

**Músicas en transición.**

**Aproximaciones a las experiencias socio-digitales de los exguerrilleros músicos de  
las FARC-EP**

**Dissertation**

zur Erlangung des Grades einer

Doktorin der Philosophie (Dr. phil.)

Am Fachbereich Geschichts- und Kulturwissenschaften

Der Freien Universität Berlin

vorgelegt von: Laura Malagón Valbuena

Berlin, 2023

1. Gutachter/in: Prof. Dr. Ingrid Kummels
2. Gutachter/in: Prof. Dr. Stephanie Schütze

Tag der Disputation: 31. Mai 2023

Por la presente declaro que esta disertación ha sido redactada y preparada por mi persona de manera independiente. Además, no se han utilizado más fuentes y recursos que los indicados. La propiedad intelectual de otros autores ha sido debidamente indicada. Asimismo, declaro que no he presentado esta disertación a ningún procedimiento de examen en ninguna otra institución, ni en esta u otra forma a ninguna otra facultad.

[I hereby declare that this dissertation has been independently written and prepared by myself. Furthermore, no sources and resources other than those indicated have been used. The intellectual property of other authors has been duly indicated. I further declare that I have not submitted this dissertation to any examination procedure at any other institution, nor in this or any other form to any other faculty.]

# Agradecimientos

Este trabajo no habría sido posible sin el acompañamiento intelectual y emocional de varias personas.

Agradezco a especialmente a mi asesora de tesis Ingrid Kummels por la rigurosa revisión de mis avances y por compartir conmigo el entusiasmo que la investigación de esta temática despertó en mí. Agradezco también a Stephanie Schütze, mi segunda asesora, por sus comentarios puntuales y su apoyo para darle forma a este trabajo. Agradezco asimismo a mis lúcidas y amorosas colegas del LAI Karlotta Bahnsen, y Carolin Loysa, y a mis compañeras del coloquio de antropología. Gracias por sus comentarios constructivos y por su apoyo incondicional en todas las etapas de mi trabajo. Agradezco también a mis colegas y amigxs Rafael Quishpe e Ingrid Bolívar por nuestras inspiradoras charlas y por compartir conmigo el amor hacia la música y hacia la investigación sobre la música.

Doy gracias a los y las firmantes de paz que, a pesar de haber visto en mí al principio a una desconocida, decidieron compartir su tiempo conmigo y abrir su corazón para hablar de sus experiencias en momentos de tanta incertidumbre. Gracias inmensas a Aleja, a Leo, a Paola, a Jaime, a Alirio, a Camilo, a Fredy, a Martín, a Julián, a Roviro, a Ariel y a Anderson. Gracias por permitirme ser parte de sus vidas y por confiar en mí. Un agradecimiento especial a quienes me apoyaron en conectarme con más personas. Gracias inmensas a Margarita De la Hoz, a Liliana Valencia y a Priscila Padilla.

Agradezco a mi familia por la fuerza y amor que me dio en todo momento. Gracias a mis padres y a mis hermanos por no perder la fe en mí, por darme energía y por creer que a pesar de todo podía seguir adelante. Sobre todo, le quiero dar gracias a mi hijo, Jordi. Gracias por entender mis ausencias y mis días de estrés. Gracias por recibirme siempre con un abrazo y con una sonrisa. Gracias infinitas por la alegría y por el amor.

## Índice

Agradecimientos.....	3
Introducción.....	9
1.1 Llegada a los escenarios musicales de las FARC-EP.....	17
1.2 La lucha mediática y las experiencias socio-digitales.....	20
1.3 Recorrido por las estrategias de las FARC.....	22
1.4 Justificación y relevancia del tema.....	28
1.5 Pregunta de investigación.....	30
1.6 Hipótesis.....	31
1.7 Estructura de la tesis.....	31
Capítulo 2.....	36
Acercamiento teórico.....	36
2.1 Mirada antropológica que vincula a la música con la digitalidad.....	42
2.2 Experiencias socio-digitales en transición.....	46
2.2.1 Definiendo las transiciones.....	47
2.2.2 Reflexiones sobre la experiencia. El cuerpo, la conciencia y la experiencia socio-digital.....	52
2.2.3 Transiciones y estudios del postconflicto. Entre reintegración, reincorporación y reconversión.....	68
2.3 La constitución del espacio onlife en contextos de transición.....	72
2.3.1 La noción de espacio y el papel del Internet en la complejización de sus definiciones.....	73
2.3.2 Experiencias en los espacios onlife.....	77
2.3.3 Tensiones y disputas en los espacios onlife.....	82
2.4 Memoria y archivo digital en contextos de transición.....	86

2.4.1 Disputas por la memoria y su mediatización.....	92
2.4.2 Archivos como unidad de análisis de la memoria y como generadores de espacios onlife .....	93
2.5 Resignificación de la relación local-transnacional a la luz de las experiencias socio-digitales.....	95
2.5.1 Localidad-transnacionalidad.....	95
2.6 Las identidades y afectos en contextos de transición.....	97
2.6.1 Identidades desde las polaridades .....	98
2.6.2 Construcción de identidades colectivas .....	100
2.6.3 Afectos, identidades y cohesiones .....	101
2.6.4 Las producciones culturales en las construcciones identitarias.....	103
2.6.5 Hacia las fragmentaciones identitarias .....	104
Capítulo 3. ....	108
Sobre las estrategias metodológicas y la entrada al campo .....	108
3.1 La presencia en el campo. Recursos metodológicos de la etnografía digital y la etnografía multisituada .....	110
3.1.1 La etnografía Digital y las diversas formas de “estar ahí” .....	113
3.1.2 La etnografía digital es multisituada. Seguimiento a los tránsitos, a las biografías y a las prácticas digitales que delimitaron mi campo .....	118
3.2 Los dispositivos y las infraestructuras mediadoras .....	132
3.2.1 Entrevistas que acompañan los seguimientos.....	137
3.3 Estableciendo contacto con los excombatientes músicos de las FARC-EP .....	138
3.3.1 Julián Conrado/Guillermo Torres .....	139
3.3.2 Horizonte Fariano .....	141
3.3.3 Rebeldía Oriental.....	143
3.3.4 Martín Batalla .....	143
3.3.5 Alirio Córdoba.....	144
Capítulo 4. ....	146

Archivos que le hacen cara al presente. Resignificando experiencias musicales pasadas en los espacios socio-digitales .....	146
4.1 Trayectorias de la música fariana y antecedentes de los archivos digitales .....	149
4.1.1 Música en movimiento. De la hora cultural al archivo digital .....	149
4.1.2 Experiencias y agencias musicales durante la transición digital .....	154
4.2 Transiciones en la socialización y construcción de la memoria .....	156
4.2.1 Desde la clandestinidad a los escenarios de YouTube. Los archivos musicales de Horizonte Fariano y Rebeldía Oriental .....	160
4.2.2 Transmitir el “mensaje para el pueblo” y la construcción de la esfera pública .....	165
4.3 Hacia un archivo del desencuentro. La heterogeneidad regional de los/las guerrilleros/as y su confluencia en “Horizonte Fariano” .....	171
4.3.1 Las coplas de Nariño .....	171
4.3.2 El “rap criollo” o reggaetón desde el campamento fariano .....	174
4.3.3 Características del archivo del desencuentro .....	177
4.4 Hacia un archivo del reencuentro. “Rebeldía Oriental” como portador de la estética de la música llanera .....	190
4.4.1 Características del archivo del Re-encuentro .....	193
4.4.2 Reencuentro con la región llanera y resignificación de los saberes de la guerra .....	193
4.4.3 Reencuentro con la vida llanera y la promoción musical .....	201
4.5 Conclusiones del capítulo .....	209
Capítulo 5. ....	213
Re-territorializaciones en los espacios onlife. Explorando la creación de localidades y de redes transnacionales en Facebook .....	213
5.1 El entretejido comunicación-música-política .....	215
5.2 De “cantor de las FARC” a alcalde de Turbaco - Transición a las lógicas políticas de la legalidad. ....	219

5.2.1 Entre Julián Conrado y Guillermo Torres. Función comunicativa de la música en el ámbito político .....	221
5.2.2 Reencuentro con las calles del pueblo a través de la música.....	225
5.2.3 La re-territorialización de Turbaco y de cómo el espacio se consolida como una dimensión social .....	230
5.3 “Martín Batalla”, el “representante” de los firmantes de paz por fuera de la localidad fariana y de las fronteras nacionales .....	239
5.3.1 Más allá de los ritmos regionales de Colombia.....	239
5.3.2 La comunicación como arma de guerra.....	246
5.3.3 Desenterrando las memorias de las FARC y retornando al circuito musical previo a la toma de las armas.....	252
5.4 Conclusiones del capítulo .....	263
Capítulo 6. ....	265
Experiencias socio-digitales que conectan con la prisión. Afectos y afiliaciones identitarias en la lucha por la liberación de los presos políticos .....	265
6.1 El Bloque Caribe y su relación con las prácticas culturales y comunicativas de las FARC-EP.....	270
6.1.1 Simón Trinidad y Jesús Santrich. Los hijos del Bloque Caribe .....	277
6.1.2 La lucha desigual para figurar en la esfera pública .....	279
6.2 Dos formas de conectar con la prisión.....	285
6.2.1 #Libertadya “Se lee dignidad, se escribe Simón Trinidad”. Solidaridad con el Tigre Playonero .....	288
6.2.2 #Libertad para Santrich .....	298
6.2.3 Las campañas solidarias y sus estrategias en la creación de opinión pública .....	319
6.3 Reflexiones sobre los afectos y afiliaciones identitarias alrededor de Trinidad y de Santrich.....	320
6.3.1 El héroe fariano desde de las producciones culturales .....	321
6.3.2 Cuando no sólo la muerte del cuerpo los convierte en mártires.....	322

6.3.2 Muestras afectivas entre los amigos farianos .....	326
6.4 Conclusiones del capítulo.....	329
Conclusiones.....	333
Bibliografía.....	350
Resumen .....	388



# Introducción

Son las 3:30 de la tarde del viernes primero de septiembre del 2017, un día muy soleado en Bogotá. Mi amiga Andrea y yo nos desplazamos con nerviosismo y curiosidad hacia la Plaza de Bolívar desde la estación “Museo del Oro” de Transmilenio. Días atrás había recibido a través de WhatsApp la invitación al “Concierto de lanzamiento del Nuevo Partido de las FARC-EP”. Esta consistía en una fotografía que mostraba la plaza, a la que Andrea y yo nos dirigíamos, llena de gente y rodeada de fuegos artificiales. Tras pasar la requisa vemos la tarima frente al Palacio de justicia. A cada lado hay una pantalla que proyecta alternativamente al público, la tarima y otras imágenes tal vez alusivas a lo que veremos en el concierto. La plaza no está llena aún. En el centro de la plaza hay una isla en la que están ubicadas las cámaras de diferentes medios de comunicación. La plaza está encerrada con cercas de metal sobre las cuales están pegadas pancartas alusivas a la firma de la paz. Destacan frases como “La paz no puede ser excluyente con los que cumplimos con la verdad y la reparación”, y “La verdad, la justicia y la reparación han sido nuestra exclusión”. Un segundo nivel de cercado a pocos centímetros de la cerca de metal lo hacen las réplicas de obras de arte de Fernando Botero que hacen alusión a la guerra (identifico un retrato de un guerrillero, tal vez Manuel Marulanda), obras de Pedro Nel Gómez (entre ellas una denominada “Jorge Eliecer Gaitán”), obras de Débora Arango como una titulada “Voceador” y obras de arte de Jesús Santrich, [en ese momento] excombatiente de las FARC-EP, como “Oda a Santana”; es la pintura de una guitarra de mástil amarillo y una gama de azules fundidos con rojos y púrpuras. (Diarios de campo 1.09.2017).

El concierto en la Plaza de Bolívar enmarcó el lanzamiento del partido FARC (Fuerza Alternativa Revolucionaria del Común) y tuvo lugar en uno de los momentos más álgidos de la transición hacia a la búsqueda de la paz en Colombia. La presente investigación se enfoca en las prácticas musicales y en las experiencias socio-digitales de exguerrilleros/as músicos/as<sup>1</sup> de las FARC-EP que se llevaron a cabo en ese periodo. Mis notas de campo recogen algunos aspectos extraordinarios de esta reunión en torno a la música en la Plaza de Bolívar de Bogotá para celebrar la firma del Acuerdo de Paz firmado en el 2016 entre el estado colombiano y las FARC, tras un conflicto armado que duró más de cinco décadas, y cuyas dimensiones de violencia lo han caracterizado como “uno de los más

---

<sup>1</sup> A ellos/as mismos/as me refiero como firmantes de paz en otras partes de este trabajo. Sin desconocer que son hombres y mujeres los que hicieron parte de las filas de las FARC-EP, mis interlocutores fueron en su mayoría hombres, por lo que en ocasiones me refiero a ellos solamente en denominación masculina.

sangrientos de la historia contemporánea de América Latina” (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2013, p. 31).

Traigo a colación esta viñeta introductoria para resaltar el papel que asumió la música y la organización de un concierto público para formalizar el inicio de la transición a la vida civil de exguerrilleros/as de las FARC-EP (Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia - Ejército del Pueblo), guerrilla de más larga trayectoria de la región latinoamericana, y la creación de un nuevo partido político que, bajo las mismas siglas, prometía que las disputas se restringirían al ámbito de las elecciones populares. Algo que me impresionó de ese concierto es que parecía apoyarse de manera especial en los músicos participantes, pero también en un programa de concierto bien definido, en una performativa que juntaba la presentación en vivo con elementos audiovisuales proyectados a cada lado de la tarima y en diversos géneros musicales para darle un inicio formal a una nueva etapa de la historia colombiana. Llegar a este momento no fue fácil. En el año 2012, se anunció tanto por parte del gobierno de Juan Manuel Santos como por la guerrilla de las FARC (Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia) el inicio de los diálogos de paz. Este anuncio —esperanzador para algunos, inaudito para otros— tuvo lugar en un ambiente que mostraba la desconfianza tanto del gobierno como de la guerrilla. No era la primera vez que esta guerrilla— fundada formalmente en 1964 tras la “Toma de la República Marquetalia”,<sup>2</sup> y cuya ideología estaba fundamentada en el marxismo-leninismo y posteriormente bolivarianismo— intentaba negociar la paz con una delegación del gobierno colombiano. A esta negociación la antecedieron dos intentos fallidos<sup>3</sup> que repercutieron en el escepticismo que despertaron los diálogos de paz en el 2012 a nivel nacional.

Sin embargo, el concierto en septiembre de 2017 no fue una novedad respecto al rol que ha tenido la música para las FARC-EP. Desde que realicé mi tesis de maestría en el año 2014 sobre “el Cantor de las FARC” alias Julián Conrado, constaté que el uso de música por parte de las FARC —materializada en numerosos géneros musicales, interpretada por

---

<sup>2</sup> Marquetalia fue uno de los blancos de la “Operación Soberanía” que buscaba darle fin a las “repúblicas independientes” con apoyo de EE.UU. Fueron creadas por guerrilleros liberales que se ubicaron en la Cordillera Central (Villamizar, 2017).

<sup>3</sup> El primer intento se dio en 1884 en los “Acuerdos de la Uribe” encabezado por el entonces presidente Belisario Betancourt y trajeron como consecuencia la creación, por parte de las FARC del partido de la UP (Unión Patriótica), cuyos miembros fueron asesinados entre la década de los 1980’s y los 1990’s (Villamizar, 2017) y el segundo de ellos tuvo lugar bajo la cabeza del presidente Andrés Pastrana en los “Diálogos de paz en el Caguán”<sup>3</sup> entre 1998 y 2002 (García Lozano, 2016; Villamizar, 2017).

músicos de varias regiones de Colombia y difundida a través de la clandestina Cadena Radial Bolivariana “Voz de la Resistencia” y de las páginas Web oficiales de las FARC-EP— se remonta a los inicios mismos de la guerrilla, y que a lo largo de su historia se había consolidado como un elemento que generaba cohesión identitaria al interior de la organización y simpatías solidarias por fuera de ella. No obstante, esta música adquiere una nueva dimensión a partir del año 2007, cuando estos repertorios empiezan a circular en diversas plataformas de Internet. A través de estos espacios, cantautores como Julián Conrado no sólo aumentaron su popularidad entre círculos sociales que han compartido una determinada tendencia ideológica, sino que este repertorio musical empezó a abrirse a públicos más diversos.

El haber podido asistir al primer concierto de las FARC tras la entrega de las armas en un lugar abierto como la Plaza de Bolívar de Bogotá y el observar otros escenarios en donde se empezó a visibilizar esa transición me condujeron a nuevas direcciones que me hicieron reevaluar tanto el papel de la música de las FARC como el de sus espacios de difusión. Por lo tanto, estas observaciones me llevaron a reflexionar sobre la manera en la que se empezaban a habitar espacios —como aquellos en las que conciertos y presentaciones tenían lugar o como aquellos espacios digitales circunscritos en redes sociales— en medio de lo que significaba la visibilización de los discursos de las FARC. Empecé a preguntarme si aquello que estaba presenciando era una transición que partía desde la clandestinidad y que se dirigía hacia una apertura hacia “lo público”, y si este proceso se estaba dando al ritmo del paso a la vida civil de los hoy firmantes de paz. De ahí surgió la pregunta de investigación que le da forma a este trabajo: ¿Cómo se ha desarrollado el proceso de transición de los excombatientes músicos de las FARC-EP tras la firma del acuerdo de paz en la Habana en 2016 a la luz de sus experiencias socio-digitales, de sus prácticas musicales antes y después de la firma del acuerdo y de la disputa mediática visible en la construcción de la esfera pública?

Una de la hipótesis que le da marco a este trabajo es que la música de los exguerrilleros ha jugado un papel comunicativo en situaciones particularmente tensas durante la transición tras la entrega de las armas. Por ejemplo, estuvo en manos de varios músicos/as exguerrilleros/as el socializar los controvertidos acuerdos de paz con la población civil, a través de la música y actividades culturales. Asimismo, fue la música uno de los recursos con el que se les dieron forma a manifestaciones solidarias contra el aprisionamiento de alias Jesús Santrich —firmante de paz que tenía una curul en la Cámara de

Representantes—, hecho que puso a tambalear aún más la confianza de los firmantes de paz frente al acuerdo. Por esta razón, es importante recordar que este evento tuvo lugar en medio de la polarización política en un país en donde un año antes el voto por el “No” en el plebiscito en torno a la aprobación del acuerdo de paz ganó sobre el “Sí”. Para ese momento, también ya estaban sonando los nombres de los posibles candidatos a la presidencia, cuyas elecciones tendrían lugar en mayo del 2018; la implementación o no del acuerdo firmado en el 2016 era, por lo tanto, una temática central en los debates y en los discursos de aquellos que pretendían asumir la presidencia. Ante este ambiente de tensión permeado por los tintes propios de las elecciones presidenciales y del aparataje de las campañas políticas, resulta llamativo el hecho de que este concierto se haya realizado en un lugar tan central de la geografía urbana bogotana —aunque no sin controversias de por medio— y que se haya desarrollado en medio de un entorno festivo y alegre como el que experimenté en ese momento.

Otra de las hipótesis que me acompañaron al asistir a este concierto está relacionada con la variedad y combinación de numerosos ritmos musicales en la producción musical de las FARC. Esta variedad musical podría interpretarse como un indicio de querer tejer nuevas alianzas manifestadas en este evento público, y entre cuyos objetivos podría estar tener un mayor alcance a nivel regional. Ese día, la plaza de Bolívar fue el escenario en el que vi una presentación musical que mezclaba músicos que pertenecieron a las FARC —Julián Conrado, Martín Batalla, Los Rebeldes del Sur— con otros grupos musicales —Banda Bassoti, KY- Mani Marley, AnaTijoux, Totó la Momposina, Aries Vigoth— que habían decidido unirse a la fiesta de la dejación de las armas. Frente a un arreglo de rosas rojas que adornaba la parte frontal del escenario —seguramente para aludir al nuevo “partido de la rosa”— la variedad musical que llegó a mis oídos fue evocativa de diferentes tímbricas regionales; los tambores del bullerengue, el acordeón de la costa Atlántica, las guitarras y el tiple de la música carrilera y el arpa de la música llanera. El espectáculo musical además trascendía las fronteras estéticas nacionales y nos puso también a bailar al ritmo del reggae, del rap de Tijoux y del Ska de Banda Bassoti, quienes al interpretar “bella ciao” emocionaron notablemente al público. La variedad de ritmos musicales en ese escenario me llevó a explorar el rol de la variedad estética; quise analizar si tiene un valor estratégico para la organización —con miras en adquirir un público más amplio— el apelar a esos géneros regionales a través de su uso creativo y pedagógico. O en términos más generales, busqué examinar el rol ha cumplido el apelar a esa diversidad

musical desde la organización guerrillera. Este concierto era la celebración del comienzo de una nueva vida para los/las exguerrilleros/as, y representaba —pese al ambiente de desaprobación— la mirada optimista de la implementación de los acuerdos y una forma muy particular de uso y apropiación de ese espacio tan central por parte de los/las guerrilleros/as y otros pobladores de la ciudad. Antes de la firma del acuerdo, tal encuentro en tales condiciones habría sido impensable. Por lo tanto, pude ver en este concierto un escenario en el que se estaba materializando un proceso de transformaciones sociales. Percibí esas transformaciones como un entretejido de diversidad de actores, temporalidades y espacios que se desplegaban para dar lugar a una performativa liminal que visibilizaba la apertura hacia una nueva etapa. Desde esta perspectiva evocativa de las transiciones, estudié qué elementos de esa performativa me están indicando el paso de una etapa a otra.

En primer lugar, el encuentro entre artistas con experiencias disímiles frente a la guerra podría ser leído como un elemento de transición en ese escenario. La plaza de Bolívar, en términos de presentación musical y artística, estuvo habitado por una reunión entre el arte que ha sido producto de la insurgencia de las FARC y el arte de otros artistas nacionales e internacionales reconocidos. La alianza mostrada en ese escenario público puede leerse como un encuentro entre el arte de hombres y mujeres que han acumulado experiencias de guerra con el arte de hombres y mujeres que, si bien hablan de la guerra y de los movimientos sociales, han realizado sus trabajos a la luz pública y desde la vida civil. En ese sentido, me pregunto por la manera en la que se empieza a articular la población exguerrillera con redes y circuitos sociales de la población civil tras la entrega de las armas.

En segundo lugar, identifiqué un proceso de apertura hacia la visibilidad en los sectores urbanos. Los músicos farianos no se estaban presentando en un escenario aislado del poder y control estatal en el que se dirigían a su propia comunidad o a sus zonas de influencia en medio de la guerra. Por lo tanto, surgió en mí la pregunta sobre la forma en la que se vinculan eventos como el concierto en la plaza de Bolívar<sup>4</sup> con una posible

---

<sup>4</sup> La plaza de Bolívar en Bogotá es un escenario en el que se celebran los eventos más importantes del país. También tiene una historia evocativa de los movimientos sociales; las marchas y la toma de las calles por lo general desembocan en esa plaza, que funciona como el punto de encuentro. El Capitolio nacional, que es la sede del Congreso de la República de Colombia, la Catedral Primada de Colombia, el Palacio de Justicia, que es la sede del poder Judicial de Colombia y el Palacio de Liévano, sede de la Alcaldía Mayor de Bogotá, son las construcciones que rodean la plaza de Bolívar. Esos edificios circundaron la presentación musical y el posterior discurso de Rodrigo Londoño, alias “Timochenko”, actual líder del partido político

apertura hacia “lo público”<sup>5</sup> en contextos urbanos después de décadas viviendo en la clandestinidad por estar al margen de la ley.<sup>6</sup>

Con relación a la orientación hacia un público, otro aspecto inusual fue que este evento se diera principalmente “offline”, pero que también tuviera lugar través de las redes sociales. Pude suponer, por lo tanto, que la selección de material audiovisual que los y las firmantes de paz publicaron en sus redes sociales en este periodo de transición —y de este evento en particular— fueron elementos a través de los cuales se apropiaron de “otros espacios” —de cuyo análisis se ocupa esta investigación— que fueron más allá de la tarima, de las pantallas de proyección y de la disposición de las cercas de metal con pancartas en la Plaza de Bolívar.

Podría leerse como un antecedente de estas apropiaciones el uso de videos musicales como recursos que esa guerrilla utilizó para anunciar a los combatientes y al país el inicio de las negociaciones de paz en el año 2012. Recuerdo las expectativas que surgieron en mí en ese año al enterarme del inicio de los diálogos de paz. Sin embargo, recuerdo aún con más nitidez el día que tras mi revisión diaria de noticias en línea, el hipervínculo del video de la canción fariana “Ay me voy para la Habana” publicado en YouTube y aludido en una noticia de la versión en línea de las Revista Semana me condujo a los escenarios en línea de las FARC y al mundo de la música fariana. En este video se visibilizan a hombres y mujeres alegres que portan su uniforme de guerrillero/a pero que al mismo tiempo interpretan instrumentos musicales, bailan y cantan un género que es denominado por la Revista Semana como un “rap criollo” (Revista Semana, 2012)<sup>7</sup>. Ver a la música de las FARC-EP como un recurso comunicativo inserto también en los espacios digitales me llevó a preguntarme en un primer momento por ¿cómo llegan estos videos musicales al Internet?, ¿quiénes son los actores que hacen parte este proceso? y ¿qué rol cumplen estos recursos comunicativos —la música y el Internet— tras la entrega de las armas en

---

de las FARC.

<sup>5</sup> Es posible conceptualizar “lo público” desde dos de los planos semánticos que proponen Chávez y Montenegro (2015). El primero es el de los públicos individuales y colectivos que le dan un sentido a tiempos y espacios, y el segundo, desde las normatividades legislativas (Chaves & Montenegro, 2015) que, en este caso en particular, separan la legalidad de la ilegalidad (p.12)

<sup>6</sup> Es importante aclarar que para las FARC este concierto no representa un primer acercamiento al contexto urbano. La existencia de las milicias urbanas y el rol que estas han cumplido en la difusión de, por ejemplo, contenidos digitales corrobora el vínculo de la guerrilla con las urbes.

<sup>7</sup> Volveré a este punto en la sección 1.1.

la creación de discursos sobre las FARC que circulan en ámbitos “no clandestinos” como conciertos y publicaciones en canales de YouTube?

A mi modo de ver, estas formas de apropiación estaban dando cuenta de otras formas de habitar espacios y de propiciar ambientes de encuentro y socialización entre variados actores. Por lo tanto, podría ser también leído como elemento de transición la transformación del uso del espacio digital que ha hecho parte constitutiva de conflicto armado. En otras palabras, la liminalidad entre la vida de guerra y la vida tras la entrega de las armas podría ser visible en la apropiación del espacio digital. En los espacios digitales fueron visibles los usos expresivos y comunicativos por parte de los/las exguerrilleros/as, quienes desde la cámara fotográfica de sus teléfonos celulares documentaron el concierto de las FARC para posteriormente difundir sus imágenes y comentarios a través de redes sociales como Facebook o YouTube, o a través de aplicaciones de mensajería instantánea como WhatsApp. Sin duda, no era la primera vez que los/las exguerrilleros/as habían tenido acceso a tecnologías y espacios digitales.

Aunque supuse que la entrega de las armas traería transformaciones en el uso y significado que los/las firmantes de paz les darían a estos dispositivos, me pregunté por los factores que influyen en estas transformaciones y por los actores y prácticas implicadas en este proceso. Como será expuesto a lo largo de este trabajo, el Internet ha sido un espacio disputado tanto por los discursos oficiales como por los discursos de las FARC-EP en la construcción de la esfera pública. Las transformaciones en el uso de esos espacios deslocalizados —generados por el entrelazamiento de experiencias online y offline u “onlife” (Floridi, 2015)— por parte de los/las firmantes de paz se originan, por una parte, por el acceso individual a esas tecnologías, y, por otra parte, por la resignificación que los/las exguerrilleros/as hacen de las experiencias adquiridas en la guerra para poder iniciar una vida de civil tras la firma de la paz. En ese sentido, ¿cómo se están resignificando las experiencias del pasado guerrillero para sobrellevar el presente de transición? Ejemplos de estas transiciones socio-digitales podrían ser la entrada a la plaza de Bolívar y a las calles del centro de Bogotá desde las transmisiones en vivo y las fotografías publicadas a través de las cuentas de Facebook de Alejandra Téllez y Leo León —exguerrilleros/as que pertenecían a Horizonte Fariano, una de las agrupaciones artísticas cuyos videos musicales circulaban desde 2007 a través de YouTube y de las

páginas Web de las FARC<sup>8</sup>—. ¿Son los archivos que se generan en las prácticas digitales en esas plataformas unidades conceptuales para abordar las prácticas digitales de los/las exguerrilleros/as músicos/as de las FARC?

Son diversas las historias que los/las exguerrilleros/as compartieron conmigo sobre sus apropiaciones tecnológicas y la llegada del Internet a sus vidas. Sin embargo, la narrativa común alrededor del uso de la tecnología es su descripción como una herramienta para el trabajo político-comunicativo que les permitiera llegar a otros lugares donde predominaba el discurso oficial del gobierno —el enemigo— en momentos de guerra. Posteriormente, los espacios digitales se convirtieron en un instrumento para reencontrarse con personas con las que durante mucho tiempo no tuvieron contacto. ¿Qué tanto influyeron en el acercamiento a los espacios onlife las experiencias musicales y comunicativas adquiridas en la guerra?, ¿qué tipo de adaptaciones fueron hechas en la transición a la vida civil?, ¿de qué forma se vincula el uso de la tecnología al proceso de transición de los/as exguerrilleros/as músicos/as?

Igualmente, el uso y apropiación de estas tecnologías evidencian la creación de una identidad individual por fuera, aunque aún en diálogo con las lógicas comunitarias, de las FARC-EP. Esta creación identitaria se ve también reflejada, por ejemplo, en la transición del uso de nombre de guerra al uso del nombre de pila, en el mantenimiento del nombre de guerra o en la simultaneidad del uso de sus identidades nominales. Estas transiciones nos muestran que la transición a la vida civil trae consigo tensiones que, lejos de reflejar el optimismo que se respiraba en la plaza de Bolívar el primero de septiembre de 2017, revelan las dificultades y retos estructurales a los que los/las exguerrilleros/as se han venido enfrentando en los últimos años. Tener en cuenta estos escenarios me condujo entonces a preguntarme por el papel de las experiencias socio-digitales en la transición a la vida civil de los/las firmantes de paz y por las formas en las que las prácticas que han tenido lugar en los espacios onlife se han insertado en las disputas mediáticas que han sido parte del conflicto.

---

<sup>8</sup> Otro claro ejemplo es mi propia llegada al evento. Después de ver en múltiples ocasiones los videos de músicos de las FARC a través de plataformas digitales, un mensaje de WhatsApp que contenía la imagen de la invitación al concierto fue la puerta de entrada para ver nuevamente en vivo a los protagonistas de esos videos que circulaban en Internet.



## **1.1 Llegada a los escenarios musicales de las FARC-EP**

Mi interés en la música se origina, por una parte, en mi propia formación y experiencia como compositora y, por otra parte, en la consciencia de los efectos que el amplio repertorio musical que me ha acompañado desde la infancia ha surtido en mí. Recuerdos sonoros de vallenato, merengue y salsa que acompañaban reuniones familiares y mis recorridos en el transporte público bogotano se mezclan con composiciones de otros cantautores latinoamericanos, con la llamada “música para planchar” y con repertorios de música europea al que tuve acceso a iniciar mis estudios musicales universitarios. El eclecticismo estético de mis memorias sonoras es constitutivo de mi biografía en medio de las coyunturas históricas en las que se ubican mis experiencias individuales. De hecho, el reconocimiento de la importancia emocional de estos variados repertorios, producto de la escucha musical de mis padres y de mis abuelos, y de mis trayectorias de vida, fue determinante para mi ruptura con la estética compositiva que me brindaba la academia musical, a mi modo de ver, eurocéntrica. Tomando mi propia experiencia como referente, ha sido de mi interés acercarme a la diversidad de los paisajes sonoros que se generan y la conexión que éstos tienen con las experiencias de los individuos y con las formas en las que estos cuentan su versión de la historia. Este posicionamiento ha influido a que desde disciplinas como la historia y la antropología mis investigaciones hayan tenido las prácticas y significados que circundan a la música como principal objeto de estudio.

No fue gratuita, por lo tanto, la fascinación que despertó en mí el saber que guerrilleros de las FARC-EP, por cuyas cabezas pedían recompensa en dólares en los comerciales de televisión que presencié en mi infancia, usaban en sus creaciones musicales sonoridades que me eran familiares: géneros musicales como el vallenato, la salsa y el joropo. La existencia de esta música y de actores que ejercían el oficio musical al interior de la guerrilla fue para mí el incentivo para entender a otro nivel la complejidad del conflicto armado. Conflicto que ha existido en Colombia desde antes de mi nacimiento, pero que por mi vida en la ciudad había visto desde la lejanía de los noticieros y desde algunos relatos de mis abuelos que llegaron a Bogotá huyendo de la violencia bipartidista —entre liberales y conservadores— vivida en el campo en el periodo conocido como “La Violencia” entre la década de los 1920’s y los 1960’s (Salamanca, 2007).

