cirugías en ese oído, pues, y realmente no he podido recuperar del todo la audición y, fuera de eso, eh, tengo una cuestión que se llama Tinnitus, que es como, quedar escuchando la explosión, así como indeterminadamente ¿Cierto?

- C: Si, te entiendo...

- M: Entonces, eso, y eso me ha afectado, eh, las últimas veces que he grabado canciones y todo eso, me, me he sentido bastante afectado del oído, entonces me ha tocado más bien, suspender por el momento.

- C: Miércoles, pero bueno, bacano, bacano que cerraste por el momento, ahí como pa' estar pendientes.

- M: Si, sí, claro, quién quita que más adelante me mejore y vaya evolucionando bien eso y vuelva.

- C: Ojalá, compa, ojalá compita. Listo, compa, pues, te voy a hacer las preguntas en específico, más o menos las que te pasé categorizadas. Entonces, te quería preguntar, siguiendo esta entrevista de "Un adiós a la sombra" que es bien bacana para posicionar ciertos elementos: Tú ubicas tus inicios en el Rap sobre los 14 o 15 años, más o menos. ¿Quisieras contarnos cómo se dio ese acercamiento y por qué al Rap en concreto y no otro género?

- M: Pues, no, fíjate que yo empecé escuchando Punk. Yo empecé escuchando Punk en un momento donde justamente en Medellín había una movida de Punk bastante, bastante fuerte. O sea, realmente yo soy un amante de la música. O sea, yo escucho música clásica y escucho música colombiana y escucho cumbia y escucho... Y por esa época, más o menos cuando tenía 13 o 14 años empecé escuchando Punk, de Medellín, ahí con una banda que se llamaba GP, una banda bastante, bueno, unas letras bastante fuertes, bastante críticas, inclusive contra las fuerzas militares y, en fin... Luego, luego, tuve un acercamiento más con el Rap, pero fue más un acercamiento de vida, porque, resulta que yo vivía en una urbanización, digamos, cerrada y de clase media. Una urbanización que quedaba en medio de barrios y en esa urbanización había un grupo de Rap, unos muchachos que fueron como precursores del Rap acá en Medellín.

Yo en ese entonces era como decían acá un cachorrito, es decir ellos eran una generación o dos generaciones, pues sí, una generación mayor que yo ¿Cierto? Y yo era un peladito, y ellos ya, pues venían escuchando Rap y cantaban y toda la cosa, y yo, empecé a andar con ellos y empecé a conocer el Rap y me empezaron a mostrar el Rap en ese entonces.

Acá llegaba Rap clásico que es el Rap de Estados Unidos y el Rap desde su origen, Rap en Estados Unidos no por eso menos revolucionario, porque realmente era un Rap muy revolucionario y crítico y más en esa época. Entonces, a partir de digamos, de ya, de esa, digamos, de esa forma de vida, del acercamiento con ellos ¿Cierto? Yo ya mantenía con ellos, entonces, conocí más el Rap, conocí más el Rap y me adentré más en el mundo del Hip Hop, inclusive a analizar pues sus líricas, sus letras y también a ver la realidad de los barrios de Medellín, de alguna manera pues, lo que plasmaban también las canciones que venían en ese entonces de allá.

Era el Rap en sus inicios, era el Rap en sus inicios porque, pues, si, o sea, era, digamos, apenas aquí habían los grupos que fueron los orígenes del Rap en Medellín que eran la Clika y '¿La SUR SIDE Clika? es decir, quizá Laberinto, que fueron los primeros grupos de Rap acá en Medellín y otra serie de grupos más pequeños que empezaron pues como a impulsar la cultura, por entonces por eso fue que me adentré más en el Rap, fue por tener esa posibilidad de, pues ya en la vida concreta, de andar con ese combo, con esos muchachos que se llamaban La Hoguera, ellos se llamaban La Hoguera.

- C: Si, sí. Bueno, bacano, bacano y desde ahí empezaste de una a escribir o empezaste como a parchar con ellos en otro de los elementos, en el Break o alguna cosa ¿O fue directamente por la escritura y el canto?

- M: No, yo simplemente empecé a conocer y a reconocer el Rap ¿Cierto? En ese entonces, no, no pensaba en cantar, no pensaba en escribir, no, simplemente era como una esponja que absorbía y absorbía y llegaba y coleccionaba Rap y era maniático con los casetes, grabando casetes y poniéndole sus canciones y toda la cosa. Todo un aprendizaje del Hip Hop ¿Cierto? Y de lo que llegaba, de lo que llegaba, vuelvo y repito, puro Rap Clásico de los Estados Unidos, pero yo no pensaba en cantar ni en producir, ni en nada, ellos sí, ellos si cantaban, uno los veía y ellos se reunían a cantar a y a improvisar hijue... Pero, más que todo era aprender, aprender y a conocer, fueron los acercamientos.

Ya después yo empecé a cantar, ya, digamos, pero en ese entonces si andaba en los barrios, a conocer el Rap pues ya desde, desde lo barrial también, pero yo empecé ya, póngale pues, creo que tenía por ahí, más o menos 16 años, más o menos, cuando ya empecé en forma, en forma, a cantar y a escribir y ya, digamos, había trascendido ya la

época pues de andar con La Hoguera y ya andaba con otros grupos ¿Cierto? Que ya eran más de mi generación ¿Cierto? Muchachos más de mi generación que empezaban también a incursionar en el Rap.

- C: Listo, bacano. Y bueno, después, ya mucho más adelante fue como que tu contacto con Martín Hernández ¿Sí? En la canción "Martín Batalla" tú lo presentas de una forma que, a uno, de verdad, le llega un montón, es una vaina que lo conecta a uno muchísimo con la forma en que narras su vida, en que narras los sucesos que pasaban al rededor suyo. Entonces te quisiera preguntar al respecto ¿Cómo fue tu contacto con Martín Hernández o cómo te enteraste de él y qué te llevó a adoptar su nombre al construir tu proyecto musical desde ese punto?

- M: Bueno, eso ya, mucho más adelante, es cuando ya tengo la posibilidad de llegar a la Universidad, donde también pues, conozco otro tipo de lucha, la lucha estudiantil ¿Cierto? Ya las reivindicaciones estudiantiles, el tema de la universidad pública y donde también tuve la posibilidad de adquirir conocimientos desde lo teórico ¿Cierto? Y empezar a confrontar con la realidad.

Y Martín Hernández era un líder, un muchacho, líder estudiantil, también de una generación más, Martín inclusive ayer estaría cumpliendo 45 años, una generación digamos, mayor que yo, pero era nuestro referente, era nuestro líder y era, de alguna manera, si, era digamos una persona muy disciplinada, con un amplio conocimiento, con un carisma muy grande que su sueño era, digamos, lograr tener una organización estudiantil fuerte ¿Cierto? E inclusive, él tenía una vaina que era un Pre-icfes, preuniversitario para los pobres, digamos, para los sectores populares, una propuesta digamos alrededor de eso y aglutinaba alrededor de lo estudiantil y era un referente para muchos de nosotros ¿Cierto?

¡Ah bueno! Él era estudiante de la universidad Nacional y en ese entonces nosotros, muchachos y estudiantes de la Universidad de Antioquia y de la Universidad Nacional pues realizábamos actividades académicas, foros, teníamos una actividad que se llama jornada por la vida y la libertad de Jesús María Valle Jaramillo, que digamos, varias jornadas en el marco pues de la lucha estudiantil. Y Martín Hernández fue asesinado por los paramilitares

en Medellín en el barrio Castilla y pues para nosotros fue muy impactante ¿Cierto? Fue muy impactante y muy duro, demasiado y ya más adelante ya cuando yo estaba en la guerrilla que había ingresado y todo eso, inclusive, fue ya casi para comenzar el proceso de paz, que adoptó el nombre de Martín Batalla porque Martín Batalla es un nombre artístico y se adoptó fue, prácticamente para salir a hacer pedagogía del Acuerdo desde el arte, porque yo en la guerra nunca adopté el nombre Martín Batalla sino muchos otros nombres. Martín Batalla fue siempre una canción, si la buscas, Martín Batalla es una canción que nosotros grabamos que tú la mencionas y es una canción que nosotros grabamos como seis meses después de que matan a Martín que la sacamos precisamente para hacerle un homenaje a él y fue una canción hasta el año, no sé, hasta más o menos hasta el año 2013 más o menos, donde ya adopto el nombre de Martín Batalla para salir a hacer pedagogía artística por la paz, pero en la guerra realmente yo nunca me llamé Martín.

- C: Mientras estabas en la guerra, dentro del Rap ¿Seguías sacando tus canciones y tal bajo algún otro nombre?

- M: No... No, no. Siempre, si seguí haciendo canciones, pero no salían bajo ningún nombre, no salían bajo ningún nombre, por ahí hay una recopilación bastante amplia, pero en ese entonces no utilizaba el nombre "Martín Batalla"

- C: Listo compa, muchas gracias, compita. Ya me has contado varias cosas, pero para que no quede nada en el tintero te quería preguntar si ¿Aparte de lo que me has contado hay algún momento significativo, bien sea en tu historia artística o revolucionaria, que quisieras comentarnos?

- M: Algún momento... Bueno, pues, a mí, bueno, yo te dije ahorita que yo empecé escuchando Punk y siempre para mí el Punk ha sido una inspiración ¿Cierto? Por ejemplo, tuve la oportunidad de conocer justamente en el marco del lanzamiento del partido en Bogotá en esa misma actividad que se hizo en la plaza de Bolívar, entonces pude conocer a la gente de Banda Basotti ¿Cierto? Son una banda... Pero, más aún que Banda Basotti pude conocer a Katia Arkaraso que es de Kortatu, que es una banda legendaria, o sea es de lo legendario de Punk, Kortatu. Entonces, que pasa, hay una canción que se llama Atrapa Tu Arte ¿Cierto? Que justamente, cuando estuve en Madrid, entonces me vi con

Karia Arkarasu y con Banda Basotti en Madrid, me invitaron a cantar esa canción en vivo ellos ¿Cierto? En un lugar, cerca, no recuerdo como se llama eso ¡Ah, Rivas Rock Festival! Eso queda cerca de Madrid y para mí fue muy importante haber podido cantar esa canción con ellos ahí en vivo porque para mí es una banda legendaria y la canción es demasiado... Además, es en euskera y a mí también lo vasco me parece bastante bonito, tanto el idioma como la cultura y ese fue un momento bastante importante. Pero, también, por ejemplo, haber podido cantar en la Plaza de Bolívar de Bogotá, también creo que fue un momento para mí como muy cumbre, muy cumbre además porque también canté con Banda Basotti en la plaza de Bolívar de Bogotá, brutal...

- C: No, claro y fue un momento muy fuerte, un momento histórico, todavía tengo por ahí la camiseta de ese día. Ese día fue muy bacano ¿No?

- M: Sí, exacto, exacto, exacto.

- C: Listo, compita, como para adentrarnos más que todo en este proceso de construcción de memoria, te quería preguntar, primero que nada, para saber desde dónde salen tus canciones ¿Cómo era el proceso de creación de las mismas? ¿Cómo creabas tus canciones y cómo fue este proceso antes y después de la firma de los acuerdos o incluso del proceso de paz? Ahorita me comentabas que había una diferencia, por ejemplo, en cómo te presentabas cuando sacabas tus canciones ¿Qué más cambios nos podrías comentar? ¿Qué más nos podrías hablar del proceso de creación de estos temas?

- M: Si, no, claro, o sea fue mucho el cambio, pues primero el cambio de yo ser un artista pues normal en la ciudad pa' estar en la guerra y producir en la guerra es bastante difícil. YO mantuve algunos contactos con gente amiga de la escena del Hip Hop que me mandaban pistas y de alguna manera me hacían llegar pistas y yo sobre eso componía y con una grabadora de periodista con la que nosotros grabábamos y hacíamos radio para las emisoras de las FARC. Pues ahí grabábamos las canciones y editábamos de alguna manera. Yo me, recuerdo mucho que yo me encerraba en las noches en donde había condiciones, me encerraba completamente con las carpas para que no saliera luz al editar las canciones pues en la caleta ¿Cierto? Y entonces el proceso de producción obviamente varió mucho, además porque yo, es decir, antes yo cantaba y grababa, pero el productor

se encargaba de hacer todo lo demás, ya entregaba una canción lista. No, aquí me tocó fue a mí ya montarme a editarlo, y claro, uno escucha esas canciones y son canciones muy mal, desde el punto de vista profesional no tienen nivel, porque imagina uno editando en una carpa en medio de la selva... Pero el mismo proceso cuenta una historia importante ¿Cierto? Fueron hechas en esas condiciones, entonces, el proceso si varía muchísimo, varía demasiado y ya de, pues, de haber salido de la guerra a ahorita, pues también, porque ahorita hay mucha tecnología, ahorita hay muchas más facilidades.

¿Pero, ahorita qué pasa? Que, uno el tema de la salud ¿Cierto? Pues que me afecta la salud. Y, lo otro es que, pues, bueno claro que yo le dediqué un año y medio a hacer pedagogía del acuerdo después de que se firmó el acuerdo de paz ¿Cierto? Fue año y medio que estuve en Bogotá pues, nada más en función de eso. Pero ya estos dos últimos años he estado en función del tema de reincorporación y del tema de los proyectos productivos y del tema de sacar adelante la cooperativa. Entonces, eso también me ha tenido bastante pues, o sea, no he podido pues cómo dedicarle mucho tiempo al tema.

- C: ¡Claro! No y digamos que, si para los raperos en las ciudades normalmente es difícil empezar la grabación, no me imagino teniendo que estar pendiente también de que no lo pillen, de que no lo escuchen, de que no salga la luz, eso marca una diferencia bien fuerte ¿No?

- M: Si, no, y además es, pues yo a veces recuerdo y... Es como una vaina muy surrealista porque el Rap es una música muy urbana, uno estar en medio de una selva grandísima, una selva enorme y trabajando Rap y produciendo Rap y editando Rap, eso es una cuestión hasta bien extraña.

- C: ¡Claro, claro, claro! Pero muy bacano, muy interesante cómo se logró crear ese proceso. Pero tú me dejas pensando en una vaina, teniendo en cuenta este proceso de creación impactado por las vivencias en la insurgencia y demás, te quería preguntar ¿Qué otras cosas o de qué otras formas has sentido que estas vivencias dentro de la insurgencia impactaron la música que haces? ¡Claro! En las temáticas se refleja, no sé si me quieras contar algunas otras cosas que tú sientas que hay un impacto fuerte.

- M: Si, pues de todas formas eh... Yo creo que, o sea, yo, digamos la posibilidad de haber estado también en la confrontación fue la posibilidad de haber conocido otra Colombia que o sino yo no habría conocido ¿Cierto? Un muchacho de la ciudad y que mantuvo en la ciudad y que no conoce la vereda por allá lejos, que lo máximo que conoce era aquí a 45 minutos de Medellín y que piensa que eso ya es rural. Entonces, al llegar uno ya a zonas que quedan a días de camino en mula ¿Cierto?

Y son realidades muy diferentes, o sea, son dos países completamente diferentes, entonces, para mí, tanto como ser humano como artista, para mí es un complemento, porque conocí la ciudad, conocí la vida en la ciudad y conocí de alguna manera un conflicto en la ciudad y también conocí la vida en el campo, conocí las condiciones del campo y un conflicto en el campo, condiciones muy diferentes. Y, yo creo que, sobre todo a lo último, las últimas canciones que produce, el tema del campo y de la naturaleza, y de lo rural, se sienten, se sienten no sólo en la letra, sino que, tú escuchas por ejemplo, a lo último una canción que, la primera canción que yo grabé digamos una vez ya nos concentramos fue en un estudio móvil que armamos de manera móvil con este man que se llama Pablo de un grupo que se llama Alerta Kamarada, allá por la Guajira armamos un estudio allí en un momentito, llevó sus aparatos de grabación y grabamos, por ejemplo en esa canción nosotros qué hacíamos, en la noche nos íbamos a grabar las ranas, nos íbamos a grabar las ranas que estaban ahí cerquita del campamento y Rwaaa Rwa Rwa y luego entonces metíamos eso en el reggae o en el Rap y grabábamos el pájaro que salía en la mañana y hacíamos ese tipo de proceso. Entonces, ya son, digamos, son cosas más rurales, son cosas más del campo, más, pues es diferente, es diferente y yo creo que eso sí se nota sobre todo a lo último.

- C: NO, claro, muy bacano, y nutre un montón las canciones les da ese sello particular, esa vaina diferente ¿No? Digamos que, tomando un poquito la primera parte que tú estabas planteando antes de entrar en lo rural, me resuena también, cuando escuchaba tus canciones, en la de Martín Batalla, cuando tú narrabas esta violencia en los barrios, la resistencia que se daba frente a esta violencia que se producía, por ejemplo, por parte de los paramilitares y, claramente, el rescate de la memoria de los asesinados, como el mismo Martín.

Entonces te quería preguntar ¿Cómo consideras que la ciudad y el barrio impactaron en tus letras, en qué formas llegaron a impactar, antes incluso -tú me decías que antes de estar en la insurgencia tuviste esa relación directa antes de irte para allá? -? Ya me habías mencionado, por ejemplo, Medellín, no sé si habrá alguna otra ciudad o algunos barrios en particular que tú digas "parce, tal cosa en tal barrio me impactó de tal forma o tal vivencia en determinado punto de Medellín me marcó para escribir esta canción o para ver el conflicto de tal manera".

- M: Pues, yo siempre mantuve la relación muy estrecha con Manizales porque fue, realmente yo nací en Manizales, yo, mis papás se trasladan a Medellín cuando yo tengo más o menos dos años y yo crezco en Medellín, pero la familia mía es de Manizales y yo mantengo ahí como un lazo estrecho con Manizales, más aún porque hay un rapero que se llama Mc Kno que es muy amigo mío y que iba conmigo para Manizales, nosotros nos íbamos a cantar a la feria de Manizales, antes de que yo ingresara a la guerrilla, nos íbamos Mc Kno y yo, y mc Kno también es de Manizales, es lo mismo es de Manizales pero vive en Medellín desde que es pequeño, entonces nos íbamos para Manizales juntos. Y allá teníamos también amigos de otros grupos de Rap y allá cantábamos y no sé qué y bueno y parchábamos en Manizales, entonces siempre con el eje cafetero hubo una relación bastante estrecha.

Y aquí, particularmente, en Medellín, la relación la comuna 15, porque aquí digamos que un poco, no sé si tú conoces la historia de Medellín bien, un poco se da lo que pasa en estados Unidos, en Estados Unidos se da el East Coast y el West Coast, es decir un rap que es producido en la costa Oeste de Estados Unidos que es el WC y un Rap que es producido en la costa Este que se llama el EC que son dos escuelas de Hip Hop diferente, inclusive cuando uno los escucha musicalmente uno dice ¡Uy no es que esto es WC o esto es EC! Lo mismo pasaba en Medellín, pero en Medellín pasaba con el sur y el norte.

Entonces, había una escuela de Rap en el Sur que era la Sur C Clika y en Medellín el Norte que era La Clika e inclusive cuando tú las escuchabas, tu decías "esto es del Sur y esto es del Norte" en lo musical pasaba lo mismo, entonces siempre mi relación fue muy con el Sur porque crecí en el sur de Medellín, crecí en Itagüí, crecí en la comuna 15, entonces siempre me moví en los barrios de Envigado, Itagüí, Sabaneta, Calatrava, todo el sur ¿Cierto? Pero también con procesos importantes en algunos barrios, de, por ejemplo, la

comuna 8 y de la comuna 13 pero ya por vainas digamos más ¿Cómo dijera uno? Porque son comunas donde, digamos, donde, la tradición de resistencia es mucho más fuerte, entonces por supuesto los, los, lo que es los procesos populares artísticos críticos entonces tienen posibilidad de desarrollarse de manera más apropiada, entonces, por, digamos, por mi vida en la comuna 15 en el Sur de Medellín, pero ya por el tema político y social en Medellín se dieron procesos, inclusive nosotros fuimos fundadores de una escuela de Rap que se llama Cultura y Libertad que es de la comuna 8 de Medellín ¿Cierto? Que son comunas ya, comunas Orientales y Nororientales, la comuna 13 y la comuna 8.

- C: Esa Clika, yo recuerdo la Clika UND, la del Vampiro y demás, no sé si será una de las que me estás comentando...

- M: Si, la del Vampiro es la Clika del Norte, del valle del Aburrá, lo que pasa es que, como te dijera, el Vampiro ya fue a lo último, hubo precursores de esa Clika antes, que inclusive algunos murieron a algunos los mataron, hubo uno que se llamaba el Gringo, otro que le llamaban el Zana, después vino el Vampiro, pero esa Clika UND tuvo otros precursores ¿Cierto? Y es esa misma, por eso era la del Norte, la del Valle de Aburrá y había otra que era la Sur Side Clika que, a lo mejor, a nivel nacional es más desconocida, o sea, casi no se conoce, pero aquí pues en Medellín si se conoce y digamos, yo era más de la Escuela de la Sur Side Clika ¿Cierto? Que era inclusive una Escuela mucho más musical y más instrumental. La del Norte es una mucho más rapera, mucho más fuerte, esta era un poco más... Diferente, jaja. Entonces, eso, pero sí, es la misma, La Clika UND es la...

- C: Como para contarte, otro de los compas que nos está ayudando en lo de la tesis es el comandante Kronos, del Comando Élite de Ataque de ahí de la 13.

- M: ¡Ah, ya, ya! Si, pero yo ahorita, yo ahorita no conozco pues de la 13 de ahorita no conozco mucha gente la verdad, no conozco mucha gente.

- C: Ahorita lo que tú me decías digamos, de este camello que se pudo expandir en los barrios, sobre todo lo que me comentas de la comuna 8 y la 13 como que es importante esa vaina de los camellos en los barrios ¿No? De llegarle a la gente y tal... Y, digamos que

tú en una de las canciones hablas directamente de esto ¿No? En la de "música rebelde" planteas esta forma de llegarle a la gente en los barrios con tu música, entonces te quisiera preguntar, dentro de todo el proceso artístico que has logrado llevar, claramente se emparenta con el proceso revolucionario ¿Cómo piensas que se ha construido memoria sobre el conflicto en las ciudades desde lo que has podido construir?

- M: ¿Cómo, me repites la pregunta porfa que no la copié?

- C: Fresco, más que todo cuando hablas en "música rebelde" que presentas esta forma de llegarle a la gente de los barrios con tu música, pues quisiera saber ¿Cómo consideras que has logrado construir memoria sobre el conflicto en las ciudades, desde tus canciones, desde el camello en los barrios con la gente y demás?

- M: Si, no, yo... A mí a veces me, inclusive me sorprende, me sorprende y más que por lo que haya escuchado en los barrios es por lo que, o sea, me sorprende es porque inclusive he llegado a zonas, lugares más lejanos ¿Cierto? Zonas semirrurales donde tienen mis canciones, eso sí me genera como "Uy, mire llegó ahí". Y, realmente sorprende a uno. Pero claro, hay una, yo creo que, sobre todo, por ejemplo, muchachos de ahorita no tanto, pues digamos los raperos de ahorita ya no conocen, pues no conocen a uno ni nada de eso, pero sí creo que hubo una generación, una generación que fue marcada por muchas de mis canciones ¿Cierto? Pero también por un montón de, no sólo las canciones ni uno como artista, sino un montón de procesos que se vivieron aquí en la ciudad ¿Cierto?

Y, bueno, uno se encuentra gente, muchos de organizaciones sociales, populares, jóvenes, gente que le escribe a uno y "vea, no tal, sus canciones y me gustan y tal letra y tal canción y dónde la consigo y por qué no viene a cantar a tal parte, por qué no viene a cantar a tal otra" y entonces hay un reconocimiento de la gente, sobre todo de los sectores populares que para mí es lo más importante. A lo mejor a uno no lo conocen los raperos famosos de ahora, pero la gente del barrio, las comunidades, si lo referencia a uno, la gente de los procesos sociales ¿Cierto? La gente de procesos estudiantiles, y eso ya es importante porque es que el Rap vaya más allá de los raperos, o sea, entonces, de eso se trata también y que todo este tipo de exposiciones vaya más allá de, digamos, de un círculo cerrado al que siempre le llega. ¿Cierto? Está la posibilidad de que le llegue y de los canales por los cuales siempre llega. Entonces, y, bueno, pues yo, digamos la experiencia

ha sido muy grata desde ese punto de vista, porque sí, yo a veces me quedo sorprendido con eso.

- M: Bacano, bacano, Martín, compa y digamos que, para adentrarnos un poco más bien en la cuestión de la organización, te quería preguntar ¿Cómo ha sido ese camello que tú llevabas a cabo desde las FARC-EP y, por ejemplo, que relación tenía... Bueno, esta parte ya la habíamos trazado un poco, pero sería más bien ver ese camello dentro de la organización? no sólo dentro de lo musical ¿Cómo se transforma también en el pos acuerdo? Me comentabas ahorita de la Pedagogía de Paz que estabas haciendo, pero ¿Cómo sentiste ese cambio? ¿Cómo sentiste pasar de las armas, no sé qué cargos tenías directamente dentro de la organización en tu tiempo como combatiente, y cómo sentiste el cambio, por ejemplo, pasando luego a la pedagogía de la paz?

- M: Bueno, no, yo, digamos que, que, que, las FARC era un ejército muy grande, tenía muchas especialidades ¿Cierto? Necesitaba formar médicos, y necesitaba formar ingenieros y necesitaba formar artilleros y necesitaba formar comunicadores y necesitaba formar... Es decir, de todo, de todo, absolutamente de todo. Y, yo desde que llegué pues tuve muchos aprendizajes en muchos campos ¿Cierto? Pero siempre me enfoqué mucho en el tema comunicacional ¿Cierto? Siempre me enfoqué mucho en el tema de la comunicación, hice parte de varias estructuras dentro de las FARC, inclusive de la Comisión Internacional de las FARC y, básicamente, pues, sobre todo en los últimos años, mi trabajo fue muy enfocado sobre todo al tema de la edición de la Revista Resistencia, de la página de internet y del Bloque Martín Caballero, de lo que tiene que ver con la administración y gestión de la página, también, de la página Web de Resistencia, exactamente, de lo que tenía que ver con la producción de la Cadena Radial Bolivariana Voz de la Resistencia, entonces, pues, en mi última época mi trabajo fue muy enfocado a eso.

También trabajé en el tema textil mientras estuve en la (...) porque, pero, muy desde la propaganda, o sea nos dedicábamos a sacar gorras y camisetas y tan y tal y ahí me metí en el mundo textil, pero porque hacíamos propaganda con eso, porque necesitábamos mandar para los frentes camisetas y gorras y en fin... ¿Cierto? Estampadas y bordadas... Entonces, pero... Y.... ¡Ah bueno! Y también, digamos, otro campo que a lo último también

le dediqué mucho tiempo, muy desde lo ¿Cómo es que se llama cuando uno aprende desde uno...? //C: ¿Desde lo empírico? // Si, que uno se pone a investigar y a leer y tan tan tan y empieza a desarrollar un conocimiento, autodidacta, si, más desde lo autodidacta y es que nos dedicamos al desarrollo del Software libre digamos especializado para las cosas nuestras ¿Cierto? Programas de seguridad, de encriptación de información con bases de datos, con sistemas de georreferenciación ¿Cierto? La última época le dediqué mucho a esa tarea.

- C: Si, juemadre, bacano, bacano y bien fuerte la cosa ¿No? Y todo este camello ¿Cómo sentiste el tiempo cuando pasaste al pos-acuerdo? ¿Cómo estás en esta última época? Digamos, ahí trazo directa la relación, por ejemplo, con La montaña ¿No? En cuanto a lo textil, pero no sé qué más me quisieras contar ahí.

- M: Ehhh... O sea que haya tenido como un, no entiendo mucho la pregunta...

- C: Todas estas cosas que me comentabas que trabajabas dentro de la organización ¿Cómo las has sentido ahorita en el pos-acuerdo? Digamos, lo textil yo lo podría relacionar con lo que haces en la Montaña... Cosas así...

- M: ¡Ah, no, claro! Todo eso, todos esos saberes se conjugan de alguna manera y pues también se nutren con lo aprendido en lo propio de este proceso ¿Cierto? O sea, también todos estos años ha sido un aprendizaje, nosotros, aunque vivíamos colectivamente, no sabíamos nada de cooperativismo, ni qué era formar una cooperativa, ni qué era pagar un impuesto en la DIAN... Y eso es un poco de cosas también y son aprendizajes que tenemos desde el punto de vista de la gestión, de lo productivo, de la administración de los proyectos colectivos y... En fin... Y hay puntos donde se conjugan varias cosas, por ejemplo, en La Montaña, no sólo se conjuga lo textil, sino que se conjuga lo comunicacional, o sea, La Montaña afortunadamente es un proyecto que desde el punto de vista comunicacional tiene una fuerza ¿Cierto? Y que esa fuerza que tiene en lo comunicacional es gracias también a ese aprendizaje que nosotros tuvimos en todo este tema que te estoy comentando de manejo de redes sociales, de administración de página Web, de mandar mensajes, en ese tiempo de la clandestinidad, pero ya desde la legalidad ¿Cierto? A través de las redes sociales y de los medios de comunicación, en la Montaña confluyen esos dos, esos dos elementos ¿Cierto? Entonces, sí...

- C: Bacano, bacano, gracias, compita... Digamos que, respecto a las horas culturales, cuando todavía estaban dentro de la organización y demás, las que realizaban antecitos de la firma del Acuerdo de Paz, tú comentas dentro de una de las entrevistas que se da un proceso de creación cultural y que se lograba forjar una cohesión entre las unidades ¿No? Pero, te quería preguntar si tú consideras que dentro de estas horas culturales también se lograba llegar a un proceso de construcción de memoria.

- M: Sí, claro, sí, porque, por ejemplo, habían horas culturales donde se decía "bueno, vamos cada uno con un poema" Y bueno, vamos a escribir un poema y cada uno escribía un poema y tú leías los poemas y tú, es decir, lo que relata la gente, vamos a poner el caso, poema dedicado a aquel que cayó en combate y que murió ta, ta, y eso es memoria ¿Cierto? Porque estás relatando un hecho ¿Cierto? Y también desde la memoria colectiva nuestra, no solamente de esa persona como combatiente sino como organización. O de repente se relataba la vida en el campamento, entonces hay una construcción de memoria permanente a través del Arte y de la Cultura y pues sí, una retroalimentación.

En la misma hora cultural se va construyendo memoria al tiempo que se va haciendo arte y se va haciendo cultura y se va generando una identidad colectiva ¿Cierto? Porque eso era un elemento fundamental de las horas culturales, y el otro elemento fundamental es lo que tú mencionas, se generaba un criterio de igualdad, es decir, en la hora cultural no había rango, había // ¿diversión? // ¿Cierto? Es decir, no desde, ni siquiera desde lo formal, o sea, que te dijeran, no es que está estipulado aquí... No, sino que lo que yo digo es que, en la hora cultural, o sea, digamos, no es raro que en la hora cultural por ejemplo vamos a coger de chiste al comandante, vamos a cogerlo de chiste y vamos a gozárnoslo y... Es decir, ahí se acaba esa, esa, esa digamos, verticalidad un poco, se acaba esa jerarquía y nos encontramos todos en una herramienta tan importante como es el arte y como es la cultura, entonces, eso era muy importante la hora cultural.

- C: Claro, no, esa fuerza de los afectos, esa fuerza del afecto y la camaradería //Claro// era notoria ¿No? //Claro, claro//. Digamos que todos esos puntos que me comentas de la Identidad, de la memoria, del arte y de la cultura, pues me llevan como a aterrizarlo un poco dentro de estas dos canciones que tú tienes, a mí me encanta escuchar el contraste

entre las dos: Entre Desenterrando Memorias Parte 1 y Desenterrando Memorias Parte 2. Y digamos que ahí, esa intención de construir memoria es clara. Tanto desde la breve relación respecto al conflicto político y armado colombiano, como también a la historia de la organización. Quisiera saber si me quisieras contar respecto a ambas canciones ¿Cómo surgieron, fue un proceso de creación colectiva o si estuviste sólo, sentado ahí dándole? ¿Cómo fue la vaina?

- M: Eso, no, eso han sido procesos de creación colectiva. Realmente, la idea de Desenterrando memorias nace a partir del encuentro mío con otra artista de las FARC que se llama Inti Maleywa, ella es una pintora, una artista muy muy, pues, muy destacada dentro de la organización. Y cuando nosotros nos encontramos en la Serranía del Perijá, ella venía con la idea de pintar lo que había pasado en el conflicto ¿Cierto? Y nos sentamos a hablar y toda la cosa y yo le dije "bueno, eso mismo que tú estás haciendo a través de la pintura, podemos generarlo a través de varias y de otras expresiones artísticas" ¿Cierto? Y podemos hacer un relato bien bonito de, de... Pues, bonito no porque el conflicto no es bonito ¿Cierto? Pero, digamos, desde el punto de vista del arte y la cultura es algo muy diferente, muy diferente, exactamente.

Entonces, le propuse pues que hiciera, que lo que ella estaba haciendo, entonces podíamos hacerlo con la música y que más adelante podíamos hacerlo con el teatro y con otro tipo de cosas. Ahí empezó la idea, ella terminó su trabajo de pintura, yo terminé mi canción y finalmente la pudimos grabar una vez nos concentramos en ¿¿Pontores?? gracias a que habían un periodista del Partido Comunista Portugués, haciendo un, digamos, un especial ahí acerca de la dejación de armas y le dijimos que nosotros estábamos haciendo una canción y que si por favor nos podría hacer algunas tomas y dejárnoslas para nosotros editar. El hombre nos hace las tomas, nos deja el material y ya me siento yo con ella a editar el video de Desenterrando Memorias 1, que es el relato, pues del conflicto ¿Cierto? O sea, esa primera parte del relato que llega justamente hasta el nacimiento de las FARC ¿Cierto? Desenterrando Memorias 1 abarca desde la Masacre de las Bananeras hasta la década del 60 que es el nacimiento de la insurgencia y Desenterrando Memorias 2 relata desde el nacimiento de la insurgencia hasta más adelante, hasta ya lo que pasa con la Unión Patriótica y otras cosas.