A pesar de haber asistido a lo largo de mi vida a variadas presentaciones musicales, la experiencia de asistir al concierto de las FARC en la Plaza de Bolívar despertó en mí la

sensación de estar presenciando no solamente un performance musical, sino también el paso de una etapa a otra dentro del conflicto colombiano. La observación y seguimiento de esos escenarios ha implicado para mí el acercamiento a otras formas de contar la historia que podría contribuir, en parte, a una narrativa más polifónica, no sólo desde el plano del contenido, sino desde el plano estético. Además de la “fachada” del escenario en la plaza de Bolívar —constituida por las presentaciones musicales en la tarima, las imágenes en las pantallas gigantes y equipos de amplificación de sonido, y entendida como el conjunto de aquellas expresiones conscientes o inconscientes que se ponen a la luz durante los actos performativos que están siendo observados por otros (Goffman, 1997) —, hay una larga trayectoria de trabajo cultural que se instala en la “parte posterior” de ese escenario. A partir de la literatura existente sobre la música de la FARC-EP y de la experiencia que he adquirido a lo largo de esta investigación, es visible que producciones culturales como la música han cumplido varias funciones dentro de la colectividad guerrillera. Entre ellas, sobresale su repercusión en la legitimación de la lucha tanto al interior como al exterior de las filas guerrilleras (Boulanger Martel, 2020), y su papel como elemento pedagógico dentro de los espacios formativos y de encuentro colectivo como, por ejemplo, “la hora cultural” (Valencia, 2021). En ese sentido, el valor estratégico de la música radica en la capacidad que tiene de comunicar, transmitir y de crear lazos sociales que no sólo han fortalecido la lucha en el ámbito militar, sino que además lo han trascendido. La música en contextos de conflicto, además de facilitar la creación de vínculos sociales al darles lugar a experiencias colectivas y contribuir con la creación de identidades (Nuxoll, 2015), también ha influido en la movilización social y en la participación política de sectores populares; fenómeno que también ha sido evidente en otros contextos de conflicto armado latinoamericano como El Salvador y Guatemala (Almeida & Urbizagástegui, 1999).

Esta experiencia de seguimiento musical a través de escenarios en línea de YouTube me llevó a preguntarme: ¿qué rol cumplen los escenarios digitales en la lucha mediática que ha hecho parte del conflicto armado? En primer lugar, mi reflexión me lleva al reconocimiento de que el conflicto armado colombiano no sólo ha tenido lugar en el ámbito militar, sino también en el mediático. En ese sentido, la existencia de un espacio para mostrar una imagen de las FARC disímil a la propagada por los medios tradicionales a lo largo del conflicto muestra cómo las FARC se han esforzado por contrarrestar los discursos que los desprestigian. El intento de llegar “hacia afuera” a través de la música

se intensificó gracias al espacio que, en el caso relativo a esta noticia sobre “el Rap de las FARC”, le dio la Revista Semana a la creación musical fariana, al enlazar el hipervínculo de YouTube en su noticia.<sup>9</sup> El video de la canción citado en esta noticia fue diseñado para ser publicado en Internet. Esto indica que el público objetivo no era netamente el público fariano, sino también un público a nivel nacional e internacional. Con este tipo de prácticas, las FARC han buscado hacer parte del paisaje que construye la opinión pública y se han hecho visibles a lo largo de su trayectoria al emplear variados recursos para contar la historia desde su perspectiva. Sin embargo, la difusión de las narrativas construidas desde las voces directas e individuales de las FARC se ha transformado debido a que las publicaciones en Internet están potencialmente al alcance de públicos más amplios. Por otra parte, el intento de seguir llegando “hacia dentro” también se evidencia en la letra de la canción que, como muchas otras, busca exaltar el perfil de algunas de sus figuras ideológicas de referencia y contar, desde su punto de vista, cómo se llegó a la decisión de entablar diálogos con “chucky” Santos o con la “oligarquía”.

En esta disputa mediática, asimismo, puede verse el impacto del Internet en las formas de conexión e interacción entre distintos grupos de personas y en las formas de representación que están insertas en relaciones de poder. De hecho, la música fariana llega a mis oídos —y a mis ojos— a través de un escenario digital construido con base en diferentes redes de información que confluyeron en la página de noticias online de la Revista Semana. Escenarios digitales como los de portales de noticias online se nutren no solamente de los servidores que proveen el servicio de poner a la página en línea, sino también de artefactos digitales —elementos que se circulan en los espacios digitales que pueden ser de carácter visual, audiovisual o sonoro— que, por su calidad de ser enlazables a través de hipervínculos, ayudan a construir un discurso que es puesto a la disposición de públicos más diversificados y que se mueven también dentro de redes influenciadas por esas relaciones de poder. Teniendo en cuenta que la disputa mediática es co-constitutiva del conflicto, me pregunté si el anuncio del inicio de los diálogos de paz y la posterior implementación del acuerdo estaban permitiendo un primer quiebre con lo que la música fariana significaba hasta ese momento. En ese sentido, se hizo evidente para muchos —entre ellos para mí— la existencia de esa música y su uso para habitar espacios en línea. La visibilización de esa música parecía ampliarse y esa difusión transitoriamente

---

<sup>9</sup> Aunque, de hecho, no es la primera vez que los medios de comunicación nacionales aluden a información publicada en las páginas Web de las FARC-EP

podría empezar a dar cuenta de una cara “más humana” o por lo menos más compleja de los guerrilleros. Esta visibilidad parecía estar basada en su dimensión artística y no netamente en su dimensión militar o criminal. El reconocimiento del impacto de los medios digitales en conjunción con la música de las FARC en la lucha mediática me llevó a preguntarme por la biografía y las experiencias de aquellos actores que hacen parte de esos videos y por lo que ha significado en sus vidas la entrega de las armas, ¿siguen haciendo música?, ¿las experiencias musicales adquiridas en la guerra cobran valor tras la firma del acuerdo de paz?, ¿qué aspectos caracterizan esta transición? Para darle respuesta estos interrogantes concluí que era necesario seguir a los actores en otros escenarios que tuvieron lugar tras la firma del acuerdo y en los que era posible interactuar con exguerrilleros/as que tenían dentro de la organización guerrillera el oficio la música. Esto sólo fue posible en el periodo en el que inició la implementación del acuerdo.

## **1.2 La lucha mediática y las experiencias socio-digitales**

La lucha mediática ha sido un elemento constitutivo del conflicto armado colombiano. En ella ha sido posible identificar narrativas difundidas desigualmente en las que han predominado discursos que desacreditan a los actores pertenecientes a las FARC-EP y que han jugado un rol en la construcción de la opinión pública. Aunque esta guerrilla también ha empleado recursos comunicativos para enfrentar estas narrativas, sus alcances han estado subordinados a las condiciones de ilegalidad y clandestinidad que han enmarcado su lucha. En ese sentido, las experiencias socio-digitales de los/as hoy exguerrilleros/as han estado enfocadas en un intento de crear y visibilizar contra narrativas frente a discursos ampliamente difundidos que han invisibilizado sus voces y los han desprestigiado en las discusiones en la esfera pública. Como se verá más adelante, en este trabajo propongo que el análisis de estos discursos, desde una perspectiva antropológica enfocada en esas experiencias socio-digitales, permite darle una lectura al conflicto armado que además de entender su carácter destructivo, revalore la heterogeneidad de las experiencias y el potencial creativo que el conflicto puede generar.

Teniendo en cuenta que la variedad de los medios —que incluyen la música y los medios digitales— y sus heterogéneas apropiaciones a lo largo del tiempo han influido en las transformaciones conceptuales de la esfera pública, resulta esencial enfocarse en aquellos discursos y prácticas que se establecen al margen de discursos dominantes —como los propagados por las esferas de poder a través de sus medios de comunicación— y que

pertenecen a actores predominantemente invisibilizados —como miembros de grupos al margen de la ley—. Esta aproximación, además de permitir abordar a esa esfera pública como “lugar donde se cruzan los discursos del poder con los de la vida privada, y [que] necesariamente se instituye de manera desigual, fragmentaria, heterogénea y “poco racional” (Winocur & Sánchez Martínez, 2015: 67), permite un acercamiento al proceso co-constitutivo entre medios digitales y prácticas de socialización (Budka & Bräuchler, 2020) como las que tienen lugar en, por ejemplo, un contexto de conflicto.

Con el propósito de abarcar analíticamente discursos y experiencias invisibilizadas, exploro la apropiación del espacio digital —dependiente de las prácticas y del sentido que los individuos despliegan sobre este (Urrejola Davanzo, 2005)— por parte de los exguerrilleros/as músicos/as de las FARC-EP, desde la perspectiva de la antropología digital y de la música. Para ello, me enfoco en las experiencias socio-digitales de los exguerrilleros en la etapa temprana (2016-2019) del proceso de transición hacia la vida civil tras la firma del acuerdo de paz en septiembre del 2016. Construyo la idea de experiencias socio-digitales a partir de la concepción de la experiencia como “la forma en la que los individuos experimentan su cultura desde sus sentidos y su discernimiento”(Díaz, 1997; Turner, 1987b; Wright, 1994a) y de la premisa de que las actividades digitales son sociales y están incrustadas en las cotidianidades de los individuos (Hine, 2015a; Winocur & Sánchez Martínez, 2015).

Así mismo, defino la transición a la vida civil de los/las exguerrilleros/as de las FARC no sólo desde la perspectiva de la o “reincorporación” a la sociedad civil tras la dejación de las armas, sino desde la transformación que provocan las experiencias socio-digitales adquiridas en el marco del conflicto y que han potenciado la inventiva y la recursividad en el plano comunicativo. A esta transición la analizo teniendo en cuenta, en primer lugar, que la entrega de las armas no significó el fin del conflicto sino su transformación. En segundo lugar —tomando como base el término “reconversión” propuesto por Sprenkels (2014) — exploro los cambios y continuidades en esas experiencias socio-digitales tras la entrega de las armas desde la heterogeneidad de las experiencias y desde el análisis de los lazos y redes sociales que los actores establecen con variados sectores de la sociedad.

A lo largo de este trabajo pude identificar cuáles factores interactúan con las experiencias socio-digitales de los/las exguerrilleros/as músicos. Entre ellas destacan el significado del oficio musical, la apropiación del lenguaje digital y de las habilidades tecnológicas, el

significado de las localidades regionales en donde se ha desplegado el conflicto y las agencias individuales. Asimismo, pude identificar el valor performativo de las prácticas digitales dentro de las disputas mediáticas. Estos elementos me permitieron observar cómo en esas transiciones de resignificaciones socio-digitales, los/las exguerrilleros/as músicos/as se han apropiado de los espacios digitales a través de su acercamiento a la construcción de la memoria fariana, a través de sus vínculos con las redes locales y transnacionales, y a través de la expresión de solidaridad frente a dos presos políticos que encarnan los valores de la identidad fariana y de la identidad caribe. Mostraré como estas apropiaciones, basadas en sus experiencias socio-digitales, le dan forma a la esfera pública contemporánea y les da un lugar a los/las excombatientes músicos en la disputa mediática. Las formas de habitar los espacios digitales derivadas de sus experiencias socio-digitales serán analizadas en los capítulos empíricos.

### **1.3 Recorrido por las estrategias de las FARC**

Hablar de conflicto armado en Colombia implica hablar de diversas formas de violencia que han sido experimentadas por variados sectores de la población. En realidad, como se constata en las numerosas investigaciones alrededor del conflicto armado, el ataque a la población civil ha sido una de las principales estrategias de guerra de los actores armados involucrados (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2013). Dada la multiplicidad de factores que han influido en el origen y trayectoria del conflicto a nivel temporal y regional, es difícil establecer con claridad si los desencadenantes tienen que ver más con una lucha por el poder o con un intento por reivindicar a poblaciones víctimas de la forma de gobierno que hasta el momento se han experimentado en el país (Pino Montoya, 2014).

Teniendo este panorama en mente, resulta difícil pensar que en medio de la cruenta lucha ha habido espacio para algo más que bombardeos y masacres o que estas han coexistido con otras formas de lucha y estrategias comunicativas y de creación artística que han trascendido —e influido en— el plano militar. Ver otras formas y espacios de disputa como factores co-constitutivos del conflicto no implica evadir la mirada hacia la crueldad del conflicto, sino ahondar en lo que se entiende por guerra y por conflicto mismo. En ese sentido, este trabajo no parte del desconocimiento de la complejidad y la intensa violencia que se ha vivido en el conflicto armado colombiano ni tampoco desconoce los crímenes de lesa humanidad cometidos por la guerrilla de las FARC-EP. Lo que busco es indagar sobre cómo las estrategias empleadas por estos actores armados para lograr cohesionar a

su comunidad, para crear identidad y para legitimar su lucha a través de las armas, transitan y se transforman en experiencias individuales enmarcadas en su transición a la vida civil. Esta aproximación me permite adentrarme en la forma en la que los/las firmantes de paz se presentan y representan a sí mismos, acercarme al cómo buscan desvanecer el perfil militar y criminal que otros actores —como los representantes del gobierno cuyos discursos circulan en los medios de comunicación tradicionales— han resaltado y difundido sobre ellos y que ha calado fuertemente en la opinión pública, así como ver cuál es el papel que cumplen las producciones culturales y los actores implicados en ellas en la transición tras la entrega de las armas.

Muchas de las investigaciones alrededor de las FARC-EP se basan en un seguimiento histórico que evidencia los cambios en las formas políticas y militares de esta agrupación a lo largo de aproximadamente medio siglo. Aunque este seguimiento resulta necesario para cualquier acercamiento analítico que se pretenda realizar, la elaboración de este trabajo le da un especial énfasis en las estrategias políticas y en la forma en la que este grupo insurgente ha proyectado y transmitido su ideología. Se mostrará cómo las producciones culturales sumadas a otras estrategias mediáticas como la creación de páginas Web han sido recursos significativos tanto para la construcción de lazos sociales y simpatías internas y externas a la guerrilla, como para la construcción de discursos y espacios de representación que muestran la versión de la historia de esta organización dentro de la disputa mediática.

Si bien se pueden apreciar algunas de las transformaciones de las FARC a lo largo de las etapas que explicaré brevemente a continuación, también deben ser analizadas a profundidad las estrategias organizativas empleadas durante estos periodos de acuerdo con los cambios que el entorno nacional y el internacional también han sufrido. Dada la prolongada existencia de las FARC, autores como Daniel Pécaut se han enfocado en los “recursos” de los que se ha valido esta agrupación para mantener su supervivencia, su expansión territorial y su cohesión, a pesar de que, según el autor, las FARC “nunca han contado con la simpatía política de sectores amplios de la sociedad por fuera de algunas zonas rurales” (Pécaut, 2013, p. 70)

Teniendo en cuenta precisamente que es en zonas rurales donde se ha concentrado el poder de las FARC, es de resaltar no sólo el carácter “campesinista”<sup>10</sup> (Pécaut, 2013, p.

---

<sup>10</sup>Ver Pécaut p. 91: “Las FARC conservan hasta el momento su perfil de guerrilla, si no “campesina”, porque

91) de esta guerrilla, lo que sugiere el empleo de determinados recursos y medios para llegar a esta población, sino también el hecho de que hoy en día el 70% de la población en Colombia es urbana, por lo que se presume también una transformación en estos medios y recursos. Es en este contexto en el que se inscriben tanto la creación musical y artística, como el uso de Internet por parte de las FARC. Dado que las grabaciones y videos de estas creaciones musicales se encuentran expuestas en páginas web como YouTube, se puede inferir que con el uso del Internet se busca ampliar el alcance de estas creaciones de zonas campesinas a zonas urbanas. Sobre este punto, es importante resaltar el trabajo *Música, raza y nación. Música tropical en Colombia* de Peter Wade, quien abarca en parte el fenómeno de rechazo y posterior aceptación de la música costeña en el interior de la nación; es decir, el paso de la música costeña del plano rural, al urbano (Wade, 2002). Este proceso en conjunción con el hacer visible la música a través del Internet ayudaría a entender la predilección de determinados ritmos musicales para la composición de la música fariana.

Para Pécaut, la expansión de las FARC se dio gracias al uso no sólo de estrategias políticas y militares, sino también de sólidos anclajes sociales, o lo que él denomina “recursos sociales”. Si bien Pécaut no se enfoca específicamente en el uso de la música como estrategia política, considero que esta podría definirse como uno de esos “recursos” a través de los cuales las FARC-EP crearon alianzas, propagaron su ideología y, por lo tanto, crearon estrategias en el plano político. Para lograr el apoyo de ciertos sectores de la población, las FARC se ha mostrado como un grupo que está en “capacidad de asumir sus reivindicaciones, de canalizar su movilización, de dar forma a sus experiencias y a su memoria, de ofrecer un cuadro de interpretación para sus sentimientos de injusticia y de proponer vías para remediarlos”. Considero que la música fue un elemento a través del cual le dieron forma a estas reivindicaciones, sus experiencias y su memoria. Asimismo, la falta de unidad nacional a causa de la ausencia del Estado y a la fragmentación geográfica son elementos que han contribuido a que las FARC hayan podido asentarse en el territorio colombiano (Pécaut, 2013). La consciencia de la fragmentación geográfica y la influencia que esta ha tenido en la diversidad de ritmos musicales también explica el

---

el calificativo le conviene más acertadamente a una población rural diversificada, sí de guerrilla “campesinista”, es decir, que se reclama sobre todo de una población rural que ha permanecido al margen de la modernización y que recluta en ese vasto vivero la gran mayoría de sus combatientes”



interés de las FARC-EP en hacer uso de esta variedad sonora para acompañar las letras de sus canciones.

Como lo evidencia Aguilera Peña (2013), la estrategia de las FARC era mixta puesto que se basaba tanto en el esquema de Guerra Popular Prolongada (GPP) como en el “modelo insurreccional”. El primero implicaba las diferentes formas de lucha —militares y políticas— y la aspiración a llegar a las ciudades desde las zonas rurales, mientras que el segundo implicaba la insurrección generalizada basada en redes urbanas con el objeto de llegar a la capital del país<sup>11</sup> (Aguilera Peña, 2013). La búsqueda por llegar a las ciudades se materializó, como veremos más adelante, en la conformación de milicias urbanas que también eran las encargadas de crear canales de YouTube y subir música fariana.

Las transformaciones políticas e ideológicas de las FARC han implicado transformaciones en las estrategias mediáticas tanto en el ámbito nacional como en el internacional que pueden ser rastreadas en etapas que han sido propuestas en múltiples trabajos investigativos.<sup>12</sup> La primera etapa, denominada “orgánica”(Trejos Rosero, 2015, p. 65) o descrita como la transformación de la violencia partidista en violencia subversiva (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2013) se ubica entre finales de la década de los 1950’s e inicios de la década de los 1980’s. En esta destaca el origen de las FARC dentro de la violencia bipartidista (iniciada a mediados de la década de los años 1940). Su formación como autodefensas campesinas influenciadas por la ideología del Partido Comunista de Colombia (PCC) proclama una solución al problema agrario. En este periodo se crea el “mito fundacional”<sup>13</sup> de esta agrupación tras el ataque estatal apoyado con fuerzas armadas estadounidenses a Marquetalia, con lo que se busca legitimar “todas las formas de lucha” para llegar al poder (Trejos Rosero, 2015, p. 65). Así pues, la violencia bipartidista vino acompañada, por una parte, de un contexto de profunda inequidad que toma sus bases en la disputa por la tenencia de la tierra y, por otra parte,

---

<sup>11</sup> Aguilera Peña también señala en p. 89: “habría que aclarar, que el esquema de GPP contempla en una fase final un proceso insurreccional, sólo que éste surge muy articulado política y militarmente al desarrollo de las fases de la guerra y sobre todo a la consolidación de las guerrillas en las zonas rurales en las que deberían surgir zonas por fuera del control de las tropas estatales.”

<sup>12</sup> Las divisiones por etapas de estas transformaciones suelen estar influenciadas por el enfoque investigativo de cada autor. Para mi propio enfoque, también centrado en las proyecciones estratégicas de las FARC en el plano mediático, considero conveniente seguir las propuestas por Luis Trejos Rosero en diálogo con las propuestas por Informe del Centro de Memoria Histórica “Basta ya”.

<sup>13</sup> Ver Pécaut, Daniel (2013): *La experiencia de la violencia: los desafíos del relato y la memoria*, La Carreta Editores, Medellín, p. 76: “Las FARC han elaborado un relato fundador que se ha convertido en una especie de vulgata en Colombia. Según este relato, su nacimiento es una respuesta al ataque lanzado en 1964 contra Marquetalia, una de las zonas de autodefensa campesinas constituidas bajo la égida del Partido Comunista.”

de planes para combatir el comunismo desde el Gobierno de Estados Unidos (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2013). Ya desde ese periodo, como lo expresa Saumeth, la insurgencia tenía presente la importancia de trascender esos espacios rurales en donde la lucha agraria tenía lugar para llegar a los centros de poder que estaban ubicados en las zonas urbanas (Saumeth, 2009). Por lo tanto, no es de extrañar que muchas de sus estrategias mediáticas estuvieran dirigidas hacia ese objetivo a través, entre otros, de buscar visibilizar en sus discursos las implicaciones de esas luchas agrarias.

Los “recursos sociales” a los que nos conduce el pensamiento de Pécaut, permite ver en esta etapa cómo las FARC buscan representar el descontento campesino, al ser este la principal víctima de la etapa de la *Violencia*. En la década de 1960’s y 1970’s, las FARC logran establecer un estrecho vínculo con sectores rurales y nuevas zonas de colonización (Pécaut, 2013). Entre los argumentos empleados destaca el establecimiento del ya mencionado “mito fundacional” de Marquetalia<sup>14</sup> que junto con la constante evocación de la ausencia estatal en la que viven esos sectores, crea la oposición entre “campesinos” y “oligarquía”. Estas temáticas de oposición son visibles en varias de las letras de la música fariana, como lo pudimos evidenciar al realizar la base de datos de la música de las FARC (Quishpe et al., 2019). Esto deja al descubierto la injerencia de la música fariana en la forma en la que se están representando determinados sectores sociales.

Una segunda etapa denominada como “autonomía” por su separación del PCC (Trejos Rosero, 2015, p. 81) o como “expansión guerrillera” (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2013) por su propósito de sumar miembros a sus filas al seguir el modelo de guerra planteado en la VII Conferencia de las FARC, se ubica entre inicios de la década de 1980 y mediados de la década de 1990’s. En ese periodo se busca aumentar el trabajo con las masas para crear redes de apoyo y bases sociales para que la agrupación aumente en número. Asimismo, se busca el reconocimiento internacional del carácter insurgente de las FARC, para lo cual se inician actividades diplomáticas (Trejos Rosero, 2015, p. 82). En el plano cultural, esa conferencia dio pie para el inicio de la “institucionalización” de la “cultura fariana” que cumplía a nivel interno una función en procesos de formación y “asimilación de conocimientos” a través de la creación de espacios en la cotidianidad de los/las guerrilleros/as como la “hora cultural” —para tratar temas como las noticias

---

<sup>14</sup>Muchas de las canciones farianas que se encuentran hoy en día en Internet hacen alusión a la creación de las FARC (al ser víctimas del ataque a Marquetalia) y a la oposición “campesinos” o “pueblo” y “oligarquía”. Ver trabajo de Samacá.

del momento así como para cantar y recitar poesías— y a nivel externo en el trabajo de masas y de propaganda (Quishpe, 2020)

En esta etapa es visible la gran expansión territorial de las FARC, lo que implicaría una ampliación de sus recursos tanto militares como sociales: “De 15 frentes en 1982, las FARC pasan a 40 en 1990 y a más de 60 en 2000. De 2000 en 1982, sus efectivos pasan a 8000 en 1990 y a 17000 en 2000.” (Pécaut, 2013, p. 81). Asimismo, es de resaltar que algunos de los objetivos geográficos militares de este grupo armado durante este periodo se convierten en la mayor fuente de los ritmos de sus canciones. El intento por controlar el paso entre el Meta y los alrededores de Bogotá (Cordillera Oriental de los Andes) enmarcan los ritmos del joropo y la carranga, mientras que las zonas de Urabá y el Magdalena Medio que desembocan en el Atlántico, rutas de las armas y de las drogas, (Pécaut, 2013) encierran ritmos como el vallenato.

Y una última etapa, “independencia” ubicada desde mediados de la década de 1990’s hasta poco antes del inicio de los diálogos de paz en la Habana. Con el fin de la guerra fría, las FARC actualizan sus referentes políticos marxistas-leninistas y acuden a la figura de Simón Bolívar para entrar en el plano internacional. Asimismo, en la Octava Conferencia en 1993 se crea la Comisión Internacional con el objeto de crear vínculos y redes con otros países socialistas y lograr reconocimiento internacional como fuerzas beligerantes. Los escenarios principales han sido Centroamérica, el Caribe y Europa, y más adelante Venezuela, con cuyo gobierno “bolivariano” tiene afinidades ideológicas (Trejos Rosero, 2015, p. 90).

En esta etapa, los “recursos” están también influenciados por el proceso de urbanización por el que Colombia ha atravesado durante los últimos años. Las FARC han utilizado medios como el Internet para propagar sus bases ideológicas, su narrativa fundacional y también su música. De hecho, posiblemente la introducción de nuevos géneros musicales como el Rap está vinculada a la búsqueda de una mejor conexión con sectores urbanos. En ese sentido, el representar la identidad de determinados sectores sociales funge como “recurso social” que se potencializa al hacer uso del Internet para hacer frente al monopolio de la información a la que han tenido acceso los centros urbanos, con lo que se reforzaba el discurso antiguerrillero. Por medio del Internet se propone llegar a otros sectores de Colombia, así como lograr la consolidación de redes internacionales (Trejos Rosero, 2015). El alcance y apoyo internacional se evidencia en el hecho de que los

servidores de los que se han valido las FARC para crear sus páginas web han estado ubicados en territorios por fuera de las fronteras nacionales:

“Las FARC cuentan con 23 sitios web con un promedio de 30000 visitas diarias y cuyos servidores se encuentran en Suiza, España, Italia e Inglaterra. Lo mismo ANNCOL (Agencia de Noticias Nueva Colombia) tiene servidores en Dinamarca, pero es operada desde Suecia; Agencia Bolivariana de Prensa (ABP), en servidores italianos; el grupo de información alternativa Nueva Colombia, en servidores alemanes, y la Emisora Radio Café Estéreo, vinculada a la Asociación Jaime Pardo Leal, localizada en servidores suecos”. (Trejos Rosero, 2015, p. 142)

De acuerdo con lo expuesto anteriormente, entre las estrategias empleadas por las FARC para lograr su expansión y su cohesión nacional e internacional se encuentran la recreación de la historia y de los sentimientos construidos a lo largo de la confrontación de este grupo armado con el Estado colombiano durante casi medio siglo. Por lo tanto, el estudio de medios tales como las creaciones artísticas y el Internet que contienen estos dos elementos (recreación histórica y recreación del “sentimiento campesino”), deben ser analizados a la luz de la complejidad tanto del contexto de la lucha armada como del actual proceso de reincorporación que viven los/las exguerrilleros/as tras la firma del acuerdo de paz.

#### **1.4 Justificación y relevancia del tema**

En los últimos años ha crecido la literatura en torno al reconocimiento del ámbito cultural y de las figuras artísticas como elementos clave en el desenvolvimiento y apreciación del conflicto, y en la construcción y revaloración de imaginarios e identidades (Bolívar, 2017; Boulanger Martel, 2020; Malagón Valbuena, 2015; Quishpe, 2020; Samacá, 2017). Sin embargo, hace falta explorar aún las formas en las que estos mismos actores construyen sus experiencias a través de la apropiación de tecnologías y expresiones culturales — como fotografías, trabajo audiovisual, artefactos y dispositivos digitales— que les permiten, por una parte, desenvolverse en el ámbito comunicativo y, por otra parte, expresar lo que para ellos ha significado la toma y la dejación de las armas. El tema también es relevante en la medida en que el vínculo de la creación musical —evocativa de ciertos elementos estéticos de determinadas localidades— con medios como el Internet y la radio ha permitido conexiones ideológicas que crean lazos y redes a nivel nacional y transnacional, que estimo deben ser también abordados para entender el curso de la guerra desde otra perspectiva. Mi trabajo se ubica en la intersección entre las prácticas mediáticas y las producciones culturales como la música en contextos de conflicto. Por

lo tanto, mi perspectiva se construye desde la antropología digital y la antropología de la música. Además de explorar la forma en la que se entretienen las identidades y las ideologías con las prácticas digitales, ahondo en las problemáticas de autodeterminación y agencia de individuos que, si bien pertenecen a la comunidad fariana, también buscan construir su autonomía. En ese sentido, exploro sobre el rol del manejo de la información y de canales de comunicación en la lucha para construir un espacio dentro de la disputa política.

Por otra parte, dada la complejidad que caracteriza a los procesos de creación musical y su difusión, más aún teniendo en cuenta el rol que la digitalidad ha empezado a jugar en este proceso, creo pertinente un acercamiento etnográfico hacia las formas de interacción y hacia los actores que hacen parte de su curso. Para los investigadores que se han ocupado del estudio de la etnografía virtual, la comunicación mediada por el Internet ha conllevado a nuevas y complejas relaciones entre seres humanos. En palabras de Boellstorff, “los mundos virtuales son lugares de imaginación que abarcan prácticas de juego, de representación, de creatividad y de ritual” (Boellstorff et al., 2012, p. 1).<sup>15</sup> Lo que allí emerge son negociaciones entre los diseñadores y los demás actores, quienes también representan roles e identidades. De este modo se reproducen las culturas del mundo físico y al mismo tiempo se permite el surgimiento de nuevas culturas y prácticas (Boellstorff et al., 2012). Respecto a los actores involucrados en la música fariana, si bien destacan en primer lugar los/las exguerrilleros/as músicos de las FARC, también es evidente la injerencia de otros actores que hacen parte del cuerpo de difusión y de aquellos que hacen parte de la red de interacción.

Por último, otro aporte importante de mi investigación radica en el plano metodológico. En mi trabajo exploro a través de la etnografía digital espacios que han estado en disputa a lo largo del conflicto armado y que sitúan al conflicto en el ámbito mediático. A mi favor estuvo que tras la firma del acuerdo de paz pude acercarme a los actores tanto de forma mediada como directa durante los tres primeros años de implementación. Para llegar a estos espacios diseñé un plan metodológico basado en una etnografía digital multisituada —que abarca espacios mediados o no por la digitalidad— y multimediada —por diferentes dispositivos y plataformas digitales— que me permitió seguir las transiciones de resignificaciones socio-digitales. Este diseño se apoya en la realización

---

<sup>15</sup> Las citas textuales de este texto fueron traducidas del inglés al español.

de entrevistas narrativas y semiestructuradas y en la observación del entretejido de prácticas online y offline que construyen los espacios digitales. A través del seguimiento de las biografías de los excombatientes vinculados al oficio musical y de la circulación de la música misma hallé diversos marcos de circulación musical que abarcan las biografías de Facebook de los excombatientes, videos subidos en YouTube, espacios personales de intercambios musicales a través de grabación de casetes, quema de CDs, préstamos de memorias USB, ejercicios de musicalizar poemas y letras escritas por otros, conciertos en diversos escenarios y conversatorios de socialización del acuerdo pactado con diferentes públicos.

## **1.5 Pregunta de investigación**

Teniendo en cuenta el panorama antes descrito, en mi trabajo me ocupo con la siguiente pregunta de investigación: ¿Cómo se ha desarrollado el proceso de transición de los excombatientes músicos de las FARC-EP tras la firma del acuerdo de paz en la Habana en 2016 a la luz de sus experiencias socio-digitales, de sus prácticas musicales antes y después de la firma del acuerdo y de la disputa mediática visible en la construcción de la esfera pública? Para abarcar aspectos relevantes de la pregunta, respondo en los capítulos empíricos los siguientes interrogantes:

- i. ¿Cómo las experiencias socio-digitales de los/las firmantes de paz interactúan con la constitución de archivos digitales (y análogos) que empezaron a conformarse antes de la entrega de las armas?, ¿cómo estos archivos se articulan con la creación de contra-discursos que empiezan a hacer parte de la fragmentada esfera pública y dan cuenta de la apropiación de espacios onlife?, ¿cómo se articulan las prácticas de recordar con prácticas de posicionamiento político en el proceso de transición?, ¿De qué manera se entretejen las experiencias musicales de los/las excombatientes con la creación de esos archivos?
- ii. ¿Para qué fines y con qué efectos los exguerrilleros músicos de las FARC-EP propician la creación de redes digitales de alianzas locales y transnacionales?, ¿qué papel juegan las conexiones con otros actores —no pertenecientes a las FARC— logrados a través de estas experiencias en las disputas que constituyen la esfera pública?
- iii. ¿Cómo se construye la identidad fariana y la identidad caribe en virtud de las prácticas digitales que se generan alrededor de dos “presos políticos” que representan los valores colectivos de este grupo insurgente?, ¿cómo se insertan las narrativas alrededor de estas

figuras en las disputas que constituyen la esfera pública?, ¿qué papel juega la música en ese proceso?

## **1.6 Hipótesis**

El seguimiento a los excombatientes músicos de las FARC tras la firma del acuerdo de paz en la Habana a través de sus experiencias socio-digitales permite tener un acercamiento a la forma en la que se han construido espacios de visibilidad y de representación de esta organización. A través de estos espacios es posible observar cómo la reincorporación a la vida civil de los excombatientes de las FARC se debate entre la unidad y la fragmentación. El intento por mantener la unidad y el sentido pertenencia a la comunidad fariana se cimenta en el hecho que se comparte una memoria colectiva. Por otra parte, la fragmentación se ha dado como consecuencia de la dificultad para actuar bajo las lógicas de la legalidad política, de la apertura para la manifestación de las identidades individuales y de la resignificación de herramientas adquiridas en la guerra para integrarse a la sociedad civil.

Mi hipótesis central al observar la transición tras la entrega de las armas es que, por un lado, estas experiencias socio-digitales se resignifican para darle voz a individualidades imperceptibles bajo el marco de la colectividad fariana y, por otro, que las experiencias adquiridas durante la guerra han sido re-instrumentalizadas por los/las exguerrilleros/as para figurar en la esfera pública con un perfil que dista del talante guerrillero y que se orienta hacia la construcción de paz. Por lo tanto, los/las exguerrilleros le han dado a estas experiencias un carácter constructivo, dinámico y creativo reflejado en el ámbito de las producciones culturales y en las estrategias comunicativas ligadas a ellas.

## **1.7 Estructura de la tesis**

Mi trabajo se compone de tres capítulos empíricos que son precedidos por un capítulo teórico y otros metodológico. En el capítulo teórico, expongo en primer lugar los estudios que han precedido al mío y los vacíos que busco llenar con mi aproximación. Para ello, me enfoco principalmente en los aportes del diálogo entre la antropología de los medios y la antropología de la música, para luego introducir la forma en la que conectan con los conceptos que enriquecen mi acercamiento empírico y en los que me enfoqué en las siguientes secciones del capítulo. En un primer lugar me enfoqué en la definición de

experiencia y su relación con el concepto de transiciones, para después darle lugar a la forma en la que se constituyen los espacios onlife en relación a estas transiciones y a las tensiones que se dan en medio de estas. Con el fin de darle un marco conceptual a las preguntas en las que me concentré en cada uno de los capítulos empíricos, le di un lugar a los debates sobre la memoria y los archivos, a la formación de las relaciones sociales locales y transnacionales y, por último, a la formación de identidades y su conexión con los afectos.

Inicio el capítulo metodológico —capítulo 3— retomando los aportes de la antropología de los medios, digital y de la música y cómo estas aproximaciones influyen en la elección de mis estrategias metodológicas. En la siguiente sección me ocupo de tematizar la presencia en el campo y mis recursos etnográficos. Aquí explico las influencias que la etnografía digital y multisituada tienen en mis recursos metodológicos y resalto que para abordar las experiencias socio-digitales de los/las excombatientes músicos/as de las FARC-EP, analizo sus prácticas digitales como expresiones sociales que son al mismo tiempo fuente y fruto de esas experiencias. Las expresiones —que abarcan desde la publicación de textos, materiales visuales y audiovisuales y producciones musicales, entre otros— pueden no estar en capacidad de narrar o describir las experiencias. Por lo tanto, su análisis está supeditado a una etnografía multisituada enfocada en lograr una descripción densa que dialogue, en primer lugar, con las biografías de los/las exguerrilleros/as músicos; en segundo lugar, con otras expresiones que las circundan; y, en tercer lugar, con el contexto o escenario (plataformas digitales) en que estas tienen lugar. En la última sección me ocupo de explicar la forma en la que delimito el campo y de describir mis entradas online y offline a este, lo que implicó realizar diferentes formas de interactuar con mis interlocutores y de entrevistarlos. Además, explico cuáles son las implicaciones de que haga trabajo de campo como mujer en un contexto mayoritariamente masculino. Esto trajo como consecuencia, por ejemplo, que los músicos farianos me dedicaran y compusieran canciones —como a cualquier mujer de su colectividad— que recibí a través de WhatsApp.

En el capítulo 4 exploro cómo las experiencias socio-digitales de los/las firmantes de paz interactúan con la constitución de archivos digitales (y análogos). Estas empezaron a conformarse antes de la entrega de las armas —a nombre de la colectividad fariana—, mientras que en la actualidad se construyen a nivel individual y son de carácter autobiográfico. La creación de estos archivos da cuenta de las formas de apropiación de



los espacios digitales. Dado que estas experiencias tienen lugar en un momento de transición, los/las exguerrilleros/as articulan prácticas como recordar o evocar el pasado con prácticas que visibilizan cómo se están posicionando frente al presente. Estas experiencias también permiten establecer las diferencias entre las transiciones de exguerrilleros/as que se reencuentran con el circuito cultural al que estaban conectados antes de la toma de las armas (como es el caso de los integrantes de “Rebeldía Oriental”) y las de exguerrilleros/as que, por el contrario, llegan a un contexto totalmente nuevo en donde es más difícil que sus experiencias sean valoradas (como es visible en el caso de los integrantes de Horizonte Fariano). A pesar de las diferencias en las experiencias-socio digitales y en las transiciones de exguerrilleros/as pertenecientes a estas agrupaciones musicales, es visible el carácter constructivo y recursivo que les dejaron las vivencias en el conflicto armado, y con el que aportan en la construcción de la esfera pública en medio de la lucha mediática tras la entrega de las armas. Esta se manifiesta en la creación de contra-archivos que documentan la percepción del pasado guerrillero y de las vivencias tras la entrega de las armas de excombatientes músicos cuyos discursos han estado en parte invisibilizados y estigmatizados. En los comentarios alrededor de estos archivos salen a la luz argumentos que han sido propagados por las distintas estrategias comunicativas tanto del estado colombiano como de la colectividad fariana.

En el capítulo 5 exploro la forma en la que se apropian, y, por lo tanto, se construyen y se habitan espacios digitales a partir de las experiencias socio-digitales de dos actores que pertenecieron al bloque Caribe de las FARC-EP, pero que interpretan ritmos musicales diferentes. Tomando como base las prácticas digitales de “Julián Conrado”, uno de los músicos más conocidos de las FARC-EP y actual alcalde de Turbaco, y las prácticas digitales de algunos pobladores de Turbaco alrededor de su figura de “excombatiente músico” de esa localidad, analizo la forma en la que se generan versiones online de Turbaco. Por otra parte, con base en las experiencias socio-digitales de “Martín Batalla”, músico de rap y representante de la cooperativa “La Montaña”, indago cómo a través de sus viajes al exterior y sus prácticas digitales se construye un espacio digital transnacional. En los dos casos analizo cómo la construcción de esos espacios se rige por la convivencia de múltiples temporalidades; la primera regida por la superposición de tiempos en la participación de los actores involucrados alrededor de los artefactos digitales y, la segunda, por la agencia y decisión misma del actor. En ese sentido, las experiencias socio-digitales de los exguerrilleros son co-constitutivas de las prácticas

socializadoras que tienen lugar en esos espacios. En los dos casos, las experiencias adquiridas antes y durante su pertenencia a las FARC-EP son esenciales en sus transiciones de resignificaciones socio-digitales, porque son estas las que permiten el establecimiento de redes locales y transnacionales. En este capítulo se evidencia cómo, en la construcción de la esfera pública generada a través de las interacciones y experiencias de estos actores, las discusiones se basan en argumentos de oposición que han construido tanto el estado colombiano como las FARC-EP. Se puede pensar que los discursos predominantes de desprestigio hacia la guerrilla por parte de quienes detentan el poder mediático nacional (Organización Sarmiento Angulo, Organización Carlos Ardilla Lulle y Grupo Empresarial Santo Domingo), aunque sí influyeron en las narrativas que se oponían a la alcaldía de Torres, no fueron suficientes para impedir que ganara la alcaldía. Por otro lado, los desplazamientos transnacionales de Batalla muestran cómo se busca apoyo por fuera de las fronteras nacionales en lugares en donde los discursos en contra de las FARC son leídos de forma diferente y en donde se busca apoyar la implementación del acuerdo. En otras palabras, es visible la existencia de sectores aliados que concuerdan con el imaginario de que los exguerrilleros pueden ser constructores de cambio y de paz.

En el capítulo 6 exploro la forma en la que se construye la identidad fariana y la identidad caribe en virtud de las prácticas digitales que se generan alrededor de dos figuras centrales de las FARC que han sido considerados por esta colectividad como “presos políticos” y que, según las narrativas que circulan, representan los valores colectivos de este grupo insurgente. Las heterogéneas experiencias socio-digitales de mis interlocutores confluyen alrededor de una misma causa que los identifica y los cohesiona como colectividad fariana. Esta dimensión identitaria interactúa con las diferentes formas de habitar espacios como la prisión que, articulada con el alcance de los medios digitales, puede interpretarse como abierta o cerrada. La transición de las resignificaciones socio-digitales me permite identificar que las experiencias que los/las exguerrilleros/as músicos han adquirido en la guerra se materializan en la exaltación de los valores revolucionarios que buscan legitimar la participación de la colectividad guerrillera en el ámbito político. En esta dimensión también son visibles los atributos constructivos y creativos que se derivan del conflicto y que son instrumentalizados para mostrar a los/las exguerrilleros como sujetos comprometidos con la paz. Aquí es importante tener en cuenta que esas figuras inspiradoras de la solidaridad fariana fueron actores representativos en el ámbito de la

producción artística, propagandística y comunicativa de la organización guerrillera; ámbitos en los que también han trabajado los excombatientes músicos de las FARC-EP. La cualidad fragmentaria de la esfera pública se manifiesta en una escala macro representada por los principales medios de comunicación a nivel nacional en la que estos dos actores son presentados como terroristas peligrosos, y en una escala micro en la que las expresiones que circulan y que se construyen a través de las apropiaciones de los espacios digitales por parte de los/las exguerrilleros/as músicos/as se oponen y buscan reivindicarlos. En ese sentido, las experiencias socio-digitales de los actores me permiten caracterizar las diferentes escalas y microesferas públicas en las que tienen lugar la construcción de la opinión alrededor de la implementación del acuerdo de paz y los imaginarios contruidos sobre los/las excombatientes.

## Capítulo 2.

### Acercamiento teórico

Recientemente ha aumentado la literatura alrededor del ámbito cultural y de los productores culturales al interior de las FARC-EP. Estos trabajos dejan entrever la importancia de los actores involucrados en la producción cultural en el desarrollo del conflicto y, por ende, en la generación de imaginarios e identidades que se han construido al interior de la guerra. La mayor parte de estas aproximaciones recurren a testimonios individuales y al análisis de las letras de las canciones para enfocarse sobre todo en las funciones que cumple la música fariana en el periodo previo a la firma del acuerdo.

Una lectura para iniciarse en el ámbito de la música fariana es el trabajo del politólogo Rafael Quishpe, quien desde la lectura de documentos oficiales de las FARC-EP, la realización de entrevistas semiestructuradas y observación de eventos musicales de los hoy exguerrilleros, logra caracterizar cuáles eran las funciones de la música al interior de las FARC-EP y cómo estas producciones culturales también han resultado relevantes para el contacto con otros sectores fuera de esta colectividad (Quishpe, 2020). La cohesión de la guerrilla y la construcción de su identidad es tematizada en el trabajo de Samacá, quien explora los discursos musicales de la música fariana desde sus referencias ideológicas para establecer de qué forma éstas se conectan con la construcción de una identidad colectiva de la comunidad guerrillera (Samacá, 2017). Las funciones de la música al interior y al exterior de la guerrilla son también exploradas por Boulanger, quien ahonda en el rol que tiene la producción cultural fariana en la legitimación de la lucha guerrillera al interior de sus relaciones sociales y al exterior, al proyectarse, por ejemplo, como representante legítima del pueblo (Boulanger Martel, 2020). Por su parte, Ingrid Bolívar muestra a través de su investigación cómo la música fariana se consolida como un medio que conecta a los miembros de la guerrilla con las identidades regionales y, por consiguiente, con la sociedad colombiana dispersa en diversas geografías del país (Bolívar, 2017). Sobre la expansión regional de las FARC y la influencia que la música tiene en este proceso, Bolívar muestra, en su trabajo en conjunto con Sergio Lizarazo, cómo las prácticas culturales, incentivadas por algunos actores del Bloque Caribe, se expanden a otros bloques y se convierten en elementos fundamentales de las políticas culturales del movimiento guerrillero (Bolívar & Lizarazo, 2021). En ese orden de ideas, la literatura existente contempla elementos tales como la relevancia de las diferentes

infraestructuras posibilitadoras de la difusión de los productos culturales (Bolívar, 2017; Quishpe, 2020), y los diferentes tipos de escenarios —online/offline— donde la música de las FARC ha incursionado<sup>16</sup> y que han permitido, por una parte, la visibilización del posicionamiento de las FARC respecto a temas como la paz y, por otra, el ver a la música como la única arma tras la firma del acuerdo (Bolívar, 2017; Boulanger Martel, 2020).

Aunque mi trabajo recoge varios de los argumentos explorados en los trabajos que anteceden mi investigación, en ella busco darle un rostro y una biografía a aquellos actores que se han desempeñado en ámbito musical fariano. Por consiguiente, no parto de una visión macro del fenómeno de la música fariana, sino de experiencias individuales que se construyen en constantes negociaciones con otros actores —pertenecientes o no a la guerrilla— y con las condiciones de guerra y post-acuerdo que cobijan sus relaciones. Mi mirada, al estar dirigida al proceso transitorio entre ser guerrillero y dejar de serlo, no se enfoca únicamente en prácticas que tuvieron lugar durante la guerra, sino en las prácticas que surgen tras la entrega de las armas y que están relacionadas con apropiaciones tecnológicas. Estas, aunque se nutren de las experiencias adquiridas en la guerra, se resignifican constantemente.

Otro elemento que aporta mi trabajo es cómo el uso de tecnologías se articula con las biografías de los músicos, y, por lo tanto, con sus producciones culturales. Esta aproximación me conduce a ver a mis interlocutores no solamente como músicos, sino también como usuarios de tecnología, a través de la cual edifican, además de sus composiciones musicales, sus relaciones interpersonales, su visión del mundo y sus expectativas. Aunque la construcción de espacios “onlife” de las FARC, definidos así ante la incapacidad de separar las condiciones online de las offline (Floridi, 2015), se remontan a la década de los 90’s del siglo XX y es consecuencia de la búsqueda de establecer vínculos en las ciudades y a nivel internacional (Trejos Rosero, 2015), no es sino hasta la implementación del acuerdo que es posible determinar los matices individuales del uso y apropiación de estas tecnologías. Como argumentaré a lo largo de este capítulo, las apropiaciones tecnológicas de los músicos farianos contribuyen a construir espacios onlife, en los que se manifiestan sus identidades, sus afectos y sus

---

<sup>16</sup> Por ejemplo, el video en YouTube aludido en la Revista Semana al inicio de los Diálogos de Paz que fungió como mi puerta de entrada a esta investigación, conciertos tras la firma del acuerdo y el valor que han cobrado actores como Julián Conrado – músico fariano y actual alcalde del municipio de Turbaco- en el ámbito político tras la firma del Acuerdo de Paz.

memorias; elementos también presentes en su ejercicio de la música, y que entran a hacer parte de una esfera pública fragmentada que posibilita la visibilización de sus discursos y contranarrativas. Mi perspectiva analítica, como argumentaré más adelante, se construye desde un diálogo entre la antropología digital, lente que aporta el foco en a las prácticas digitales de mis interlocutores, y la antropología de la música, cuyo ángulo me permite ubicar desde las estéticas y prácticas musicales el vínculo que han construido los músicos con sus contextos regionales, y que han influido en la construcción de sus identidades y proyecciones tras la entrega de las armas.

La forma en la que se han venido construyendo los espacios onlife de los excombatientes músicos de las FARC en la etapa temprana del proceso de transición hacia la vida civil puede ser leída desde la liminalidad. Allí cobra valor el procesualismo que se articula con la perspectiva del performance y que visibiliza las experiencias individuales y colectivas de los excombatientes. A la luz de estos procesos es también visible la permanente construcción y deconstrucción de estructuras y lazos sociales, así como los diferentes ensamblajes sociales y tecnológicos que traen consigo estas movibilidades. Esta investigación se concentra en la observación de ese vaivén, de esas tensiones que se dan entre la evocación de las experiencias guerrilleras y su proyección y resignificación en la etapa temprana de la reincorporación.

Para el entendimiento de la transición que están viviendo actualmente los exguerrilleros de las FARC, me resultó en primer lugar inspirador un diálogo entre pensadores como Turner y Latour, aunque en realidad mi foco estará más sobre el primero que sobre el segundo. Con Turner puedo dialogar a través de sus trabajos sobre procesos rituales y experiencias que son las que enmarcan la transición de los y las exguerrilleros, pero Latour me hace consciente de la ruptura de la dicotomía entre lo humano y lo tecnológico (lo no humano) en donde predominan los ensamblajes heterogéneos y la lógica de conexión de las redes (D. López & Tirado, 2012, p. 2). Por ende, como también lo manifiesta Hine, las tecnologías son productos de construcciones sociales y no algo separado de estas (Hine, 2015b). El procesualismo, como expondré más adelante, también rompe con dicotomías y con la inmovilidad de las estructuras. Estas premisas pueden engranarse con la teoría del Actor-Red que, en toda su complejidad, rompe con los binarismos de la modernidad y toma estas separaciones como efectos de las redes en las que actúan variados actores (D. López & Tirado, 2012). En otras palabras, esta teoría le da el carácter relacional al ensamblaje de heterogeneidades, en el cual la red no se refiere

a una estructura<sup>17</sup> sino a “la suma de una variedad de cosas, inscripciones, escenarios, etc.” en donde “los actores confieren agencia a otros, estableciendo subjetividad o intencionalidad como procesos que emergen en las lógicas inherentes a las redes de relaciones” (Latour, 2008; D. López & Tirado, 2012, p. 6).

Para esta investigación en concreto, la articulación se resume en el entendimiento de la reincorporación como una experiencia de transición, cuyas expresiones individuales y colectivas están inmersas en el ensamblaje heterogéneo de escenarios y tecnologías que, atravesados por las lógicas digitales, dan lugar al relacionamiento en redes móviles de los individuos. Teniendo en cuenta esta articulación, mi pregunta de investigación se enfoca en la forma en la que las prácticas socio-digitales de los exguerrilleros músicos de las FARC-EP dan cuenta de ese tránsito a la vida civil y al mismo tiempo dan forma a espacios onlife en los que han tenido lugar disputas mediáticas que han sido parte del conflicto armado colombiano.

¿Cómo ordenaré, entonces, el sustrato conceptual que me permitirá contestar mi pregunta de investigación? En primer lugar, es relevante puntualizar que me propuse seguir las prácticas digitales de los actores a través de los lentes de la antropología digital y la antropología de la música. Esta decisión se basa en que mi puerta de entrada a la música fariana fueron los videos musicales de las FARC posteados en YouTube en el momento de quiebre que representó el inicio de los Diálogos de Paz. Este quiebre, sin embargo, no puede catalogarse como intempestivo o tajante, sino como un proceso que arrastra elementos de la vida guerrillera y que se proyecta a una vida después de las armas. Dado que una de las prácticas que ha definido la socialización e identidades de mis interlocutores ha sido el oficio de la música —ya sea desde el ámbito compositivo y/o interpretativo e incluso en el concerniente a la difusión—, considero impensable desligar perspectiva de la antropología digital de la antropología de la música, cuyo enfoque me conduce a construir un análisis que trasciende los productos culturales y ahonda en los significados que tienen las prácticas que se generan alrededor de la música. Además, como es evidente, es el encuentro entre las prácticas digitales con las musicales las que

---

<sup>17</sup> Las propuestas de Latour sobre la teoría Actor-Red ha tenido varias críticas que también son expuestas en el trabajo de López y Tirado. Una de ellas es la interpretación de la red como una estructura. Partiendo de la interpretación que estos dos autores hacen de Latour, la red no es una estructura, sino una superposición de elementos que se interrelacionan y que gracias a la agencia de los actores y sus propias interrelaciones (D. López & Tirado, 2012) podría leerse, desde mi perspectiva, bajo el lente de la antiestructura.

generan una apertura hacia una discusión en la esfera pública en torno a lo que representan los integrantes de la guerrilla fariana. En consecuencia, es la conjunción de estas perspectivas —música y digitalidad— la que justifica los lentes antropológicos de mi investigación.

En segundo lugar, las prácticas a las que les hago seguimiento, si bien se desplazan temporalmente en el momento que le siguió a la entrega de las armas, siguen ubicándose dentro de la transición de ser guerrillero o guerrillera a dejar de serlo y, por lo tanto, este proceso no es concluyente ni cerrado. Esto justifica que la perspectiva de las transiciones, en las que hay una conciencia de los procesos liminales en las que se ubican las experiencias de mis interlocutores, sea la que enmarque mi mirada hacia la forma en la que mis interlocutores, a través de sus prácticas socio-digitales, habitan espacios onlife. El ahondar en las formas en las que los firmantes de paz “habitan” y por tanto construyen espacios onlife da cuenta de nuevas formas de ver lo público y lo privado y de las continuidades y tránsitos entre contextos online y offline dentro de las lógicas de la territorialidad —en las que podría estar implicado el cuerpo material— y la des-territorialidad —en el que está implicado el cuerpo digital—. Estos elementos invitan entonces a que en tercer lugar dirija mi foco en la definición de los espacios onlife que se constituyen a través de las experiencias socio-digitales de mis interlocutores. En ellos tienen lugar disputas que son co-constitutivas de una esfera pública fragmentada y en la que se hacen visibles narrativas y contranarrativas alusivas a la imagen y al rol que han tenido los y las guerrilleros en la sociedad colombiana. Por esta razón, este apartado también tiene una parte enfocada en desentrañar la relación entre espacios onlife y esfera pública.

Ahora bien, hacerles un seguimiento a las experiencias socio-digitales de los actores que están transitando a la vida civil implica detenerse en sus prácticas. Una de ellas es la creación de archivos como consecuencia de sus apropiaciones de infraestructuras tales como Facebook y YouTube. Por lo tanto, en la tercera parte de este capítulo teórico resulta relevante enfocarme en la conceptualización del archivo como unidad de análisis, y como elemento que interactúa con las experiencias socio-digitales de mis interlocutores. Así, el archivo interactúa con la construcción de contranarrativas insertas en la esfera pública. Si bien una aproximación empírica hacia este concepto es desarrollada en el capítulo 4, los archivos son unidades de análisis que están presentes a lo largo de toda la investigación y son los referentes de la construcción de localidades y redes transnacionales —como se



verá en el capítulo 5— y de la construcción de identidades y afectos —como se verá en el capítulo 6—.

La cuarta parte de este capítulo es una prolongación de las discusiones con las que conceptualizo a los espacios onlife; aquellos espacios a los que describo en medio de transiciones y disputas. Sin embargo, en esta parte profundizo sobre la creación de localidades y relaciones transnacionales a la luz de las experiencias socio-digitales de dos de mis interlocutores. Ahondar en estos conceptos tiene como objetivo describir las cualidades comunicativas de la música y de los espacios onlife en medio de las disputas narrativas que tienen lugar en la esfera pública. De esta forma le di base a la pregunta sobre cómo se articulan las experiencias socio-digitales con la creación de alianzas locales y transnacionales, y sobre cómo estas alianzas se incrustan en la esfera pública.

Por último, dedico la última parte de este capítulo a teorizar sobre las identidades y los afectos. Con esto busco darle una base a la pregunta alrededor de la construcción de las identidades, y cómo estas se manifiestan en torno al tema de los prisioneros políticos. Para ello, profundizo en las identidades colectivas e individuales y la forma en la que ellas se conectan a los afectos y a las producciones culturales. Si bien esta discusión es la base del capítulo 6, las identidades y los afectos también son elementos presentes en las prácticas digitales acuñadas en los archivos y por ende en la construcción de espacios onlife.

El diálogo con la antropología de la música es la que me da entrada al significado que tiene la música —a la que entiendo como uno de los factores que identifica a mis interlocutores— para los y las excombatientes músicos y para la colectividad fariana. Las prácticas digitales de los actores a las que les he hecho seguimiento en esta investigación me han conducido a un concepto central que es la “experiencia en transición” a través de la cual se construyen espacios onlife. La definición de esta relación es la que guiará las reflexiones teóricas que serán presentadas en este capítulo, y que he sintetizado a través de la siguiente tabla:

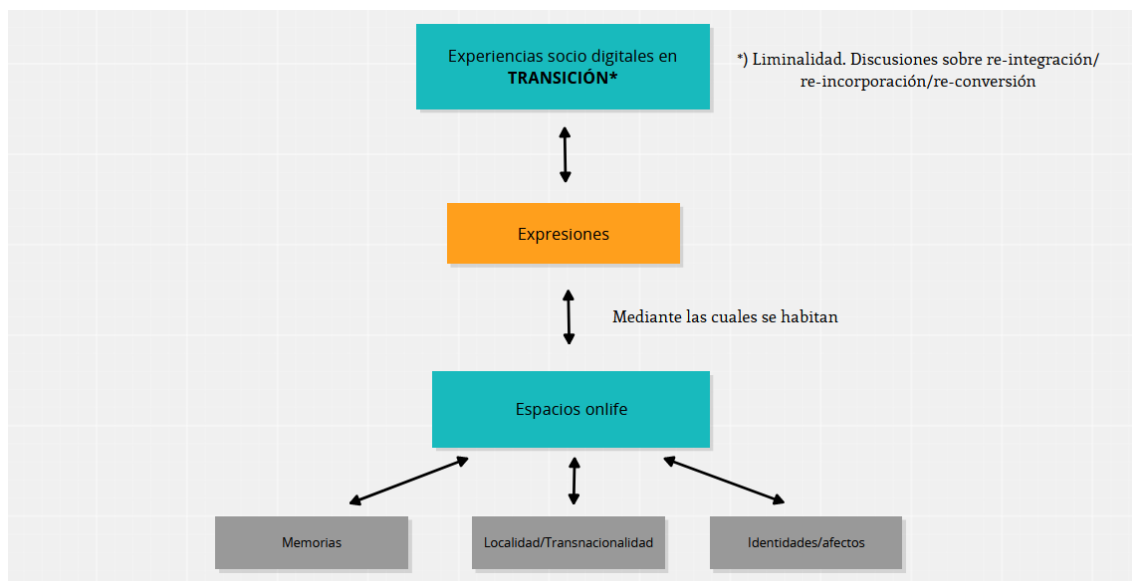


Tabla que resume la estructura y articulación conceptual del capítulo teórico. Realización propia.

## 2.1 Mirada antropológica que vincula a la música con la digitalidad

Dado que la música es una de las expresiones culturales que cobija el campo de la producción cultural y que además ha llegado a insertarse en las lógicas de los contextos digitales, es posible hacerle una lectura a la música desde sus funciones tanto comunicativas en la esfera pública —complejizada con la entrada en escena de las tecnologías digitales—, como socializadoras en términos de cohesión y construcción identitaria. No pretendo, sin embargo, analizar la música separadamente de los actores que la producen. Entiendo la música como un elemento constitutivo de la identidad de los y las exguerrilleros/as, pero también la entiendo como un elemento dialogante con otros componentes de las biografías guerrilleras que pueden seguirse a través de los ambientes digitales.

Con el objeto de explorar el significado de las prácticas musicales y digitales en la transición a la vida civil de exguerrilleros de las FARC-EP y cómo estas constituyen los espacios onlife de estos actores, encuentro provechosas el diálogo entre las miradas de la antropología música y de la antropología digital. La primera, como explicaré más adelante, me conduce ver más allá de la música como producto cultural. No se trata solamente de examinar el significado de las letras de las canciones o la estética que las acompaña, sino de adentrarse en las prácticas que circundan el quehacer musical. La antropología digital, por su parte, se ocupa de la relación que la tecnología digital cumple en las relaciones sociales de los seres humanos desde un acercamiento etnográfico que

también ha sido influido metodológicamente por artefactos y ambientes digitales. En ese sentido, el Internet se constituye como un medio y como un ambiente de socialización que es susceptible a la observación y al análisis.

Como ya fue mencionado, mi llegada a la música fariana fue a través de videos publicados en YouTube. Explorar esa plataforma no sólo me llevó a conocer más música fariana, sino a observar interacciones, muchas veces en tono de disputa, entre personas que comentaban estos contenidos. La música, que es un medio en sí misma, estaba nuevamente mediada por el entorno digital de YouTube. Allí estaba siendo observada y resignificada por otros actores que, desde la distancia de sus computadores o teléfonos celulares, podían darse una idea no sólo de la sonoridad de esta música, sino del paisaje y de los rostros de quienes la creaban y la interpretaban. Yo, de hecho, he sido parte de esos otros actores observadores y “resignificadores”. A través de la antropología digital puedo dar cuenta del fenómeno de las mediaciones y de las interacciones en los espacios digitales. Lo anterior partiendo de que el método etnográfico que caracteriza a esta disciplina ha pasado de entenderse desde la separación entre contextos online y offline que lo definían como etnografía virtual (Hine, 2000), a entender al Internet como incrustado, encarnado y constitutivo de nuestras cotidianidades, que nos lleva a pensarlo como digital (Hine, 2015b). Pese a estas discusiones teóricas entorno a la diferencia entre “virtual” y “digital”, la palabra digital en sí misma no remite en primera instancia a esta interconexión online-offline. Por lo tanto, considero mucho más esclarecedor el término onlife propuesto por Floridi en su Onlife Manifiesto (Floridi, 2015).

Dentro de los principios de la antropología digital, destaco su foco en la “vida vivida” en relación con la digitalidad desde un nivel más holístico; en la cotidianidad construida a partir de múltiples factores que la alteran y que la encierran, pero que al mismo tiempo la hacen trascender ciertos marcos (Miller & Horst, 2013). Respecto a este punto, las apropiaciones digitales no son necesariamente homogeneizadoras sino relativas a las culturas, por lo que estas mediaciones pueden visibilizar también a sectores ubicados en la periferia (Miller & Horst, 2013), como hasta cierto punto lo han sido las FARC. La entrega de las armas tras la firma del acuerdo trajo muchos cambios a la vida de los hoy firmantes de paz. Entre ellos, destaca la apropiación de tecnología que, si bien hasta cierto punto y para algunos actores hacía parte de su cotidianidad en momentos de guerra, ahora es apropiada desde la individualidad de sus experiencias en la reincorporación. Dado que el lente de la antropología digital reconoce que los mundos digitales son también

materiales y “una parte constitutiva de lo que nos hace humanos” (Miller & Horst, 2013, p. 3),<sup>18</sup> es importante notar los efectos de estas materialidades en sus interacciones cotidianas. Por último, quisiera acotar que el método que caracteriza a la antropología digital es la llamada etnografía digital en la que me detendré en capítulo metodológico.

Teniendo en cuenta que uno de los productos culturales creados por las FARC es la música, es por medio de la antropología de la música que exploro los significados que cobran la composición, la difusión y recepción de las canciones farianas para esta comunidad. Aquí quiero aclarar dos puntos que influyen en mi perspectiva investigativa: 1) La importancia del estudio de la música no radica en su mera existencia como producto cultural. La música es un elemento en donde se manifiestan estructuras mentales de una sociedad, en el sentido en el que lo expresó alguna vez Lévi-Strauss en su obra “Lo crudo y lo cocido” (1964), y a través del cual es posible tener un acercamiento a la forma en la que se establecen las relaciones sociales (García Méndez, 2016). José García recoge esta idea de la siguiente manera:

“La música, como toda manifestación sociocultural, no solamente consiste en un código simbólico, sino en prácticas sociales influenciadas (estructuradas) por los diferentes campos sociales que conforman a toda sociedad (político, económico, religioso, etcétera), a la vez que se ve sujeta a cambios individuales, lo cual hace que la significación que pueda tener una pieza musical dependa de una enorme variedad de factores” (García Méndez, 2016, p. 11).

El segundo punto concierne más a una precisión terminológica que resulta del desarrollo de las corrientes de escritura sobre la música, y que explicaré a la luz del capítulo de Raúl Romero (2012) “Hacia una antropología de la música”. La existencia de una perspectiva musicológica que en su periodo decimonónico se ocupaba únicamente del estudio de la música académica occidental y que se enfocaba en las estructuras formales de obras musicales crea una clara separación entre la música europea y la de los “pueblos primitivos”. La etnomusicología llega a mediados del siglo veinte con el ánimo de acercarse a esta música tradicional abandonada tanto por los estudios antropológicos como por la musicología. Pese a ese abandono inicial, esta disciplina se ha venido construyendo bajo la influencia tanto de la perspectiva antropológica como de la musicológica. Esos referentes son los que han construido dos tendencias dentro de esta

---

<sup>18</sup> Las citas textuales de este texto fueron traducidas del inglés al español.

disciplina: la antropológica centrada en el contexto cultural y su interpretación, y la musicológica centrada en las formas y estructuras musicales (Romero et al., 2012).

Si bien mi formación tanto musical como antropológica me permitiría profundizar en estas dos tendencias, este trabajo se basa en la mirada antropológica. Aunque no dejaré de lado algunas de las características de los géneros de los que se apropia la comunidad fariana en su sentir musical —porque estas particularidades me permiten entender la riqueza estética de estas creaciones musicales, y que son las que generan afiliaciones e identificaciones regionales que fortalecen el poder discursivo de la música fariana—, mi foco investigativo es la antropología; me centraré en las prácticas alrededor de la música y sus significados, por lo que prefiero adoptar el enfoque teórico y metodológico de la antropología de la música. Lo anterior, sin desconocer la propuesta terminológica de Anthony Seeger quien se inclina más hacia una “musical anthropology” que a una “anthropology of music”. Con esta distinción Seeger propone que la música no sólo es parte de la vida social, sino que hay aspectos de la vida social que son musicales y que son creados y recreados a través del performance “It is quite possible that there are places and times when music is the chosen mode for many social processes”(Seeger, 2004, p. xvi). La aproximación de Seeger me parece muy pertinente y también evocativa de procesos musicales que han sido descritos por algunos exguerrilleros tanto en los momentos de composición como en los de circulación de la música.