Entonces ese es el nacimiento de Desenterrando Memorias, un proceso colectivo porque, como te digo es una idea que se trabajó con Inti ¿Cierto? Digamos, eh, y Desenterrando Memorias 2 también, digo, digo que es un proceso colectivo porque también lo trabajamos en Bogotá, se trabajó ya, lo mismo, por ejemplo, otro amigo. ¡Beh, qué casualidad! En este caso un, un brasilero, pues, un amigo de Brasil, que también habla portugués, nos hizo la grabación en Bogotá ¿Cierto? Él ya se encargó de la edición y todo, pues, en este caso, y obviamente se ve la diferencia en la edición de la segunda parte y la primera ¿Cierto? Entonces, sí, todos han sido un trabajo colectivo, todos han sido trabajo colectivo.

- C: Bacano, bacano esas coincidencias cómo pueden llevar a esas construcciones. Yo quería preguntarte una vaina ¿Tú recientemente has escuchado esas dos canciones? ¿Qué sientes al escucharlas, al ver los videos?

- M: Si, claro, yo, pues, siente uno como que ha pasado mucho tiempo. Y no ha pasado tanto, y ha pasado mucho. Es decir, en Colombia realmente ha pasado, desde que se firmó el Acuerdo, han pasado muchas cosas y hemos pasado por todo tipo de sentimientos: Desde que salimos, con toda la esperanza del mundo, hasta la desesperanza, hasta el realismo, hasta aterrizar las cosas, bueno, en fin, por un montón de procesos. Y, bueno, yo más que todo me siento, digámoslo así, satisfecho de que ahí quede una parte de la historia del conflicto armado para las nuevas generaciones ¿Cierto? Y que puedan llegar y decir "bueno, vamos a escuchar una canción que hable sobre lo que pasó ¿Cierto?" Y 30, 40, 50 años, y ahí esté, y ahí esté el relato, eso le queda a uno, uno, como digamos el tema artístico más que todo yo siempre lo he concebido como eso, como la posibilidad de dejar un relato a otras generaciones que quizá sin ese tipo de herramientas pues ¿Cómo, ¿cómo les habla uno? ¿Cierto? ¿Martín Batalla cómo les puede hablar a gente que va a nacer dentro de 30 o 40 años? Solamente a través de este tipo de herramientas, de resto, no es posible.

- C: No, y, digamos que, con este punto que planteas de todos estos sentimientos desde la firma ¿No? Esa esperanza, ese camino después por la desesperanza y por lo que planteas como realismo. Todo eso me lleva como a, no sé, a pensarnos esta cuestión de la construcción de paz ¿No? Digamos que ya para darle un cierre con unas últimas preguntas, te quisiera preguntar en torno a esta cuestión de la construcción de paz que es

tan jodida en un país donde se incumplen tanto los Acuerdos por parte del gobierno ¿No? Entonces, te quería preguntar, digamos, en la entrevista Un Adiós a la Sombra, otra vez trayéndola a colación, tú describes esta labor de pedagogía de la paz que nos has venido planteando a lo largo de la entrevista y lo planteas a través del arte. ¿Tú consideras que la música que haces tiene un impacto en la construcción de paz?

- M: Sí, claro, si, por supuesto que sí. Yo creo que, no sólo la música sino todo lo que hacemos como excombatientes en el marco de este proceso tiene, digamos, influye directamente en la construcción de paz, más mucho más si es a través de herramientas artísticas. O sea, es que, para mí el arte y la cultura tiene una fuerza de transformación que no la tienen otro tipo de herramientas y yo la pude comprobar en la época en la cual estuve haciendo pedagogía del Acuerdo. Lástima que el arte y la cultura no sean apoyados en este país ¿Cierto? Y que haya, además de eso, un vacío enorme en el Acuerdo de Paz, porque no existe la palabra arte y cultura en el Acuerdo de paz ni se concibió como una manera de transformar a Colombia, eso fue nosotros, un puñado de artistas de las FARC que dijimos "no, venga, vamos a hacer del arte y la cultura una herramienta para hacer pedagogía, tan tan" y nos montamos en ese cuento, pero a eso nadie le paró bolas, ni siquiera el mismo partido le paró bolas, nadie, realmente a eso nadie le dio la importancia que se le debió haber dado y esa propuesta quedó como quedan las propuestas de arte y cultura en Colombia, un poco ahí, en el olvido. Pues, yo sigo creyendo que el arte y la cultura son la herramienta porque, es decir, cuando tú le relatas o hablas a la gente a través de un discurso, no sé, de otras maneras y lo haces a través del arte, o de la poesía, de la canción o de la pintura, el sentimiento es diferente.

- C: Mjm, llega mucho más fuerte.

- M: Exactamente, y mueve fibras que otro tipo de comunicación no genera, no, mueven otro tipo de sentimientos, y eso realmente es lo que puede ayudarnos en la construcción de paz, o sea, yo fui a universidades privadas en Bogotá donde empezaba el relato y decía "yo soy excombatiente de las FARC y tin tin tin..." Y terminaba cantando y a lo último se me paraba un muchacho y me decía, "vea, usted cuando dijo que era exguerrillero de las FARC lo odié, pero lo odié, es decir, no quería saber nada. Y cuando usted empezó a cantar, yo reconocí en usted ese ser humano, esa persona con la que puedo

reencontrarme, con la que puedo confiar, en la que..." Entonces, el arte rompe barreras y muros y eso es así, eso es efectivo.

- C: No, una fuerza la hijuemadre, claro, logra llegar de una manera increíble. Bacano eso que me cuentas... Dime.

- M: Tengo nada más ya pa' la última pregunta porque tengo que retirarme.

- C: Listo, todo bien, esta va de una, respecto a Desenterrando Memorias también, parte 1 y parte 2, Asamblea Nacional Constituyente y la de Ollita en Ollita, como que en esas tres se conjuga muchísimo este punto, y es, la cuestión de la paz. Entonces, quisiera preguntarte ¿Cuál es la idea de Martín Batalla frente a la paz? ¿Qué es la paz para ti? ¿Y cómo crees que has aportado desde tu quehacer artístico a la misma? Esto ya lo mencionaste, pero si quisieras dejar otro punto, ahí quedo pendiente compa.

- M: Bueno, yo, pues yo creo que hay dos concepciones de la paz o, prácticamente que en la sociedad ¿Cierto? En la sociedad si uno lo analiza y en el marco pues de lo que vive nuestro país ¿Cierto? Los sectores populares conciben la paz como una paz con oportunidades y ... Sin hambre, con inclusión ¿Cierto? Y hay otros sectores más minoritarios y mucho más privilegiados que conciben la paz como el silencio de los fusiles para poder disfrutar de sus beneficios y de sus privilegios históricos ¿Sí? Y yo, me marco por eso siempre ¡A la paz hay que ponerle apellido! Pues, hablamos de la paz con justicia social ¿Cierto? Y eso es lo que queremos, no simplemente el silencio de los fusiles sino una paz realmente donde, entonces, por ejemplo, 'ombe, no maten a la gente porque piense diferente ni porque pelea por sus derechos fundamentales. Una paz donde entonces los niños tengan una educación básica ¿Cierto?

Es decir, donde hayan unas condiciones mínimas ¿Cierto? Porque, por ejemplo, el hambre es violencia, o sea, si algo hay violento es el hambre. O, por ejemplo, el que rebajen, o el salario mínimo o todas esas condiciones de indignidad ¡Eso es lo más violento que hay contra el ser humano y contra el trabajador! Entonces, es eso, la paz tiene que pasar por unas transformaciones sociales profundas, y esa es la paz que estamos construyendo los excombatientes ¿Cierto? Pues, nosotros nos enfrentamos día a día a un sinnúmero de

inconvenientes, de problemas y estamos produciendo en zonas muy alejadas de las zonas urbanas ¿Cierto? Sin tierras, sin que lleguen los recursos para los proyectos productivos, en fin... Pero ¿Por qué? Porque nosotros concebimos que la paz es esa transformación y queremos hacerlo desde los territorios y esa es la paz en la que nosotros creemos y es la paz a la que le apostamos. Y esa es la paz a la que yo, personalmente, esa es la paz en la que yo creo.

- C: Bacano, listo, Martín, compita, si te parece te hago la última pregunta chiquita y ya cerramos ahí si ¿Te parece?

- M: Dale, dale...

- C: Listo, es que me parece muy importante preguntarte esto ¿Tú has sentido represalias por las cosas que cantas, de alguna manera?

- M: No, nunca, nunca. O sea, particularmente, por eso digo yo que el canto tiene una fuerza diferente ¿Cierto? Si yo, y esto es una realidad, esto es una realidad: Yo antes de ingresar a la insurgencia yo ya tenía letras muy fuertes, pesadas, es decir, fuertes desde lo crítico y desde lo revolucionario. Y yo, como era un muchacho que andaba en los barrios de Medellín donde cuidan los paramilitares y que crecí en los barrios de Medellín y que, a lo mejor los amigos míos trabajaban con ellos y todo eso. Y, era muy diferente que yo cantara en esos barrios, en cualquier esquina, en cualquier sábado y que lo que yo dijera lo dijera cantando porque ellos me decían "Eso, sí, uy, qué bien, elegante y pim pam pam" -Y eran letras fuertes, eran letras fuertes- a que yo me les tirara un discurso y les dijera "pam pam pam pam pam pim"

Entonces, yo, represalias por lo que canto, nunca, nunca por lo que canto, no, a lo mejor por haber sido excombatiente y exguerrillero, sí. Pero, es diferente y hay que separarlo, pero, por lo que canto, nunca, nunca, antes más bien, por eso le digo que el arte es un vehículo para hablar realmente de la reconciliación y del reconocimiento del otro y ese tipo de cosas porque, porque eso, paracos, paracos y paramilitares ¿Cierto? me escuchaban cantar y me decían "Ey, Ey, qué bacano y pim pam pam" y cantaban y se saben mis canciones y los conozco ¿Cierto? Y me dicen "Ey, Ey y me gustan." ¿Cierto? Y ahí son realidades, y son realidades ¿Sí? Y entonces, pero ¿Qué demuestra eso? Que es forma

de llevar un mensaje diferente, además porque es gente, yo no estoy hablando de los, digamos, de los grandes comandantes paramilitares sino de los muchachos de los barrios que terminan trabajando con ellos porque, por ignorancia y por falta de oportunidades porque, finalmente, no saben ni con quien, ni con quien estaban trabajando porque esa es la realidad que se vive. Entonces, pero, eso es, o sea la música llega de otra manera.

- C: ¡Total! Listo, compita, yo ya no te molesto más, muchísimas gracias, compa, no sé si quieras decir algo más antes de despedirnos, tú me dirás.

- M: No, no, ya. Discúlpame porque de todas formas había estado muy ocupado, hermano y muy enredado con mucho trabajo y bueno, quedamos ahí en comunicación, cualquier cosa me comentas.

- C: Listo, compita, bacano, un abrazo enorme, cuídate resto y nada, a disfrutar.

- M: Un abrazo pues, mi hermano, te me cuidas.

- C: Igual, compita, cuídense mucho, chao compita.

- M: Chao pues viejo, chao.

## C. Anexo: Entrevista a Jorge Klann

-C: ¿Qué quisieras contarme sobre ti, sobre Jorge Klann?

- JK: Pues bueno, Jorge Klann es, actualmente, un man re loco, porque Jorge Klann en este momento ya no es Jorge Klann, sino, Jorge Klann se subdivide. Primero es Jorge Klann y al otro lado está Jorge Luis Torres Machado. Son dos caracteres, son dos personalidades. Jorge Klann es un artista, actualmente, muy empoderado, un artista muy progresivo, ha llevado al máximo nivel su nivel musical. Digamos que ha pasado por todas las pruebas habidas y por haber en cuanto a su carrera artística, siente que en este momento está en su mejor momento, siento que este es el año de Jorge Klann. Y el man siente que puede hacer lo que quiera con esa voz que tiene, parece, entonces, es interesante ver en este momento todo lo que se ha logrado a través de todo ese recorrido, todo ese trasegar artístico que tiene. Su máxima propuesta, también, como Jorge Klann y como lo subdivide a él, es su propuesta ancestral, siempre haciendo referencia a sus ancestros.

Jorge Torres Machado es un man que fue bastante polémico en su juventud, fue farrero, fue loco, se enamoró de una mujer con la que tuvo dos hijas mellizas y, pues, actualmente, el man está tratando como de acomodar, de buscar una fuente de ingreso segura, un trabajo, algo que pueda dar una sostenibilidad propia a su economía, porque, pues, obviamente sabe que no puede cargar más a Jorge Klann, tiene que entender que Jorge Klann da para Jorge Klann, entonces Jorge Torres en este momento está tratando de replantearse, está empezando a sentir más natural, está empezando a sentir sensibilidad por los animales, por los árboles, por la naturaleza que de pronto a esta actualidad y a este mundo pues le quede poco. Entonces, eso sería más o menos el aspecto a nombrar de esta primera pregunta.

-C: Severo, compa, muchas gracias. ¡Claro! Esa división que planteas entre los dos Jorges es bastante interesante y bastante fuerte, también. Más aún en un sistema capitalista como en el que nos encontramos, entender que toca conseguir algo más allá de la cuestión artística para sostenerse y sostener a la familia es algo bastante complejo, pero con lo que muchas compañeras y compañeros que están en el medio del Rap se han tenido que enfrentar ¿Cierto? Es bien difícil. Digamos que esto, de la mano con lo que planteas de la propuesta ancestral y las relaciones familiares y sexo-afectivas que has establecido en tu vida ha tenido un impacto dentro de tu recorrido, incluso hay canciones, he escuchado dentro de tu repertorio, por ejemplo, en las que refieres a tu compañera, a tus niñas, a otras cuestiones de tu vida, entonces te quería preguntar ¿Cómo consideras que impactan estas vivencias personales en lo que tú has escrito, en lo que llegas a cantar y en lo que nos muestras como tu trayectoria personal?

-JK: Excelentes preguntas, excelentes preguntas. Pues, Jorge Klann tiene varios momentos ¿No? Jorge Klann actualmente no está con su pareja, yo tuve una ruptura con la pareja hace dos años estamos separados y ella ya no está viviendo conmigo, sino mis hijas viven en otro lugar, viven con la familia de ella, entonces, para contextualizar lo siguiente: Jorge Klann sacó un álbum, bueno, el primer álbum de Jorge Klann se llama Rebel music, el segundo se llama el retorno fuego del rey changó, que es un álbum ancestral, un álbum de amor, en ese momento yo estaba de pareja con Juliana y pues, obviamente le hice una canción en ese álbum y en ese mismo álbum tengo una canción que habla de mis hijas, pero, en el otro disco que se llama Jorge Klann en Combination, en ese disco la historia se parte en dos cuando hay una canción que se llama "EN RESISTENCIA", que es una canción que empieza a hablar de todo mi momento sentimental, en ese momento, donde ya estábamos a puertas de tener una ruptura con esa pareja.

En esa canción yo hago mucha alusión a todo lo que es eso, como a todo lo que es pararse uno y vivir en resistencia en un mundo, en una ciudad y en un país donde obviamente no hay tantas oportunidades, donde hay discriminación racial, donde hay competencia, donde hay de todo tipo de cosas en un camino donde de pronto puede ser muy difícil uno avanzar, pero pues que de todas formas si uno tiene la fe espiritual y el amor por la música y la pasión pues, uno le muestra esas pequeñas cosas a la gente de ese momento cómo fue

una resistencia, cómo fue resistir, conocer a mi parcerero que se llama Black Jhons One, que actualmente tiene un proyecto muy ambicioso musical, pues fue algo que nos cambió la vida a los dos ¿No?

Ese álbum se hace con la participación de varios artistas locales con una canción como solista y después de ese se subyace el segundo disco, es Jorge Klann en combination parte I y Rutas de Liberación parte II que es uno de los mejores álbumes de Jorge Klann, el cual pasa por ese mismo proceso de ruptura con su pareja pero que decide seguir haciendo arte y seguir reflejando sus emociones en eso, entonces, esos dos discos encierran lo que es todo ese momento sentimental de Jorge Klann pero también de protesta.

Las portadas de esos discos muestran una percepción un poco social, una crítica social, uno es un croquis de Colombia con un puño atravesando a Colombia con un micrófono y en el segundo el mismo, con un micrófono, pero al lado como un marrano unas vainas de petróleo y así, al otro lado unos instrumentos como en forma de dinosaurios o de que, con vida, que es el acordeón en forma de dragón, la marímbula como ¿Sí? Como poniéndolos en forma de monstruos, entonces, eso también refleja mi lado social y mi lado crítico, estaba pasando por varios momentos, pero también ha sido el momento social y político que hemos vivido actualmente, entonces pues, obviamente, en estos álbumes se ve muy arraigada esa parte sentimental, y en el último, Klanntology. es el deconstruir de Jorge Klann, pero en una parte musical y como en todos los subgéneros que se puedan proponer en este disco de Reggae, en el que Jorge Klann explora ya su lado reggae, porque en los anteriores él hacía Rap y Reggae, pero en este álbum él hace un poco más de Reggae, o sea como que se mete más a ese lado ancestral.