Con relación a esto, llega a mi mente una escena narrada por Aleja Tellez, exguerrillera música de las FARC, y una escena que viví en mi visita a Turbaco en la costa Atlántica de Colombia. Aleja me cuenta que en medio de la selva o en la montaña en donde se hallaban combatiendo las FARC-EP, la compañía sonora de los hoy firmantes de paz, era el paisaje mismo; las aves, el sonido del agua, el sonido del viento y hasta el sonido de los helicópteros del “enemigo”. Hoy estas sonoridades no están tan presentes y han sido reemplazadas por los ruidos de los carros, las voces y las melodías en las calles. Estas sonoridades —si bien no son elegidas, sino que más bien son producto de las circunstancias de la guerra y de los desplazamientos a los centros urbanos— no sólo acompañan la socialización y el diario vivir, sino que son inspiración para las propias composiciones o para la creación de melodías de canciones que nunca habían escuchado, pero cuyas letras llegaban a sus manos a través de los cancioneros que circulaban entre los diferentes bloques de la guerrilla. En ese sentido, la circulación de las letras sin música

dio paso a diferentes interpretaciones y performatividades dentro de la comunidad fariana. Podría decirse que incluso el silencio durante la guardia que debían prestar los hoy exguerrilleros mientras sus compañeros descansaban era musical. Ese silencio acompañado del paisaje sonoro de la selva traía pensamientos musicales y la necesidad de repetición interior y constante de estos pensamientos para que perduraran lo suficiente, y así alcanzar a plasmarlos en algún momento sobre el papel. Momentos musicales de la vida social son evidentes también en los espacios onlife que me recuerdan mi paso por las calles de Turbaco. Mi caminar estaba musicalizado por la música procedente de los videos de YouTube de cuando Julián Conrado, antiguo músico de las FARC y actual alcalde de Turbaco cantaba desde una cárcel en Venezuela. En ese orden de ideas, desde la perspectiva antropológica encuentro entonces fundamental un seguimiento que vaya más allá de la música misma y que indague sobre los contextos en la que esta es producida y en los que cobra significado.

## **2.2 Experiencias socio-digitales en transición**

Son varias dimensiones las que han abarcado la práctica de la guerra. Una de ellas es la disputa mediática para la cual ha sido necesario aprender a manejar diferentes tipos de tecnologías con las que fuera posible no solo hacer trabajos de inteligencia, sino también crear vínculos y conectarse. La forma de abordar estas tecnologías dentro de la colectividad guerrillera ha tenido una historia y, por ende, una serie de adaptaciones que han respondido a necesidades y circunstancias particulares de la guerra. Como se ha venido presentando en esta investigación, la música ha estado también vinculada a estas apropiaciones tecnológicas tanto en instancias de creación musical como en instancias de difusión. Si bien será mencionada la primera instancia, en este trabajo será mucho más evidente la segunda. En este tenor, mis interlocutores han tenido experiencias de apropiaciones tecnológicas que se han transformado a lo largo del tiempo y que no han sido indiferentes a la entrega de las armas. A estas experiencias, en donde reconozco que el acercamiento a la tecnología es un acercamiento permeado por las formas de socialización, las entiendo como experiencias socio-digitales. Dado que lo que atañe mi investigación es el paso de una etapa a otra, observo a estas experiencias en transición, es decir, en su estado liminal. En este trabajo, me ubico concretamente en aquella que se refiere al inicio de la vida civil de los/las firmantes de paz.

Para hablar de experiencias socio-digitales en la transición que empieza a tener lugar tras la entrega de las armas, divido el siguiente apartado en tres partes. La primera se ocupa concretamente con la definición de transición y con la forma en la que los estados liminales se abordan desde la antropología. En la segunda parte problematizo la relación entre transición y experiencia socio-digital, teniendo en cuenta el componente corporal, comunicativo y temporal de estas experiencias. Dado que, como se explicará en este apartado, las acciones comunicativas se ubican en un estado liminal, estas tienen una serie de expresiones simbólicas que también pueden ser rastreadas en las experiencias socio-digitales de los/las firmantes de paz. Esto explica el porqué es importante situarse en las expresiones como materializaciones de estas experiencias socio-digitales y, por ende, en el campo de la semiótica. La última parte de esta sección estará enfocada en cómo estas experiencias socio-digitales en transición se concatenan con la literatura en el ámbito de los estudios del “Post-conflicto”, en donde tiene lugar el debate alrededor de términos como “reincorporación”.

### **2.2.1 Definiendo las transiciones**

A pesar de que a través de mi tesis de maestría ya había podido indagar sobre el papel de la música en la insurgencia colombiana, temporalmente estaba ubicada en un periodo que si bien evidenciaba las constantes transformaciones del conflicto —como por ejemplo cambios en las políticas del gobierno de Juan Manuel Santos respecto a la guerra—, aún no se había llevado a cabo un proceso de desmovilización colectivo de las insurgencias. La entrega de las armas le dio una cualidad diferente a mi investigación, porque si bien la entrega misma era un hecho concreto que parecía partir la historia en dos partes, las realidades del regresar a la vida civil se veían más como un proceso en construcción o como una temporalidad intermedia entre sucesos. Además, el hecho de que los/las exguerrilleros/as empezaran a utilizar a título personal artefactos tecnológicos y espacios socio-digitales marcó una clara etapa de transformaciones que no sólo me condujeron a pensar en el concepto de transiciones como lente analítico, sino también a pensar cómo metodológicamente podría acercarme a ellas. En ese sentido, busqué hacerles un seguimiento a las transiciones a través de un trabajo de campo in situ y online con el que pudiera experimentar lo que mis interlocutores han estado experimentando.

Reflexionar sobre el concepto “transición” desde la antropología implica detenerse en las propuestas teóricas de pensadores como Victor Turner, en donde convergen nociones como drama, símbolos y metáforas. Con ellas se pretenden explicar y aterrizar ideas

abstractas para darles un significado dentro de un escenario —otra metáfora—. Por esta razón, entrar a la teoría a través de metáforas implica una entrada también al campo de la semiótica en la que profundizaré más adelante cuando me adentre en las cualidades comunicativas de la música y del Internet. Turner reúne en varios de sus escritos sus cavilaciones alrededor de estas nociones y propone como uno de sus pilares el dinamismo de las relaciones sociales y el “no estatismo” de los conceptos (Turner, 1974, p. 24).<sup>19</sup> Para construir estas propuestas, las metáforas ocupan un lugar central. Estas son utilizadas por el antropólogo como una herramienta explicativa de los fenómenos sociales que, como producto de ese no estatismo, no son literales y son susceptibles a varias lecturas. Turner habla desde una perspectiva del movimiento, de la tendencia a los cambios en las interacciones y, por ende, desde los procesos y no desde estructuras inamovibles (Turner, 1974, p. 9). Entender la vida misma como un proceso que pasa a lo largo del tiempo y del espacio, en el cual hay un paso constante de una etapa a otra, me permite apropiarme en este caso, de la metáfora del rito para explicar una de las etapas de la vida individual de los hoy excombatientes músicos y su retomar la vida civil después de varios años de empuñar las armas como guerrilleros. En mi trabajo, examino varios eventos e interacciones que, si bien no son ritos ni ceremonias, sí funcionarían como unidades para explicar esta transición. En palabras de Van Gennep, algunas prácticas “se vinculan a ceremonias cuya finalidad es idéntica: hacer que el individuo pase de una situación determinada a otra situación igualmente determinada” (van Gennep, 1969, p. 16).

No se debe ignorar, sin embargo, que a lo largo de este proceso sí ha habido espacio para ceremonias o ritos más explícitos. De esta manera podrían ser leídos, por ejemplo, momentos como la entrega de las armas, la entrega de los uniformes y morrales en los que portaban las municiones de la guerra y las botas de caucho que los acompañaban en sus largas caminatas. También puede ser leído con un aura de ceremonia el traslado a las Zonas Veredales —posteriormente ETCR—, el inicio de la construcción de los lugares en los que vivirían, así como ceremonias más explícitas como la graduación de bachilleres, la culminación de alguna formación o taller con el que se busca que los exguerrilleros adquieran o profundicen en conocimientos útiles para su proceso de reincorporación o la apertura misma de cuentas de Facebook, Instagram y WhatsApp. Con la enumeración de estos eventos busco mostrar cómo, por una parte, existen eventos

---

<sup>19</sup> Las citas textuales de este texto fueron traducidas del inglés al español.



con carácter de ceremonia que denotan la transición, pero también, cómo existen eventos puntuales, tal vez de dimensiones más pequeñas que ocurren y que narran —a través de diferentes materialidades— las experiencias y las percepciones que se construyen en momentos intermedios. Son pequeñas unidades que transcurren en el tiempo y que dan cuenta paulatinamente de los cambios en las condiciones de los actores. La apropiación de dispositivos y espacios digitales también son parte de los cambios en esas condiciones y, por consiguiente, hacen parte de esas experiencias de transición.

En “El proceso ritual. Estructura y antiestructura”, Turner toma como base la forma en la que Van Gennep y su concepto “rito de pasaje” ha influido en su concepción sobre ese fluir social tan impregnado de las constantes transformaciones (Turner, 1969). Las fases que propone y que podrían también seguirse a través de las experiencias de mis interlocutores son: 1) Separación, comprendida como “la conducta simbólica por la que se expresa la separación del individuo o grupo bien sea de un punto anterior fijo en la estructura social, de un conjunto de condiciones culturales (un “estado”).” Esta etapa correspondería al cambio de la forma en la que son nombrados los individuos involucrados en la firma e implementación de un Acuerdo de Paz. El estado de “guerrillero/a” en el campo nominal se transforma en “exguerrillero/a” o firmante de paz que se materializa en ritos como la firma de un papel y la entrega de las armas en las Zonas Veredales; 2) Limen (umbral) un periodo intermedio entre dos estados, que es propiamente lo que examino en mi investigación, ya que, como mencioné antes, el cambio en el nombre (nominalidad) no coincide con un “estado” absoluto o consolidado; y 3) Agregación en la que “se consuma el paso”. En esta fase,

“el sujeto ritual, ya sea individual o colectivo, se halla de nuevo en un estado relativamente estable y, en virtud de ello, tiene derechos y obligaciones vis a vis otros de un tipo claramente definido y “estructural”, de él se espera que se comporte de acuerdo con ciertas normas dictadas por la costumbre y ciertos principios éticos vinculantes para quienes ocupan posiciones sociales en un sistema de tales posiciones” (Turner, 1969, p. 101).<sup>20</sup>

El alcance de mi investigación no llega a percibir del todo esa “agregación”, término que además observo de forma crítica, y cuyo análisis desarrollo en la tercera parte de esta sección a través de mi reflexión sobre “transiciones y estudios de postconflicto”. Pensar

---

<sup>20</sup> Las citas textuales de este texto fueron traducidas del inglés al español.

en “agregación” me remite a un estado pasivo de los individuos y una falta de agencia y conexión con el contexto al que llegan. Como se verá en este trabajo, los/las exguerrilleros/as no simplemente se “agregan” sino que se conectan y crean vínculos en donde hay un espacio para el desarrollo de sus individualidades. Las etapas identificadas por Van Gennep describen la incorporación de individuos a la colectividad de la cual son miembros, teniendo en cuenta que son “momentos de transformación existencial” (Mondragón, 2009, p. 121). La ambigüedad de las “gentes de umbral” se debe a que no están en ningún estado definido, así como no lo están los excombatientes de las FARC-EP con los que he podido interactuar.

Las fases propuestas por Van Gennep en los ritos de paso abarcan “actividades que expresan y celebran las transiciones” y son analizados en marco territoriales de los viajes “entre zonas no marcadas por límites definidos pero separadas por zonas neutrales que no pertenecen ni a un territorio ni al otro” (Forth, 2018, p. 1).<sup>21</sup> En ese sentido, en mi trabajo exploro una zona media de ese proceso de transición a la luz de las prácticas socio-digitales de los músicos de las FARC-EP. Volviendo a la metáfora como recurso analítico y explicativo, el concepto de viaje contribuye a entender que las experiencias de los y las guerrilleros/as en contextos de reincorporación son movimientos dinámicos, desplazamientos o viajes en términos de territorialidad y de desterritorialidad en los espacios onlife. Los cambios, el viaje o los ritos de paso no surten un efecto solamente en quienes los experimentan. También involucran a otros actores que los rodean y que se relacionan con ellos en términos de interacción y observación, fenómeno que puede seguirse en las prácticas digitales de los actores. La transición a la vida civil de los y las excombatientes ha generado diferentes lecturas entre los sectores sociales de las cuales es posible identificar la aprobación, la desaprobación y el escepticismo. La transición, en el caso de la “reincorporación” de los excombatientes de las FARC-EP no es vista per se como un acto dignificante o como el paso a un estado “positivo” o “mejor” que el anterior. Muestra de ello es la gran cantidad de excombatientes asesinados después de la firma del acuerdo y las constantes críticas de sectores políticos frente a que “terroristas” reciban algún tipo de beneficio.

A pesar de las etapas antes descritas, el ritual no tiene que llevar necesariamente a “otro lugar” radicalmente diferente. Con base en el material empírico recopilado, la idea de “de

---

<sup>21</sup> Las citas textuales de este texto fueron traducidas del inglés al español.

paso” no significa precisamente un cambio significativo sino la prolongación de los estados sociales y emocionales encerrados en sentimientos de expectativa y angustia por lo que sucederá en el futuro. Es innegable que existen cambios materiales que vienen acompañados de la experimentación de la nominalidad “excombatiente”, que influyen en la forma de vida de los y las excombatientes: el recibimiento de una cuota mensual, la ubicación en los Espacios Territoriales de Reincorporación y Capacitación ETCR o el acceso a un trabajo en el que reciben salarios mensuales. Sin embargo, esta nominalidad no necesariamente implica llegar a una posición fija o establecida, sino que invisibiliza el proceso cognitivo de las construcciones identitarias y sigue ubicando a los nominalmente “excombatientes” en un estatus homogéneo y monolítico. En ese tenor, la inconmensurabilidad de los cambios y las tensiones son los que han caracterizado el proceso de reincorporación de los y las excombatientes. Sobre estas ambigüedades, invisibilidades y carencias de estatus en las transiciones, Turner también ha reflexionado:

“Turner señala tres características principales: ambigüedad, invisibilidad y carencia. Atribuye la ambigüedad a la ausencia casi total durante el período liminal de atributos, tanto del estado pasado como del venidero. Una segunda característica será la de su invisibilidad, no tanto física sino estructural. Y esa invisibilidad se permite porque se trata de un período que ha de llevar, precisamente, a la admisión de las categorías de niño (antes del ritual) y de hombre (después del ritual). Esa invisibilidad permite pues la permanencia de las categorías bien diferenciadas. Una tercera característica es la carencia. No tienen ni status, ni propiedad, ni distintivos externos, ni rango, ni situación de parentesco, nada que pueda establecer la diferenciación estructural con el resto de las personas de su grupo social. Los derechos y obligaciones en la sociedad hacen referencia a las posiciones concretas siguiendo criterios de nacimiento, edad, posición económica, ubicación. La diferencia precisamente está en la carencia misma de todo lo que ordinariamente sirve para distinguirlos en dicha sociedad” (Del Valle, 1987, p. 9)

Considero igualmente que la idea de ambigüedad va más allá de la complejidad que describe Van Gennep de la fase liminal. Esta es visible también en la determinación misma de los momentos en los que termina e inicia una fase. Me detengo a pensar en la posibilidad de que la conclusión de una fase no dé por hecho el inicio de la siguiente, sino en la posibilidad de la simultaneidad y convivencia de esos procesos; un proceso enmarcado en la nominalidad y sustentado en la forma en la que se habla sobre el

desarrollo de la implementación del acuerdo a nivel formal y jurídico<sup>22</sup>, y otro proceso basado en las experiencias y las vivencias de los excombatientes en ese periodo que es denominado “reincorporación a la vida civil”. La simultaneidad de estos procesos la entiendo como producto de ese movimiento entre la estructura y la antiestructura. Por lo tanto, pensar ese nuevo “estado de excombatiente” desde una perspectiva nominal y formal encierra las expectativas de un “deber ser” hacia los exguerrilleros, que en términos tanto de las fases propuestas de Van Gennepe como de las expectativas de la implementación del Acuerdo de Paz, podrían ubicarse en la llamada fase de “reincorporación”. Sin embargo, la lectura de este nuevo estatus desde una perspectiva meramente nominal invisibiliza las dificultades reales de la reincorporación tanto en el ámbito jurídico como en el ámbito de integración social. Concibo por lo tanto apropiado denominar a los excombatientes de las FARC-EP como “personas de umbral” que se debaten entre la formalidad de un proceso de reintegración y las calamidades de la difícil implementación de un Acuerdo de Paz.

### **2.2.2 Reflexiones sobre la experiencia. El cuerpo, la conciencia y la experiencia socio-digital**

Una vez problematizado el concepto de transición que enmarca esta investigación, resulta fundamental enfocarme en el concepto de experiencia. Para ello, tengo en cuenta no solamente cómo esta se redefine en medio de las transiciones, sino también el papel que juegan las apropiaciones de tecnologías digitales en las experiencias socio-digitales de mis interlocutores. Las discusiones que trataré en esta sección y que me ayudan a acercarme a la idea de “experiencia en transición” son: En primer lugar, el concepto mismo de experiencia y su relación con las prácticas socio-digitales. En segundo lugar, el vínculo entre experiencias, expresión y comunicación, teniendo en cuenta también el efecto de los mundos digitales en este proceso. Dado que las temporalidades juegan un rol central en la forma en la que experimentamos el mundo, me dedico en tercer lugar a la problematización de las temporalidades en los espacios online.

Hay varias razones que me llevaron a dirigir mi mirada hacia la experiencia. La primera, la conciencia que se despertó durante mi trabajo de campo y mis entrevistas de las

---

<sup>22</sup> Por un lado, está lo que funciona desde. Está claro que la firma del Acuerdo de Paz y la entrega formal de las armas les ha permitido un estatus legal de excombatientes, a través del cual han accedido a la justicia transicional y a algunos beneficios que el estado colombiano debería garantizar una vez entrada en vigencia el acuerdo

enormes diferencias entre la vida vivida por los actores armados en la guerra y quienes, como yo, hemos tenido una conexión desde las historias de los abuelos, y desde las historias que circulaban y aún circulan en los medios de comunicación sobre este episodio tan permanente en nuestra historia. Es inevitable preguntarse por las circunstancias y experiencias que nos hacen pensar que venimos de lugares diferentes a pesar de nuestra pertenencia a una misma nación. La segunda se deriva de las estrategias metodológicas que han acompañado mi investigación.

Teniendo el foco en el trabajo etnográfico, la antropología de la experiencia tiene un doble ejercicio: la reflexión alrededor de la experiencia del investigador o investigadora y el “re-análisis de la cultura expresiva, de las performances que los antropólogos estudian” (Wright, 1994b). Por lo tanto, cualquiera de las reflexiones teóricas que intento resumir a continuación las he de pensar desde ese doble ejercicio que implica la mirada antropológica. José Cruz propone igualmente una mirada reflexiva hacia el concepto de experiencia desde la antropología procesualista de Turner, la historia social de E. P. Thompson y el estructuralismo de Giddens, partiendo de que las experiencias humanas dependen de relaciones de poder en las que se visibilizan tensiones, separaciones y acuerdos. (Cruz, 1997).<sup>23</sup> La conexión de las ideas de estos autores me permiten detenerme en la articulación de conceptos tales como cuerpo, conciencia y realidad.

Las experiencias digitales y no digitales atraviesan el cuerpo. Este reconocimiento fue lo que me llevó a pensar en un “cuerpo material” y un “cuerpo digital”. Lejos de ser figuras dicotómicas con las que me ocuparé en el capítulo metodológico, son conceptos complementarios que se cruzan, precisamente en el identificar que las experiencias en los espacios onlife atraviesan el cuerpo a través de las emociones. Por lo tanto, no es de extrañar que, al hablar de experiencias, el componente corporal salga a relucir. El cuerpo podría entenderse dentro de las lógicas del tiempo y espacio que lo ubican en una situación en particular. El cuerpo es enunciativo, es lo que representa a la persona en momentos de interacción, más explícitamente en contexto de co-localidad (Cruz Santana, 2017; Giddens, 2006), pero también en contextos digitales en la cual es posible algún tipo

---

<sup>23</sup> De Thompson retoma la mirada Gramsciana sobre el estudio de la cultura “desde abajo”, mientras de que Giddens resalta la teoría social sobre la interpretación de las acciones humanas, con el objeto de rebatir la dicotomía entre estructura y sujeto, y “verla como una dualidad de estructura, porque ésta no sólo impone, sino también otorga a las personas la capacidad de actuar o no en el mundo; pues la acción genera estructura y la estructura genera acción.” De Turner, como fue mencionado antes en este capítulo, destaca su mirada hacia el dinamismo social, el análisis dramático y la anti-estructura. (Cruz, 1997)

de proyección de ese cuerpo, que a su vez es traspasado por las emociones y los afectos que despiertan las interacciones. Las interacciones en los espacios onlife dan muestra de esa emocionalidad de las experiencias socio-digitales. El cuerpo también se proyecta en el ámbito digital a través de la apropiación de fotografías con las que se construyen perfiles de Facebook o Instagram, y a través de las interacciones que las proyecciones de esos cuerpos fotografiados despiertan.

La comprensión de estas conexiones son las que permiten ver la relación entre realidad (aunque sería más preciso hablar de “realidades”) y las experiencias online y offline de los/las exguerrilleros/as. Cumple un rol lo que afirma Dilthey sobre la conciencia y su relación con lo que se entiende por experiencias y por “realidad”. Turner toma de Dilthey el concepto de experiencia (Erlebnis) o “lo que ha sido vivido-a-través” el cual “posee una estructura procesual compleja que combina en forma independiente facetas cognitivas, afectivas y volitivas (...). La experiencia consiste no sólo de datos sensoriales sino también de sentimientos y expectativas” (Díaz, 1997, p. 7; Turner, 1987a; Wright, 1994b). La conexión entre estos dos conceptos recorre de forma transversal el modo en el que estoy abordando lo experimentado por los excombatientes músicos en su transición, y la apropiación que ellos han hecho de los espacios digitales<sup>24</sup>. Esto explica también la forma en la que se enlazan el presente con el pasado, y las expectativas del futuro que quedan plasmadas en las prácticas socio-digitales de mis interlocutores. Este tipo de aproximación es visible, por ejemplo, en el capítulo 4 cuando me enfoco en la creación de archivos del (des) encuentro y del reencuentro, en donde las tensiones temporales permean las sensaciones y, por ende, a las expresiones de esas experiencias. Aproximarse a la experiencia partiendo de la mediación que implica la expresión “lo que ha sido vivido a través” visibiliza las influencias de las estructuras digitales que median y construyen relaciones sociales, pero también las formas de expresión de los individuos —punto en el que me detendré más adelante—. Es importante, por lo tanto, preguntarse por cómo los/las exguerrilleros/as músicos de las FARC-EP se apropian de espacios e infraestructuras mediadoras y cómo estas influyen en la expresión de estas experiencias. En otras palabras, al desdibujar la radical división entre el plano cognitivo y emocional

---

<sup>24</sup> “La distinción crítica aquí es entre la realidad (lo que realmente está ahí fuera, sea lo que sea), la experiencia (cómo esa realidad se presenta a la conciencia) y las expresiones (cómo se enmarca y articula la experiencia individual). En una historia de vida, como he indicado en otra parte (Bruner 1984: 7), la distinción es entre la vida como vivida (realidad), la vida como experimentada (experiencia), y la vida como contada (expresión.”(Turner & Bruner, 1986, p. 7)

es posible desdibujar también la carencia de legitimidad de las experiencias adquiridas en contextos digitales en comparación a las experiencias adquiridas sin mediación digital (Postill, 2017).

El reconocimiento de que las experiencias calan en el cuerpo, independientemente de si estas son o no mediadas por artefactos y espacios socio-digitales, no deja por fuera el hecho de que las experiencias son heterogéneas. No sólo por las tonalidades que imprimen las individualidades, sino porque las cualidades de las experiencias sí se ven influidas por las mediaciones y las circunstancias en las que tienen lugar estas experiencias. Como se verá en el capítulo 6, la experiencia de participar en un movimiento solidario cuyo centro es un concierto en la ciudad no es igual a la que se produce gracias a la participación a través de redes sociales; así como no es lo mismo tener una experiencia que después expresarse sobre ella, por ejemplo, a través del lenguaje visual que promueven las redes sociales. Thompson, por ejemplo, se refiere a la existencia de la experiencia vivida y la experiencia percibida. En ese sentido, hay una distinción entre lo que se vive y entre la forma en la que esas vivencias se interpretan y se narran (Cruz Santana, 2017; Thompson, 1981). Por otra parte, Turner diferencia “mera experiencia” de “una experiencia”. La primera tiene una connotación pasiva de los sujetos; se refiere a la recepción de los acontecimientos de un individuo (experiencia individual), mientras que la segunda si bien tiene un principio y un fin, estos dos momentos no puede encasillarse en términos de temporalidades cronológicas como horas o días. Esta distinción se hace también visible, por ejemplo, en la espontánea y no cronológica publicación de fotografías de Martín Batalla en Facebook, como se verá en el capítulo 5.

Las experiencias se transforman en expresiones como representaciones o performances, en las cuales, el mismo investigador puede entenderse como actor. (Cruz Santana, 2017; Turner & Bruner, 1986; Wright, 1994b, p. 355). Dentro de las formas de expresión de estas experiencias es posible contar la música de las FARC y las prácticas digitales de los actores en las que están, por ejemplo, la producción audiovisual y la circulación de estos materiales. En las investigaciones sobre la experiencia es visible la prelación también a la influencia que tiene la tecnología en producción y circulación de esas expresiones, es decir, les da centralidad a los medios y al papel que estos tienen en la construcción de la memoria. También hay un énfasis en las estructuras que influyen en las experiencias (Cruz Santana, 2017; Giddens, 2006; Wright, 1994b). En ese sentido es fundamental tener muy presente cómo las infraestructuras digitales influyen en esas formas de expresión en

diálogo con las formas de apropiaciones que los actores hacen de estos espacios. Así mismo, es posible tener experiencias formativas y transformativas. Las primeras se enmarcan en un tiempo y espacio determinado, y las segundas “irrumpen o interrumpen la vida rutinaria y repetitiva; comienzan con evocativas sacudidas de dolor o placer. Tales sacudidas son evocativas: suman precedentes y semejanzas del pasado consciente o inconsciente” (Cruz Santana, 2017, p. 367; Turner & Bruner, 1986). En este punto es posible ver la conexión entre lo que ocurrió en el pasado y las emociones que estos hechos hacen aflorar, así como su influencia en los acontecimientos —y expresiones— del presente. Esto se hace evidente en el capítulo 4, en el que indago sobre la creación de archivos como resultado de las prácticas digitales de mis interlocutores. En ellas, los/las excombatientes involucran, precisamente, esa relación entre la experiencia que vivieron con la forma en la que la recuerdan y la expresan, y con la que también evidencian una conexión con cómo se imaginan el futuro. La experiencia percibida es entonces especialmente emocional; muestra algo de quien la vivió y la expresa —que en este caso sería mis interlocutores, agentes de sus prácticas digitales—, pero también de quien lee y percibe esa expresión; es decir, de quienes interactúan alrededor de esas expresiones por ejemplo en Facebook. En ese orden de ideas, la experiencia percibida

“es traída al presente a través del narrador, quien la satura de imágenes recreadas, y al mismo tiempo son resignificadas por los oyentes, produciendo alegría, tristeza, empatía, descontento, ternura, odio, etcétera. Asimismo, estas emociones ocurren “a destiempo”, porque la experiencia [percibida] no coincide en tiempo ni espacio con la experiencia [vivida]” (Cruz Santana, 2017; Turner & Bruner, 1986).

Teniendo en cuenta la carga emocional que el pasado trae al presente a través de diferentes formas de expresión, las experiencias tienen una fuerte conexión con el ámbito comunicativo; es decir con la necesidad expresiva de los seres humanos de compartir sus experiencias percibidas (Cruz Santana, 2017; Turner, 1987a), aspecto en el que profundizaré más adelante.

Son variadas las expresiones que tiene lugar en los espacios onlife. Desde textos escritos y sonoridades, hasta imágenes móviles o inmóviles, como pude observar en las prácticas socio-digitales de los/las exguerrilleros/as de las FARC-EP. Llegar a las experiencias implica interpretar esas expresiones humanas (textos, narrativas, representaciones) por medio de las cuales se habitan los espacios, y cuyo análisis puede tener lugar desde la hermenéutica. En palabras de Turner, las experiencias “son las secreciones cristalizadas



de la experiencia humana otrora viviente” (Turner & Bruner, 1986, p. 6), mientras que en palabras de Conquergood, “la expresión es lo que primero da a la experiencia su forma y especificidad de dirección”(Madison, 2005, p. 168).<sup>25</sup> La primera definición nos remite a entender las expresiones como unidades de análisis, y la segunda nos remite a la conexión dialógica entre los dos conceptos. La relación entre experiencia y expresiones se caracteriza por ser bidireccional, es decir, que las experiencias influyen en las expresiones, pero así mismo, las expresiones influyen en las experiencias. (Díaz, 1997; Turner & Bruner, 1986). Esto se evidencia en la injerencia que tienen las publicaciones que circulan en los espacios onlife en el ámbito emocional y en las acciones que esas expresiones suscitan. En el capítulo 6, por ejemplo, la publicación de artefactos digitales, que evocan a presos políticos líderes de la comunidad fariana, invitan a la acción solidaria y a la movilización. Por otro lado, la problemática que resaltan Turner y Bruner es que es posible que las expresiones se queden cortas frente a la representación de las experiencias:

“algunas experiencias son incipientes, o simplemente no entendemos lo que estamos experimentando, ya sea porque las experiencias no son narrables, o porque carecemos de los recursos performativos y narrativos o porque falta vocabulario” (Turner & Bruner, 1986, p. 7).<sup>26</sup>

Además, las expresiones son procesuales, “constitutivas y formadoras, no como textos abstractos, sino en la actividad que actualiza el texto (...). Como expresiones o textos escénicos, las unidades estructuradas de experiencia, como las historias o los dramas, son unidades de significado socialmente construidas” (Turner & Bruner, 1986, p. 8). La potencialidad de no poder abarcar a través de la expresión la magnitud de la experiencia me conduce a analizar estas expresiones como elementos que se mueven en el vaivén de los procesos y las actividades humanas. En otras palabras, el análisis debe basarse en una descripción densa y no limitarse a la expresión misma. Debe abarcar al contexto (o escenario) en el que tiene lugar, y a la forma en la que esta expresión dialoga con otras expresiones. Partiendo de que la “experiencia hecha expresión es presentada en el mundo; ocupa tiempo, espacio y realidad pública, (...) trae al lector, al observador, al oyente, al pueblo, a la comunidad y a la audiencia” (Madison, 2005, p. 168), las expresiones digitales de los excombatientes (y mis propias prácticas digitales en el campo) me conducen a preguntarme por las lógicas detrás de la utilización del tiempo y del espacio

---

<sup>25</sup> Las citas textuales de este texto fueron traducidas del inglés al español.

<sup>26</sup> Las citas textuales de este texto fueron traducidas del inglés al español.

digital. Esta aproximación permite comprender cómo se desarrolla la interacción entre los actores que componen la comunidad fariana y cuáles serían sus roles en estos procesos.

### 2.2.2.1 *Experiencias y temporalidades digitales*

“Pensemos en un coche de última generación. Es un conjunto dispar de soluciones científicas y técnicas que datan de distintas épocas. Se puede datar componente por componente: esta pieza se inventó a principios de siglo, otra hace diez años, y el ciclo de Carnot tiene casi doscientos años. Por no hablar de que la rueda se remonta a la época neolítica. El conjunto sólo es contemporáneo por ensamblaje” (Serres, 1990, p. 45)<sup>27</sup>

Comienzo este apartado citando a Serres porque la imagen del ensamblaje temporal que dibuja a través de sus palabras corresponde a la forma en la que se ensamblan las temporalidades en los espacios onlife de los exguerrilleros de las FARC. Las prácticas digitales tienen lugar en diferentes tiempos influenciados por el ritmo de las cotidianidades de quienes interactúan en estos espacios. La percepción y el uso del tiempo en los espacios onlife no es necesariamente lineal, y está construido a partir de la forma en la que cada individuo se apropia de esas temporalidades a través de sus prácticas digitales. Ejemplos de este fenómeno, son visibles, por ejemplo, en la apropiación del tiempo que enlaza el pasado con el presente, y que es visible en la creación de archivos digitales descritos en el capítulo 4. Igualmente, en las prácticas de resignificación visual que hace Martín Batalla al repostear en tiempos posteriores fotografías tomadas en sus viajes en Europa, y el destiempo en las participaciones de actores en las “calles” digitales en las que se convierten los grupos de Facebook de Turbaco. Estos dos últimos casos analizados en el capítulo 5. Según Turner, del tiempo depende el análisis de los símbolos en relación a los acontecimientos que hacen parte de los procesos (Turner, 1999, p. 21).<sup>28</sup> Teniendo en cuenta los hallazgos de mi investigación, sin embargo, quisiera referirme a las temporalidades, en plural. Turner habla de una secuencia temporal que enmarca a los procesos (Turner, 1999). Las secuencias, sin embargo, describen temporalidades lineales e invisibilizan otro tipo de temporalidades que toman en cuenta fenómenos como la simultaneidad, la inmediatez y la posibilidad de constante construcción. Por lo tanto, es

---

<sup>27</sup> Las citas textuales de este texto fueron traducidas del inglés al español.

<sup>28</sup> Las citas textuales de este texto fueron traducidas del inglés al español.

indispensable profundizar también en este concepto, en su definición y en su articulación con las experiencias humanas y la tecnología.

El tiempo ha sido definido de formas múltiples. Esto se debe tal vez al carácter enigmático que le endilga Giddens en relación al “ordenamiento” de las experiencias humanas en términos de tiempo y espacio (Cruz Santana, 2017; Giddens, 2006). María Grebe habla del tiempo como una categoría cognitiva que está fuera y dentro del hombre, como parte del medio ambiente y de la cultura humana y que influye en la forma en la que las personas conceptualizan sus realidades (Grebe, 1987, p. 163). Es posible hablar de tiempos lineales, circulares y pendulares que están inscritos, por ejemplo, en la relación de los seres humanos con el medio ambiente (tiempo ecológico), en relación con las interacciones humanas (tiempo social), en relación con la percepción individual o colectiva (tiempo intuitivo) y en relación con sucesiones de duraciones basadas en ciertas lógicas (tiempo operacional) (Grebe, 1987). Al entrar en las lógicas de la digitalidad el abanico de posibilidades y de convivencias con diferentes tipos de tiempos se acrecienta. No obstante, este fenómeno, no es nuevo y típico de la digitalidad. La tecnología y la relación que las sociedades entablan con ella han establecido también pluralidades en las mediciones y las concepciones del tiempo,

“y puesto que la tecnología evoluciona constantemente, vivimos en una continua transformación ontológica del sentido del tiempo en nuestras vidas (...) Estamos expuestos diariamente a tecnologías que modifican algunos de nuestros códigos temporales”(Sora, 2016, Location 321)

En ese orden de ideas, es posible ver no sólo como la tecnología influye en la construcción y recepción de discursos (Sora, 2016) y su articulación con el tiempo, sino también que los tipos de tiempo antes mencionados están acompañados de tiempos basados en las estéticas que, a su vez, se ven influenciadas por el tipo de tecnología con el que fueron realizadas. Más puntualmente me refiero a las narrativas de materiales audiovisuales como el cine y la fotografía. Como es visible en los diferentes materiales visuales de las FARC que han empezado a circular en Internet tras la firma del acuerdo, la tecnología empleada a lo largo de la historia de esta guerrilla ha influido en la estética de sus productos, así como la forma de grabación y de “llevar consigo” la música de las FARC en tiempos de combates también ha influido en las prácticas de escucha. En ellos, hay un tiempo de captura y un tiempo de representación que se conectan con conceptos tales

como “congelar”, “parar” o “retroceder” el tiempo (Sora, 2016), que cobra además una nueva dimensión al convertirse en elementos a través de los cuales se están habitando los espacios digitales. Por otro lado, el Internet y las redes también influyen en la forma en la que las personas viven el “tiempo real”, basado en la inmediatez de la transmisión de la información y que influye en la forma en la que las personas experimentan el tiempo. Entiendo el tiempo real como el tiempo de ensamblaje entre el envío de un mensaje, su transmisión y su recepción. En las interacciones digitales, esos ensamblajes están determinados por los usos concretos de los individuos que, según sus ritmos de vida, pueden acceder a ese mensaje en un tiempo más flexible e incluso, diría yo, más “personalizado”. Ejemplo de esa flexibilidad es la comunicación por correo electrónico, por chat o por grupos de Facebook en donde se intercambia información sobre, por ejemplo, lo que ocurre en Turbaco alrededor de Julián Conrado como candidato a la alcaldía, o la aleatoriedad de la publicación de fotografías tomadas en viajes en Europa por Martín Batalla; dos ejemplos retratados en el capítulo 5. La respuesta ante estas publicaciones puede ser inmediata, pero en general está determinada por la experimentación individual del tiempo y del individuo que decide cuándo darle continuidad a esa comunicación (Sora, 2016). Un ejemplo que me evoca precisamente la forma en la que se van sumando en diferentes momentos las interacciones, es la sumatoria de las prácticas digitales de los pobladores de Turbaco en grupos de Facebook; en ese sentido, la forma en la que observamos e interactuamos a través de redes sociales como Facebook, YouTube e Instagram, puede ser la equivalente a la estética del cómic como estructurante de las narrativas y el tiempo. El cómic

“produce una lectura lineal propia de la narración literaria. Genera espacio de suspense, de relación entre diferentes viñetas, de composición visual compleja. Podemos entender la página como un todo en el que podemos percibir una evolución constante de las acciones que nos permite hacer lecturas no lineales” (Sora, 2016, Location 494)

Desde mi perspectiva y desde la perspectiva de mis interlocutores, el movimiento de la pantalla al revisar las publicaciones y comentarios en este tipo de infraestructuras está construido con una lógica de linealidad en el tiempo. Sin embargo, la lectura y el momento en el que decidimos seguir esa linealidad es selectiva y su sentido “evolutivo” se limita a las fechas de las publicaciones que ocurren de forma secuencial. En ese seguimiento confluyen sincronías y asincronías, también propias del tipo de material

visual y audiovisual que circula en estos espacios y que han influido tanto en mi interacción con los interlocutores como en mis propias prácticas digitales.

Investigadores sobre medios y tecnología como Timothy Barker<sup>29</sup> y Carles Sora<sup>30</sup> consideran indispensable trabajar con las conceptualizaciones de la antropología y los estudios culturales que parten de los contextos culturales y las metáforas para entender el movimiento y el cambio del tiempo (Barker, 2012; Sora, 2016). Esto implica preguntarse por la forma de analizar y observar estos movimientos partiendo de las dinámicas de relaciones de poder y de experimentación del tiempo (Vargas Cetina, 2007, p. 61)<sup>31</sup>, que será explicada de forma mucho más precisa en el capítulo 3 sobre la metodología de este trabajo.

Ahora bien, ¿cómo se relaciona el tiempo con las experiencias humanas —tema que acoge mi investigación— de forma más concreta? Este fenómeno es abarcable en la medida en que reconocemos la ya mencionada multiplicidad del tiempo en el que estamos inmersos —multitemporalidad— y, por ende, la complejidad que encierra la percepción individual y colectiva del tiempo. Es posible pensar la experiencia humana atravesada por las tecnologías digitales en múltiples tiempos que ponen sobre la mesa la forma en la que nos relacionamos con el presente, el pasado y el futuro. Barker entiende la interacción de los usuarios con los medios digitales desde el presente como un proceso que está influido por el traer a colación eventos del pasado (Barker, 2014). Es esta resignificación que da el paso del tiempo en las experiencias la que se ve reflejada en la creación de archivos del “reencuentro” o del “desencuentro”, como se hará evidente en el capítulo 4, en el que exploro la creación de archivos desde las prácticas digitales de mis interlocutores. Estas experiencias reciben influencia del tipo de medio o infraestructura que utilicemos, que, en el caso de mis interlocutores, es principalmente Facebook. Volviendo al ejemplo del Comic citado por Sora, la lectura del cómic permite que se articule lo local con lo global (como lo evidencian las prácticas de Martín Batalla y de los pobladores de Turbaco en el capítulo 5), y lo concreto con la estructura entre el pasado, presente y futuro (Sora, 2016),

---

<sup>29</sup> Todas las citas textuales del texto de Baker (2012) han sido traducidas del inglés al español. La edición del este libro es la edición Kindle, por lo tanto no hay número de páginas, sino “locaciones” abreviadas con “loc.”

<sup>30</sup> La edición del este libro es la edición Kindle, por lo tanto no hay número de páginas, sino “locaciones” abreviadas con “loc.”

<sup>31</sup> Teniendo en cuenta la diversidad de las cosmovisiones, la mirada antropológica ha tenido siempre muy presente que no es posible referirse al tiempo en singular y ha ayudado a construir una conceptualización que abarca la complejidad de la temporalidad en los ámbitos digitales

(como los ya mencionados archivos analizados en el capítulo 4). Esto le da un carácter múltiple al tiempo de las interacciones. En el Internet convergen todas esas temporalidades porque allí mismo coinciden todos los medios que lo antecedieron y, por ende, todas las narrativas temporales que ellas han traído consigo:

“La experiencia de vivir en sociedad es la de estar interaccionando constantemente con múltiples indicadores del paso del tiempo y varias escalas temporales que se mezclan con nuestra experiencia vital; la memoria, la intuición y la sensación del paso del tiempo, siempre diferente, y a partir de las cuales hacemos proyecciones de presente y de futuro.” (Sora, 2016, Location 663).

Mi entrada al campo y las interacciones que logré entablar con mis interlocutores dan cuenta de mis múltiples presencias y de los múltiples desprendimientos temporales a los que accedí para que estas interacciones tuvieran lugar. Desde este punto de vista, Barker afirma que ya es posible expresar que estamos en más de un lugar al mismo tiempo e interactuar con información multitemporal que, alojada en archivos, densifica el presente y le da otro carácter a nuestra experimentación del tiempo, porque además “el tiempo del usuario entra en contacto con el tiempo de la base de datos, el tiempo de la máquina, el tiempo de la red y el tiempo de otros usuarios” (Barker, 2012, Location 3759).

Las experiencias de mis interlocutores, entre ellas las experiencias temporales, están influidas por su contacto con las herramientas y la estética de las tecnologías digitales. Este proceso presupone experiencias sensoriales, cuyo contacto con las tecnologías digitales “influye en la forma en que éste ve, oye, actúa y se comunica en el mundo” o en otras palabras, en la forma en la que le da sentido al mundo (Barker, 2011).<sup>32</sup> Esto se hace evidente en las diferentes etapas de la historia de las FARC y las estrategias comunicativas que han hecho parte de estas etapas. Sin embargo, la idea de mediación que propone Barker es de una mediación generadora de experiencia por estar “ella misma implicada en la creación de los propios objetos que media”. Es decir, entiende a la mediación como un proceso “que lleva a una entidad de medios a una relación con otros medios”, partiendo de que los medios nunca son estables y están “constituidos por sus medios asociados” (Barker, 2012, Location 386). La idea de que las experiencias que tenemos en las interacciones digitales desencadenan que las ideas y las emociones sean sentidas en “pasajes multitemporales específicos” (Barker, 2012, Location 3692), nos

---

<sup>32</sup> Las citas textuales de este texto fueron traducidas del inglés al español.

conducen nuevamente a la discusión ya antes mencionada sobre la relación entre conciencia y construcción de realidades.

La percepción e interpretación del tiempo son procesos individuales y colectivos. Esta perspectiva procesual también dialoga con la antropología de la experiencia porque parte de que el tiempo se internaliza según experiencias que hemos ido acumulando a lo largo de nuestras vidas. Así pues, la conceptualización y la simbolización del tiempo se derivan de nuestras experiencias (Grebe, 1987, p. 167). Partiendo de que los individuos también construyen sus propias experiencias temporales a través de los medios digitales, y que esta relación depende tanto de la infraestructura como de decisiones y experiencias subjetivas previas (Sora, 2016), en nuestro análisis tiene un lugar importante tanto la agencia de los individuos como el anclaje con su contexto cultural. Las temporalidades experimentadas por los exguerrilleros de las FARC-EP durante el periodo en el que hacían parte de la guerrilla, son totalmente diferentes a las que empezaron a experimentar una vez entregaron las armas. Este cambio incluye las percepciones temporales que se plasman en sus prácticas digitales, si entendemos que “la temporalidad es la suma de nuestras percepciones y de las posibilidades de manipulación temporal que permite el medio tecnológico” (Sora, 2016). Esta temporalidad digital puede ser leída como asincrónica y plural porque, como ya fue mencionado antes, cada persona puede establecer tiempos de participación que no necesariamente están vinculados a una estructura macro estándar que proyecta el “tiempo real”, aunque sin desvincularse totalmente de los parámetros colectivos. Desde mi experiencia de investigación, he podido ver, además, que la variable de la experiencia y el uso de esos medios depende también de las biografías de los actores y de las condiciones materiales que circundan esas prácticas digitales.

La reflexión sobre el tiempo no puede apartarse de la reflexión sobre el espacio. Esta complementariedad o interdependencia se refleja también en el uso metafórico del espacio para nombrar elementos temporales (como adelante y atrás), incluso en los mundos digitales. La representación más simple de esta relación es la simultaneidad temporal que se logra a través de la tecnología, de estar en más de un lugar al mismo tiempo (por ejemplo, a través de llamadas o chats). La conexión entre tiempo y espacio ocupa un lugar preponderante en la bibliografía que he consultado tanto sobre temporalidad como sobre espacialidad. Es como si no fuera posible pensar uno, sin el otro (Barker, 2011; Grebe, 1987). Los tiempos y los espacios son entonces elementos que

constituyen las experiencias socio-digitales de mis interlocutores. La relación se hace visible en todos los capítulos empíricos de formas diferentes. En el capítulo 4, la tensión entre pasado y presente se relaciona con la apropiación de espacios a través de la creación de archivos; en el capítulo 5, la creación de localidades y de lazos transnacionales se concatenan con las heterogéneas temporalidades de mis interlocutores; y el en capítulo 6, las diferentes formas de conectarse con la prisión, entendida como un espacio “cerrado” o “de apertura” —gracias a la dimensión onlife de contenidos realizados dentro de la prisión— se enlaza con las coyunturas políticas que se generan en tiempos antes y después de la firma del Acuerdo de Paz.

#### *2.2.2.2 Comunicación y expresión de las experiencias*

La forma en la que abordo las prácticas digitales y visuales de los/las exguerrilleros/as de las FARC se enfoca en el sentido y el valor, como diría Geertz, de las acciones simbólicas (Geertz, 1980). Por otra parte, la conexión entre la agencia de los actores y el foco en sus procesos comunicativos, planteada por Turner respecto a la valoración de procesos por medio del entendimiento de símbolos “verbales” y “no verbales” (Turner, 1974, p. 13), tiene vigencia para el estudio de las formas de comunicación y sus vínculos con las prácticas musicales que han establecido los hoy excombatientes de las FARC-EP, antes y después de la firma del Acuerdo de Paz. Para el caso que aquí se estudia, es de importancia entender las lógicas comunicativas a nivel comunitario e interno de las FARC-EP, así como sus estrategias y proyecciones comunicativas a nivel de la interacción con otros grupos sociales.

Desde la antropología, el análisis de la simbología ha ocupado un lugar importante en el estudio de las religiones, los mitos y los rituales. Esta disciplina “ha buscado su lugar de reflexión e interpretación fijándose sobre todo en el significado del símbolo por referencia a la praxis simbólica humana”, “entiende la cultura como un sistema de símbolos y significados compartidos” y “responde a la necesidad de estudiar la forma en la que las culturas humanas se manifiestan a través de símbolos y la relación entre esos mismos símbolos, como factor de gran influencia en la acción social” (Vallverdú, 2014, p. 36). La definición de símbolo como una imagen (material o de palabra) representa un concepto. Igualmente, se debe tener en cuenta que

“mediante los símbolos (materiales y visibles) el hombre ha intentado siempre representar sus ideas (invisibles) y comunicarlas más allá de las limitaciones del



lenguaje. Un símbolo nos puede ocultar y a la vez mostrar aquello que queremos expresar y el conocimiento de éste dependerá de nuestro conocimiento de los símbolos” (Vallverdú, 2014, p. 36)

La ambigüedad de este concepto se debe a que es posible interpretar en muchos niveles como el cognitivo, el emocional y el comunicativo. Por ende, es central entender a profundidad el contexto en el que se expresan. Como lo expresa Geertz remitiéndose a Max Weber, el ser humano está inmerso en entretejidos de significación, y la tarea de los investigadores es entender las estructuras de esos entretejidos (Geertz, 1980:20). También argumenta que la conducta humana es acción simbólica, “acción que, lo mismo que la fonación en el habla, el color en la pintura, las líneas en la escritura o el sonido en la música, significa algo” (Geertz, 1980, p. 24). Allí, la cultura y las relaciones sociales son interpretables como se interpreta o se lee un texto, una historia, una narrativa (Coronado & Hodge, 1998; Geertz, 1980; F. Osorio, 1998)

La aproximación al entretejido de relaciones simbólicas y los sistemas culturales de símbolos abordado por Schneider (1980) puede dar luces sobre las representaciones y sus significados en la transición de los exguerrilleros y las exguerrilleras. Además, me parece pertinente detenerme en la idea de “unidad” como “cualquier cosa que se define culturalmente y se distingue como una entidad. Puede ser una persona, un lugar, una cosa, un asunto de estado, un presentimiento (...) puede entenderse como parte de algún sistema relativamente distinto y autónomo” (Schneider, 1980, p. 2).<sup>33</sup> Dentro de mi trabajo estas “unidades” de análisis simbólico son las prácticas digitales y la resignificación de prácticas culturales como la música, las cuales se conectan con la producción audiovisual. Tomando en consideración las líneas anteriores, ¿por qué utilizar el ritual y sus fases como referencias de análisis?, ¿cómo hilar la idea de transición a la vida civil o reincorporación con de ritual? La concepción que dialoga con mi análisis es la de entender al ritual como un proceso en el que hay un intercambio de símbolos que son leídos e interpretados dentro de un contexto. En especial, el foco en el símbolo como

“la más pequeña unidad del ritual que todavía conserva las propiedades específicas de la conducta ritual; es la unidad última de estructura específica en un contexto ritual”, y como “una cosa de la que, por general consenso, se piensa que tipifica naturalmente, o

---

<sup>33</sup> Las citas textuales de este texto fueron traducidas del inglés al español.

representa, o recuerda algo, ya sea por la posesión de cualidades análogas, ya por asociación de hecho o de pensamiento” (Turner, 1999, p. 22).

Al igual que Turner, los símbolos con los que me he encontrado en mi trabajo de campo “eran empíricamente objetos, actividades, relaciones, acontecimientos, gestos y unidades espaciales en un contexto ritual” (Turner, 1999, p. 21). Considero, por lo tanto, coherente interpretar la transición de los excombatientes de las FARC-EP a la vida civil en términos de ritual que, prolongado en el tiempo, pasa por diferentes etapas (ambiguas) como las ya descritas tanto por Van Gennep como por Turner.

El ritual está inserto en un sistema de símbolos que son interpretados por las personas que interactúan en los escenarios, término en el que profundizaré más adelante cuando aborde el performance en las experiencias socio-digitales. Los escenarios que exploro no son netamente offline y no corresponden necesariamente a espacios de concierto que pudiéramos denominar explícitamente como performativos. También exploro los escenarios digitales como lugares de representación de los actores con los que he podido interactuar y como lugares de interacción e intercambio comunicativo, en donde la interpretación de símbolos cumple un rol importante. En ese sentido, a través de mi aproximación empírica, he accedido precisamente a un plano formal o superficial que se deriva de las observaciones de los contenidos que nacen de las prácticas digitales de los actores. Es decir, tomo en cuenta los elementos performativos de esa puesta en escena digital. Así mismo, tienen un lugar central las interpretaciones que los actores hacen sobre estos espacios (a las que he tenido acceso a través de entrevistas) y las interpretaciones visibles de los otros actores que interactúan con los actores centrales. Por último, también producto del material empírico recopilado, está la construcción de un contexto en el que cobran sentido esas prácticas y los símbolos contenidos en esas prácticas, por supuesto, desde mi ángulo de visión.<sup>34</sup> En mi trabajo me detengo a pesar en cuáles son esos símbolos dominantes y en lo que Turner denomina la “interpretación de las emociones observadas”,

---

<sup>34</sup> Turner está construyendo el concepto de símbolos rituales deducibles desde tres tipos de datos 1) La forma exterior y las características que son observables, 2) las interpretaciones de los actores y (cita traducida) 3) Los “contextos significativos en gran parte elaborados por el antropólogo” (Turner, 1999, p. 22). Asimismo, describe tres propiedades de los símbolos rituales que observa en los ndembu 1) Condensación, en la cual “muchas cosas o acciones” son representadas en una sola formación, 2) Unificación, allí “un símbolo dominante es una unificación de significados dispares, interconexos porque poseen en común cualidades análogas o porque están asociadas de hecho o con el pensamiento” y 3) la polarización de sentido, de acuerdo a las relaciones estructurales que se presentan en el contexto estudiado. En su trabajo identifica dos tipos de polos: ideológico (normas y valores de las relaciones estructurales) y sensorial (lo externo del símbolo) (Turner, 1999)

dado que uno de los términos con los que mejor puedo entender muchas de las interacciones en mi trabajo de campo online es el de “esfera pública emocional”. En ese orden de ideas, me estoy preguntando por cuáles emociones se están experimentando en esas situaciones rituales o mejor, en esos espacios performativos.

Como fue mencionado antes, uno de los niveles en los que radica la complejidad de las aproximaciones semióticas es el comunicativo. En este nivel, en el cual está implicada la interacción, se crean y se transforman los significados de aquello que expresan los imaginarios y narrativas sociales (Coronado & Hodge, 1998). Los espacios virtuales han sido para las FARC-EP, antes y después de la firma del Acuerdo de Paz, sobre todo un recurso para comunicar más allá de sus zonas de influencia a través de la visualización de discursos de diferente naturaleza y composición. Como fue expuesto por algunos de los exguerrilleros entrevistados, el Internet era un recurso con el que buscaban conectarse, crear redes y afinidades que no era posible concebir durante las condiciones de clandestinidad que implicaban la guerra. Examinar las formas de comunicación, sus valores y sus significados a través de las prácticas audiovisuales de los exguerrilleros tiene sentido en la medida en que por medio de ellas es posible entender estructuras de poder, las resistencias, los conflictos y las tensiones. En palabras de Coronado & Hodge,

“podemos decir entonces que las estructuras de significado presentes en los actos comunicativos en todos los niveles —desde las formas ideológicas dominantes hasta los actos locales de significación— mostrarán trazos de homogeneidad, contradicción, ambigüedad y pluralidad de significados, en varias proporciones y medios”(Coronado & Hodge, 1998, párr. 8)

Para concluir, las propuestas de Geertz respecto a los significados culturales siguen siendo vigentes. Entiendo que los espacios onlife están cargados de significados que han sido adjudicados individual y colectivamente. La capacidad de leer o “decodificar” los símbolos que permiten la comunicación y la interacción en esos espacios que, como presentaré más adelante, pueden ser vistos como escenarios, demuestra la existencia de un lenguaje común con el que es posible tanto la expresión como la interpretación de las experiencias dentro de determinados marcos cognitivos y emocionales. El cambio sustancial respecto al trabajo de Geertz y de quienes se han enfocado en la antropología de la semiótica, es que los escenarios se han complejizado, y que la apertura del Internet ha creado un “contexto de colapso” (Wesch, 2009) que amplía los públicos y, por ende, las interpretaciones que los contenidos digitales pueden tener. Estas condiciones de

apertura influyen, como lo presentaré más adelante, en la constitución de la esfera pública y las disputas que en ella tienen lugar.

### **2.2.3 Transiciones y estudios del postconflicto. Entre reintegración, reincorporación y reconversión**

Las transiciones de ser guerrillero a dejar de serlo que tienen lugar en contextos de postconflicto tienen una amplia literatura que las nombra y las caracteriza. En este aspecto, me he visto confrontada con diferentes términos que, a mi modo de ver, han surgido desde el intento por crear programas y propuestas que garanticen la “reincorporación” de los y las firmantes de paz a un contexto de vida civil, y no desde el querer entender de qué se trata este proceso. Si bien estas aproximaciones son válidas y necesarias, algunos de sus aportes, que pretenden ser muy específicos, limitan mi análisis y me trasladan a debates que, en parte dejan por fuera aspectos que han salido a relucir en mi investigación, como, por ejemplo, la injerencia de las experiencias adquiridas antes y después de ser parte de las FARC, y la influencia de sus redes de socialización en este proceso.

Por lo tanto, las transiciones en las experiencias que los y las exguerrilleros/as de las FARC-EP han acumulado a lo largo de tiempo y su resignificación tras la firma del Acuerdo de Paz, pueden leerse desde diferentes perspectivas. Algunas de ellas me han remitido a debates con los que me familiaricé cuando inicié mis estudios de historia, cuando salían a colación en las fuentes que examinaba la idea de “aculturación” o “transculturación”. La primera hace alusión a un proceso unidireccional y, por qué no, destructivo de un pasado que es reemplazado por un nuevo paradigma cultural; mientras que el segundo, alude a una transición conformada por el diálogo entre culturas que no sólo se comunican, sino que también se construyen y se influyen entre sí. El segundo concepto parte, por lo tanto, del reconocimiento de un proceso y no de un corte abrupto, de un diálogo entre actores y sus contextos y no de arbitrarias atribuciones. Esta mirada le da un espacio y un valor a las experiencias y a las cargas identitarias de los sujetos y se aleja de la antiséptica idea de hablar de los individuos como piezas que se desplazan de un lugar a otro sin dejar huella o sin recoger las huellas que dejaron atrás. De un tono similar es la discusión que se ha generado frente a términos tales como “reintegración”, “reincorporación” o “reconversión”. Este último concepto se genera, de hecho, desde una crítica frente a la falta de reconocimiento del diálogo entre los actores y sus redes (o no redes) de socialización, y de la resignificación de los distintos capitales adquiridos durante

su membresía a la guerrilla, frente una idea de “reintegración” o “reincorporación” que parece aislar a los actores sociales de sus posibles conexiones con los contextos con los que se encuentran tras la entrega de las armas. Por supuesto, es importante reconocer que el hacer parte de un grupo al margen de la ley, portar armas y tener una forma de vida regida por las condiciones de la guerra puede leerse como una forma de aislamiento o separación frente a formas de vida que se rigen por las normatividades establecida por el estado. Tener en cuenta este “aislamiento” o “independencia” fue, de hecho, lo que me invitó a pensar en la existencia de una “localidad fariana”—que desarrollo en el capítulo 5— que buscó ser combatida al evocar la idea de “independencia de la nación”.<sup>35</sup> De no reconocer este aspecto, no tendría valor dirigir nuestra mirada a las permanencias y a los cambios que se generan tras dejar esta forma de vida. Sin embargo, como se podrá ver a lo largo de este trabajo, las experiencias de guerra no los alejaron de sus conexiones regionales, de los aprendizajes y experiencias adquiridas antes de hacerse miembros de la guerrilla, y no los alejaron de su idea de hacer parte de la nación colombiana. Las formas en las que esta conexión se manifiesta son observables en la música que componen e interpretan y en la apropiación de tecnologías y espacios socio-digitales, a través de los cuales se vinculan al proyecto político de las FARC —tanto como guerrilla como incipiente y posteriormente fragmentado partido político— y a su proyecto de vida personal tras la firma del acuerdo. Lo anterior, sin desconocer el posible vínculo entre ellos.

Comenzaré entonces ubicando la idea de reconversión:

“El concepto de reconversión posinsurgente centra la atención en la importancia de diferentes transformaciones y adaptaciones, tanto colectivas como individuales, que toman lugar al interior de y entre antiguos grupos insurgentes durante el período de transición en la posguerra. Contrario a la idea de “reintegración”, este concepto permite la consideración del fenómeno de lo que ocurre con los insurgentes después que la guerra termina como un proceso relacional, inmerso en un contexto histórico y político particular.” (Sprenkels, 2014, p. 6)

Como mencioné antes, son varios los debates existentes alrededor de cómo entender las transiciones de quienes tras dejar las armas empiezan a vivir dentro de las normatividades de la población civil. La cita que antecede este párrafo es evidencia de estas discusiones.

---

<sup>35</sup> Eventos como el ataque a Marquetalia por parte del estado colombiano, en donde el estado buscaba combatir a esa “república independiente”, puede ser un ejemplo de ello.

Desde mis aproximaciones a través de esta investigación, me muestro más a favor de un análisis de procesos relacionales que avalarían la idea de la reconversión arriba expuesta, por encima de un concepto como la reintegración, más referido como un fenómeno unidireccional que les concierne solamente a los actores que dejan de portar las armas.

Sin embargo, dentro de la literatura consultada aparecen especificidades y diferencias respecto a los términos de reinserción, reintegración y reincorporación. Si bien todos aluden a las implicaciones políticas socioeconómicas y humanitarias en este paso de una etapa a otra, también existen distinciones conceptuales entre ellas (Sánchez et al., 2019) que parecen aludir precisamente a “micro fases” dentro de la transición. La reinserción se describe como una fase que le sigue a la desmovilización y que perdura hasta que los excombatientes entren en un programa de reintegración. La reintegración consistiría en la posibilidad que tienen los desmovilizados que no han cometido crímenes de lesa humanidad a

“reintegrarse en la vida social y económica del país...[e] implica que se creen disposiciones y estrategias que permitan hacer un cierre del ciclo de la violencia lo cual implica que haya una dejación de armas, una desmovilización individual y colectiva” (Sánchez et al., 2019, p. 38).

Por último, la reincorporación alude a que se entienda a los excombatientes como sujetos de derecho e invita a la sociedad a ayudar a “generar mecanismos que permitan al excombatiente reconstruirse en diferentes sectores y en miembros de la sociedad y del tejido roto; esto permite la construcción de alternativas para contribuir desde la cotidianidad el logro de estas alternativas” (Sánchez et al., 2019, p. 39). Por lo tanto, este último concepto coincidiría más con la propuesta relacional que defiende el concepto de “reconversión”. Con todo, el proceso de DDR (Desarme, Desmovilización y Reincorporación) propuesto y definido principalmente por las Naciones Unidas como la “transición de un miembro de un grupo armado a pasar a ser un civil” (Sprenkels, 2014) sigue basándose en la idea de la reincorporación como la fase final de ese tránsito.

No obstante, hay otras fuentes que indican la anterioridad del concepto de reincorporación frente al de reintegración:

“Entre los años 2003 y 2006, el tránsito y articulación a la vida civil, fue conceptualizado como reincorporación, centrado en el acompañamiento y asistencia a los excombatientes, y enfocado, principalmente, en la educación, la empleabilidad y la

inserción en el sistema productivo, liderado por el Programa para la Reincorporación de Personas y Grupos a la Vida Civil (PRVC). En el año 2006, se presenta un cambio en el modelo, vigente hasta la fecha, reformulando el paso a la vida civil, a partir de los estándares de Naciones Unidas con el término reintegración. En una ruta institucional de la Agencia Colombiana para la Reintegración (ACR) al día de hoy se propone una atención integral al individuo y su familia, hasta por 6 años y medio, y una articulación con las comunidades receptoras, dirigida institucionalmente” (Observatorio de paz y Conflicto, 2015, p. 6)

Quienes apelan al concepto de “reconversión” descargan sus críticas sobre el de “reintegración” y aluden a que tras la entrega de las armas, los y las excombatientes buscan “reconvertir las diferentes formas de capital acumulado durante la guerra para crear posibilidades de ascenso político” y no propiamente reintegrarse (Sprenkels, 2014, p. 1). Por otra parte, la reintegración no se debe pensar solamente desde la perspectiva socioeconómica sino desde el interés por entablar alianzas y redes con la población civil. En otras palabras, de relacionarse con otros a pesar de la estigmatización por haber portado las armas (Sprenkels, 2014). Entre las críticas que recaen sobre el concepto de reintegración es que este concepto deja de lado la diversidad de los procesos que viven los excombatientes y que en este proceso hay un foco solamente en los excombatientes (Sprenkels, 2014). Desde mis interpretaciones, las transiciones a la vida civil han sido diversas e influidas por varios factores como origen regional y contacto previo (o no) con los circuitos a los que llegan tras entregar las armas. Por otro lado, aunque el foco de mis observaciones son las narrativas de los exguerrilleros, también tengo en consideración los circuitos sociales de los exguerrilleros y las redes de apoyo a nivel local y transnacional. Por lo tanto, aunque mi definición de la transición tras la entrega de las armas se nutre de algunas de las críticas que se han hecho al concepto de reintegración, sigue manteniendo el carácter relacional en el que se integran a otros sectores de la población civil como se propone también desde el concepto de la reconversión.

Defino la transición a la vida civil de los firmantes de paz con base en el dinamismo existente en el paso de una etapa a otra y en el proceso relacional que ha sido influenciado por el contexto histórico de la firma del Acuerdo de Paz. Son estas “transiciones” las que le dan paso a la resignificación de experiencias socio-digitales de los exguerrilleros músicos de las FARC-EP. Por lo tanto, lo que pude observar en este trabajo fue un constante diálogo entre lo aprendido en la guerra y lo aprendido antes y después de ella

que, aunque enmarcado por la idea de la “reincorporación” —predominante en el mainstream de producción de conocimiento académico sobre el postconflicto—, ubica mi investigación dentro del concepto de las transiciones digitales en contextos de conflicto.

La convivencia de estos procesos —que para efectos de esta investigación se enmarcan dentro de la idea de las “transiciones”— conduce a pensar también en la no exclusión y más bien simultaneidad de los aportes conceptuales de la “reconversión”, en tanto se reconoce la resignificación de capitales culturales, los aportes del concepto de “reintegración” desde el punto de vista aspiracional de “hacer parte de algo” de lo que antes no se era parte —en este caso de la población civil—, sin olvidar la pregunta que le da especificidad a ese “desde dónde” no se era parte de algo, para llegar a un contexto que ha cambiado por el paso del tiempo y por las historias que han tenido lugar durante sus ausencias.