C: ¡Claro, compa! Muchas gracias por contextualizarnos en cuanto a tus circunstancias personales y por trazar esta relación entre tu vida personal y el contexto general, es muy interesante como lo llevas a esa reflexión de seguir en resistencia. Mientras lo decías, incluso yo estaba aquí mirando la portada de Rutas de Liberación II y, efectivamente, como que enmarca muchísimo lo que estás planteando. De la mano con la anterior pregunta, ya respondiste una parte, pero te quería preguntar si crees que queda algo en el tintero ¿Cómo resumirías la trayectoria de Jorge Klann? Y, dentro de tu trayectoria ¿Cuáles

consideras que han sido los momentos más significativos dentro de tu historia artística y activista como tal?

JK: Pues, yo lo que destaco de Jorge Klann es la insistencia de ese man, hermano, ese man es un man re terco. Es un man que no sé cómo carajos se embarcó en una ruta tan ambiciosa en el sentido que, actualmente, los movimientos de la música, los contenidos son un poco superficiales y no son tan esenciales en algunas cosas, entonces cuando yo planteaba mis letras, por ejemplo, la letra de "NO más abuso" ¿Sí? Que es un tema que habla del abuso policial, la gente me decía "Uy, es que usted está loco, es que usted es frentero" O hablaba de algunos temas, la gente me tildaba como loco ¿Sí? Pero cuando ya estamos en esta realidad actual, pareciera que mi música tiene algún poder especial porque todo está pasando, todo lo que he dicho en mi música está actualmente pasando en este país. Entonces, para mí, momentos muy especiales, hermano, pues, han pasado muchas cosas, pues, memorables, por ejemplo, hace poco, lo más reciente fue la presentación en la plaza de Suba en un evento que se llama una Jornada de Noche sin Miedo, eso fue una presentación, yo digo que legendaria de Jorge Klann, Jorge Klann ha estado en la media torta, así un momento especial para él, Jorge Klann ha estado en la Biblioteca Nacional cantando. Digamos que, otra cosa muy memorable para Jorge Klann es que le manden mensajes de otros países diciendo que lo escuchan

¿Sí? Otra cosa que fue muy impactante para mí fue, un man una vez, una mañana, yo me levanto ¿No? Y un man me dice como "hermano ¿Le puedo pedir un favor?" Y yo le digo "Si mi hermano, dígame, cuál favor" Y me dice "hermano, nunca deje de hacer música, su música me salvó del suicidio" Entonces, también que la gente me diga que mi música los motiva a hacer otras cosas, entonces, eso sería como lo más trascendental de mi carrera ¿Sí? Entonces, actualmente, muchas cosas andan pasando. Antes, de pronto cada mes, cada semana, tenía una noticia o algo de Jorge Klann, actualmente, todos los días hay algo que tenga que ver con Jorge Klann, algo que me motive a levantarme y a hacer arte ¿Si me entiendes? Entonces, es algo que ha llenado mi vida y de una u otra manera ya ha hecho que yo le tenga aprecio a ese ser máximo para Jorge Torres Machado que es Jorge Klann.

C: Te entiendo, digamos que, el último punto que planteas de esa vaina memorable y significativa para Jorge Klann de lo que te decía el muchacho que lo habías salvado del suicidio y demás es algo muy fuerte de la música ¿No? Una vaina bastante bonita y bastante importante de la misma. Igualmente, frente a las letras que tú tienes, con un contenido diferente al de muchos otros artistas, me lleva a pensar que también tiene una fuerte relación con el activismo que tú has ejercido ¿No? En muchas de las canciones, sobre todo de las últimas que me pasaste, mencionas permanentemente a la Escuela Popular Mano Abierta, entonces, te quería preguntar ¿Cómo es el trabajo que llevas a cabo desde Mano Abierta y en qué forma encuentras este trabajo junto con tu quehacer artístico? Es decir ¿Cómo mezclas, ¿cómo concilias, el quehacer artístico y las labores activistas?

-JK: Eso es algo muy mágico, es una pregunta muy oportuna porque, siempre antes de ser artista tenía la facultad o el aprendizaje de querer ayudar a la gente, también por ver a mi mamá, porque mi mamá siempre desempeñó un papel de lideresa y también de política, a ella le gustaba mucho eso, entonces yo creo que eso lo heredé. A mí me gusta mucho el tema comunitario y popular, pero entonces yo lo hacía muy aparte a esto ¿Sí? La escuela Popular Mano Abierta es como una alianza que se hace entre varios grupos, con un grupo que se llama Concienciarte, nosotros éramos con otro parcero que está actualmente en Ecuador y el Colectivo Bantú. Una fusión de conocimientos y de saberes, para, digamos, enseñarles a los pelados por medio del Rap y la ancestralidad, todos los temas del Rap ¿Sí? Se consolida esta organización y, pues, digamos, pues porque nos empezamos a reunir también por unos proyectos de la alcaldía local, que se llamaban los pilotajes "jóvenes transformando territorio " y todo el tema, se hace el proceso, hay una solicitud por parte de los chicos de seguir el proceso, entonces, finalmente se continúa el proceso, el cual, se trabaja por medio del Hip Hop la formación ¿Sí? Y la intervención y la alfabetización de algunas cosas que se habían metido dentro de sí misma para trabajar con la comunidad ¿Sí? Para decir que el rap no es para los raperos, sino que el rap es para la comunidad en general.

Actualmente, Jorge Klann viene teniendo de pronto su propio, ya quiere hacer un trabajo independiente, sabiendo que este es un proceso, obviamente muy grande, que va a seguir creciendo, este es un proceso que ya se puede sostener, ya es sostenible y sustentable el mismo sólo porque ya también dentro de este mismo hay uno que se llama suba joven,

pero pues acá, digamos, hablar de eso ya sería largo, pero es un proceso que ha sido grande. Jorge Klann actualmente está, digamos, como yo tengo ya mi música hecha, entonces la estrategia mía fue hacer mucha música, pero también de pronto, para mí es más importante que si yo hago y hablo en una canción de un tema en específico, pues también tratar de dar soluciones a estos temas.

Entonces, pues, obviamente, pues bueno, nace como ese querer de hacer independiente, pues, actualmente estoy haciendo como una biblioteca comunitaria en el barrio Chorrillos, que es un barrio muy olvidado de acá de Suba, entonces estamos mezclando todo esto. A mí me gusta mucho el trabajo comunitario y popular. Digamos, en el tema de la industria musical me parece que no es el camino, o sea, he tratado de buscar algunos atajos para poder generar medios o recursos y gestiones por medio de esta carrera, entonces, pues, Jorge Klann mezcla mucho de la mano sus letras con su activismo porque Jorge Torres siempre tuvo esa vena de querer ayudar, entonces ya, pues claro, de pronto somos algún modelo a seguir para algunas personas, para algunos artistas, para algunos digamos líderes comunitarios, entonces, digamos, por medio de lo que se hacer que es mi quehacer artístico del Hip Hop y el reggae cantarlo y mi ancestralidad, pues por medio de esto yo hago un aporte a la sociedad y al activismo ¿Sí? Entonces, siendo siempre consecuentes con que hay que respetar lo que piense cada uno, pero también hay que ponerse en un nivel medio siempre en discusiones ¿No?

-C: Sí, claro, compa, muy bonito igual ese proceso y la forma en que logras relacionar el quehacer artístico con la cuestión popular y comunitaria como tú la llamas. Igualmente, este proceso de Suba Joven también ha resonado un montón, sobre todo con los ciclos de videos que se han sacado últimamente de los raperos y raperas de la localidad. Y es algo muy interesante y que ha sacado a flote muchas propuestas, bastante fuertes, bastante reivindicativas de la zona.

Para hacer la transición a la parte de la memoria y del conflicto violento en las ciudades, te quisiera preguntar dos cosas pegaditas: Por un lado, de tus canciones como Jorge Klann ¿Cuáles son las que más significan para ti y por qué razón te significan de esa manera? Y, por otro lado ¿Cómo ha sido el proceso de creación de tus canciones en general y qué cambios resaltarías en sus temáticas? Digamos que, ya me decías en una parte sobre el

cambio atravesado por cómo te sentías en términos socioafectivos, emocionales y cómo te atravesó también dentro de tus canciones, pero ¿Qué otro tipo de cambios resaltarías en las temáticas y en el proceso de creación de tus canciones? No sé, si han sido creaciones colectivas, si han sido creaciones individuales, si las temáticas han cambiado de unas mucho más sociales a lo más ancestral o ¿Cómo piensas que se ha dado este recorrido?

-JK: Bueno, ha sido un proceso bastante largo, yo antes de ser Jorge Klann tenía una banda de Reggae que se llamaba Tribals y otra que se llamó Eternal Sound, tengo canciones allá, pero, bueno, de las canciones más representativas de Jorge Klann está en el primer disco una que se llama camino al Muntú que le hace memoria a los ancestros, esta canción es construida en base al maestro Manuel Zapata Olivella, escritor afrocolombiano que resaltó mucho la cultura junto a su hermana Delia Zapata Olivella. Le hago una canción, pues, obviamente que se llama "Camino Al Muntú", que tiene un video ahí en la red.

Después de todo este proceso, en el segundo disco, para mí, una de las mejores canciones y que siento que representa como el himno de lo que es la protesta y como la revolución de lo que es Jorge Klann, es "NO MÁS ABUSO" y otra que se llama "PEDAGOGÍA DE ALTERACIÓN" del segundo álbum que se llama "El retorno fuego del rey changó" son canciones que me representan bastante ¿No? Porque, pues, obviamente yo sufro lo del abuso policial, lo de la discriminación, pero también, pues, digamos que es un ritmo en Reggae, tiene un ritmo en Reggae y pues, que, el Reggae nunca ha sido, nunca ha tenido unas canciones tan contestatarias, sino que yo ahí ya me tiré de una como al ruedo a botarme como un tema bien frentero, el video es bastante frentero también. Después de ese disco hay una canción que se llama Memoria, que es muy significativa para mí, porque yo estuve en el pacífico viviendo 6 meses, trabajando con la Fundación Ayara en un proyecto del bienestar familiar, entonces, pues, en este proceso obviamente yo, digamos que estuve muy ligado con el tema de la ancestralidad, de la transformación, estuve en San Basilio de Palenque.

Bueno, otra canción que se me olvidó nombrarte del anterior disco el Retorno Fuego es el Retorno Fuego del Rey Changó. Es una canción muy significativa para mí. En este álbum, Jorge Klann en Combination, memoria y, como te digo, "En Resistencia" porque son dos

canciones que tienen el punto de quiebre. Para mí, mi mejor canción, hasta el momento, o sea, que sea mi obra maestra, que haya sido una canción que yo haya construido en construcción colectiva, se llama "Decisión del Universo". Canción hecha con la participación de la Maestra Menemé, la maestra actualmente está en barranquilla; con la participación del señor Black Jhons One, también rapero de la localidad de Suba. Y es una canción que es hecha en currulao con reggae y tiene pues esa propuesta tan innovadora. Y que, pues, también tiene una letra muy diciente ¿No? Una letra que también llama a la ancestralidad yoruba, porque, pues, se habla de los Orishas y de Yemayá, entonces, es una canción que tiene todos los elementos, tanto históricos, como místicos que han rodeado a Jorge Klann.

Y pues, de ahí hay otros dos álbumes, uno que se llama BlackStar que es en combinación con el parcerero Black Jhons One que tiene canciones bacanas, pero, el Klanntology, el Klanntology, es la mata de los álbumes, es álbum madre de Jorge Klann, porque propone Champeta, propone Dance hall ¿Sí? Propone, o sea, como el Reggae, pero visto desde diferentes formas. Entonces, estas son las cosas que me identifican, también sabiendo y haciendo la propuesta de que no importa si yo soy de Jamaica o de Colombia, y que yo, digamos que no es lo mismo que digan que "¡Ay, es que el negro de Jamaica tiene más talento que el negro de Colombia, NO!" Yo por el hecho de ser negro puedo tener las mismas capacidades que el negro de Jamaica ¿Sí? Y no importa el territorio, sino lo que importa es el sentir y el saber ancestral, como habla nuestra sangre. Entonces, eso sería más o menos, como esos elementos de esas canciones.

-C: Es muy interesante también lo que nombras de los videos, porque no sólo las canciones sino también la fuerza que entregas en los videos, pues, tienen un impacto significativo para la audiencia, es algo muy chévere. Igualmente, aprovechando que ya mencionaste algunas de las canciones, digamos *Decisión del Universo* a mí me parece súper bonita, también, concuerdo con lo que dices ¡Y el video es increíble! Entonces, aprovecho este punto para entrar haciendo las preguntas más concretas sobre las canciones. Digamos, en canciones como *No más abuso*, que era una de las que nos planteabas ahorita, o en la de *E.S.M.A.D. con permiso para matar*, constantemente resuenan fragmentos frente a la violencia en las ciudades y al abuso policial. También se escuchan algunas partes frente a la resistencia ante estos actos de violencia estatal, de abuso policial y, también, resuena

permanentemente la memoria de los asesinados y de las asesinadas. Entonces, te quería preguntar ¿Cómo consideras que la ciudad y el barrio —o los barrios— tuvieron un impacto en letras como estas, en las letras que tú construyes habitualmente? Igualmente, te quisiera preguntar si ¿Hay algunas ciudades o alguna ciudad en particular y barrios en particular que hayan tenido incidencia en la construcción de tus letras?

-JK: Listo, entonces, para adentrarnos más en este tema, lo vamos a hacer por orden cronológico. Esta canción "ESMAD CON PERMISO PARA MATAR" fue basada en una historia real, o sea, pasó. Un amigo de hace mucho tiempo, un allegado, porque yo lo conocí poco, pero, tuve la oportunidad de compartir varios momentos con él, el difunto parcero NICOLÁS NEIRA, fue asesinado ya hace ¿Cómo qué? Como 15 años por el ESMAD o no sé si estoy siendo muy exagerado con el número, pero, mi amigo fue asesinado por ese escuadrón, un pelado más o menos como de 16, 15 años, que tenía una banda de Punk que se llamaba Leishmaniasis, entonces él era cantante de Punk, a él le gustaba, su banda favorita era Nawal.

En una marcha de trabajadores, él se encontraba, pues, él vivía en la localidad de Suba. Bueno, nosotros hicimos, se fueron a marchar ese día y, pues, desafortunadamente él fue víctima de un asesinato por un miembro del ESMAD y fue muy impactante para nuestra generación ¿No? Porque fue un asesinato re crudo, hasta hace poco, haciendo un paréntesis, fue que fue condenado uno de esos miembros asesinos de Nicolás Neira, pero porque el papá, Yuri Neira, fue un man muy insistente con ese proceso, pero entonces, hablamos de que este chico fue asesinado de una manera vil, muy triste, y esta canción de ESMAD, nace en base a ese hecho.

Y, más adelante, uno como grupo minoritario, como le dicen aquí en Colombia a uno como afro, usted sabe que uno es una persona muy vista desde el tipo de vista que si yo, como afro, voy caminando en una calle y una persona va adelante, pues la persona siempre va a tener una impresión de que yo le voy a hacer algo, como de inseguridad. Entonces, o sea, a uno lo requisan bastante, los policías son bastante groseros con los afros y muchas cosas.

Entonces, esta canción, yo la construí en dos pedazos, yo quería hablar de la fuerza policial, nuevamente, pero una manera más de meterme a su institución a hablar en

general de ellos. Y, pues también porque, digamos que yo en ese tiempo tenía un trabajo en una empresa que queda ubicada en Álamos y yo, pues siempre, todos los días en la mañana colocaba Caracol Radio y yo escuchaba, digamos, durante un tiempo, todos los días el asesinato sistemático de afroamericanos en Estados Unidos por miembros de la policía, entonces, cuando yo en la canción digo que "120" es porque esa es la cuenta que yo llevé desde que empecé a construir el tema, la canción. Entonces, pues, fue hecha también basada en dos hechos, en el hecho colombiano, en el hecho local de mis vivencias, de que si yo salgo pues a mí me van a requisar, obviamente; y en el hecho, pues obviamente internacional, de Estados Unidos, como el contexto racial de Estados Unidos.

Y, pues, obviamente, "Decisión del Universo" representa todo lo que es Jorge Klann, es toda la unión de toda su estructura musical y espiritual. Entonces, obviamente, teniendo en cuenta que tenemos un tema en el cual nosotros estamos hablando de una crítica social, también, lo que hace Jorge Klann, muy allegadamente, muy apegadamente es hablar de sus ancestros, de lo que hicieron nuestros ancestros y, por ende, nosotros, gracias a ellos, yo estoy aquí hablando contigo y contando la historia ¿Sí? A toda esa generación de familiares que pasaron por ciertas situaciones, ciertos momentos históricos que fueron muy importantes para todo nuestro linaje, saber que esas generaciones pasadas tenían problemas, tenían cosas también, ataduras, saber, pues, ver el tema de lo natural, del entorno, de que obviamente, estamos en una encrucijada final en este planeta porque, tú sabes que la forma desbordada del capitalismo y del consumo humano lo que está haciendo es crear cada vez más combustión en el tema espiritual, interno, psicológico, afectivo y social desde la seguridad.

Entonces, al ser una bomba de tiempo, pues pasa al tiempo el tema del maltrato animal, el tema del maltrato a la mujer, el tema de la discriminación racial, el tema de las xenofobias, por todas las crisis económicas. Y obviamente lo natural también está siendo subvalorado, la tala constante de árboles, el querer ejercer a la fuerza un modelo de fracking en Colombia, entonces, son muchas cosas y muchos contextos a los que nos vemos enfrentados, a los que de pronto, yo hago una denuncia, pero trato también de hablar de una parte, o sea, trato de dar una solución así sea mediana, así yo no sea un ser perfecto, pero trato como de dejar esa otra cara en mis letras, no sólo hablar de un

problema sino tratar también, en un tiempo, de contribuir así sea con un buen pensamiento, con una buena frase o con una buena acción.

-C: Sí, muchas gracias por comentarnos ese punto. Igual, es también muy fuerte este contenido respecto a la cuestión ancestral que tú nos planteas, es bastante fuerte dentro de tus canciones, y, digamos que, la memoria de los y las afro también se siente bastante a lo largo de los temas, lo cual es bastante interesante y nutritivo para los temas que construyes. Igualmente, aprovechando que mencionas lo del compañero Nicolás Neira y la cercanía que tuviste con él, pues me gustaría preguntarte respecto a los samples que utilizas en las canciones, porque, como te decía antes rescatando tus videos, aparte de las letras y las instrumentales, tus samples también tienen una importancia muy fuerte dentro de las canciones. Y, digamos que, en estas canciones que mencionábamos anteriormente, los samples juegan un papel fundamental con relación a Nico Neira, sobre todo con la relación a Dylan Cruz y a cada uno de los actos violentos que se cometieron sobre estas personas. Entonces ¿Quisieras comentarnos algo al respecto? ¿Qué te motivó a traer a colación la memoria de —pues, ya nos comentaste sobre Nico Neira— pero qué te motivó a traer a colación la memoria de Dylan Cruz, por ejemplo, y de estos hechos violentos que han ocurrido en Bogotá?

-JK: Pues, eso es algo muy denso mi hermano, eso es algo que, que, paraliza la mente, el espíritu y la consciencia porque yo siempre le había dicho a mi amigo a Jacob DMC con el que nosotros nos cantamos el tema, que le hicieramos un video a esa canción hace muchos años, pero, pues, no sé, de pronto por cuestiones de tiempo, por cuestiones de que él se fue del barrio, no nos volvimos a ver mucho tiempo, pues, de pronto una lejanía en un tiempo con él, nosotros no nos hablábamos con él y pues, bueno, no pudimos concretar nada.

Entonces, mi amigo, el que se hizo el tema conmigo, digamos que pasó lo de Dylan ¿Si me entiendes? El día que lo mataron a él, mi amigo estaba a dos cuadras de Dylan, mi amigo es un man del movimiento, él ha hecho mucho trabajo social, popular, trabaja con organizaciones que son especializadas en el tema comunitario y, pues claro, ellos estaban haciendo una marcha, un plantón y cuando ellos vieron lo del asesinato del man, me dice él que tuvo un dejavú o una especie de epifanía o revelación y fue que él en ese momento me llama y me dice "parce, estoy mamado de esta mierda, huevón ¿Qué podemos hacer

para no perder más inocentes en esta hijueputa guerra y tal?" Y el man así, hablándome, entonces me decía "¿Sabe qué? Yo quiero que le hagamos el video a ese tema" Entonces yo le dije: "Uf, marica, yo llevo... Hace diez años salió ese tema" Ese tema es muy viejo, ese tema de ESMAD, entonces, pues el man me dijo como "no, vamos a hacerle el video" y pues el productor que nos puso el video, nosotros, pasan cosas muy extrañas, Cristian, y es que lo que pasa es que, bueno, nosotros vamos y hacemos el video de la canción y todo ¿Sí?

Entonces, nosotros decidimos hacerlo también, en parte, por eso que había pasado, como una voz de protesta, como una canción que hablara del tema, entonces nosotros fuimos ese día por la séptima, nos metimos en todo el rollo de rapearles, de cantar, pues, el tema, cuando pues, obviamente, fuimos primero a donde mataron a Nicolás Neira, al punto que es más o menos en la 18 con 7a y, pues fuimos ahí haciendo unas tomas, entonces él dice como "Bueno ¿Por qué no vamos también al punto donde mataron a Dylan Cruz?" Y cuando nosotros llegamos allá pues estaban haciéndole un homenaje, entonces, casualmente el man que estaba organizando eso era un afro, entonces yo le dije como "¿Venga hermano, será que podemos cantarles una canción que habla del tema?" Y fue algo como si la misma vida nos hubiera llegado a eso.

Entonces, el productor fue el que decidió poner pues, obviamente, lo de la noticia, y también pues, obviamente, fue un trabajo en común porque el que hizo el video también hizo un trabajo impecable en ese sentido. Y en otros samples, a mí me encanta mucho eso porque es recuperar la memoria de algo, entonces, por ejemplo, en algunos álbumes está la voz de Manuel Zapata Olivella, en un álbum está la voz de Martin Luther King ¿Sí? Entonces es también como traer esas memorias por medio de algo. Si hay harta gente que está escuchando a Jorge Klann, pues obviamente va a escuchar el sample. Lo que hago es un ejercicio de memoria y de reivindicación ancestral.

-C: ¡Claro, compa! Más encima quedó apenitas con lo que había sucedido, es increíble que después de tantos años logran rescatar ese tema, lo cual es bastante interesante y muy bacano porque el video logró dar un recorrido muy fuerte también. Lo que dices de los samples y ese rescate de la memoria es muy interesante porque también lo logran hacer desde el componente visual, desde el componente audiovisual, desde todo lo que tú

trabajas logras traer ese rescate de la memoria. Entonces, no sólo mediante estos samples y mediante lo que dices en las letras, sino también, por ejemplo, con las banderas, las fotos, los nombres que se muestran en los videos, donde tú traes a colación todo este rescate de la memoria.

Por ejemplo —también, esto ya va por otro lado, pero es interesante rescatarlo— en el video de *Vive sin Afán*, tú apareces portando una camiseta que dice “Yo también soy Don Temis” mientras estás cantando en ese mismo instante “archivos quemados, líderes borrados”. O, por ejemplo, en los videos de *No más Abuso* y de *E.S.M.A.D.* aparecen, por ejemplo, la bandera de Nico Neira, la foto de Diego Felipe Becerra, de Jhonny Silva, entonces, todo este tipo de rescates de la memoria que tú realizas son bastante fuertes y bastante reiterativos ¿Quisieras comentarnos si para ti ese rescate de la memoria es importante en el contexto colombiano? ¿Por qué razón es importante y por qué le camellas a rescatarla? Al mismo tiempo ¿Quisieras contarnos sobre lo de “yo también soy Don Temis”? ¿A qué viene esta relación frente a lo que cantas en la canción?

-JK: Bueno, mi hermano, esto que yo le voy a contar es un poco denso, fuerte y es mítico a la vez, entonces, muy relacionado a todo lo que yo le he contado y a lo que usted ha escuchado de mí. Yo a mi tío Temístocles lo conocí en el funeral de mi abuelo, de mi abuelo Mario Machado, padre de mi mamá que se llama Rocío Machado. No sabía yo de la existencia, o sea, no sabía muy bien y no tenía conocimiento de toda mi familia de Buenaventura, lo vengo a conocer yo en la muerte de mi abuelo, compartí con él, hablamos varios momentos, él nos contó cómo, reunió a toda la familia por parte de mi mamá y les habló de la historia de los negros, como una historia sobre la resistencia y pues, nos dijo que era un líder comunitario, pero él no nos había dicho que él representara tanto trabajo. ¿No? Entonces, casualmente, a los dos días de haberlo conocido, lo asesinaron, entonces, re denso...

Bueno, yo no pude ir a ese viaje, pero mi mamá y mis hermanos fueron para Buenaventura y en buenaventura sacaron esas camisetas de "YO SOY DON TEMIS" y pues me trajeron una de esas camisetas y pues empezamos a saber la historia de él, realmente ¿No? Que era un líder comunitario, que, digamos, él tenía muchos papeles, muchos documentos archivados en el Archivo General de la Nación donde había muchas memorias de todos

los territorios cercanos al puerto, porque el debate, la constante pelea allá en Buenaventura, también es con el Puerto para que no se expanda más ¿No?

Entonces, él era uno de esos líderes, de esas personas que como que organizaban y planteaban como ese tema social en Buenaventura ¿Jum? Y fue asesinado. En la portada del disco Jorge Klann en Combination I, ahí sale él en un barquito chiquitito. Digamos que, eso en cuanto a ese aspecto ¿Sí?

Y, pues, claro, el contexto de las víctimas en Colombia es algo muy denso, mi hermano, porque la historia colombiana, la historia de nuestro país, ha sido construida con sangre. Y, de pronto, la memoria de los muertos y los lugares donde se han enterrado y las cosas que se han hecho en base a eso, ha sido un tema horrible. Entonces, hablar de las memorias de ellos, es reconocerles el tipo de muerte o situación en la que se vieron envueltas. Sabiendo, pues, que es un territorio muy violento, muy hostil, un país lleno de jerarquías, de temas, de fuerzas oscuras que impiden su crecimiento social y económico. Entonces, pues, frente a esto la gente piensa que eso es mentira. Si uno le habla, mire "parce, a mí me mataron a un amigo" ni porque uno le diga a uno le van a creer, o como en una canción que yo tengo que habla de los FALSOS POSITIVOS JUDICIALES, eso es un caso también de la vida real, un falso positivo judicial.

Entonces, ver que el Estado, digamos, la muerte también de Felipe Becerra, como una muerte retriste ¿Sí? Por un exceso de fuerza policial ¿Sí? Y así, muchos casos en Colombia, pues, que mejor forma que traer a la memoria pues eso ¡Que fue un asesinato por el Estado! ¿Sí? Por eso se pone la FOTO y se le muestra a la gente cómo fue, qué persona fue o cómo era ¿Sí? Cuando ven en ese video de NO MÁS ABUSO, es muy denso porque los nombres están como al revés y es la forma como los policías se dan los rangos en su institución. Entonces, también es como una analogía todo ese tema ¿Sí?

Hace poco saqué un video que se llama "LOS OLVIDADOS" y es un video donde yo estaba encerrando todo lo que yo estaba hablando ¿No? Que, en vez de ser afro, en vez de pelear por lo de la mujer, por lo del travesti, por lo del punkero, por lo del rapero, por lo del indio, por lo del palenquero, por lo de cada uno; deberíamos pelear por lo de todos, porque todos

somos los olvidados, todos representamos eso. Entonces, eso hace parte también de eso, de que no podemos olvidarlos nunca ¿Sí? No se trata de olvidar, se trata de recordar ¿Sí?

Entonces, ese es el tema también, cuando usted recuerda, trae esa historia, trae esas MEMORIAS, trae esas HISTORIAS que son importantes para la humanidad, para las familias y para la situación, a pesar de lo trágico que sea, pero, si nosotros olvidamos eso, pues también pasarían a no hacer parte de esta vida, a no EXISTIR.

-C: Ese rescate de la memoria es fundamental, es bastante importante y más en el contexto en el que estamos, estoy de acuerdo con lo que me plantea. Y, respecto a lo de "Don Temis", me impactó bastante cuando vi la camiseta en el video, precisamente, porque tú y yo habíamos hablado de alguna parte de esa historia cuando nos encontramos donde Coroto entonces, me vino a la memoria el recuerdo y te quise preguntar también sobre este punto. Ahora bien, no sé si me quisieras contar más sobre lo que plantea de los falsos positivos judiciales ¿Con qué canción lo relacionas o de qué forma te lleva a trazar esa relación? Y, de igual forma, de los crímenes de estado ¿Qué historia hay detrás de la escritura de canciones como *Algunos y Kontra Korriente* que son muestra de esos crímenes de estado y la reivindicación de la memoria junto a una crítica contundente a la impunidad que se vive en este país?

-JK: Bueno, pues, claro que es un tema muy denso porque, bueno, la canción "ENTRE REJAS" fue hecha en inspiración a un parvero que actualmente se encuentra en la cárcel, un domiciliario, amigo de una amiga muy cercana mía, tenía una relación con una mujer que vivía en el barrio Tuna Alta, un día, salió normalmente, como siempre lo hacía a ir a visitar a su hijo que vivía en ese barrio, cuando de un momento a otro lo interceptaron unas camionetas del DAS, lo metieron a un carro, lo llevaron a la Fiscalía, le empezaron a decir "confiese, confiese de su crimen" él man "Pero ¿De cuál crimen, de qué están hablando?" El man no sabía ni siquiera de qué estaban hablando, cuando, posteriormente lo pasaron a sentencia, hermano y lo fueron fue empapelando y de una lo fueron fue metiendo a la cárcel, un crimen que él no cometió, un sistema judicial bastante inoperante, ineficiente y con demasiadas fallas porque, pues, de todas formas no se le dio la garantía de poderse defender bien en el momento, y pues, usted yo creo que ha escuchado que los defensores públicos a veces no tienen el ánimo de trabajar bien y de ayudar verdaderamente.

Entonces, pues, empapelaron al compadre, yo conozco a la persona, él se llama Andrés e hizo parte de ese proceso, porque a él ya lo condenaron y todo, le dieron veinte años. Se intentó ir a todas las organizaciones, hacer todo lo posible, pero no se pudo hacer nada para ese proceso, sino lo empapelaron.

En canciones como "ALGUNOS", digamos, esa canción era de mi hermano, él me donó sólo el coro, entonces yo la complementé y pues, obviamente, lo que yo te digo, cuando uno vive en un país donde su apuesta política y musical debería ser un poco más contestataria y crítica, lo que ves es que los modelos musicales lo que hacen es dormir más a la gente, entonces, hablar de que el amor, de que yo te conocí en el centro comercial o en la piscina, o cosas así que en realidad no hablan de la profundidad de los temas que en realidad vive Colombia. Entonces la apuesta de esta canción y la de Kontra Korriente que es un tema, es el primer video de Jorge Klann (me encanta esta entrevista como está saliendo porque son preguntas, y se nota que tú has mirado mi trabajo, por eso me apasiona contestarte, porque pocas personas se toman el tiempo y la delicadeza de observar el trabajo de uno).

Entonces, es muy irónico que, digamos, Kontra Korriente es un tema que va en contra de la corriente establecidas por lo que el Reggae en ese tiempo hablaba de las princesas, de cosas que no iban situadas a la situación actualmente y que obviamente pues si tú en un evento botas canciones así y de Reggae, que el Reggae es un poco más suavcito, entonces la gente lo tomaba como una transgresión como "no, es que yo hago más música meditation" ¡NO! ¿Cuál meditation, hermano? Ni cuál vaina, si es que están matando gente, están matando hermanos de usted ¿Sí? Entonces, siempre desde un principio, desde mi primer álbum mostrar la postura política y crítica que tengo frente a todas las realidades, frente a todo el sistema estatal colombiano ¿No? Entonces, más o menos se basa es como en esos contenidos.

-C: Jorge, te agradezco un montón. Y sí, desde que nos conocimos estuve escuchando bien las canciones, me parecen muy bacanas y te tenía presente para este proyecto, te agradezco un montón las respuestas que me estás dando y el acompañamiento que le has dado a todo el proceso, parece, lo valoro un montón.

Respecto a lo que me comentabas, sí, es muy interesante ese camino diferente que tomas en tus canciones y que se logra evidenciar dentro de toda tu trayectoria musical, e igual, las críticas que logras realizar. Aprovechando la compleja historia que me cuentas de tu compañero frente a la canción *Entre Rejas*, te quería hacer una pregunta que va hacia otro lugar pero que permite que nos podamos conectar desde esta misma canción.

En esta canción, en una parte tú dices: “Así se vive en los barrios de revueltas, así se vive en las noches turbulentas, así se vive en ciudades como fieras”. Posteriormente, dices “Se prende la emergencia de los barrios con candela, vigilantes que se ocultan en las sombras con cautela”. Y, en *Ultravioleta*, también mencionas unas cuestiones similares que hacen evidente la existencia de una violencia urbana diferente a la del conflicto armado, entonces yo te quería preguntar esto ¿Cómo entiendes este tipo de conflictos que se dan en las ciudades, que no pasan directamente por la confrontación entre el Ejército y las guerrillas o los paramilitares, sino que tienen la relación entre otros actores urbanos (dígase, ciudadanos del común, pandillas, lo que tú dices de vigilantes que se ocultan en las sombras, cuestiones similares)?

-JK: Pues, es un tema muy estructural y es un tema de mucho análisis porque la violencia urbana se desprende también de los temas de la familia. Tenemos que saber que la primera institución política y organizativa de un Estado es la familia. Y la familia, en su estructura social en Colombia, ha sufrido muchos cambios, muchos problemas y muchas afectaciones. Entonces, de pronto al estar en una ciudad como Bogotá, se recibe todo tipo de poblaciones, es una cosmopolita, se reciben afros, se reciben indios, se reciben campesinos, paisas, costeños, haciendo referencia a los regionalismos de la gente.