Quiero cerrar esta sección manifestando que me resulta problemático hablar de postconflicto, a pesar de que este es entendido como un

“proceso que necesita que un espacio de transición- transformación convirtiéndose en un elemento fundamental, aunque no se trata de evadir la existencia del conflicto y que es un elemento constitutivo de la condición humana, el posconflicto comprende nuevas condiciones en la vida social en la que se pone en juego la resolución de conflictos y propiciar reflexiones colectivas que contribuyan a la reconciliación y reconstrucción social [...] cabe decir que el posconflicto implica hacer un proceso de tránsito entre el conflicto y el posconflicto en Colombia. (Sánchez et al., 2019, p. 34)

Lo que he podido observar en esta investigación es que el conflicto no ha terminado, sino que más bien se ha transformado. Aunque la literatura referente al momento que estoy estudiando sigue teniendo esa etiqueta, a lo largo de mi trabajo prefiero hablar en términos de “post-acuerdo”.

### **2.3 La constitución del espacio onlife en contextos de transición**

Como lo sugieren las observaciones de la antropología digital y el recorrido epistemológico sobre la inmersión de la digitalidad en las interacciones humanas, las prácticas online están concatenadas con las offline. No son mundos aparte ni paralelos. Sin embargo, el término “online” en sí mismo no contiene esa explicación; de hecho, el nombrarlo da la impresión de remitirnos nuevamente a la dicotomía online/offline, a ese



paralelismo que los separa. En mi búsqueda de escapar de la dicotomía que encierra hablar de prácticas online y prácticas online recurro al neologismo “onlife” para aludir a “la nueva experiencia de una realidad hiperconectada en la que ya no tiene sentido preguntarse si uno puede estar en línea o fuera de línea” (Floridi 2015, p. 1). En ese sentido, los espacios onlife trascienden las lógicas del espacio físico, porque si bien acoge infraestructuras materiales que posibilitan las conexiones digitales (modem, cables, servidores, teléfonos móviles, etc), las interacciones se escapan de las delimitaciones territoriales en las que profundizaré a lo largo de esta sección. Bajo esta premisa he construido mi campo de estudio y mis marcos de análisis. Entiendo los silencios y las manifestaciones digitales como un entretejido onlife que puede ser aplicable tanto a la construcción de espacios, como presentaré a continuación, como a la construcción de diferentes tipos de experiencias en esos espacios. Las experiencias de transición que exploro son constitutivas de espacios de interacción en los que se manifiestan interconexiones entre memorias, construcciones identitarias y afectivas. Por lo tanto, es imprescindible en primer lugar, problematizar lo que entiendo por espacio, para después ahondar en los componentes que se derivan de las experiencias en transición de los exguerrilleros músicos de las FARC-EP. Para poder entender estas relaciones, empezaré exponiendo las nociones básicas de espacio. Después me enfocaré en cómo estas formaciones influyen en las experiencias y las tensiones y disputas que tienen allí lugar.

### **2.3.1 La noción de espacio y el papel del Internet en la complejización de sus definiciones**

Los relatos que he escuchado durante mi investigación me han llevado a viajar imaginariamente a muchos espacios. Las narrativas sobre el quehacer musical en la guerra y después de la entrega de las armas construyen en mi mente un paisaje de montañas, ríos y largas caminatas que se funden con dispositivos tecnológicos, cables, imágenes y sonidos que circulan en diferentes páginas web. Pero el eclecticismo de mi paisaje mental no es caprichoso. Responde a mi inmersión en la forma en la que los exguerrilleros músicos han construido y habitado espacios dinámicos y transitorios. La complejidad de estas composiciones sólo es entendible a partir de una explicación de lo que el espacio mismo significa, y cómo se ubica en procesos liminales como los vividos por los exguerrilleros tras la entrega de las armas. Estos espacios, como fue antes mencionado, no empezaron a ser habitados tras la entrega de las armas, sino que ya existía una fuerte tradición por parte de las FARC-EP en la apropiación del Internet, con la cual buscaban

traspasar la “localidad fariana” (en la que profundizaré más adelante) y conectarse por fuera de las fronteras nacionales.

Las distintas aproximaciones disciplinarias hacia una definición de “espacio” lo ha convertido en un concepto en constante debate y que se construye desde el entretendido de sus dimensiones materiales y simbólicas. Por una parte, está el espacio vivido que se enfoca en la apropiación del territorio a través de las vivencias, las prácticas, las “maneras de hacer” y las cargas simbólicas que se le adjudican (De Certeau et al., 2000; Lefebvre, 2006; Spíndola Zago, 2016; Urrejola Davanzo, 2005). En ese sentido, habitar (crear hábitats en) un espacio es apropiarse de él al darle significado. Por otra parte, pero teniendo en cuenta también la creación de hábitats, está el enfoque en las relaciones de poder incluso desde la legalidad jurídica (Foucault, 2000; Spíndola Zago, 2016) y sus posibles manifestaciones en el espacio físico. La interacción entre las diferentes posiciones sociales son la base para el argumento de Bourdieu que, desde su concepción de espacio social como espacio simbólico, define no sólo las diferencias entre espacio social y físico, sino las divisiones que se crean entre las posiciones sociales (Bourdieu, 1995, 1999)

De estas reflexiones encuentro notable el verbo “habitar” como forma de apropiación espacial. Habitar espacios en contextos de guerra para los actores armados al margen de la ley —que posteriormente se identifican como exguerrilleros— puede considerarse un asunto de vida o muerte. Esto explica la clandestinidad, las estrategias para “estar ahí” evitando peligros y las maniobras para lograr creaciones artísticas y habilidades comunicativas. La acción “habitar”, también tratada desde los estudios arquitectónicos de Rapoport, da cuenta de tres dimensiones que se entrelazan en este proceso y que son notables en las construcciones espaciales generadas en las experiencias de transición de los exguerrilleros farianos: La dimensión cognitiva que describe la firma en la que se percibe esos espacios, la dimensión afectiva que se refiere a las sensaciones y afectos que despiertan estos espacios, y la dimensión conativa que apunta a las acciones que se llevan a cabo en ese espacio (Rapoport, 1978; Urrejola Davanzo, 2005).

La perspectiva antropológica, como lo describe Urrejola Davanzo (2005) se nutre de estas concepciones del espacio y lo entiende como socialmente construido. Es decir, que es dependiente de las prácticas y del sentido que los individuos despliegan sobre este. Tiene un lugar en esta definición las experiencias sociales y el significado que se crea frente a

concepciones espacio-temporales de las colectividades (Urrejola Davanzo, 2005). En ese sentido, entiendo las prácticas y la creación de significado como formas de apropiación.

Ahora bien, cuando entra en juego la digitalidad, el debate abarca nuevas dimensiones. Si bien sigue abarcando procesos de apropiación a través de prácticas y producción de significado, he identificado tres tensiones que complejizan la discusión. La primera es la posibilidad de habitar un espacio más allá de la co-localidad física, la segunda abarca el complejo vínculo conceptual entre espacio y territorio, y la tercera comprende la redefinición de espacios públicos y su vínculo con la esfera pública.

#### *2.3.1.1 Más allá de la co-localidad*

Una de las razones que exponen mis interlocutores para el uso de los espacios digitales, es lograr tener algún tipo de presencia guerrillera con la que pudieran contrastar los discursos dominantes que circulaban sobre ellos. Estas afirmaciones dan cuenta de la consciencia de la posibilidad de habitar —de “estar ahí”— más compleja que la de compartir un mismo espacio físico. Esta percepción dialoga con los debates antropológicos en torno a lo que significa la presencia en el campo.

La definición del campo en el quehacer antropológico ha estado durante mucho tiempo ligado a la permanencia en un espacio físico en el que compartimos con otras personas y en el que experimentamos su cultura. No obstante, varios autores desde la antropología digital han debatido sobre la presencia teniendo en cuenta que el cuerpo físico sólo es uno de los posibles vehículos para entrar en el campo (Mollerup, 2017; Postill, 2017). No hay simplicidad si además observamos que desde los estudios del trabajo digital se ha problematizado la separación entre el lugar que ocupa el cuerpo durante el trabajo y el producto del trabajo de los actores (Flecker, 2016). Por consiguiente, las actividades que se realizan en el Internet no están regidas por un espacio geográfico sino por lo que es denominado “lugares de aterrizaje nodales de redes” (Castells, 2010; Flecker, 2016) que nos remiten necesariamente a pensar en términos de deslocalización. Con esto en mente, es de preguntarse por la forma en la que se consolidan esos nodos deslocalizados que construyen a los espacios onlife. Estos evocan la idea de intersección entre puntos que están construyendo espacios a través de las prácticas y de los significados que les adjudican los actores como los exguerrilleros músicos en sus experiencias de transición.

### 2.3.3.2 *Tensión espacio- territorio. Entre la territorialización y la desterritorialización*

Una primera aproximación a la tensión espacio-territorio no sólo está enmarcada en el espacio físico, sino también en el hecho de que en ocasiones estos dos conceptos son usados como sinónimos o como términos que están uno en función de otro (Ther Ríos, 2012). Llama mi atención, por otra parte, el relacionamiento que hace Brunet citado en (Mazurek, 2006) entre espacio y territorio: “el territorio es al espacio, lo que la conciencia de clase es a la clase” (p. 42). Entiendo que en esta aproximación al territorio se apela a la reflexión sobre las “acciones sociales” a través de la cuales se apropia un espacio ya sea física o simbólicamente, y que además contribuye a la construcción de las identidades, como lo describiría Flores (Flores, 2007) en su artículo sobre identidad cultural del territorio. En tal sentido, el territorio “es espacio construido por y en el tiempo” y “es producto del conjunto de relaciones que a diario se entretejen con la naturaleza y otros individuos” (Ther Ríos, 2012, p. 492).

El análisis del territorio desde las apropiaciones y las construcciones dinámicas de las interacciones humanas (Giménez, 2005; Mazurek, 2006; Ther Ríos, 2012) parecen centrarse en la premisa de que “el territorio es localizado” (Mazurek, 2006, p. 41). Esta localización anclada en el espacio físico insinúa una articulación con las materialidades que, en primera instancia, parecieran alejarse del tipo de apropiaciones que ocurren en los espacios digitales.

Sin embargo, este argumento puede ser rebatido. Por una parte, existen autores como Ortiz (1998) que debaten el concepto mismo de territorialidad al tener en cuenta los impactos de la llegada de la tecnología digital. Ortiz se pregunta si la territorialidad en el mundo contemporáneo podría caracterizarse por ser “desarraigada” (p.149). Propone, asimismo, la idea de “transversalidad” para explicar la forma en la que las territorialidades se desvinculan del espacio físico evocativo de las lógicas de localidad, nacionalidad o globalidad. De allí se derivan procesos de desterritorialización “que apartan al espacio del medio físico que lo aprisiona” y re-territorialización “que lo actualiza [al espacio] como dimensión social.” (R. Ortiz, 1998, p. 159). Son procesos de desterritorialización y re-territorialización los que enmarcan los espacios onlife construidos a través de las experiencias de transición de los exguerrilleros. En ese sentido, se desterritorializan, por ejemplo, las producciones culturales hechas en improvisados estudios de grabación en los campamentos que describen mis interlocutores, y se reterritorializan al convertirse en artefactos digitales en forma de video que circulan a través del Internet.

Por otra parte, tenemos autores como Lechón y Ramos (2020) que analizan al Internet como territorio desde las perspectivas de hacktivismo en México. De su análisis destacan dos elementos que vinculan al Internet con las materialidades. El primero es su nexo con las infraestructuras: “Internet también es una serie de infraestructuras, y físicamente es una red de redes de computadoras, formada por cables, antenas, servidores, edificios y demás equipamientos”(Lechón Gómez & Ramos Muñoz, 2020, p. 278), y el segundo está vinculado con la extracción de recursos naturales como minerales y metales en los territorios que convergen en la existencia de esas infraestructuras tecnológicas, y que además repercuten socialmente en regiones del sur global (Lechón Gómez & Ramos Muñoz, 2020). El uso de esas infraestructuras materiales son las que han posibilitado la comunicación a través de la radio y del Internet, las grabaciones musicales y audiovisuales, así como la amplificación del sonido en eventos culturales. Tras la firma del acuerdo, mis interlocutores cuentan no solamente con las infraestructuras digitales de las redes sociales, sino también con dispositivos como teléfonos celulares a través de los cuales se comunican, graban y participan e interactúan en línea. Estas infraestructuras se han adaptado tanto a las condiciones de guerra como de transición a la vida civil.

No obstante, de acuerdo con estos autores, el tener presentes las materialidades del Internet no es el único argumento para verlo como un territorio. Predomina también el argumento de que allí “se producen relaciones humanas y se da una cultura (o muchas)”, que además el Internet está siendo delimitado a través de privatizaciones, y que “es un territorio efectivo no virtual, formado por comunidades, formas de gobierno, su propia historia, derechos y movimientos sociales específicos” (Lechón Gómez & Ramos Muñoz, 2020, p. 290). Para las FARC-EP, el Internet se consolida entonces como un territorio en disputa que se ha regido por las condiciones del conflicto armado. A través del Internet han logrado relacionarse y construir discursos contrahegemónicos en medio de la disputa mediática, a pesar de que el Internet pertenece a grandes corporaciones con particulares intereses económicos. En este tenor, el pensar al espacio más allá de la co-localidad permite abarcar las complejas experiencias que los y las firmantes de paz han tenido en su transición a la vida civil.

### **2.3.2 Experiencias en los espacios onlife**

Las experiencias son constitutivas de los espacios onlife porque, por una parte, en ellos se reflejan las vivencias materializadas en expresiones como imágenes y textos, pero, por otra parte, ellos mismos son escenarios a través de los cuales se adquieren esas

experiencias. Son varios los factores que determinan esas experiencias: la familiarización con tecnologías mediadoras que permiten la interacción en esos escenarios, las condiciones en las que se adquieren las capacidades para utilizar esas tecnologías —que en el caso de las FARC-EP pasan de la clandestinidad a la apertura tras la firma del acuerdo—, y el recorrido biográfico de quienes se apropian de ellas y les dan un significado según sus propias condiciones y formas de ver el mundo. Estos factores terminan confluyendo en escenarios compuestos de materialidades e inmaterialidades que, como desarrollaré más adelante, les dan un carácter performativo a las interacciones humanas.

### *2.3.2.1 Performance en las experiencias socio-digitales*

Retomo la noción de cuerpo y su relación con las materialidades e inmaterialidades para explicar posteriormente su relación con el lente de la performatividad. Como lo proponen Wright y Ceriani, la división entre lo material y lo simbólico, de lo “mental” y lo “material” puede ser mediada a través del campo de los símbolos (Wright & Cernadas, 2007, p. 320). Esa función de intermediación permite la coexistencia entre una realidad potencialmente cognoscible y una ya conocida:

“En ese umbral funcionan los símbolos asociados de modos diversos para generar los imaginarios; en la actualidad esta expresión parece reemplazar, en muchos contextos, a lo que antes se denominaba cultura ofreciendo una plasticidad, variabilidad y evanescencia analíticas de mayor alcance” (Wright & Cernadas, 2007, p. 320)

Los símbolos pueden estar inmersos en objetos materiales o ser dependientes de una materialidad —artefactos tecnológicos, conexión a Internet—, y al mismo tiempo tienen la propiedad de darnos una idea de la forma en la que se está concibiendo al mundo. Para entender la experimentación de las materialidades y las ideas que son potencialmente analizables desde el campo de la semiótica, las concepciones sobre el cuerpo cobran importancia.

Dentro de esta investigación, el cuerpo físico cumple el rol de vehículo de entrada al campo. También está el cuerpo digital que responde a la forma en la que se configura digitalmente una proyección del cuerpo físico, una forma de usar ese cuerpo —este punto es desarrollado de forma más profunda en el capítulo metodológico—, y la reflexión alrededor de cómo las experiencias digitales, que también son afectivas y emocionales, se incrustan en el cuerpo. Es interesante preguntarse por las reconfiguraciones simbólicas

del cuerpo, y cómo esta reconfiguración se conecta con las subjetividades y con las colectividades. En ese sentido, “el cuerpo se erige entonces en un locus de inscripción de relaciones sociales que constituyen un espacio de producción de sentidos” y que nos conducen al estudio performativo del mismo y a su conexión con las experiencias humanas (Wright & Cernadas, 2007, p. 332), aspecto sobre el que profundizaré más adelante. A continuación, me enfocaré en la metáfora resultante de una de las lecturas que pueden hacerse al cuerpo: el performance.

Desde sus observaciones, Turner afirma que la forma en la que se desarrollan las interacciones como procesos sociales son “esencialmente dramáticas”, y además resalta la tendencia a los conflictos dentro de esas interacciones. A estos episodios conflictivos los denominó “dramas sociales” y los abordó como unidades procesuales que podrían aislarse para entender la complejidad de las sociedades, por ejemplo, en situaciones políticas. Contrario a los “dramas sociales”, existen unidades más “armónicas” a las que ha denominado “empresas sociales”, que parecieran responder a procesos donde las relaciones sociales se ordenan para determinados fines de carácter más colectivo (Turner, 1974, p. 10). Los “dramas sociales” se vinculan con las artes escénicas, de donde se deriva la noción de performatividad, otro marco central para esta investigación. Dado que este trabajo se concentra en las prácticas digitales de los actores, es inevitable pensar no solamente en la forma en la que éstos interactúan en estos espacios, sino en las proyecciones que los actores logran establecer a través de ellos.

El foco de Erving Goffman, en su trabajo “La presentación de la persona en la vida cotidiana” da pautas para darle, por una parte, centralidad al papel que las prácticas socio-digitales cumplen en la cotidianidad de los excombatientes; es decir, esos tránsitos de lo online a lo offline, pero también a la forma en la que el individuo se presenta ante otros “en las situaciones de trabajo corriente, en qué forma guía y controla la impresión que los otros forman de él, y qué tipo de cosas puede y no puede hacer mientras actúa ante ellos” (Goffman, 1997, p. 11). La complejidad de estas proyecciones se deriva de la imposibilidad de hablar concretamente de una dicotomía que separe radicalmente el ámbito privado del público en las prácticas socio-digitales (relación en la que profundizaré más adelante), y de la forma en la que los actores que participan se relacionan.<sup>36</sup> La presentación de los hoy firmantes de paz en los espacios onlife se rige

---

<sup>36</sup> Goffman describe el escenario teatral como un lugar en que interactúan tres participantes: un actor que

también bajo dinámicas en las que como actores se muestran frente a un público. Los actores, en este sentido, tienen agencia y despliegan sus roles de acuerdo con la situación a la que le hacen frente en el momento de regresar a ser parte de la población civil.

Otro término que puede iluminar las interacciones en los espacios digitales y las lógicas que se encierran detrás de la forma en la que los individuos se presentan a sí mismos en ellos, es el de fachada. Este se refiere a la parte de la actuación que de alguna manera define a las personas frente a los observadores: “La fachada, entonces, es la dotación expresiva de tipo corriente empleada intencional o inconscientemente por el individuo durante su actuación” (Goffman, 1997, p. 33). En términos de apropiación de los espacios digitales, es de preguntarse por las formas en la que las personas se construyen y se proyectan en estos espacios. La construcción de estas “fachadas” está influida en parte por la infraestructura que han escogido para interactuar (Facebook, YouTube, WhatsApp), el conocimiento y acceso que tienen sobre el funcionamiento de esa estructura, y las decisiones personales que determinan esa “dotación expresiva”. Caben entre ellas la escogencia de material visual, textual y audiovisual para “habitar” y apropiarse de esos espacios y conectarse con otros. Si bien el término “fachada” puede relacionarse con un elemento superficial, el foco de la investigación no es la descripción de esta superficie, sino el entendimiento de las motivaciones, de los contextos y situaciones personales que han influido en esas construcciones y que las explican. La fachada no es un término carente de complejidad. Goffman se refiere también a sus componentes, todos ellos dotados de signos: el medio (setting) que tiene que ver con el mobiliario, el decorado y el trasfondo escénico, y la flexibilidad de la que está dotada para garantizar algún tipo de socialización, es decir, la posibilidad de modificar actuaciones —acentuando u ocultando algunos asuntos—, para adecuarlas a las expectativas de un público y de la cual se deriva también “la tendencia de los actuantes a ofrecer a sus observadores una impresión que es idealizada de diversas maneras”

---

se presenta bajo la máscara de un personaje, otros personajes que son proyectados por otros actores y, por último, el público. Mientras tanto, respecto la “vida real”, Goffman habla de dos participantes: el individuo que desempeña un papel que se ajusta a los papeles de los individuos con los que interactúa y que pueden ser considerados también como público (Goffman, 1997, p. 11). En ese sentido, se habla de la influencia que tienen los observadores frente a la actuación o participación de los individuos. Esta relación es, sin embargo, problematizada por Goffman al mencionar la agencia de los individuos en sus propias representaciones, tal vez entendida como “la confianza en sí mismos”, y que cobra sentido en la medida en que “logra convencer” o no al público con el que se relaciona. La metáfora del teatro para entender las relaciones sociales y los diferentes roles que cumplen los individuos dentro de su comunidad dialoga con la idea que expresa Goffman de que el significado original de la palabra “persona” sea “máscara”, y que este hecho “no sea un mero accidente histórico” (Goffman, 1997, p. 31).



(Goffman, 1997, p. 34). Sin embargo, como es de esperarse, en esas proyecciones hay lugar para conflictos, malos entendidos, tergiversaciones e incluso falta de credibilidad frente a lo que se presenta (Goffman, 1997, p. 70), dependiendo de las múltiples lecturas que se le pueden hacer a los símbolos que hacen parte de estas proyecciones.

La metáfora del performance como lente analítico nos permite una aproximación a los actores dentro de un escenario en el que se relacionan unos con otros, con la conciencia de estar siendo observados. La forma en la que los actores se presentan y son entendidos por unas audiencias se desarrolla dentro de unos códigos y símbolos prestos para la interpretación. Esta lectura se basa en la idea de un “homo performans” que se crea continuamente a sí mismo para poder sobrevivir (Madison, 2005, p. 166). El performance puede, sin embargo, ser leído desde diferentes perspectivas. La que concierne a esta investigación es la relacionada con el performance como experiencia, en la medida en que los individuos tienen la posibilidad de expresar lo que viven a nivel cognitivo y emocional como lo sugiere Turner, pero asimismo pueden “vivenciar” el performance como lo sugiere Conquergood (Madison, 2005). Podría describirse asimismo como un fenómeno bidireccional en donde hay un reflejo de lo que somos, por una parte, pero por otra hay una influencia de ese performance sobre nosotros. (Madison, 2005). Por último, podría leerse como un performance social, en el cual, contrario a la connotación de “evento extraordinario” dentro de la banalidad de los días, las interacciones pueden interpretarse como producto de un guión cultural que resalta los roles y tareas que componen el día a día (Goffman, 1997; Madison, 2005).

El escenario en donde se desenvuelven las interacciones sociales tiene partes diferentes: 1) Backstage, que es lo que está detrás del escenario y que no está a la vista de las audiencias y 2) el Stage, que es donde los actores están expuestos a la mirada de las audiencias (Chihu Amparán & Gallegos, 2000). Esta división evoca la idea de un espacio privado que está separado de lo público. Un espacio privado en el que las personas se encuentran consigo mismas para prepararse antes de la salida en escena. Si bien ese encuentro consigo mismo es siempre posible y podría catalogarse como privado, la separación entre la esfera pública y privada puede ser leída desde otro nivel cuando de espacios digitales se trata<sup>37</sup>. Si se entiende la interacción social como lo proponen Chihu Amparán y Gallegos, al analizar la obra de Goffman como “una sucesión de representaciones

---

<sup>37</sup> Esto se verá en el apartado en el que profundizaré sobre la noción de esfera pública.

teatrales”, también puede pensarse en que los individuos responden a un guión o un libreto que se presenta dentro de un marco social. Este marco

“alude a la definición de lo que está sucediendo en una interacción social, sin la cual ninguna manifestación o expresión puede ser interpretada. El concepto de marco alude al sentido de qué actividad está siendo representada y cómo los hablantes le dan significado a lo que dicen”(Chihu Amparán & Gallegos, 2000, p. 242).

La identificación de este marco implica reconocer el contexto en el que se desarrollan las interacciones. Para entender los significados que cobran las prácticas digitales de los exguerrilleros es central la forma en la que ellos y ellas se apropian de los espacios digitales en relación con las experiencias que han acumulado durante su vida como guerrilleros y durante su proceso de transición a la vida civil. Las experiencias, definidas por Goffmann como “toda actividad que sirve a un individuo, en una ocasión dada, para influir de una manera u otra en un público” (Chihu Amparán & Gallegos, 2000, p. 242; Goffman, 1997) podrían también ser un marco referencial de la interpretación de las prácticas digitales de los excombatientes músicos.

Tomando en cuenta las reflexiones arriba desarrolladas, entiendo las experiencias socio-digitales de los exguerrilleros de las FARC como experiencias construidas con bases materiales e inmateriales que permean el cuerpo y que crean algún tipo de autoconsciencia en los individuos desde el ámbito cognitivo y emocional. Las prácticas digitales pueden ser leídas como expresiones de esas experiencias insertas en ambientes contruidos por temporalidades múltiples. Las expresiones son presentadas en escenarios compuestos por entretejido online/offline que definen a los espacios onlife. A continuación, me detendré en la forma en la que estos espacios se construyen en el transcurso de las transiciones de estas experiencias.

### **2.3.3 Tensiones y disputas en los espacios onlife**

El Internet puede catalogarse como un espacio en disputa, de resistencia y de memoria (Cepeda, 2020; Lemus & Bárcenas, 2019), en el que también ha tenido lugar la disputa librada por las FARC-EP. Abordar estos enfrentamientos comunicativos —que han tenido repercusiones políticas— implica detenerse en los debates fundamentados en las luchas por el poder y en su co-relación con prácticas de resistencia (Abal Medina, 2007; De Certeau et al., 2000; Foucault, 1991, 2000; Giraldo Díaz, 2006). Por otra parte, estas discusiones dirigen nuestra mirada a actores que podrían definirse dentro de la frontera

de la subalternidad y la opresión (Canclini, 1984; Gramsci, 1981; Spivak, 1998). Para autores como Juan García, es posible ubicar a las FARC como un grupo social subalterno busca oponerse al estado en condiciones desiguales de guerra (García Lozano, 2016) que abarcan las prácticas comunicativas, entre otras. Sin embargo, teniendo en cuenta que la consciencia de que exista una posibilidad de revisar la historia y de oponerse a esta es la que diferencia al oprimido del subalterno (Spivak, 1998), podría verse a las FARC-EP como un grupo contrahegemónico oprimido que se opone desde diferentes perspectivas a la forma en la que se ha escrito la historia oficial. El acercamiento a estas disputas en las que la colectividad guerrillera se involucra desde el plano comunicativo implica revisar el concepto de espacio desde los contextos digitales.

### *2.3.3.1 Espacios públicos y esferas públicas*

Quisiera detenerme en la dimensión referente a la redefinición de espacios públicos y su vínculo con la esfera pública. Este punto es pertinente porque la presencia en “lo público” ha determinado en parte la lucha de las FARC-EP. Hay quienes argumentan que la articulación de las prácticas digitales con las prácticas en espacios “offline” en la cotidianidad de los individuos —es decir, su carácter onlife— hace que los espacios en línea se convierten en una prolongación del espacio público que también es posible “habitar” (M. López, 2016). En los espacios en línea confluyen una enorme cantidad de artefactos digitales que están en contacto con los cibernautas y que potencialmente incitan al diálogo o la reflexión sobre problemáticas sociales (Trejo Delarbre, 2009). En ese sentido, la interacción y el intercambio son los ejes centrales para entender las formas de habitar y de apropiarse de ese espacio público. En resumen, el Internet haría parte del espacio público (M. López, 2016, p. 146).

A primera vista, esta aproximación hacia lo “público” basado en la potencialidad de la apertura que permite el Internet, podría tener coherencia, más aún, teniendo en cuenta que en tiempos de guerra la clandestinidad en lugares centralizados como las urbes era la regla. Sin embargo, también es importante pensar en las limitantes que existen para “habitar” los espacios y, que, por lo tanto, podrían matizar la idea de lo “público”.

En los espacios públicos determinados por una localidad física o materialidad palpable existen ciertas normatividades sociales que excluyen ciertas prácticas y a ciertos sectores sociales del uso de esos espacios. Sin embargo, nominalmente son públicos porque son administrados por el estado. Por su parte, el Internet también es excluyente de algunos

sectores sociales que no tienen acceso por carencias económicas a dispositivos que conectan con esa digitalidad o a conocimientos que permitan llevar a cabo algunas prácticas a través de esas digitalidad. Además, entender al Internet como un espacio “público” es desconocer el poder de las grandes empresas que son propietarias de las plataformas Web donde las personas interactúan en su cotidianidad.

Las condiciones que el conflicto le imprimió a la forma de vida de las FARC-EP influyeron en el modo en el que estos actores se apropiaron y habitaron estos espacios. Por una parte, en tiempos de guerra las FARC-EP lograron un lugar en la escena pública en varias ocasiones. Esto fue posible en algunos contextos alejados de la influencia del estado colombiano ya fuera por medio de la amenaza del uso de la fuerza o por el contacto que establecían con la población civil en ciertas zonas a través de, por ejemplo, la música. Por otra parte, la apropiación de los espacios digitales a través de registros sonoros y audiovisuales, estuvieron limitadas muchas veces por la crudeza de la guerra, los bombardeos y el constante estado de alerta en el que vivían. No obstante, a través del Internet era posible —hasta cierto punto— escapar de las normas estatales y lograr enlazarse con otros sectores sociales por fuera de las fronteras nacionales.

La diferencia radica en el potencial alcance que, a través del Internet, lograron en la formación de una opinión pública normalmente centralizada en los contextos urbanos con fuerte influencia estatal. Para no perderme en las generalidades que implica hablar del Internet como espacio público —o como prolongación de este—, entiendo la apropiación del Internet por parte de las FARC-EP como una práctica generadora de un espacio de apertura que busca superar los límites de conexión propios de una organización armada al margen de la ley o de la estigmatización que se da por haber pertenecido a esta.

A estos espacios de apertura los denomino onlife por la ya mencionada correlación online/offline de las prácticas que analizo y por la potencialidad que tienen para generar opinión pública con base en este entrelazamiento. Esta potencialidad evidencia los efectos que el Internet ha surtido sobre lo que entendemos por esfera pública.

Para abordar la conceptualización de la esfera pública, comenzaré considerando la reflexión de Bruno Andreoli respecto a la definición de esfera pública de Habermas (2014):

“la esfera pública no se define como un espacio físico concreto, sino que es un espacio simbólico, generado en el acto en el que individuos desconocidos entre sí se congregan y mediante la racionalidad dialógica construyen una consciencia crítica o reflexiva respecto a la sociedad y sus problemas” (Andreoli, 2014, p. 7).

Además de las críticas que se le podrían hacer a la racionalidad o a la “conciencia crítica” que Habermas les adjudica a estos encuentros, sobresalen los reproches del feminismo sobre la desigualdad de la información y participación en esos espacios (Andreoli, 2014; Chaves & Montenegro, 2015; Trejo Delarbre, 2009). La injerencia que tiene la entrada del Internet en estas discusiones acentúan estas críticas al definirlo como “un lugar ambiguo, contingente y paradójico de intercambio de experiencias”(Winocur & Sánchez Martínez, 2015, p. 62), en donde predomina la posibilidad de que las personas se expresen desde su individualidad y “su espacio biográfico” a través de prácticas como postear, mirar, “dar likes”, compartir (Winocur & Sánchez Martínez, 2015, p. 66). También como “lugar donde se cruzan los discursos del poder con los de la vida privada, y [que] necesariamente se instituye de manera desigual, fragmentaria, heterogénea y “poco racional” (Winocur & Sánchez Martínez, 2015, p. 67).

El foco en la individualidad y en la pluralidad de infraestructuras digitales que permiten esos intercambios desiguales (tanto en formas de expresión como en acceso de información) ha sacado a relucir no sólo su inestabilidad conceptual y su constante transformación en el tiempo (Downey, 2014; Schlesinger, 2020).<sup>38</sup> También ha traído como consecuencia que se hable de esferas públicas (en plural) o micro esferas públicas “que coexisten, se cruzan y se superponen en múltiples formas”(Bruns & Highfield, 2015)<sup>39</sup>.