Entonces, en base a eso, hay muchas costumbres que se tienen en unos lugares, pero en otros no y así viceversa. Está la cultura del beber bastante, del sonido, de la música a todo volumen ¿Sí? Que eso genera riñas, el tema de las fiestas, de los lugares donde se va la gente a farrear o a gozársela, pues, como se puede decir, en esos lugares, pues obviamente lo que eso nos trae a nosotros es que, el problema es que, cada miembro, cada sujeto, puede tener un problema interno y que, al salir y al relacionarse con otro tipo de personas, pues salgan todas esas problemáticas y afectaciones de seguridad y de convivencia. Porque también hablamos, así como hablamos de un tema de carencias, también hablamos de un tema de violencia, en el sentido que es una ciudad donde también

hay mucha delincuencia común, donde hay mucho microtráfico, donde también tenemos otro problema nacional de seguridad, que son los connacionales que de pronto también se volvieron una problemática social. ¿Sí? Sin ser xenófobos, sino de hablar de las problemáticas porque es algo que estamos viviendo.

Entonces, eso empieza a generar un poco otras costumbres, y el tema del pandillismo, se asocia mucho con algunos géneros musicales, con algún tipo de andanzas y eso también trae a estos elementos, el tema de la marginalidad. ¿Sí? Entonces, las ciudades tienen situaciones muy, muy, muy diversas y complejas de explicar por el simple conjunto de relaciones y de personas con diferentes costumbres ¿Sí? Entonces, obviamente, es un campo abierto, es como si estuvieran en una cárcel grande, en un país, entonces ya no puedes andar por este pedazo porque te roban, ya no puedes ir allá porque te pican, ya no puedes ir por tal lugar porque allá compras tal cosa ¿Sí? Todo tipo de costumbres, y, obviamente se crea una nueva estructura y una forma de convivencia.

Entonces, digamos, los actores violentos, son también muy apoyados, y es comprobado por la gente, instituciones del Estado ¿Si, ok? Porque también el sector de la justicia es un sector muy inoperante, y eso es un debate mucho más complejo ¿No? Obviamente, si un niño o un pelado roba, no le van a dar las mismas penas que a un adulto ¿Sí? O que mucha gente se ha salido y no ha terminado la cárcel por vencimiento de términos, entonces, vemos muchos problemas en nuestro dispositivo social y político y organizativo porque en el tema de nación, no estamos siendo nación porque las comunidades, los diferentes pueblos de Colombia están sufriendo mucho, mucho, la violencia, la marginalidad y el desprecio ¿Sí?

Entonces el tema urbano obviamente coge un fenómeno más fuerte por todo su desplazamiento, tanto interno como externo. ¿Sí? Entonces, pues, obviamente, eso es un elemento que hay que tener muy en cuenta y, pues, obviamente, siempre hay FUERZAS OSCURAS en todo ¿No? Siempre está todo apoyado por una mano oscura como la mano oscura de la economía que le dicen que no existe, pero es la mano oscura de la economía, que si tú tienes plata puedes vender droga en un lugar y no te van a decir nada los policías, si tú tienes un poder económico y tienes un poder, digamos, que te respeten y eso, pues tienes obviamente un dominio.

Y, también, obviamente, en los BARRIOS CALIENTES, los diferentes grupos, pandillas, o personas que están a la disputa del control de la ruta del microtráfico, pues, obviamente trae guerras internas, entonces, obviamente con eso son temas muy de lupa, que, obviamente, afectan a un barrio, a una ciudad y a un país. Si cita Bogotá, obviamente, poniendo el ejemplo acá de Suba, Suba hay unos sectores donde tú no puedes estar pensando que tú vas allá y relajado ¿Sí? Si no, obviamente, pues tú tienes que ir con mucho cuidado, así como hay otros sectores en que tú puedes estar tranquilo, entonces, eso es de pronto la variedad de las situaciones y de los contextos.

-C: Gracias por el análisis, Jorge. Es realmente complejo y esa variación entre las ciudades y los barrios es muy fuerte, sobre todo en un contexto violento como el que nos planteas ¿No? Digamos que, es una vaina también muy diferente entre diversas visiones, lo que se logra ver también en estas ciudades.

Nos quedan tres preguntas respecto a la memoria como tal y dos de ellas las voy a unir acá porque me parece que tienen una relación muy fuerte con lo que me estás planteando ahorita: Primero, el discurso que tú tienes, es un discurso muy diferente al hegemónico, al oficialista, al que se impone desde arriba, y lo notamos también, aparte de tus canciones, en lo que nos acabas de mencionar, tu discurso sobre la desigualdad, sobre la violencia en los barrios y en las ciudades es muy diferente al discurso oficial ¿Por qué esa diferencia? ¿Consideras que la perspectiva que tienes se ha difundido de alguna manera o crees que has logrado crear nuevas formas de entender esos sucesos violentos, digamos como el asesinato de Nico Neira o cuestiones similares que han sucedido en los barrios?

Igualmente, y relacionado con esto, en la canción *Algunos*, por ejemplo, planteas una diferencia clara: “Ellos” quienes dicen que estamos locos y merecen que les rompamos el coco. Frente a quienes, ante estos primeros, estamos locos. Hay una diferencia fuerte, están por un lado unos que juzgan a los otros como locos y merecen que se les rompa el coco; y, por otro lado, aquellos, que somos quienes estamos locos ¿Qué es lo que buscas presentar con ese choque de discursos? ¿A quiénes corresponden, desde tu punto de vista, estas visiones opuestas? Porque siento que tiene una fuerte relación con estos discursos diferenciados frente a la desigualdad, frente a la violencia, frente a las formas de

vida, por ejemplo, desde mi punto de vista, entonces quisiera saber ¿Cómo lo entiendes tú y por qué lo enfocas de esta manera?

- JK: ¡Claro, claro! Pues, ha sido un fenómeno bastante innovador, bastante regenerativo, porque cuando sale el video y las personas que, de una u otra manera, conocían a Nicolás, fueron del mismo círculo, porque pues yo lo conocí porque tuve algunos contactos con él, pero sí hubo amigos cercanos a mí que compartieron con él bastante, que, digamos, tenían el grupo con él, unos vivieron, se criaron con él en el conjunto donde él vivía, o sea, cuando ellos vieron ese video, se sintieron muy representados de alguna manera, unos hasta me preguntaron por la bandera ¿Sí? Entonces, fueron cosas que muestran que, por medio del ARTE, ES UN ARMA MUY EFECTIVA, MUY RÁPIDA, MUY ÁGIL para llegarle a las personas, como a querer, digamos, tocarles la conciencia y despertarles porque es, digamos en este momento, el único recurso que tenemos más rápido, o sea, más efectivo ¿Sí?

En cuanto a "ellos", ellos son el sistema dominante, ellos son la burocracia, ellos son los terratenientes, ellos son los paramilitares ¿Sí? los narcoterroristas que han, en realidad, dominado este país durante su fundación, sus logias y todo su tema de dominación que, de una u otra manera, ha creado todo este panorama del conflicto armado en Colombia, también por el tema de la tierra ¿No? Entonces, pues, es lo que de una u otra manera se quiere reflejar y se quiere decir, pero, sabiendo obviamente que es muy peligroso hablar con NOMBRES PROPIOS acá y empezar a hacer señalamientos de los cómplices de la economía asesina y la economía también sangrienta de los monocultivos, de los megaproyectos, y de muchas cosas que se tienen pensadas con este territorio por su estrategia y por su riqueza ¿No? Entonces, pues, obviamente, ELLOS son las personas que, de una u otra manera, desde hace mucho tiempo, han venido haciendo desplazamientos forzados a causa de su economía, han declarado tierras del Pacífico baldías y tierras de indios, ellos, aquellos que están matando indios en el Cauca ¿Sí? Entonces, son diferentes élites de dominación ¿Sí? Que son élites de la maldad, podríamos decirlo así ¿Nombrarlos? Ya dije algo como por nombrar, pues obviamente ese es el pensamiento de Jorge Klann frente a eso.

-C: Claro, compa, es muy interesante la forma en que puedes darte cuenta cómo le ha llegado esa otra visión, esa visión propia que tienes frente a esos sucesos al resto de gente ¿No? También por medio de los allegados a estas personas, es bastante interesante ese punto. Y, respecto a la diferencia entre ellos y nosotros, es muy importante para poder marcar esa diferencia respecto a la memoria. Entonces, gracias compita, y ya para cerrar la parte de memoria te quería hacer una pregunta que había quedado en el tintero, que se ha mencionado a lo largo de las respuestas que has dado, pero quería enfatizarla para que quede súper concreta y es ¿Cómo consideras que la ciudad y el barrio tuvieron un impacto en las letras que tú has escrito, en lo que has hecho a lo largo de tu recorrido? Y sí ¿Hay alguna ciudad o ciudades y barrio o barrios en particular que hayan tenido ese impacto, esa incidencia dentro de la construcción de tus líricas?

-JK: Bueno, digamos que, por ejemplo, esta canción de "Pedagogía de Alteración", tuvo un proceso en un colegio que se llama Gonzalo Arango, el cual se hizo un video y un conversatorio a la vez, en el cual, ellos participaron e hicieron parte también de mi video y mucha de esa generación, porque era generación como décimo u once, toda esa generación de pelados, algunos me siguen, están pendientes de mí, siguieron caminos organizativos, sociales, creativos, por un proceso que tenía el profesor, con el cual, después de ese proceso, también fue después la escuela popular Mano Abierta y participó en varios conversatorios de ese Colegio.

También, cómo pudo impactar, pues, digamos, con la canción de NO Más abuso, pasó una cosa re extraña y fue que, cuando mataron al abogado, fue re extraño, hermano, fue una cosa que yo no me hubiera imaginado que fuera a pasar, pero, inmediatamente, el día que mataron al man, al otro día, todo el mundo empezó a postear mi tema, el de No Más Abuso, y se etiquetaban hasta en videos que yo tenía en vivo con esa canción diciendo "mire, Jorge Klann decía esto en su canción y yo no sé qué".

Después de eso, hicieron una jornada de un programa o de unas intervenciones que se llama noches sin miedo, fui invitado a esas intervenciones y pues no, hermano, o sea, la re rompí, la estallé en ese evento, entonces, mucha gente, cuando es el fenómeno social y comunitario, digamos, siempre me busca ¿Sí? Ha sido también un poco engorroso porque la gente piensa que, porque yo tengo canciones de consciencia y de ayuda y eso, entonces, pues la vida mía como artista no cuenta. Entonces, siempre piden que vaya y

eso, pero no me están aportando un ingreso o algo, entonces, en ese aspecto, ha sido un poco complejo, pero digamos que sí, he logrado volverme, no un ícono de suba, pero a mí ya me conocen por acá, ya saben quién soy yo ¿Si me entiende? También, por mi trabajo comunitario y musical, por ambas cosas, porque por todos los lados he estado trabajando. Entonces, ese ha sido, digamos, el impacto que he dado en este barrio.

En otras ciudades, hermano, pues yo estuve en el Chocó, estuve en un pueblo que se llama Buchadó, en el Atrato Medio y en ese pueblo nosotros hicimos un proceso y yo le puedo decir que muchos de los chinos, algunos con los que hice arte y los apoyé y los impulsé, muchos están ahorita intentando darle al canto y metiéndole a lo artístico ¿Sí? Entonces, de una u otra manera, yo les toqué el corazón a todos esos pelados y yo creo que generé un impacto cuando hice el proceso con ellos, entonces, podríamos decir que esas son como las opciones que te iba a mostrar.

-C: Muchas gracias, compa. Igual, es muy interesante esa forma en que logras impactar en esas poblaciones, es muy bacano y demuestra la fuerza que tiene el arte en estos casos ¿No? Y creo que esto nos da pie para insertarnos en las últimas cuatro preguntas que giran en torno a la construcción de paz. Entonces, en la canción *Algunos* tú dices en una parte "Cuando el pueblo pide paz, ellos dicen, dicen 'Bang Bang' con sus armas que nos pueden disparar" y, ante esta frase y lo que dice en general esta canción, me gustaría saber ¿Cuál es la idea de Jorge Klann frente a la paz? ¿Qué es lo que tú opinas sobre la misma? ¿Qué es la paz para ti?

-JK: Casualmente, una cosa que quiero compartir hablando del tema de la PAZ, es que, más o menos cuando fue el gobierno de Juan Manuel Santos y le estábamos apostando a todo el tema de la paz, que pasó lo del plebiscito, los del Si y los del No, que ganó el NO. En ese momento, Jorge Klann, se preguntó, porque nosotros hicimos toda una labor de pedagogía en los barrios junto a otros parceros que tienen un proceso de Hip Hop que se llama "El callejón del Hip Hop" por todos los barrios, o no todos los barrios, pero algunos barrios, haciendo una especie de cine foro Hip Hop, proyectando pequeños videos conscientes de Rap y aledaño a eso, un pequeño, digamos, video clip o cortito de Diana Uribe que es "Dejémonos de matar" haciendo labor de pedagogía y todo, llevábamos video beam, pantalla, con los parceros y todo, para hacer una labor pedagógica.

Cuando yo vi el resultado, empecé a entender que nosotros teníamos que cambiar y reconfigurar el modelo en el que nosotros estábamos trabajando, que era, digamos, si hacíamos una olla comunitaria, siempre los mismos de los mismos en esos eventos, o que cuando uno hacía, invitaba la misma gente, la misma gente, pues entonces uno dice "¡Ahí estamos fallando!".

Entonces, es donde se reconfigura la forma de entender que, para mí, un concepto muy importante somos los OLVIDADOS y que los Derechos Humanos para mí son un fracaso en el sentido que lo que hicieron fue fragmentar a todas las personas, o sea, a todos los seres y a todas las comunidades etarias en sus propios derechos, los afros por sus derechos, las mujeres por sus derechos, los animalistas por sus derechos, los indios por sus derechos ¡Y nos fragmentaron! Entonces, ahí en ese momento, cuando no logramos nosotros colocarnos de acuerdo, fue cuando ellos aprovecharon para empezar a dividirnos ¿Sí?

Entonces, yo siento que va a haber paz en el momento en que, primero, empecemos a entender que hay una línea gruesa en eso de que, si yo soy afro, mujer o lo que sea, si nosotros enfocamos una lucha hacia un lugar y nos unimos, vamos a romper todas las inequidades y todas las barreras que se nos interpongan, pero, de nosotros seguir divididos en la consecución, la reflexión, o la petición de unos derechos que ni siquiera nos han dado a nosotros mismos, ni hemos reconocido, pues va a ser muy difícil uno construir ¿Sí? Entonces, siento que la paz comienza desde eso, la paz comienza en entenderse uno mismo porque finalmente estamos en un mundo muy polarizado, muy violento e inseguro, entonces, al salir a la calle o al estar expuesto a algunas realidades acá, pues, uno siempre está como en pos de sobrevivir y de la defensa y estar a la defensiva.

Entonces, para mí es eso, la paz también sería, una paz, una paz es con justicia social en el sentido que, si no hubiera tanta pobreza, si usted no le subiera tanto a los impuestos, si usted diera más oportunidades a la gente que lo necesita, si usted, digamos, facilitara a la gente las cosas, obviamente no tendríamos estos problemas, pero a ellos no les conviene, a la clase dominante, la oligarquía del país, o al burguesía o como se le quiera llamar, eso. O sea, deben tener es una base de trabajo, la gente, y por eso es un tema que choca,

porque obviamente la gente necesita vivir bien y tener bienestar, entonces, si no se garantizan esos mínimos, pues yo creo que es muy difícil hablar de ese término ¿No?

-C: ¡Claro, compita! Esos dos puntos: la unidad y la justicia social son importantes para la concepción que tu planteas de la paz ¿No? Y, digamos que, eso me lleva a preguntar una cuestión —aunque, parcialmente, ya lo mencionaste cuando hablabas de los procesos que ustedes estaban haciendo alrededor de los barrios— que era si ¿Tú buscas aportar a la construcción de paz desde tu quehacer artístico y en qué formas consideras que logras hacerlo? Pues, ya lo has hecho, lo has venido haciendo en ese proceso del plebiscito, en aquel momento, no sé si haya otra forma o si de otras maneras consideras que has logrado hacerlo o que quisieras llegar a hacerlo desde tu quehacer artístico.

-JK: ¡Claro, mi hermano! Con mucho gusto, mi hermano, yo me he sentido muy a gusto con esta entrevista, entonces, no hay ningún problema. Yo creo que, si nosotros pudiéramos ser un poco más equitativos al repartir la cultura también, la cultura también maneja sus mafias y todo. Si nosotros como sociedad pudiéramos valorar más el rol del artista, hermano, el rol del artista porque al artista, de pronto, en el mundo, pero sobre todo yo digo que, en Colombia, no le va tan bien huevón porque es una vida muy dura ¿Sí? Entonces, si cada persona en ese quehacer artístico, en el quehacer de pronto deportivo, en el quehacer científico, si se pudiera ayudar un poco más a la gente, créame que no estarían las cosas como están, pero, cada vez las brechas de la inequidad, cada vez más difícil conseguir un empleo, cada vez más difícil estar en un buen servicio de salud ¿Sí? Cada vez, no es seguro nada, cada vez es más incierto todo, entonces, pues obviamente eso desestabiliza el orden organizativo de la humanidad y de Colombia ¿Sí?