Este sentido de pluralidad y fragmentación no sólo abarca las intersecciones entre biografías individuales y discursos de grupos de poder, sino que también se construye con base en la amplia posibilidad de distribución de los artefactos digitales. Teniendo en cuenta que los objetos mediáticos “están compuestos de un código digital, se hace posible recolectar, preservar, clasificar y proyectar” diferentes tipos de contenidos que, presentados en el ámbito “público”, retan a los medios hegemónicos y se convierten en

---

<sup>38</sup> Esta inestabilidad ha hecho que autores como Schlesinger la denominen como “esfera pospública” (Schlesinger, 2020)

<sup>39</sup> Las citas textuales de este texto fueron traducidas del inglés al español.

parte de la memoria pública (Haskins, 2007, p. 405).<sup>40</sup> Estos pueden estar contenidos en más de una infraestructura a través de hipervínculos que los recontextualizan constantemente (Kallinikos et al., 2010). Cambiar de contexto y por ende resignificarse posibilita la entertextualización, entendida como un proceso por el cual los contenidos que circulan son extraídos de su contexto original para ser posteriormente recreados en otros contextos (Park & Bucholtz, 2009, p. 485).<sup>41</sup>

La entertextualización es por lo general producto de la práctica digital de “compartir” contenidos (Androutsopoulos, 2014; John, 2013), lo que puede traer también como consecuencia reapropiaciones a partir de la editabilidad de ese artefacto (Kallinikos et al., 2010). El seguimiento a las prácticas digitales de los exguerrilleros músicos me ha permitido ver una serie de resignificaciones en actos como compartir música en USBs, compartir artefactos digitales a través de infraestructuras como Facebook, y la transformación de artefactos digitales —también compartidos digitalmente—, como por ejemplo, fotografías de cartas en canciones como producto de la musicalización del contenido de estas o la conversión de cuadros en óleo en fotografías editados con textos, como lo expondré en el capítulo 6. Este tipo de prácticas que consolidan la representación de la comunidad en el plano mediático y en los espacios onlife influye en el carácter fragmentario de la esfera pública:

“Compartir no sólo se refiere a las cosas que se dicen, sino también a las que se representan por medio de los recursos semióticos que los sitios de redes sociales ofrecen a sus participantes. Por lo tanto, un análisis de las prácticas de las redes sociales en lo que respecta a la entertextualización debe tener en cuenta las posibilidades que ofrecen las “tecnologías de entertextualización” contemporáneas (Jones, 2009) y su apropiación por parte de (grupos de) participantes específicos.” (Androutsopoulos, 2014, p. 5)<sup>42</sup>.

## **2.4 Memoria y archivo digital en contextos de transición**

Como será explicado en el capítulo 4, mi acercamiento al concepto de archivos se produce en medio de un intercambio de ideas con investigadores e investigadoras en el marco de una conferencia internacional en Lima. En él discutimos sobre la relación entre archivos y antropología. Este intercambio no solo enriqueció mi análisis, sino que le proporcionó

---

<sup>40</sup> Las citas textuales de este texto fueron traducidas del inglés al español.

<sup>41</sup> Las citas textuales de este texto fueron traducidas del inglés al español.

<sup>42</sup> Las citas textuales de este texto fueron traducidas del inglés al español.

a mi investigación un marco conceptual a través del cual era posible poner en diálogo conceptos como la memoria con la expresión de las experiencias de los y las excombatientes antes y después de la firma del Acuerdo de Paz. Para este trabajo también ha sido muy importante entender las trayectorias de la música de las FARC en contextos “análogos” y digitales a través de un trabajo investigativo que realicé en conjunto con dos universidades en Colombia: la Universidad de los Andes, la Universidad del Rosario, y en diálogo con excombatientes de las FARC. En torno a la realización de cancioneros temáticos a través de la transcripción de las canciones y la discusión sobre ellas y sus contextos de producción, pudimos ahondar no solamente en el significado que la música ha cumplido para las FARC, sino también la forma en como ésta se articula al pensamiento fariano, a procesos de socialización y espacios para construcción de la memoria, una memoria también contra hegemónica (Quishpe et al., 2019). El iniciar mi análisis a la luz de estos términos, por lo tanto, me permitió responder a las preguntas sobre la forma de interacción de las experiencias socio-digitales con los archivos (análogos y digitales), sobre la articulación de estos archivos contradiscursivos que empiezan a circular en la esfera pública, a través de prácticas de recordar y de relacionarse con la música por parte de los y las firmantes de paz. Tras el intercambio intelectual en el marco de esta conferencia que tuvo como resultado la publicación de dos volúmenes sobre Antropología y Archivos (Kummels & Cánepa Koch, 2020) indagué más profundamente sobre la memoria, las identidades guerrilleras y las temporalidades:

“«Las identidades, y las memorias no son cosas sobre las que pensamos, sino cosas con las que pensamos para fijar ciertos parámetros de identidad (nacional, de género, política o de otro tipo) el sujeto selecciona ciertos hitos, ciertas memorias que lo ponen en relación con «otros». Estos parámetros, que implican al mismo tiempo resaltar algunos rasgos de identificación grupal con algunos y de diferenciación con «otros» para definir los límites de la identidad, se convierten en marcos sociales para encuadrar las memorias. Algunos de estos hitos se tornan, para el sujeto individual o colectivo, en elementos «invariantes» o fijos, alrededor de los cuales se organizan las memorias.”  
(Jelin, 2002, p. 26).

Los exguerrilleros se aferran a ciertos símbolos que los conectan con la colectividad que tras la entrega de las armas se empieza a transformar. En el transcurso de esa transformación, la mirada hacia las memorias tiene la capacidad de cohesionar a nivel colectivo y de influir en la concepción de sí mismos y de las alteridades. La expresión de

estas memorias se manifiesta en actos de conmemoración de ciertas fechas o de ciertas figuras que despiertan precisamente esa sensación de que hay una memoria que se comparte. Mi trabajo, sin embargo, no se enmarca en un explícito proyecto de conmemoración y de construcción de memoria. Se enfoca en los pequeños actos, en las prácticas digitales cotidianas —microcosmos— de los excombatientes músicos. Durante su pertenencia a la guerrilla, la producción audiovisual que circulaba en plataformas como YouTube tenía diferentes objetivos: mostrar y difundir el mensaje guerrillero al interior y por fuera de la guerrilla, hablar de los líderes guerrilleros y de los valores que estos representaban para la organización, entre otros. Los objetivos tras de la firma del acuerdo se han transformado. Ahora las publicaciones a través de las cuales hay apropiaciones de los espacios onlife se hacen a nivel individual. Además, estas prácticas han acompañado su encuentro con la sociedad civil, y han sido un medio de expresión de sus miedos, de sus expectativas y de las tensiones al interior de la colectividad fariana.

El acercamiento a la memoria lo logro a través de la circulación del material audiovisual de la música de las FARC-EP en un periodo previo a la firma de los acuerdos de paz y a la forma en la que estos materiales se han seguido resignificando con el paso del tiempo. La resignificación viene acompañada de la conmemoración en donde es posible ver al pasado como una arena de disputa por la legitimidad de la lucha desde la perspectiva de los actores. Estas disputas habitan esos espacios y les dan sentido a las experiencias. La unidad a través de la cual puedo entender estas disputas y estas formas de habitar el espacio son los archivos digitales, que dan cuenta de la resistencia a través de la circulación de discursos anti-hegemonicos. Esta resistencia es también visible a través de la resignificación de archivos “análogos” en plataformas digitales.

Ahora bien, para entender estas resignificaciones y la importancia del archivo como unidad de análisis, es fundamental centrarse en lo que significa la memoria colectiva y su relacionamiento con la construcción de las identidades que se manifiesta en la apropiación de los espacios onlife. En primer lugar, podría considerarse la memoria como “actos de imaginación que evocan y traen a la memoria acontecimientos y experiencias pasadas”, en los cuales “el sentido del pasado se produce a través del “modo performativo” de los actos conmemorativos” (Lohmeier & Pentzold, 2014, p. 779). Esta aproximación pone el foco en dos componentes que me han permitido acercarme a las experiencias de transición



de los excombatientes: el factor performativo y el factor temporal desde la concepción lineal de pasado-presente-futuro<sup>43</sup>.

El ejercicio de recordar se ve reflejado en las narrativas de las entrevistas que realicé, pero también en el intercambio de contenidos que suscitan discusiones o remembranzas. Como ya fue mencionado en el segundo eje de este capítulo teórico, las apropiaciones de los espacios digitales tienen un componente performativo, cuyo análisis da cuenta de las interacciones frente y detrás de los “escenarios”, y de cómo estas instancias se conectan con los actos cotidianos en el transcurso de las transiciones.

A pesar de que el componente temporal ya fue tratado en ese mismo segundo eje con relación a las experiencias, en este apartado quisiera ser más explícita respecto a la forma en la que la memoria conecta percepciones sobre el pasado y se conecta con el presente y el futuro. En este marco, es posible ver a la memoria como “un proceso que funciona en el presente y se actualiza continuamente a través de ese modo de funcionamiento” (Brouwer & Mulder, 2003, p. 5).<sup>44</sup> La memoria es entonces una “operación” de dar sentido al pasado” (Jelin, 2002, p. 33), que en el caso concreto de las transiciones a la vida civil de los excombatientes tendría funciones tales como legitimar el pasado guerrillero, fortalecer un sentimiento de colectividad al tener símbolos e ideologías en común, o una oportunidad de resignificarlo para poder seguir “luchando” para ganarse la vida desde la cotidianidad presente.

Además, pensar en el ejercicio de la memoria implica detenerse en los portadores de esas narrativas, en cómo se ubican estos dentro de las relaciones de poder y cuáles son los recursos de transmisión que poseen (Jelin, 2002, p. 36); es decir, es de preguntarse también por las mediaciones. Los portadores de estas memorias son productores culturales de una colectividad estigmatizada al estar al margen de la ley. Las condiciones de ilegalidad influyeron en las apropiaciones tecnológicas y en sus expresiones artísticas —que cumplen con un papel de mediación— con las que han estado construyendo espacios onlife.

¿Cuál es el rol, entonces, de las mediaciones? Tomo como punto de partida la inevitable mediatización de muchas de las prácticas cotidianas. Es difícil pensar en actividades que

---

<sup>43</sup> Esta concepción lineal cronológica del tiempo convive con la multitemporalidad ya abordada en el segundo eje de este capítulo.

<sup>44</sup> Las citas textuales de este texto fueron traducidas del inglés al español.

no estén mediadas por una aplicación contenida en nuestros teléfonos celulares. Ahora bien, estas mediaciones tienen implicaciones en la forma de construir memorias, dada la posibilidad de guardar archivos fotográficos que no necesariamente reproducen los discursos hegemónicos con los que se ha venido escribiendo la memoria oficial. Es el caso de los materiales audiovisuales que circulan y que se producen en los espacios onlife de los exguerrilleros de las FARC y que demuestran la mutua influencia entre medios de comunicación y memoria basada en que

“los diferentes medios no sólo nos ayudan a materializar y hacer accesibles los acontecimientos y experiencias del pasado. También son fundamentales para constituir el pasado sui generis, ya que definen y dan forma a la forma en que se puede realizar el trabajo de memoria y hacen que ese recuerdo sea responsable y aceptable” (Lohmeier & Pentzold, 2014, p. 780).<sup>45</sup>

Podría pensarse en los espacios onlife de los exguerrilleros como un escenario en el que es posible observar esa mutua influencia. Más aún, teniendo en cuenta que las memorias mediadas abarcan los actos de la memoria y los productos de la memoria (van Dijck, 2007), en esos espacios son observables tanto las motivaciones para que se conmemore ese pasado compartido, como el significado de lo que compone los contenidos compartidos.

A pesar de estas puntualidades, la memoria sigue siendo una palabra polisémica y de variados matices. Se habla, por ejemplo, de una memoria “archivística” en forma de variados documentos que registran un fenómeno, y de una memoria “encarnada” que abarca la corporalidad y los movimientos con los que pueden producirse “conocimientos efímeros e irreproducibles” (Taylor, 2003, p. 20).<sup>46</sup> Considero que estas dos definiciones están incluidas en el tipo de memoria que surge de las prácticas digitales de los excombatientes. Por una parte, las plataformas digitales que usan para interactuar, como Facebook, YouTube o servicios de mensajería como WhatsApp pueden ser leídas como archivos mediadores de relaciones sociales. La memoria encarnada, por otra parte, ha estado presente, por ejemplo, en las formas en las que la música circulaba y era aprendida entre los bloques guerrilleros de las FARC. En este caso, el cuerpo ha tenido el rol mediador que ha permitido la conexión con la música y, por lo tanto, la motivación para

---

<sup>45</sup> Las citas textuales de este texto fueron traducidas del inglés al español.

<sup>46</sup> Las citas textuales de este texto fueron traducidas del inglés al español.

resignificarla en espacios socio-digitales. En ese orden de ideas, el archivo y la corporalidad de la “memoria encarnada” remiten a una memoria mediada, que, en este caso, está ligada a una definición de los espacios. La relación entre memoria y espacio es entonces bidireccional: la memoria es parte central de esos espacios porque en ellos el ejercicio de la memoria tiene lugar.

A lo largo de mi trabajo me he concentrado en las experiencias individuales de algunos excombatientes que ejercían el oficio de la música. Sin embargo, esta aproximación, como ya fue presentado en la sección sobre identidades, no excluye el análisis del componente colectivo. Más aun teniendo en cuenta la influencia que las tecnologías como el Internet han tenido en la edificación de las memorias colectivas, a tal punto que quienes trabajan memoria desde las tecnologías hablan de la transformación de la memoria colectiva a la memoria “conectiva” (Reading, 2014, p. 768).<sup>47</sup> Si se parte de la definición de memoria colectiva dada por Halbwacht o Schuidson (1992) como “el modo en el que los grupos y las instituciones recuerdan el pasado a efectos del presente (Amazeen, 2014, p. 681)<sup>48</sup>, es de preguntarse por la incidencia de las tecnologías digitales en esas formas grupales de recordar:

“Las narrativas del pasado se producen y se perciben más rápidamente y por comunidades más amplias. En otras palabras, Internet facilita la mayor difusión de relatos históricos jamás conocida. Sin embargo, no son sólo la velocidad y el alcance lo que caracteriza el impacto de la revolución digital en las culturas de la memoria. También ha propiciado el paso de la difusión a la transmisión restringida, impulsada por un número creciente de agentes de la memoria en línea. Como un gran número de personas tiene acceso a Internet, incluso los agentes de la memoria con una visión particular del pasado pueden encontrar su público. Así, Internet, y los medios sociales en particular, facilitan la fragmentación de la memoria y el narrowcasting” (Khlevnyuk, 2019, p. 317).<sup>49</sup>

De esta aproximación, hay dos componentes que se conectan con mi objeto de estudio. En primer lugar, sale a relucir de nuevo la instrumentalización del pasado en función del presente; y, en segundo lugar, destaca la idea de que el Internet facilita la fragmentaria y rápida transmisión de la memoria que está dirigida a ciertos públicos. Sobre el primer

---

<sup>47</sup> Las citas textuales de este texto fueron traducidas del inglés al español.

<sup>48</sup> Las citas textuales de este texto fueron traducidas del inglés al español.

<sup>49</sup> Las citas textuales de este texto fueron traducidas del inglés al español.

factor, valdría la pena acotar que la memoria colectiva sobre el pasado da fuerza a la movilización social basada en la legitimación de las identidades (Lee & Chan, 2016). Para los exguerrilleros el fortalecimiento de esta legitimación no es de poco peso. Esta es la que garantiza en parte sus relacionamientos con otros sectores sociales tras la reincorporación. Sin embargo, este proceso no tiene que darse necesariamente. De hecho, parte de las estrategias que se han sido empleadas para integrarse con la población civil estarían basadas más en prácticas del olvido y del silencio.

#### **2.4.1 Disputas por la memoria y su mediatización**

En el caso de Colombia y de América Latina, la formación del estado estuvo influida por la creación de símbolos, héroes y grandes relatos con los que se buscaba contar la historia de la nación, crear sentimientos de pertenencia a esta y elegir qué debía ser recordado y cómo debía ser recordado (Jelin, 2002; Silva Vallejo & Hoyos Guzmán, 2018). La memoria, en ese sentido, puede ser entendida como un proceso político que resulta del ejercicio de poder (Silva Vallejo & Hoyos Guzmán, 2018). Por consiguiente, la existencia de memorias basadas en narrativas que contradicen la memoria oficial puede enmarcarse en un proceso contrahegemónico.

Las disputas por la memoria han estado siempre presentes y han dejado claro que la memoria no es neutral, sino que es un campo que está constantemente en disputa, pues toman forma en medio de relaciones de poder y luchas por la legitimidad (Jelin, 2002). Sin embargo, la entrada en escenario de los medios digitales permite ver la polifonía entre diferentes versiones de la historia que pueden construirse como contranarrativas frente a la memoria oficial. Procesos como la entertextualidad, basada en la resignificación de contenidos que cambian de contextos y, por ende, de audiencias que conforman la fragmentada esfera pública —en la que confluyen contenidos vernaculares y oficializados—, ponen al descubierto las disputas que existen entre los individuos sobre sus visiones del mundo y sobre sus memorias (Blaagaard et al., 2017; Hess, 2007).

Entiendo a la memoria en el conflicto armado colombiano como un campo de tensión en el que unas narrativas que desdibujan la humanidad, por ejemplo, de los miembros de las FARC, han predominado sobre aquellas que buscan reivindicar la lucha guerrillera. Entre los recursos a los que las FARC han acudido para hacerle frente a los discursos oficiales —que adicionalmente cuentan con el aparataje de grandes medios de comunicación— ha sido la música y el uso del Internet. A través de estos dos medios conmemoran a sus

grandes figuras, que en otros medios son presentadas como criminales peligrosos. Por lo tanto, el Internet funge “como medio tanto de recuerdo privado como de conmemoración pública” que contradice a la memorias oficiales e impulsa la conmemoración vernaculares (Haskins, 2007, p. 418), como las de exguerrilleros de las FARC. Estos recuerdos se plasman en las prácticas digitales de su cotidianidad.

#### **2.4.2 Archivos como unidad de análisis de la memoria y como generadores de espacios onlife**

“El archivo es un conjunto de relaciones en las que estamos enredados y un sitio externo del que estamos excluidos. Es un punto ciego que informa nuestra percepción y un silencio que determina nuestra forma de hablar. El archivo es uno de esos conjuntos de reglas. No recupera la historia ni asegura sus artefactos, sino que constituye una determinada disposición del tiempo pasado y una formación particular de objetos” (Groo, 2020, p. 43).<sup>50</sup>

Comienzo este apartado con la cita de Groo porque evoca la polisemia de los archivos, les da un carácter relacional, les adjudica un espacio entre lo que se expresa y lo que se silencia, los sumerge dentro de las normatividades sociales y, por último, los ubica dentro de las lógicas de la temporalidad. Por lo tanto, el significado de los archivos ha cambiado con el paso del tiempo. Ya no es solamente entendido como un lugar para almacenar objetos que, basados en una curadoría envuelta en relaciones de poder, podrían ser relevantes para una sociedad. Teniendo en cuenta la injerencia del Internet en la socialización humana, estos procesos curatoriales se mantienen, pero además de ser descentralizados —al resultar de las prácticas cotidianas de personas que no necesariamente pertenecen a los grupos hegemónicos— están abiertos a la interacción. En ese sentido, lo que se entiende por “memoria digital” mezcla el almacenamiento con la interacción (Haskins, 2007).

En el marco de la digitalidad, el archivo puede ser entendido también como una unidad analítica o incluso como parte de estrategias políticas que buscan desajustar las predominantes relaciones de poder (Geismar, 2017). El archivo tiene la dualidad de tener y ser una infraestructura en sí mismo. Es el lugar de almacenamiento, pero también son los documentos contenidos (Mbembe, 2002). Por esta razón, entiendo como archivo las plataformas digitales que albergan las prácticas digitales de mis interlocutores. Estas

---

<sup>50</sup> Las citas textuales de este texto fueron traducidas del inglés al español.

plataformas tienen una arquitectura que, si bien influye en las interacciones que allí tienen lugar, también dan margen a las apropiaciones individuales. Teniendo en cuenta las variadas aproximaciones desde la investigación etnográfica que puede tener Facebook, esta plataforma puede ser leída como un documento colectivo en sí mismo, y como un espacio en donde es factible hacer observaciones etnográficas (Dalsgaard, 2016). Por esta razón, sus contenidos albergados en “ese documento colectivo” también son archivos que, por una parte, me han permitido establecer una relación con mis interlocutores y, por otra, me ha permitido adentrarme en sus experiencias de transición.

La curadoría implícita en ese tipo de archivos digitales da cuenta de un sistema de selección que responde a las experiencias y las percepciones individuales. Los archivos me permiten el acceso a la memoria porque éstos les han permitido a mis interlocutores recontextualizar contenidos del pasado guerrillero, pero al mismo tiempo, al quedar archivadas sus prácticas digitales, me dan una noción del paso del tiempo y de las transformaciones en medio de las transiciones. Considerando que los archivos a lo largo de la historia, como lo ha mencionado Foucault, han sido instrumentos de hegemonías que buscan imponer su versión de la historia (Appadurai, 2003a; Zeitlyn, 2012), los archivos digitales resultantes de las prácticas de los exguerrilleros resultan convirtiéndose en archivos de subversión, como también lo mencionan Foucault y Derrida (Zeitlyn, 2012), que disputan un espacio en la construcción de la memoria. En ese sentido, voces silenciadas o ignoradas por pertenecer a un grupo armado al margen de la ley empiezan a tener resonancia dentro de la ya mencionada esfera pública fragmentada.

En el archivo confluyen entonces las disputas por la memoria mencionadas antes, y, por ende, las afinidades y alteridades que componen a las identidades. Su atributo relacional conduce a mirar las cotidianidades, como propone Castrillejo con su aproximación a los “archivos de dolor”, pero también a observar las experiencias de dolor y sufrimiento que encierran los conflictos sociales (Castrillejo, 2009). Aunque el dolor también es manifestado en los archivos digitales de mis interlocutores, prefiero ampliar el término para darle cabida a un repertorio emocional más amplio y entenderlos también como “archivos emocionales”. Podríamos decir que es un “archivo vivo” que está incrustado en la cotidianidad y en el cuerpo implicado en los actos de creación y de memoria (Riaño-Alcalá & Baines, 2011) como la música.

Me he acercado a los archivos digitales en momentos, la mayoría de ellos asincrónicos, por lo que las temporalidades de la interacción no se han regido necesariamente de forma cronológica y lineal, sino más bien de formas aleatorias y no lineales (Brouwer & Mulder, 2003). La interpretación de los archivos implica entender las plataformas que los albergan, pero también hacerle un seguimiento a las experiencias y biografías de los actores, por ser estos factores que influyen en la selección de contenidos que se postean. A estos archivos también los entiendo como escenarios de representación compuestos no solamente por la parte visible, sino por las relaciones sociales “detrás del escenario” que han posibilitado esas puestas en escena.

## **2.5 Resignificación de la relación local-transnacional a la luz de las experiencias socio-digitales**

Los y las firmantes de paz “habitan” espacios a través de prácticas que son producto de sus experiencias socio-digitales. El habitar esos espacios responde a voluntades individuales incrustadas en una disputa comunicativa en la que las alianzas locales y transnacionales cumplen un rol central. En ese sentido, las experiencias socio-digitales son también experiencias comunicativas que han permitido la creación de redes en distintos niveles. Por tanto, teorizar sobre el espacio y cómo este se relaciona con la idea de localidad y transnacionalidad, permite responder a la pregunta planteada en el capítulo 5, sobre la articulación de las experiencias socio-digitales y comunicativas (que incluyen la música) con la creación de espacios de alianza y de disputa en la esfera pública.

### **2.5.1 Localidad-transnacionalidad**

Los espacios onlife de los excombatientes músicos de las FARC-EP, además de llevar a pensar en las apropiaciones del espacio como desterritorializaciones y reterritorializaciones, también llevan a reevaluar lo que se entiende por localidad y por relaciones transnacionales. Llego a estos dos conceptos desde las constantes asociaciones que han hecho mis interlocutores entre música y territorio. Por una parte, varias conversaciones surgieron alrededor de la diversidad musical que hay en Colombia y a su identificación con algún género que predominantemente les ha dado forma a sus composiciones. Asimismo, uno de mis interlocutores que se identifica con un ritmo musical con un carácter más “internacional” como el rap, ha logrado desplazarse a diferentes lugares y establecer conexiones con contextos más allá del colombiano. Estas

conexiones han trazado relaciones transnacionales que, si bien ya existían antes de la firma del acuerdo, se han manifestado de forma más abierta después de este.

El primer interrogante que me surge es sobre la relación entre espacio e identidad. Las identidades, como será explicado más adelante, son producto de interrelaciones, así como lo es el espacio mismo. Por lo tanto, pensar en espacio e identidad es pensar en el carácter relacional que los constituye (Arfuch, 2010). Ahora bien, una de las afiliaciones identitarias que sobresalen en las biografías de los exguerrilleros es la de pertenecer a una región específica. Por lo tanto, han creado un imaginario de lo que es ese lugar y lo han convertido en un componente de sus identidades.

La pregunta que surge es: ¿qué rol juega la afiliación a estos lugares donde nacieron y con los que han creado un vínculo afectivo, con la creación de los espacios onlife consecuencia de sus experiencias socio-digitales en transición? Intentar definir la “localidad” me lleva a dialogar con Appadurai, quien la considera como algo relacional y contextual y no necesariamente espacial (Appadurai, 2003b). La localidad con la que dialogan mis interlocutores está basada en la pertenencia relacional y contextual, como efectivamente los define Appadurai, a una región o al pueblo o ciudad en el que nacieron. Al entrar los medios digitales en escena, esa localidad, entendida como un espacio territorial delimitado que tiene valor analítico al tener una coherencia material e imaginada (M. Jones & Woods, 2013) se desterritorializa porque se construye más allá de ese entorno físico y reterritorializa en la confluencia de nodos de redes construidas por las interacciones de los individuos. En el proceso de reterritorialización, esas localidades construidas relacionalmente, no pierden su dinamismo, sino que este se resignifica de acuerdo con las perspectivas de quienes interactúan en él. Analizar esas localidades implica, por lo tanto, seguir las redes y las relaciones que conforman una localidad y no sólo su dimensión de espacio físico (M. Jones & Woods, 2013)

Dentro de estas discusiones también cabe el concepto de transnacionalismo, que puede ser entendido como los lazos e intercambios de símbolos e ideas que vinculan a las personas más allá de las fronteras de los Estados-nación (Mitchell, 2017; Pries, 2008; Vertovec, 1999). Las relaciones que se establecen a través de estos vínculos se hacen en forma de redes influenciadas por las nuevas tecnologías creándose así una esfera pública transnacional que, si bien no permite delimitar fácilmente a las comunidades, sí crea y fortalece relaciones solidarias que traspasan las fronteras (Vertovec, 1999).



Teniendo en cuenta que para la comunidad fariana las redes transnacionales han jugado siempre un rol importante, incluso antes de que entraran con vigor las tecnologías digitales, es de explorar la forma en la que se crean solidaridades basadas en identidades que sobrepasan las fronteras nacionales, y cuya conexión está sustentada en tener en común una ideología política. La primera evidencia que tuve de estas redes transnacionales que las FARC ha estado en capacidad de crear, fue la solidaridad existente hacia Julián Conrado, músico fariano, cuando estuvo preso en Venezuela. Esta fue manifestada a través de un Blog solidario denominado “Alzado en Canto”. Sin embargo, la evidencia más reciente de estas redes solidarias la encontré en el seguimiento a los desplazamientos internacionales de uno de los exguerrilleros músicos de las FARC. De esta forma me encontré con una identidad que sobrepasaba la identidad fariana y que estaba basada en una solidaridad “internacional” y que, por ende, trascendía las fronteras nacionales. La Internacional Socialista ha funcionado como una red transnacional que ha fomentado varios encuentros entre personas que tienen una afinidad para crear alianzas políticas. Esta red se ha movido al ritmo de los cambios tecnológicos pasando desde la intermediación de correspondencia, telegramas, llamadas telefónica o viajes (Pedrosa, 2015, p. 53), hasta la apropiación de espacios digitales. Las relaciones transnacionales manifestadas a través de los espacios onlife de los excombatientes músicos también se desarrollan en medio de procesos de desterritorialización y reterritorialización.

## **2.6 Las identidades y afectos en contextos de transición**

La forma en la que se construyen las identidades ha sido una de las temáticas más recurrentes de este trabajo. El sentido de pertenencia a una comunidad guerrillera, a un grupo social, a una región o a una tendencia política ha hecho parte de las narrativas de transición que se han venido hilando desde la firma del Acuerdo de Paz. Teniendo en cuenta que las identidades se construyen dentro de discursos inmersos en momentos históricos particulares, en los que se debaten relaciones de poder excluyentes e incluyentes (Hall, 2011) y que, por lo tanto, es una construcción cultural (Golubović, 2011), este concepto parece escaparse de las definiciones precisas. Sin embargo, en su significado primario podría referirse “al lugar al que uno (una persona o un grupo) pertenece, y lo que se expresa como “imagen propia” o/y “imagen común”, lo que los integra dentro de la existencia propia o de un grupo, y lo que los diferencia con respecto a los “otros”” (Golubović, 2011, p. 25). En palabras de Appiah, las identidades —en plural y siempre en disputa— vienen en primer lugar como etiquetas que ubican a los

individuos en algún lugar de la sociedad, influyen en los pensamientos y comportamientos de quienes comparten ese sentimiento de pertenencia, y, por último, tienen injerencia en cómo esos individuos son vistos y tratados por los demás (Appiah, 2018).<sup>51</sup>

Teniendo en cuenta la pluralidad de las identidades, trabajar con este concepto implica pensar a los espacios onlife como espacios de encuentros y desencuentros identitario. En ese sentido, como se verá en el capítulo 6, indagar sobre las identidades y su afiliación con los afectos me permite acercarme a la construcción de la identidad fariana y la identidad Caribe en virtud de las prácticas socio-digitales que se generan alrededor de presos políticos representantes de los valores colectivos de esta guerrilla. Asimismo, me permite ver cómo se insertan las narrativas y las prácticas musicales en la disputa que se genera en la esfera pública.

### **2.6.1 Identidades desde las polaridades**

En el caso concreto de mi investigación, la entrada más evidente al tema identitario toma forma al hacerme consciente de la polarización política existente en Colombia. Esta polarización ha influido tanto en la percepción que la población civil tiene sobre los exguerrilleros de las FARC, como en la de los exguerrilleros mismos. La situación de polarización se ha visto reflejada en momentos previos a la firma del acuerdo en, por ejemplo, la derrota del “Sí” en el plebiscito por la paz, así como en algunas de las experiencias de rechazo que han narrado mis interlocutores en su proceso de transición. Estas polarizaciones traen consigo varias décadas de discursos que han construido imaginarios sobre el conflicto y sus actores, y que influyen en sus interacciones sociales. Como se verá a lo largo de este trabajo, el papel que han cumplido los medios de comunicación en esos de procesos de imaginar al “otro” no ha sido insignificante.

Las distinciones que llevan a la polaridad y a la construcción de imaginarios sobre un “nosotros” y sobre unos “otros” son uno de los elementos sobre los cuales se empiezan a conceptualizar un término con tantas aristas como la identidad. De hecho, como lo manifiesta Hall, las “identidades se construyen a través de la diferencia, no al margen de ella” (Hall, 2011, p. 18). El conflicto armado en Colombia ha afianzado las diferencias y, por lo tanto, las identidades propias, dado que la forma en la que se entienden las alteridades, afianza la imagen que se tiene de sí mismo (Campo, 2008). Estas diferenciaciones, sin embargo, no han definido simplemente a “otro”, sino que ese otro

---

<sup>51</sup> Las citas textuales de este texto fueron traducidas del inglés al español.

se ha consolidado como un “enemigo”. La construcción del enemigo ha ejercido la función de legitimar la lucha de los actores del conflicto armado colombiano.

El trabajo titulado “La construcción del enemigo en el conflicto armado colombiano 1998-2010”, da cuenta que a lo largo del conflicto ha predominado la categoría del enemigo absoluto, entendido como desligado de su humanidad por lo que “no se reconoce ningún límite moral ni racional que actúe como barrera para impedir o poner en cuestión internamente la decisión de aniquilarlo”(Angarita Cañas et al., 2015, p. 12). Sin embargo, frente a esta categoría conviven las categorías de enemigo político, entendido como aquel con el que hay una confrontación por la competencia por el poder; el enemigo necesario, que es el indispensable para mantener la identidad propia; y el enemigo contingente, que es el que al ser atacado puede darle un mensaje de escarmiento a cualquiera de los enemigos antes descritos. (Angarita Cañas et al., 2015)

Si bien estas distinciones en términos de polaridad son existentes, sus bases se mueven al ritmo de las cambiantes relaciones sociales que, envueltas en prácticas simbólicas, complejizan los componentes de estas distinciones, y permiten varios tipos de afiliaciones identitarias. La identidad es, por lo tanto, “una composición fragmentaria y continuamente renegociada, permanentemente abierta. “No se “tiene” o “se pierde”, más bien está siempre en construcción” (Cañedo Rodríguez, 1999, p. 184).

Las afiliaciones visibles en las transiciones de mis interlocutores evidencian la calidad fragmentaria y el dinamismo de las identidades. De hecho, he encontrado matices basados en pertenencias regionales, en la pertenencia a un grupo de pensamiento político, en la pertenencia a una determinada clase social, y por supuesto, en la pertenencia a la colectividad fariana que comparte experiencias, sabores, sonoridades y una memoria colectiva. La pluralidad de pertenencias influye, por lo tanto, en la forma en la que se están construyendo las identidades colectivas. Ese contacto con el “abanico de repertorios culturales” traen consigo acuerdos y contradicciones (Mercado Maldonado & Hernández Oliva, 2010) que coexisten en el modo en el que las personas entienden y le dan un sentido al mundo (Hall, 1997a). Igualmente, la idea de pertenencia puede ser entendida como un proceso subjetivo, pero al mismo tiempo como “un recurso discursivo que construye, reclama, justifica o resiste formas de inclusión / exclusión socioespacial (política de

pertenencia)” (Antonsich, 2010, p. 644)<sup>52</sup>. En ese sentido, las subjetividades están contenidas en discursos de socialización, pero también les dan forma a estos.