Entonces, yo pienso que la única manera, lo que yo he podido dar, son mis canciones. Actualmente estoy tratando de ayudar a hacer una biblioteca y créame que ha sido un proceso muy interesante porque he ido aprendiendo, de pronto, muchas cosas que no sabía de pronto de eso ¿Sí? Pero entonces, de pronto tú te pones a mirar desde otras perspectivas y de pronto yo he tenido más oportunidades que otra persona que de pronto se haya esmerado más ¿Sí? Entonces, a veces eso también crea frustraciones y crea problemas, desestabiliza a la persona ¿Sí? Entonces yo siento que la única manera sería esa, apoyando, de pronto ahora nos toca volcarnos más al cuidado de la tierra, hermano,

porque también yo creo que va a ser un tema muy preocupante en un futuro, muy tensionante, entonces yo siento que estamos llamados a cuidarla también y a sentirla, y ya mi hermano, esa sería como prácticamente mi postura ¿No?

-C: Gracias a ti, compa, te agradezco un montón el apoyo que me estás dando ahí y espero que estés sintiendo el diálogo lo más cómodo posible pese a la virtualidad. Te quería hacer otra pregunta ¿En tus conciertos, en los eventos, en las presentaciones que has tenido en general o en otro tipo de situaciones que me quieras comentar, has sentido represalias por las cosas que cantas?

-JK: No, no, no, pues ha sido re chistoso porque, digamos, acá en Suba una vez, yo estaba haciendo un baby shower para mis hijas, hice un evento privado por allá en un lugar y yo cantaba una canción contra la policía jajaja, y la policía siempre llegaba, marica. Pero, ellos no llegaban como en un tono rabón ni nada, sino como "Oigan ¿Quién está haciendo esa fiesta?" y yo "no, yo" "Uish, pero esas canciones como, como tremendas ¿No?" O sea, una vez me pasó eso.

Yo, digamos, llegué una vez a un evento, hicimos un evento por allá en el CAI del Rincón y entonces los policías se portaron bien con nosotros, nos prestaron el sonido, mejor dicho, no nos dañaron el evento sino que a cada persona que veían consumiendo, se la llevaban y eso, pero nos ayudaron con el evento, jaja, entonces, yo ese día no sentí las ganas como de cantar porque ellos se habían portado bien con la logística del evento del festival que estábamos haciendo. Entonces, pero entonces, el día que, yo siempre había sido como muy cohibido en el tema, en ese último evento que te sigo contando porque eso para mí fue un evento excepcional yo llegué y yo no sé, pero ese día yo si empecé a echarles la madre y me sentí, no, no tomaron ninguna represalia, al contrario, la gente como que ardía, como que se sentía representada por la letra de la canción. Que me hayan tomado alguna represalia, no, hasta el momento, no.

Yo he tratado de no ser tan visible con esas canciones, yo esa canción casi no la comparto ni nada porque el contenido es muy explícito y, pues, estamos en un país como estos, entonces trato de tener eso bajo perfil ¿Si me entiende? Por eso no ando ahorita, por decir, andando en muchas reuniones de nada ¿Si pillas? Sino que vean como mi perfil artístico y ya ¿Sí? Pero por medio de ese perfil artístico, pues, yo hablo algunas cosas, no me meto

a la profundidad de las cosas, sino que trato de hablar de cosas que hagan pensar a la gente, desde mi percepción ¿No?

-C: Te entiendo, estuvo muy gracioso lo del baby shower, pero, te iba a preguntar una última cosa, muy relacionada con la anterior. Si bien no ha habido represalias ¿Has tenido la oportunidad de cantar directamente para esas personas que piensan radicalmente distinto a como tú piensas? ¿Cuál ha sido la reacción de estas personas? No sé, digamos, con gente que sea de derecha, podríamos decirlo, o directamente con policías, o alguno de estos personajes relacionados con los conflictos que narras en tus canciones ¿Has tenido la oportunidad de cantar para ellas y ellos? ¿Cómo ha sido la reacción que han tenido o cómo has sentido esa dinámica? ¿Ha habido diálogo o no se ha posibilitado?

-JK: Pues, digamos que, no, no, no he tenido como un problema. Lo más extraño que me ha pasado, me pasó una vez, que hace poco estuve en un barrio que se llama Chorrillos y, la chica que me invitó al evento, me había prometido que ahí había un sonido re áspero y todo, y pues, para cantar y todo, marica, y cuando yo voy allá no había ningún sonido ni nada, marica, allá no tenían nada, o sea, no tenían ni siquiera buenas instalaciones, buen acueducto, o sea, un tema re loco, parece.

Entonces, yo llegué allá y a ella se le ocurrió que los paisas del barrio podían prestarnos el equipo de sonido, y yo conectaba y cantaba, entonces fuimos a la casa de unos paisas. Y los manes, pues, obviamente eran extraños ¿Si me entiendes? Así con sus camisetas del Nacional y eso, pero, eran muy buena energía, parece, eran una gente como muy, como muy dada ¿No? Entonces, en un momento como que yo me pongo a cantar las canciones de, las mías, mis letras, y, uno de los manes, como el líder de la familia, el man, llega y me dice como que "oiga, severa canción" le boto la de pedagogía de la alteración y después la de la policía y me las hicieron cantar dos veces ¿Sí? Entonces, digamos ellos, unos chistes así repesados, como yo tenía una cachucha que dice Jorge Klann, y llega el man y me dice "¿Cómo es que se llama usted?" y yo "Jorge Klann" y el man me dice "¡Ah, Clan del Golfo! ¡Jajaja!" Y se cagaba de la risa y yo como Uish ¡Qué video! ¿Sí?

Pero, digamos, es entender que, pues uno de verdad va a estar alguna vez en un espacio de esos y si uno interactúa con esa gente, uno también tiene que hacer el arte genérico

para todo el mundo ¿Si me entiende? Entonces, cuando yo me boté las canciones, a los manes les gustaron resto, huevón ¿Sí? Yo obviamente no me voy a poner a botar unas cosas de línea fuerte porque, no, no conviene ¿Si me entiende? Y uno tiene que mirar los contextos ¿Sí? Si yo estoy en un barrio re popular, huevón, y yo veo que la cosa está caliente, pues, por más que yo, eso, yo no me voy a botar algunas canciones ¿Sí? Es en ciertas situaciones para ciertos tipos de público que uno decide cómo hacer algo ¿Sí? Pienso yo, es como, si yo estoy en una fiesta, huevón, que va haciendo lo que vaya a prender la fiesta ¿Cierto? Entonces eso también es re loco porque esa canción la de ESMAD, la de Con permiso para matar, esa canción farrea y pone a bailar a la gente, entonces, pues, Casualmente hablando contigo hoy, el día de hoy, ya me hicieron la invitación para asistir a un evento donde va a estar el papá de Nicolás Neira, que se llama Yuri Neira, va a estar Gustavo Trejos que es el papá de Trípido, entonces va a estar ese señor, va a estar gente re seria y va a haber un evento mañana y mira, yo hablando contigo y ¿Si ves? Como que terminó siendo una representación de que nosotros vamos a cantar en un evento social ¿Sí? entonces, es algo loco porque eso siempre lo llaman a uno las energías.



## 7. Bibliografía

- Acero, S. (20 de 5 de 2017). *Un adiós a la sombra Entrevista a Martin Batalla*. Obtenido de [Santiago Acero]: <https://www.youtube.com/watch?v=TzWE71jZGeM>
- Acosta, F., & Barbosa, D. (2005). Participación, organización y ciudadanía juvenil. *IV Simposio Nacional de Investigación y Formación en Recreación*.
- Ahotsa Info. (19 de 4 de 2018). [Ahotsa Info]. Obtenido de Martín Batalla: "La liberación de los prisioneros políticos, es imprescindible para la Paz": <https://www.youtube.com/watch?v=2Ftw4-pt97c>
- Alape, A. (1983). *El bogotazo: memorias del olvido*. Bogotá: Universidad Central.
- Andrade-Sastoque, E., Ojeda, S., Lesmes, A., Medina, A., Montaña, M., & Cepeda, J. (2015). *Historia del Hip Hop en Bogotá*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá.
- Arango, G., & Muñoz, A. (2007). *Memoria, hip hop y audiovisual: Ojos de asfalto*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Atehortúa, L., Sánchez, L., & Jiménez, B. (2009). El conflicto armado afecta todas las esferas. Implicaciones del conflicto armado en la Comuna 13. *Revista de Derecho* (32), 116-138.
- Avella, D. (2015). *Nacimiento de una experiencia*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Baker, C. (2009). War Memory and Musical Tradition Commemorating Croatia's Homeland War through Popular Music and Rap in Eastern Slavonia. *Journal of Contemporary European Studies*, 35-45.
- BBC News Mundo. (26 de 11 de 2019). *Dilan Cruz: muere el joven manifestante herido por la policía que se convirtió en el símbolo de las protestas en Colombia*. Obtenido de BBC News Mundo: <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-50526848>
- Becerra, N. (15 de 5 de 2017). *Artista de las FARC pinta la historia del conflicto*. Obtenido de Directo Bogotá:

<https://www.directobogota.com/post/2017/05/15/artista-ex-guerrillera-pinta-el-conflicto-armado>

- Bradley, R. (2014). Getting off at the 13th floor. Rap Genius and archiving 21st century black cultural memory. *Journal of Ethnic American Literature*, 86-91.
- Carvalho, S. (2014). *Leituras da África e da afro descendência nas produções contemporâneas de Mc Kappa, Mc Valete e do Grupo Simples Rap´Ortagem*. Recife: Universidade Federal de Pernambuco.
- Castaño, N. (2016). *El bogotazo, construcción de la memoria en tres momentos*. Medellín: Universidad Pontificia Bolivariana.
- Castrillón, J., Villa, J., & Marín, A. (2016). Acciones colectivas como prácticas de memoria realizadas por una organización de víctimas del conflicto armado en Medellín (Colombia). *Revista Colombiana de Ciencias Sociales*, 7 (2), 404-424.
- Castrillón, J., Villa, J., & Marín, A. (2016). Acciones colectivas como prácticas de memoria realizadas por una organización de víctimas del conflicto armado en Medellín (Colombia). *Revista Colombiana de Ciencias Sociales*, 7 (2), 404-424.
- Caycedo, M. (2010). *Soñando se resiste: Hip Hop en la calle y al parque*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá.
- Centro de Estudios y Análisis en Convivencia y Seguridad Ciudadana. (2007). *La seguridad en Ciudad Bolívar, Localidad 19*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá.
- Centro Nacional de Memoria Histórica. (2017). *Medellín: memorias de una guerra urbana*. Bogotá: CNMH- Corporación Región - Ministerio del Interior - Alcaldía de Medellín - Universidad EAFIT - Universidad de Antioquia.
- Chamorro, G. (s.f.). *Arte y vida: Escuela y procesos hip hop en Bogotá, alianza de formación*. Bogotá: Instituto Distrital de las Artes, IDARTES; Alcaldía Mayor de Bogotá D.C.
- Chávez [Ed], C. (2000). *Mujeres alquimistas que transforman el dolor en esperanza*. Medellín: Corporación Vamos Mujer.
- Comando Élite Ataque (2012). *Desapariciones*. Medellín, Colombia.
- Comando Élite de Ataque (2003). *Rumbo a la verdad*. Medellín, Colombia.
- Comando Élite de Ataque. (9 de 7 de 2008). *Máquinas de Guerra*. Obtenido de [Jeihhco Caminante]: <https://www.youtube.com/watch?v=C1ZdWCYCWaA>

- Comando Élite de Ataque. (21 de 11 de 2010). *Amargos recuerdos*. Obtenido de [rapmedellin13]: <https://www.youtube.com/watch?v=PQdg0TGpB8I>
- Comando Élite de Ataque (2012). *Conoce la historia*, Miguel. Medellín, Colombia.
- Comando Élite de Ataque. (2 de 11 de 2012). *Habla el Comandante Kronos*. Obtenido de [Los PR]: <https://www.youtube.com/watch?v=-4kZiD8jE0c>
- Comando Élite de Ataque (2012). *Intro*. Medellín, Colombia.
- Comando Élite de Ataque (2012). *La furia de las Pandillas*. Medellín, Colombia.
- Comando Élite de Ataque (2012). *Outro*. Medellín, Colombia.
- Comando Élite de Ataque. (15 de 12 de 2015). *Rumbo a la verdad en vivo RSM 2008 (CEA)*. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=dcJj6rRP4Vo>
- Comando Élite de Ataque (s.f.). F.U.N.G. Medellín, Colombia.
- Comisión de Estudios sobre la Violencia. (1987). *Colombia: Violencia y democracia*. Bogotá.: Universidad Nacional de Colombia, Colciencias.
- Comisión Intereclesial de Justicia y Paz. (27 de 1 de 2019). *Temístocles Machado*. Obtenido de Comisión Intereclesial de Justicia y Paz: <https://www.justiciapazcolombia.com/temistocles-machado/>
- Comisión Intereclesial de Justicia y Paz. (1 de 5 de 2021). *Nicolás Neira 16 años en tu memoria*. Obtenido de Comisión Intereclesial de Justicia y Paz: <https://www.justiciapazcolombia.com/nicolas-neira/>
- Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación (Colombia). Área de Memoria Histórica. (2011). *La huella invisible de la guerra: Desplazamiento forzado en la Comuna 13*. Colombia: Taurus.
- Contagio Radio. (10 de 2 de 2021). *Fiscalía pide cerrar el proceso por el asesinato de Jhonny Silva*. Obtenido de Contagio Radio: <https://www.contagioradio.com/16-anos-de-impunidad-del-asesinato-de-jhonny-silv/>
- Cruz, A., & Rincón, L. (2017). Aprendizajes desde iniciativas de innovación social para la construcción de paz en Colombia: Narrar la paz desde abajo. *Rumbos TS. Un espacio crítico para la reflexión en Ciencias Sociales*, n. 16, 155-178.
- Cypress Hill (1995). *Killa Hill Niggas*. Estados Unidos.
- De la Torre, C. I., Domínguez, M., Burbano, A., Marín, N., Bromberg, P., Flórez, J., . . . Rodríguez, A. (2018). *Violencia en cinco ciudades Colombianas, a finales del siglo XX y principios del siglo XXI*. Cali: Universidad Autónoma de Occidente.

- Decker, J. (1993). The state of rap: Time and place in hip hop nationalism. *Social Text*, 53-84.
- Donais, T. (2011). ¿Empoderamiento o imposición? Dilemas sobre la apropiación local en los procesos de construcción de paz posconflictos. *Revista Relaciones Internacionales*.
- Durans, C. (2018). AS ANASTÁCIAS DO QUILOMBO: história, memória e identidade das mulheres no hip-hop maranhense. *Kwanissa*, v. 1, n. 1, 91-112.
- El inspector. (30 de 10 de 2012). *El colombiano*. Obtenido de Buscan a 'Obama' por muerte de rapero en comuna 13:  
<https://www.elcolombiano.com/blogs/revelacionesdelbajomundo/buscan-a-obama-por-la-muerte-de-un-rapero-en-la-comuna-13/5259>
- Elías, J. (2011). La masacre obrera de 1928 en la zona bananera del Magdalena-Colombia. Una historia inconclusa. *Andes*, 22( ), ISSN: 0327-1676.
- ELN. (2011). *ELN 47 años de historia*. Colombia.
- ELN. (4 de 7 de 2018). *ELN 54 años. Lucha urbana, insurgente y popular*. Obtenido de CEDEMA: <http://www.cedema.org/ver.php?id=8077>
- Fajardo, D. (2002). *Para sembrar la paz, hay que aflojar la tierra*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- FARC-EP. (2000). *Manifiesto Bolivariano por la Nueva Colombia*. Colombia: Disponible en: <http://victorsaavedrafarc-ep.blogspot.com/2000/03/manifiesto-bolivariano-por-la-nueva.html>.
- Flaco Flow y Melanina (2004). *La Jungla*. Colombia.
- Forero, J. (2016). *La estética corporal como constructora de interacciones sociales: El caso de jóvenes en Suba*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Galtung, J. (2016). La violencia: cultural, estructural y directa. *Cuadernos de estrategia*, 183, 147-168.
- Garcés, A., & Casasbuenas, M. (2005). *Nos-otros los jóvenes: Polisemias de las culturas y los territorios musicales en Medellín*. Medellín: Editorial Universidad de Medellín.
- García, B., Duarte, C., & Higuera, S. (2010). *Impresiones y expresiones del Hip Hop en la localidad de Santa fe*. Bogotá: Rodríguez Quito Editores.
- García, J., & Herrera, Á. (2020). Los spoilers del Acuerdo de Paz en Colombia: El caso del Clan del Golfo. *Revista Colombiana de Ciencias Sociales*, 11(1), 204-233.

- Gaviria, J. O. (2005). *Sofismas del terrorismo en Colombia*. Bogotá: Editorial Planeta.
- González, J., Jiménez, C., & Muñoz, V. (2018). Democracia e insurgencia. Una mirada a las propuestas de las FARC-EP para la reconfiguración de la democracia en Colombia entre los años 1982 y 2017. *Investigaciones en construcción No. 31*, 227-249.
- Hallbwachs, M. (2002). *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensas Universitarias.
- Hernández, E. (2009). Paces desde abajo en Colombia. *Reflexión Política*, 176-186.
- Infante, F. (2016). La vida en Ciudad Bolívar vista desde la Cultura Urbana del Hip Hop. *Actas del primer Encuentro Cuerpo, Educación y Sociedad: Debates en torno al cuerpo*, (págs. 179-188). Colombia.
- Insurgencia Urbana. (13 de 6 de 2020). *Rebeldía Urbana. El nuevo disco del Frente Urbano del ELN*. Obtenido de Insurgencia Urbana - ELN: <https://insurgenciaurbana-eln.net/rebeldia-urbana-el-trabajo-discografico-del-frente-de-guerra-urbano-nacional-del-eln/>
- Jelin, E., & Kaufman, S. (2001). Los niveles de la memoria: reconstrucciones del pasado dictatorial argentino. *Entrepasados*, 10(20), 9-34.
- Jiménez, A., & Guerra, F. (2009). *Las luchas por la memoria*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Centro de Memoria, Paz y Reconciliación Distrital.
- Jiménez, C., & Muñoz, V. (2016). Democracia e insurgencia. Una mirada a las propuestas para la reconfiguración de la democracia de dos movimientos insurgentes armados (ELN y M-19) en Colombia entre 1979 y 2016. *Investigaciones en construcción No. 30*, 129-160.
- Jorge Klann. (27 de 10 de 2012). *Kontra Korriente*. Obtenido de [Insectoazul Producciones]: <https://www.youtube.com/watch?v=rz3mfp00UOI>
- Jorge Klann. (27 de 6 de 2013). *Entre Rejas*. Obtenido de [Jorge Klann]: <https://www.youtube.com/watch?v=pqTrQlocU1M>
- Jorge Klann. (26 de 9 de 2014). *Algunos*. Obtenido de [Insectoazul Producciones]: <https://www.youtube.com/watch?v=UbCaVwqloP0>
- Jorge Klann. (17 de 4 de 2016). *Camino al Muntú*. Obtenido de [Jorge Klann]: <https://www.youtube.com/watch?v=objBDkhFsW0>
- Jorge Klann. (19 de 10 de 2017). *La Cruzada*. Obtenido de [Jorge Klann]: <https://www.youtube.com/watch?v=oGCfyeCET-A>

Jorge Klann. (13 de 4 de 2017). *Pedagogía de Alteración*. Obtenido de [Jorge Klann]:  
<https://www.youtube.com/watch?v=QhPeMRzGGNc>

Jorge Klann. (12 de 3 de 2018). *Lo cotidiano*. Obtenido de [Jorge Klann]:  
<https://www.youtube.com/watch?v=yUxVbx4K8wo>

Jorge Klann. (11 de 02 de 2018). *No más abuso*. Obtenido de [Jorge Klann]:  
<https://www.youtube.com/watch?v=n3311xdtsUI>

Jorge Klann. (12 de 3 de 2018). *Teorirap*. Obtenido de [Jorge Klann]:  
<https://www.youtube.com/watch?v=ypVBAXWL86I>

Jorge Klann. (11 de 12 de 2018). *Vive sin afán*. Obtenido de [Jorge Klann]:  
<https://www.youtube.com/watch?v=3D7U8Q5batA>

Jorge Klann. (29 de 2 de 2020). *Afrik*. Obtenido de [Jorge Klann: Tema]:  
<https://www.youtube.com/watch?v=3515P4ML-jk>

Jorge Klann. (13 de 8 de 2020). *Mi Rumbo*. Obtenido de [Jorge Klann]:  
[https://www.youtube.com/watch?v=HR5\\_1yX74Pk](https://www.youtube.com/watch?v=HR5_1yX74Pk)

Jorge Klann. (26 de 3 de 2021). *Los olvidados*. Obtenido de [Jorge Klann]:  
<https://www.youtube.com/watch?v=r1mbx2IEXsk>

Jorge Klann (s.f. ). *E.S.M.A.D. Con permiso para matar*. Bogotá, Colombia.

Jorge Klann (s.f. ). *Lo cotidiano*. Bogotá , Colombia.

Jorge Klann (s.f.). *Alianza*. Bogotá, Colombia.

Jorge Klann (s.f.). *Comunitario*. Bogotá, Colombia.

Jorge Klann. (s.f.). *El Retorno Fuego del Rey Chango*. Obtenido de [Jorge Klann]:  
<https://www.youtube.com/watch?v=xMJXstThP7s>

Jorge Klann (s.f.). *No más abuso*. Bogotá, Colombia.

Jorge Klann (s.f.). *Parientes*. Bogotá, Colombia.

Jorge Klann, & Jacob DMC. (13 de 02 de 2020). *E.S.M.A.D Con permiso para matar*.  
Obtenido de [Jacob D.M.C]: <https://www.youtube.com/watch?v=MnIH79tE9C0>

Jorge Klann, Menene, & Black Jhons One. (12 de 10 de 2019). *Decisión del Universo*.  
Obtenido de [Jorge Klann]: <https://www.youtube.com/watch?v=cDjPqLUxo00>

La Zurda. (22 de 4 de 2018). *Entrevista con ex combatiente de las FARC*. Obtenido de  
[La Zurda]: <https://www.youtube.com/watch?v=9U86wdyc1ul>

- Línea Conflicto, paz y postconflicto. (23 de 1 de 2019). *¿Cómo se creó el Frente Urbano del ELN?* Obtenido de PARES - Fundación Paz & Reconciliación:  
<https://pares.com.co/2019/01/23/como-se-creo-el-frente-urbano-del-eln/>
- Marín, M., & Muñoz, H. (2002). *Secretos de mutantes: Música y creación en las culturas juveniles*. Bogotá: Universidad Central-DIUC; Siglo del Hombre Editores.
- Martín Batalla. (17 de 8 de 2017). *ANC Asamblea Nacional Constituyente*. Obtenido de [Martín Batalla]: <https://www.youtube.com/watch?v=Oi1fyVpjmeo>
- Martín Batalla. (10 de 12 de 2017). *Desenterrando Memorias II*. Obtenido de [Comuna Cristian Perez]: <https://www.youtube.com/watch?v=z7HWVQVAARE>
- Martín Batalla. (28 de 2 de 2017). *Desenterrando Memorias Parte I*. Obtenido de [Comité Comunicaciones La Guajira]: <https://www.youtube.com/watch?v=D2CeXtaF6Hc>
- Martín Batalla. (17 de 9 de 2017). *Invasión es su-misión*. Obtenido de [Martín Batalla]: <https://www.youtube.com/watch?v=ziqCyRqB1Q8>
- Martín Batalla. (17 de 8 de 2017). *MBNC - Movimiento Bolivariano por la Nueva Colombia-*. Obtenido de [Martín Batalla]: <https://www.youtube.com/watch?v=yNkMOJcCPqA>
- Martín Batalla. (17 de 8 de 2017). *Música Rebelde*. Obtenido de [Martín Batalla]: <https://www.youtube.com/watch?v=wf-9vVzPXjA>
- Martín Batalla. (7 de 1 de 2020). *De Ollita a Ollita*. Obtenido de [Martín Batalla]: <https://www.youtube.com/watch?v=SLI6qPP-o9g>
- Martín Batalla, & Manuel Garzón. (4 de 3 de 2018). *A participar - Vota FARC*. Obtenido de [FARC Bogotá]: [https://www.youtube.com/watch?v=cShYwz\\_NxTA](https://www.youtube.com/watch?v=cShYwz_NxTA)
- McClellan, A. (2008). *Healing Young People Thru Empowerment (H.Y.P.E.): A Hip-Hop Therapy Program for Black Adolescent Males*. *CORE Scholar*.
- Méndez, J. (2008). *Memoria individual y memoria colectiva: Paúl Ricoeur*. *Ágora, No. 22*.
- Molina, T. (2004). *Queremos globalizar la resistencia cultural*. *Suplemento dominical de la Jornada Masiosare, No. 124*.
- Monte dentro. (22 de 3 de 2009). *Martin Batalla*. Obtenido de [invalid1user]: <https://www.youtube.com/watch?v=c-eoT5-Z888>
- MOVICE. (13 de 2 de 2018). *Imputan a Mayor del ESMAD -en retiro- por encubrimiento del homicidio de Nicolás Neira*. Obtenido de MOVICE:  
<https://movimientodevictimas.org/en/imputan-a-mayor-del-esmad-en-retiro-por-encubrimiento-del-homicidio-de-nicolas-neira/>

- Muñoz, G. (Septiembre de 2015). Conflicto armado en Colombia y sus consecuencias sobre niños y jóvenes. *Desidades, No. 8, Año 3*, 30-39.
- Muñoz, G., & Marín, M. (2007). En la música están la memoria, la sabiduría, la fuerza.... *Revista Colombiana de Sociología*, 199-223.
- NC Producciones. (6 de 4 de 2018). *Martín Batalla-Artista de la Paz*. Obtenido de [Martín Batalla NC]: <https://www.youtube.com/watch?v=GmCSRe7EC5I>
- Neal, M. (2004). Postindustrial Soul: Black Popular Music at the Crossroads. En M. Forman, & M. Neal, *That's the joint!: The hip-hop studies reader*. (págs. 363-388). Psychology Press.
- Neira, D. (2015). *Ni "héroes" ni "delincuentes". Una cartografía de frontera de las masculinidades hiphoppers de la comuna 13 de Medellín*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Noticiero Barrio Adentro. (26 de 4 de 2017). *Hablemos De Paz - Entrevista a Inti Maleywa, Martín Batalla y Black Esteban*. Obtenido de [Noticiero Barrio Adentro]: [https://www.youtube.com/watch?v=ON\\_hxYAjEVs](https://www.youtube.com/watch?v=ON_hxYAjEVs)
- Oh, J. (2015). *The Politics of Representation: Social Memory Re-Imagined in Palestinian Hip-Hop and Its Role in Nationalism*. Budapest.
- Ojeda, S. [. (2015). *Historia del Hip Hop en Bogotá: Democracia cultural y nuevas ciudadanías*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá; Mini Ku Suto Organización cultural.
- Ospina, G. (04 de 12 de 2009). *El Colombiano*. Obtenido de *Condenado el asesino de "Colacho"*: [https://www.elcolombiano.com/historico/condenado\\_el\\_asesino\\_de\\_colacho-ELEC\\_69872](https://www.elcolombiano.com/historico/condenado_el_asesino_de_colacho-ELEC_69872)
- Peña, J. (16 de 2 de 2017). *Desentrañando Memorias*. Obtenido de Agencia Prensa Rural: <https://prensarural.org/spip/spip.php?article21028>
- Peña, J. (16 de 4 de 2017). *Desentrañando Memorias: Martín Batalla I*. Obtenido de Agencia Prensa Rural : <https://prensarural.org/spip/spip.php?article21329>
- Perea Restrepo, C. M. (2000). Un rueda significa respeto y poder: pandillas y violencia en Bogotá. *Bulletin de l'Institut français d'études andines*, 29(3), ISSN: 0303-7495., 403-432.
- Perea, C. M. (2013). Resituar la ciudad: Conflicto violento y paz. *Análisis Político No 77, enero-abril*, 3-38.

- Perea, C. M. (2016). *Limpieza social: una violencia mal nombrada*. Bogotá: Centro Nacional de Memoria Histórica.
- Perea, C. M. (2018). Ciudad violenta, ciudad relegada: El derecho de la ciudad a la paz. *Revista Foto, Foro Nacional por Colombia No. 94*.
- Pérez, J. (2010). *Impacto del conflicto político militar en la vida cotidiana colombiana, la transformación de subjetividades y la construcción de sociedad civil: Localidades de Ciudad Bolívar y Sumapaz. Bogotá D.C. 1991-2007*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Pineda, V. (27 de 1 de 2018). *CNMH rechaza asesinato de Temístocles Machado, líder social de Buenaventura*. Obtenido de Centro Nacional de Memoria Histórica: <https://centrodememoriahistorica.gov.co/cnmh-rechaza-asesinato-de-temistocles-machado-lider-social-de-buenaventura/>
- RADIO AlterAtivA -Rowinson Perez. (02 de Marzo de 2020). #PODCAST - JORGE KLANN "ESCUELA POPULAR MANO ABIERTA" - EN RESISTENCIA [Archivo de video]. Obtenido de Recuperado de: <https://youtu.be/sZnLQj0eLgE>
- Rangitsch, S. (2007). *Tracing Symbolic discourse of Steadfastness and Resistance: Collective Memory, Social Practice and Palestinian (trans) Nationalism*. Budapest: Central European University.
- Ravelo, R. (2018). Hip Hop: Lirica del Rap y Subjetividad Política. *Tempus Psicológico* 2(1), 131-154.
- Rebeldía Urbana (2020). CDTE Fabio Vásquez Castaño. Colombia.
- Rebeldía Urbana (2020). El pueblo no se rinde carajo - Paro Nacional. Colombia.
- Rebeldía Urbana. (2020). *Entrevista Antony Beltrán Artista Insurgente [Rebeldía Urbana-ELN]*. Obtenido de [Rebeldía Urbana]: <https://www.youtube.com/watch?v=VS3cakohnD8>
- Rebeldía Urbana (2020). Frente Urbano, en nombre del pueblo. Colombia.
- Rebeldía Urbana (2020). Rebelde de por vida. Colombia.
- Rebeldía Urbana (2020). Sabiduría Ancestral [Grabado por Rebeldía Urbana]. Colombia.
- Rebeldía Urbana (2020). Somos ELN. Colombia.
- Rebeldía Urbana (2020). Somos Revolución [Grabado por Rebeldía Urbana]. Colombia.
- Redacción - El Comején. (19 de 3 de 2021). "Nuestros diseños se inspiran en la resistencia y el camuflaje": Martín Batalla. Obtenido de El Comején:

<https://elcomejen.com/2021/03/19/nuestros-disenos-se-inspiran-en-la-resistencia-y-el-camuflaje-martin-batalla/>

- Relatoría de Prisiones (REP), Grupo de Derecho de Interés Público (G-DIP). (s.f.). *Informe Relativo a las personas privadas de la libertad en Colombia*. Obtenido de Grupo de prisiones - Uniandes:  
<https://grupodeprisiones.uniandes.edu.co/images/stories/relatorias/PRISIONES-OCT2011/PRODUCTOSRELATORIA/informecidhpersonasprivadaslibertad.pdf>
- Rettberg, A. (2003). *Preparar el futuro: Conflicto y post-conflicto en Colombia*. Bogotá: Universidad de los Andes & Fundación Ideas para la Paz.
- Rettberg, A. (2012). *Construcción de paz en Colombia*. Bogotá: Ediciones Uniandes-Universidad de los Andes.
- Rodríguez, S. (2009). Producción, difusión y consolidación de la memoria oficial en Colombia y organizaciones populares en Bogotá 1930-1950. En A. Jiménez, & F. Guerra, *Las Luchas por la memoria* (págs. 93-124). Bogotá: Universidad Distrital Francisco José.
- Rojas, L., Henao, D., García, D., & Monroy, J. C. (s.f.). Casa Kolacho: Participación ciudadana y narrativas transmedia en la Comuna 13 de Medellín - Colombia.
- Rose, T. (2004). Never Trust a Big Butt and a Smile. En M. Forman, & M. Neal, *That's the joint!: The hip-hop studies reader* (págs. 291-306). Psychology Press.
- Sánchez, D. (2015). *Música para oídos zurdos: Rock y Rap de resistencia en Bogotá*. Bogotá: Ediciones Desde Abajo.
- Theidon, K. (2014). 'How was your trip?' Self-care for researchers working and writing on violence . *Social science research council. Working Paper*.
- Toro, J. J. (12 de 1 de 2016). *Las discusiones que no se han dado sobre el graffiti en Bogotá*. Obtenido de Pacifista: <https://pacifista.tv/notas/las-discusiones-que-no-se-han-dado-sobre-el-graffiti-en-bogota/>
- Trinidad, A., Carrero, V., & Soriano, R. M. (2006). *Teoría fundamentada" grounded theory": La construcción de la teoría a través del análisis interpretacional* . Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.
- Universidad Externado de Colombia. (2017). *Comunidades constructoras de paz: Caquetá: Sembramos convivencia*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia.
- Uribe Vélez, Á. (20 de 03 de 2021). *Álvaro Uribe Vélez: Twitter*. Obtenido de Twitter: <https://twitter.com/alvarouribevel/status/1373360903085768710>

- Uribe, J. J. (2017). *Movimiento, calle y espectáculo. El hip hop de Bogotá*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Uribe, N. (2013). *Estilo subcultural en Pereira: La moda, vestido en el metal, punk y hip hop*. Pereira : Fundación Universitaria del Área Andina.
- Vásquez, M. E. (2011). *Escrito para no morir. Bitácora de una militancia*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá.
- Verdad Abierta. (15 de 9 de 2016). *La historia de las milicias en Medellín pasa por Justicia y Paz*. Obtenido de Verdad Abierta: <https://verdadabierta.com/la-historia-de-las-milicias-en-medellin-pasa-por-justicia-y-paz/>
- Vidal, M. (2011). *Hibridación cultural en el Hip Hop como subcultura urbana*. Bogotá: Universidad EAN.
- Villa, J. (2014). *Recordar para reconstruir*. Medellín: Editorial Bonaventuriana.
- Villa, J., & Barrera, D. (2017). Registro identitario de la memoria: Políticas de la memoria e identidad nacional. *Rev. Colomb. Soc.*, 40 (Suplemento 1), 149-172.
- Villegas, M. (2015). *Savage Vernacular: Performing Race, Memory, and Hip Hop in Filipino America* (Doctoral dissertation, UC Irvine).