### **2.6.2 Construcción de identidades colectivas**

Ahora bien, tener conciencia de las pluralidades no me permite escaparme de intentar sintetizar qué se entiende por identidades colectivas y, desde luego, preguntarme por las cohesiones creadas para mantener en funcionamiento un ejército insurgente durante tantas décadas:

“Cuando se habla de la identidad colectiva de una persona, lo que importa como tarea más importante, para convertirse en miembro de un grupo, es la adaptación a las circunstancias y requisitos socioculturales que se comparten colectivamente. Y en aras de la integración del grupo, a menudo no se permite que sus miembros den un segundo paso y se conviertan en personalidades autónomas, tener el valor de rechazar una simple acomodación a las órdenes dadas, y buscar sus propias necesidades, rasgos y habilidades.” (Golubović, 2011, p. 30).

En el caso de pertenecer a un ejército armado al margen de la ley, en donde la disciplina militar era indispensable para la supervivencia en condiciones de clandestinidad e ilegalidad, era indispensable tener en mente que cada decisión individual podría tener fuertes repercusiones a nivel colectivo. Por esta razón, las tareas debían ser cumplidas a cabalidad e invocando la seguridad del grupo en general. El uso de equipos electrónicos para, por ejemplo, el manejo de la radio, el Internet y las producciones culturales se debatía en ese compartir colectivo. Con lo anterior no quiero decir que quienes pertenecían al ejército no tenían reflexividad o criterios propios, que no había espacio para una autoconciencia o que no se hayan presentado tensiones internas basadas en el ejercicio de las individualidades. La carga social y biográfica de los guerrilleros farianos tenía una injerencia en el transcurso de la cotidianidad en la guerrilla. No obstante, la búsqueda de supervivencia ocultaba, hasta cierto punto, esas tonalidades que después de la dejación de las armas se hicieron más visibles.

La construcción de la identidad colectiva requiere, por una parte, “la participación activa de los sujetos en las prácticas colectivas del grupo”, y por otra, “implementar mecanismos que les permitan a los sujetos atribuir sentido a los repertorios culturales que consideren referentes identitarios” (Mercado Maldonado & Hernández Oliva, 2010, p. 249). Caben

---

<sup>52</sup> Las citas textuales de este texto fueron traducidas del inglés al español.

dentro de estos mecanismos la creación de figuras a través de las cuales se escribe la historia fariana. Allí figuran algunos héroes fundadores de la guerrilla alrededor de los cuales se crean narrativas con las que se buscan resaltar los valores de la comunidad fariana. La música y las producciones culturales que se generaron al interior de la guerrilla también han sido vehículos para crear esos referentes identitarios y, por ende, para legitimar las prácticas de esa comunidad.

A continuación, ahondaré en el rol que cumplen las producciones culturales en las construcciones identitarias y en la memoria colectiva. El vínculo entre memoria colectiva y las producciones culturales fungirá como un puente que me conduce a adentrarme en la memoria misma y en las disputas que encierran el recordar; los dos son otros de los componentes cardinales de los espacios onlife construidos a través de las experiencias de transición de los exguerrilleros músicos de las FARC-EP.

### **2.6.3 Afectos, identidades y cohesiones**

“Empecé a escribir este libro para proponer que la razón puede no ser tan pura como muchos suponemos (o deseamos); que emociones y sentimientos quizás no son para nada intrusos en el bastión racional: que acaso estén enmarañados en sus redes para mal y para bien” (Damasio, 1996, p. 12).

Como fue mencionado antes, la identidad colectiva “resulta de un proceso de socialización, a través del cual los sujetos conocen los repertorios culturales del grupo al que se adscriben” (Mercado Maldonado & Hernández Oliva, 2010, p. 247). A pesar de que existe la tendencia a pensar esta socialización desde el carácter de lo netamente cognitivo (Mercado Maldonado & Hernández Oliva, 2010), yo apelo al rol de las emociones y los afectos en la creación de estos mecanismos creadores de simbología cohesionadora.

Desde las figuras o referentes constitutivos de la comunidad fariana, es posible ver cómo se construye el “nosotros” y las otredades. Es importante notar que en la construcción de ese “nosotros” también hay tensiones y distanciamientos que se interceptan con las emociones y afectividades que afloran a través de la música y las prácticas digitales. Para ello, es necesario enfocarse en la forma en la que se están construyendo esos repertorios emocionales.

Teniendo en cuenta que la identidad tiene un componente cognitivo, otro evaluativo y otro afectivo, y que este último está relacionado con los sentimientos que afloran al pertenecer a un grupo en particular (Calderón, 2012; Mercado Maldonado & Hernández Oliva, 2010), resulta difícil, por no decir imposible, apartar el ámbito identitario del ámbito afectivo. Este vínculo podría caracterizarse, en primer lugar, desde la relación que se crea entre las emociones y las normatividades de la cultura a la que pertenecemos. La exégesis de los acontecimientos valorados desde el marco colectivo al que se pertenece influye, por ende, en el plano emocional (Le Breton, 1998). En segundo lugar, y haciendo alusión al ámbito de la memoria, los recuerdos permiten “revivir” sensaciones pasadas, por lo que las emociones fungirían como vehículos —atemporales— de la memoria y de las experiencias (Le Breton, 1998). Y, en tercer lugar, los desencadenantes afectivos varían de acuerdo a los individuos, por lo tanto, “la resonancia de la emoción experimenta variaciones” (Le Breton, 1998, p. 150), a pesar de que los individuos compartan una identidad y una memoria colectiva.

La dimensión afectiva está, por lo tanto, presente en los entretrejos sociales de las identidades culturales (Calderón, 2012) y también en la dimensión corporal individual (Bourdin, 2015; Leavitt, 1996) ya tratada en este capítulo teórico. Por esta razón, permea las experiencias cotidianas, influye en las interacciones sociales y en el plano de la memoria. En ese sentido, “la emoción es la resonancia de un acontecimiento pasado, presente o futuro, real o imaginario, en la relación del individuo con el mundo; es un momento provisorio nacido de una causa precisa en la que el sentimiento se cristaliza con una intensidad particular” (Fernández, 2011, p. 4). De la mano de esto, las emociones son relaciones nacidas de construcciones sociales y culturales (Le Breton, 2012) que vistas desde la antropología permiten ver de forma más amplia las formas de socialización, la política y la moral desde la vida cotidiana, y el motor de la misma (Lutz, 2017). Ahora bien, las producciones culturales también tienen un componente emocional a nivel colectivo e individual. El poder evocativo de la música transportó imaginariamente a mis interlocutores a momentos vividos durante la guerra y despertó todo tipo de emociones relacionadas a esta: desde alegría hasta inmenso dolor. Por otra parte, las vivencias tras la firma del acuerdo y episodios considerados por la colectividad como injustos han tenido repercusiones en prácticas digitales como compartir y comentar, en las que afloran variados sentimientos de cohesión y solidaridad entre miembros de la colectividad fariana.

#### **2.6.4 Las producciones culturales en las construcciones identitarias**

“El artista, concreta en su obra todos esos pensamientos diversos y, al mismo tiempo, únicos que son concebidos por una sola mente pero que serán admirados por todo un conjunto de miradas a las que proporcionará pensamientos diferentes, aunque, en no pocos casos, coincidentes: con los elementos que se comparten dentro de la cultura, con las emociones, con los colores, con las formas, con todos y cada uno de los que forman, en definitiva, parte de la realidad construida a la que tanto ha aportado el artista” (Moreno, 2013, p. 457).

La mirada y expresión de quienes trabajan en la producción cultural cumplen un papel central en la construcción de las identidades colectivas. En las producciones artísticas se anidan la expresión de las emociones y los vestigios de unas biografías, que a su vez son muestra de las formas en la que el mundo es experimentado por individuos o colectividades (Fernández, 2011). Las expresiones artísticas no son neutrales, por consiguiente, están encerradas en constantes disputas que, por ser de orden simbólico y político, también pueden ser leídas como herramientas de construcción de la memoria para los llamados “desposeídos” (Revelo, 2020). Esta última aproximación que parece hermanarse con la expresión de “dar voz a quienes no tienen voz”, da por hecho la existencia de entornos de expresiones desiguales sobre lo que se recuerda del pasado, lo que se confronta en el presente y lo que se proyecta para el futuro. En ese orden de ideas, el arte “nos vuelve cómplices, [testigos] y protagonistas del conflicto, que tal vez no vivimos en carne propia” (Revelo, 2020, p. 61). Las temporalidades implicadas en recordar nos enfrentan con las diferentes formas en las que es posible instrumentalizar el pasado desde el presente, en este caso desde las experiencias de transición a la vida civil.

En los espacios digitales, la música se resignifica constantemente dentro del ejercicio de memoria. Además, dado que tanto parte del material musical que circula en las redes sociales como el que concierne propiamente a las prácticas digitales de los exguerrilleros tienen un fuerte componente visual, es importante tener en cuenta la forma en la que se relacionan diferentes modos de expresión, en este caso, la música y las imágenes. Las fotografías e imágenes que los exguerrilleros suben a sus redes sociales narran episodios tanto de su cotidianidad actual como de su cotidianidad en momentos de guerra. Esto último al repostear fotografías o videos realizados cuando pertenecían a la guerrilla. Por lo tanto, también empiezan a circular imágenes que terminan funcionando como contranarrativas (Blaagaard et al., 2017) de lo que durante décadas se ha mostrado sobre

los miembros de la guerrilla. Los medios digitales, en ese sentido, han contribuido a convertir a los excombatientes en ciudadanos participantes que documentan sus realidades para influir en la opinión pública y, por ende, en la representación pública —o por lo menos con mayor apertura— del conflicto (Blaagaard et al., 2017)

La producción cultural puede ser interpretada como procesos de creación de significado que tienen una naturaleza dinámica y de transformación social, al darle lugar a la expresión de sentimientos, perspectivas y experiencias de vida y a su capacidad de construir una “conciencia colectiva vivida” con potencialidad de resistencia (Willis, 1999, p. 6). Recae, por lo tanto, en el artista el poder simbólico de “hacer ver y de hacer creer, de llevar a la luz, al estado explícito, objetivado, experiencias más o menos confusas, imprecisas, no formuladas, hasta informulables, del mundo natural y del mundo social, y de ese modo hacerlas existir” (Rodríguez, 2015, p. 5). La música de las FARC y las expresiones de cotidianidad expresadas en los espacios onlife manifiestan la forma en la que los exguerrilleros músicos se posicionan frente a su colectividad y la en la que observan su entorno social. Las producciones musicales muestran el doble relacionamiento de los productores culturales. Primero consigo mismos, a través de la autorreflexión que implica pensar en sus creaciones, y después con las audiencias con las que interactúa a través de esos productos. Estas interacciones son rastreables en sus espacios onlife.

### **2.6.5 Hacia las fragmentaciones identitarias**

“El choque entre la autoidentificación individual y la identificación colectiva heredada aparece, en particular, cuando los patrones culturales cambian y producen normas y valores contradictorios, lo que genera confusión en el pensamiento de los individuos sobre qué patrón aceptar para intentar definir su identidad personal” (Golubović, 2011, p. 27).

Aunque el imaginario de un “nosotros” trasciende la entrega de las armas, tras este episodio ha habido una transformación de una colectividad que comparte experiencias y convicciones y que se ha consolidado como el refugio o como la familia de los hoy exguerrilleros durante un largo, mediano o corto periodo de sus vidas.<sup>53</sup> Por lo tanto, otra

---

<sup>53</sup> En palabras de Golubović, “la persona se reconoce a sí misma a través de la adaptación al concepto de “nosotros” como forma primaria de comprensión de su pertenencia. En esta fase, la persona acepta las



tensión dentro de las construcciones identitarias y que se ve reflejada en la transición a la vida civil de los exguerrilleros de las FARC-EP, es esa paulatina ruptura de la colectividad fariana que se disgrega en las individualidades. La disolución de la guerrilla ha sido el elemento para pensarse como individuos —cuyo nombre no tiene que ser necesariamente ocultado— que construyen sus propios espacios de socialización. Allí, las apropiaciones tecnológicas a nombre individual cumplen un rol central, ya que en parte ha sido a través de estas que se han venido edificando los espacios onlife de los exguerrilleros.

Las prácticas socio-digitales cumplen un rol central en la creación de esos espacios. Sin embargo, por cuestiones de seguridad o por evitar la estigmatización, no siempre resulta conveniente evocar la pertenencia a esa colectividad en el proceso de apropiación de esos espacios. Además, el desplazamiento a diferentes zonas, la posibilidad de adquirir electrodomésticos y dispositivos tecnológicos a nombre individual contribuyeron al fraccionamiento de esa colectividad y a la posibilidad de hacer visibles sus preferencias individuales. Esa separación individual, siempre implícita en las interacciones sociales tiene base en una ruptura con la idea de un “nosotros” que se mueve hacia la búsqueda del yo (Golubović, 2011). Esa búsqueda sigue estando influenciada por variadas corrientes que hacen que esa construcción identitaria sea siempre personal y dinámica (Mercado Maldonado & Hernández Oliva, 2010).

A pesar de que las coincidencias con el grupo perduran, las tensiones entre los exguerrilleros han continuado y ahora se hacen visibles en las apropiaciones y, por ende, en la construcción de los espacios socio-digitales. Las diferencias son ambivalentes porque, por una parte, las coincidencias no implican necesariamente una plena identificación con la colectividad, y, por otra parte, los individuos estarían en capacidad de adherirse una colectividad con la que se sientan identificados (Mercado Maldonado & Hernández Oliva, 2010). En el caso concreto de las FARC, se debe tener en cuenta que, si bien varios de sus integrantes se hicieron miembros de esa guerrilla por afinidad, otros llegaron allí por circunstancias diversas que los hicieron ver a la guerrilla como una opción para huir de su difícil contexto social. Por lo tanto, entiendo a la relación individuo-colectivo como ambivalente y variable. Algunos elementos de esa identidad colectiva están basados en un compartir simbólico y de experiencias (Mercado

---

normas, las creencias y las experiencias de su grupo como un “lugar adecuado para vivir”, porque en la seguridad colectiva uno escapa de la soledad y de la amenaza del mundo con el que no puede enfrentarse al nacer.” (Golubović, 2011, p. 28).

Maldonado & Hernández Oliva, 2010) que sigue permeando en las prácticas digitales de los hoy exguerrilleros. De tal manera que las fragmentaciones que se hacen visibles no son necesariamente radicales, sino que permiten observar las identidades como elementos en constante fluctuación. Además, como también he podido observar en la apropiación de espacios socio-digitales de los exguerrilleros, “no en todos los grupos los sujetos encuentran satisfacción a sus expectativas, sus aspiraciones, ni asumen en su totalidad el complejo simbólico cultural de un grupo. En realidad, una vez que lo aceptan, lo resignifican nuevamente y continuamente de acuerdo con las condiciones sociales imperantes”(Mercado Maldonado & Hernández Oliva, 2010, p. 237). En ese sentido, es la resignificación de sus experiencias socio-digitales la que les ha permitido la creación de sus espacios onlife.

En la transición que observo se han hecho evidentes los conflictos identitarios y las fragmentaciones. Esto se debe a la calidad contradictoria de las identidades, al estar compuestas por fragmentaciones que en ocasiones se alejan y en otras se mezclan, y que adicionalmente están influidas por una coyuntura histórica determinada (Grossberg, 2011).<sup>54</sup> Por esta razón, los espacios onlife en el periodo de transición que estoy examinando se han consolidado como escenarios en los que se manifiestan tanto las cohesiones colectivas como las fragmentaciones que han surgido como consecuencia de las experiencias individuales y las formas en las que cada uno ha asumido el dinamismo de sus identidades.

Para concluir, los debates y reflexiones teóricas tratadas en este capítulo se verán reflejadas en los capítulos empíricos. El marco central del análisis es la transición —de las experiencias socio-digitales de los exguerrilleros músicos de las FARC-EP— que suscita el inicio de la implementación del Acuerdo de Paz y su articulación con la construcción de una esfera pública. En el capítulo 4, las experiencias socio-digitales de los exguerrilleros músicos de agrupaciones musicales serán analizadas a la luz del significado de archivos en la construcción de una memoria resignificada para afrontar el presente. En el capítulo 5, el debate gira en torno al significado que tienen los espacios respecto a la creación de redes locales y transnacionales, y cómo estos procesos se

---

<sup>54</sup> Las razones de las fragmentaciones y de los conflictos de identidad pueden ser múltiples. Por lo que Golubović (2011) propone analizar “: a) el modelo de sistema y cultura de la sociedad; b) el paradigma oficial para la construcción de identidades, tanto individuales como colectivas; c) el sistema de valores dominante que influye en la determinación y elección de las identidades de las poblaciones” (Golubović, 2011, p. 32).

desarrollan en medio de desterritorializaciones y reterritorializaciones determinadas por las prácticas y experiencias socio-digitales de mis interlocutores. Por último, en el capítulo 6, las muestras solidarias hacia los prisioneros políticos de las FARC-EP —que tienen lugar en espacios onlife— son analizadas a la luz del vínculo entre afectos y afiliaciones identitarias. Estos elementos permiten observar las oscilaciones entre la cohesión de la colectividad fariana y las fragmentaciones que empiezan a hacerse visibles tras la firma del Acuerdo de Paz.

## Capítulo 3.

### Sobre las estrategias metodológicas y la entrada al campo

Suena un poco contradictorio hacer observaciones con los ojos cansados. Mi día en Berlín ha sido largo, pero como el día en Colombia aún no acaba, mis días parecen prolongarse por las horas de diferencia entre Alemania y Colombia. Me abrigo con ropa cómoda, me acompaña una taza de té, mi teléfono celular, una lámpara de mesa, mi computador con dos pantallas; una reservada para mis notas (con capturas de pantalla, documentos de Word y software para descargar videos) y la otra, para la observación y participación. Inicio mi cuenta de Facebook y empiezo a bajar el cursor del ratón en las noticias recientes. Allí se combinan las noticias nacionales e internacionales, las fotos de familiares y de amigos de mis amigos, las publicaciones de los grupos de Facebook que sigo, y las publicaciones de mis más recientes “amigos” de Facebook, que desde el 2017 son mayoritariamente exguerrilleros/as de las FARC-EP. Últimamente me detengo solamente en las publicaciones de ellos. Si no los encuentro en mis noticias recientes, entro directamente a sus perfiles. Hay días muy agitados, llenos de publicaciones y hay otros días muy silenciosos. Por lo general intento iniciar una conversación o “reaccionar” alrededor de sus contenidos directamente en Facebook, pero también transito desde Facebook a YouTube o a WhatsApp para hacer preguntas más concretas. Lo hago, porque la mayoría de mis interacciones en Facebook (a menos que sean a través del chat) son asincrónicas, pero por WhatsApp a veces es posible tener una conversación más fluida y en tiempo real. El intercambio por WhatsApp comienza en forma de texto, pero muchas veces termina convertido en nota de voz. A mí, llegan los sonidos de la calle, los sonidos de los pájaros o de voces infantiles. Son los fondos de esas notas de voz que me llevan a estar simultáneamente en Berlín (frente a mi computador) y en Bogotá, La Guajira, Medellín; las ubicaciones físicas de mis interlocutores. (Notas de campo 20.11.2017)

Los métodos que empleé para contestar mis preguntas de investigación estuvieron condicionados por algunas circunstancias que caracterizaron mi aproximación al campo. La primera fue mi localización mayoritariamente en Berlín y mis desplazamientos a Colombia sólo en periodos de tiempo enmarcados por las normatividades laborales en la universidad. La segunda fue el uso continuo y cotidiano por parte de los excombatientes de las FARC de dispositivos como computadores portátiles y Smartphones, en donde

tienen acceso a aplicaciones como Facebook, Twitter, YouTube y WhatsApp. Las prácticas digitales que tienen lugar en ambientes como Facebook o YouTube (dar «me gusta», compartir, comentar, postear, etc.) son determinantes para la creación y mantenimiento de vínculos, así como para hacer visibles sus narrativas, su ideología y sus posiciones políticas. Estas aplicaciones y dispositivos, por una parte, han acompañado la movilidad de algunos de los excombatientes —hacia los ETCR o hacia otros pueblos y ciudades— y, por otra parte, han mediado la relación que he entablado con ellos. Por lo tanto, han sido fundamentales para nuestro vínculo y comunicación; esas plataformas se han convertido en mi medio para acceder al campo y en el campo mismo. La tercera circunstancia se deriva de las dos circunstancias anteriores, y es mi inmersión en diferentes temporalidades delimitadas por las horas de diferencia entre Colombia y Alemania, por los momentos en los que mis interlocutores y yo tenemos contacto con nuestros dispositivos móviles (teléfonos inteligentes y computadores portátiles) y por la arquitectura de las plataformas que usamos para contactarnos. Estos tres factores influyen en los momentos en los que establezco contacto con mis interlocutores y en la calidad de esas interacciones. Como describiré más adelante en este capítulo, la observación participante en estos entornos online estuvo acompañada por la observación participante y entrevistas in situ que logré hacer en los periodos intersemestrales (de marzo a abril y de julio a septiembre) que me llevaron a establecer otro tipo de relación con las temporalidades.

Debido a que el campo se compone de relaciones sociales fundadas en la correlación y retroalimentación entre espacios online y offline que construyen a los espacios onlife, este trabajo tiene como base, en primera instancia, el diálogo metodológico de la etnografía digital y la etnografía multisituada. La ubicuidad de los dispositivos tecnológicos y los tránsitos y diálogos entre estados online y offline ha influido notablemente en las formas de comunicación. Estas transformaciones se expresan no solamente en los ritmos de vida de las personas sino también en el uso del lenguaje, en donde los textos, aunque aún importantes, empiezan a ser desplazados por materiales visuales y audiovisuales en torno a los cuales se desarrollan las prácticas digitales. El análisis de estos materiales se enmarca en el lente de la antropología visual, a partir de la cual exploro las prácticas en torno a las imágenes móviles e inmóviles, y su composición estética y de contenido.

En este capítulo metodológico explico las estrategias que usé para acceder a las experiencias de transición de los excombatientes músicos y a la forma en la que se consolidan en estas transiciones sus espacios onlife. En la primera parte del capítulo explico de qué manera construí el campo y de qué manera consolidé mi presencia allí a partir de mis reflexiones sobre la multilocalidad de la etnografía digital. En la segunda parte me enfoco en los dispositivos e infraestructuras mediadoras para poder entrar al campo, y, en la tercera parte presento a mis interlocutores y la forma en la que pude establecer contacto con ellos.

### **3.1 La presencia en el campo. Recursos metodológicos de la etnografía digital y la etnografía multisituada**

Llegar a una definición de lo que significa la etnografía y cuáles han sido sus implicaciones en el quehacer antropológico involucraría un recorrido por la larga historia de la disciplina. Uno de los puntos en lo que coinciden los autores —citados en el trabajo de Ferrándiz— que han intentado definirla, es la intersección entre metodología y procesos investigativos que resultan de la presencia de los investigadores en el campo. Así, la etnografía sería un: “proceso metodológico general que caracteriza a la antropología social, siendo el trabajo de campo la “situación metodológica” (Velasco y Díaz de Rada)”, “conjunto de métodos cualitativos en los que el etnógrafo participa en la vida cotidiana de las personas que está investigando” (Hammersley y Atkinson), “proceso de investigación en el que el investigador observa cuidadosamente, registra y se integra a la vida cotidiana de personas de otra cultura, para después escribir textos sobre esa cultura, enfatizando en el detalle descriptivo” (Marcus Fischer) (Ferrándiz, 2011, p. 13). Si bien podría seguir citando más aproximaciones, es central considerar que la entrada de los investigadores al campo conlleva a la construcción de relaciones sociales en donde es necesaria una actitud reflexiva:

“Partiendo de la base de que el principal instrumento de investigación es el investigador mismo, este idealmente ha de ser capaz de vivir la vida cotidiana como uno más de sus informantes, asumiendo en su rutina e incluso en su cuerpo las prácticas sociales analizadas, y al tiempo conectar esa experiencia con sus preguntas de investigación, los roles que ocupa en el campo y las técnicas que despliega en cada momento” (Ferrándiz, 2011, p. 14).

En el trabajo etnográfico en el que no están involucrados los medios digitales, el vehículo del investigador es su propio cuerpo que entra al campo y comparte la localidad con los actores sobre los cuales se está investigando. Para efectos de esta investigación, nombro a esa forma del uso del cuerpo en la co-localidad como “cuerpo material”. Este “cuerpo material” influyó en el imaginario y en el recibimiento que tuve por parte de mis interlocutores que vieron en mí a una investigadora bogotana (rola) que había estudiado en una universidad privada —considerada la universidad de las “élites”— y que vivía en Alemania. Por una parte, fue notable para mí cierta prevención e interés en saber por qué estaba tan interesada en su música. Estos fueron los temas de los primeros acercamientos. Hacer alusión a que conocía al “conocido del conocido”, a que conocía los compositores y las canciones farianas y que no era la primera vez que me acercaba a la temática fueron disminuyendo la desconfianza. También considero importante haber mantenido el contacto a lo largo del tiempo, mi involucramiento en la difusión de eventos en las que ellos participan y en proyectos académicos que buscan trabajar “con” ellos y no solamente “sobre” ellos.<sup>55</sup> Por otra parte, ser una mujer investigadora de la música fariana en donde si bien hay participación femenina, la mayoría de músicos y artistas son hombres, también tuvo un efecto en la investigación que se materializó en dedicaciones y composiciones de canciones —una práctica muy común dentro de la comunidad fariana— que recibí a través de WhatsApp.

Sin embargo, cuando el campo va más allá de la co-localidad dentro de un espacio físico y se traslada a los espacios en línea, los vehículos para entrar al campo son los medios a través de los cuales podemos interactuar con las personas.<sup>56</sup> Con esto no quiero decir que la digitalidad excluye del uso del cuerpo, sino que este está presente a través del campo sensorial; a través de las emociones y sensaciones que lo atraviesan durante las interacciones en los espacios digitales. Emociones, algunas veces como la alegría y muchas veces como ira, la tristeza y la indignación acompañaron la mayoría de mis

---

<sup>55</sup>Los proyectos son: Entre fusiles y acordeones: base de datos de la música de las FARC-EP (1988-2018) financiado por el Instituto Colombo-alemán para la paz CAPAZ y Memorias Sonoras de la guerra y la paz: Biblioteca musical de conflicto armado en Colombia (1985-2020).

<sup>56</sup> En este punto valdría mencionar que incluso la interacción cara a cara es mediatizada y que no es novedosa la mediatización a la distancia. Medios como cartas, teléfono o el telégrafo han intervenido en las formas de comunicación desde tiempo atrás. Lo que debe tenerse en cuenta en el caso que concierne a esta investigación son las particularidades de la comunicación mediada por espacios en línea.

inmersiones en línea y me quitaron el sueño. Por lo tanto, todas ellas tuvieron repercusiones en mi cuerpo, calaron en él.

Adopto, entonces, la metáfora del “áavatar” que nace del trabajo etnográfico de Boellstorff en “Second Life” (Boellstorff et al., 2012) para darle sentido a la idea de tener un “cuerpo digital” que media las interacciones con mis interlocutores. Este “cuerpo digital” no es lo contrario al “cuerpo material”, sino que cumple tres funciones fundamentales con relación a este. En primer lugar, fue mi medio de presentación frente a mis interlocutores; en segundo lugar, fue el medio a través del cual mi “cuerpo material” fue atravesado por las experiencias emocionales en los entornos digitales; y, en tercer lugar, es el medio que me permite “estar allá” con mis interlocutores a pesar de la distancia física. Dentro de la perspectiva de la etnografía digital,

“podríamos estar en conversación con personas a lo largo de su vida cotidiana. Podríamos estar observando lo que las personas hacen al rastrearlas digitalmente o pedirles que nos inviten a sus prácticas de redes sociales. Escuchar puede implicar leer, o puede implicar sentir y comunicarse de otras maneras. La escritura etnográfica puede ser reemplazada por video, fotografía o blogging [...] A medida que las nuevas tecnologías ofrecen nuevas formas de involucrarse con entornos de investigación emergentes, nuestras prácticas reales como etnógrafos también cambian.” (Pink et al., 2016, p. 3).<sup>57</sup>

Sobre la etnografía digital, es también primordial tener en cuenta aproximaciones como las de Hine (2015), quien observando la importancia que cobra el Internet en la vida diaria de los seres humanos lo describe como “incrustado, incorporado y cotidiano” y, por ende, totalmente significativo dentro de las experiencias humanas. Aquí es central entender la tecnología también como una construcción social y en constante diálogo con las necesidades sociales y no simplemente como condicionantes de relaciones. Asimismo, su aproximación da cuenta de la importancia de la reflexividad de etnógrafo respecto a su propio uso de medios y de fuentes digitales (Hine, 2015b).

La forma en cómo se desarrolla un plan para tener una aproximación etnográfica en estos contextos no es única, sino que se debe adaptar a las condiciones que delimitan el campo y las preguntas de investigación. Para esta investigación en específico, he contado con actores mediadores que me ayudaron a establecer contactos y entrar al campo, y con

---

<sup>57</sup> Las citas textuales de este texto fueron traducidas del inglés al español.



mediadores digitales que han sido centrales para conversar y relacionarme con los excombatientes: Facebook, WhatsApp y YouTube. Allí han tenido lugar la mayoría de mis observaciones y conversaciones. En otras palabras, la inmersión en el campo me la ha posibilitado la mediación de estas plataformas y, por ende, la etnografía digital ha sido uno de los ejes centrales teóricos y metodológicos. Sin embargo, conceptualmente el seguimiento a los tránsitos online y offline en los espacios onlife construidos por mis interlocutores y a la forma en la que los discursos cobran significado está también fundamentado en la idea de hacer una etnografía multisituada. La multiplicidad de los lugares que debo seguir para ver las prácticas y las formas de interacción tiene los siguientes componentes: 1) Problematización de lo que significa “lugar”, “habitar” y “estar presente” en ese lugar, y 2) Esclarecimiento (a través de la etnografía multisituada) de los tránsitos que debo acompañar y en los que logro “estar presente”, es decir en los que logro relacionarme con los actores, para entender las interacciones y los significados que se producen alrededor de las prácticas digitales de los actores. A continuación, me detendré en estos dos componentes.

### **3.1.1 La etnografía Digital y las diversas formas de “estar ahí”**

El restaurante que ha elegido Anderson para almorzar, queda muy cerca. Sólo tenemos que caminar un par de cuadras desde su casa en Villavicencio, en donde momentos antes pude entrevistarle, escuchar la música que alberga en sus archivos y las historias de varias de sus composiciones. Supuse que en el restaurante seguiríamos hablando un poco más de su trabajo actual, pero nuestra conversación se ve constantemente interrumpida por el sonido de su teléfono celular que avisaba la llegada constante de mensajes por WhatsApp. Pude ver desde la mesa que compartía con Anderson cómo era su reacción ante la llegada de esos mensajes y su premura por contestarlos. Pude ver cómo sus ojos se concentraban en la pantalla y cómo sus dedos se deslizaban sobre ella. En varios momentos lo sentí ausente; claramente estaba más interesado en esos mensajes que en mi conversación. En ese momento pude imaginar la atención que él mismo prestaba a los mensajes que yo le enviaba cuando desde Berlín le escribía por este medio. Anderson estaba ahí, frente a mí después de varios meses de contacto mediado por Facebook y WhatsApp, estaba ahí, muy cerca físicamente, pero sus pensamientos estaban en otro lugar. (Notas de campo 13.03.2019)

Las discusiones teóricas acerca de la localidad y de la presencia en el trabajo etnográfico digital han sido centrales para especificar la forma en la que influyen los medios digitales

en la inmersión en el campo. Se pueden pensar las localidades como lugares habitados y forjados a través de estrechas relaciones entre diferentes elementos que componen un “ambiente” (Pink et al., 2016, p. 126), pero estas localidades no tienen que ser necesariamente físicas.

Ya en el 2015, el antropólogo John Postill describe un “estar ahí” físico que se refiere a la co-presencia en donde las persona interactúan cara a cara, un “estar ahí” remoto, referente a la interacción mediada por aplicaciones como Skype o chats, uno virtual, entendido como un “tercer lugar” que no corresponde a la locación del investigador ni a la de los interlocutores, y por último uno imaginativo cuando se está en otros lugares de manera imaginativa “a través de historias digitales o imágenes que se encuentran en blogs, redes sociales, sitios para compartir videos, etc..” Asimismo, hace énfasis en las infinitas posibilidades de combinación de esos tipos de “estar ahí” (Postill, 2015). En un trabajo más reciente, Postill examina más a fondo lo que significaría la “etnografía remota”. Allí explora la posibilidad de realizar un trabajo de campo desde la distancia, sin estar presente físicamente. Retomando un artículo escrito por Gray (2016) “Memory, body and the online researcher. Following Russian streets demonstrations via social media”, Postill indaga acerca de la forma de recordar y experimentar de los etnógrafos en encuentros online y offline (Postill, 2017, p. 62).<sup>58</sup> La experiencia y el acercamiento estarían entonces enlazados al sentir emocional, independientemente de si el encuentro se lleva a cabo online u offline. Ese sentir es el que permite la creación de vínculos y la cercanía entre el etnógrafo y los interlocutores. La pregunta que surgiría alrededor de esta propuesta es hasta qué punto nos conectamos emocionalmente con otras personas desde las experiencias que construimos a través de los medios digitales, y si es “legítima” (en términos metodológicos) ese tipo de cercanía con los otros. Además de este componente emocional, Postill alude también a las razones por las que la distancia es también un componente de la situación investigativa particular. En contextos donde hay mucha tensión y peligro, la distancia reduce los riesgos del investigador (Postill, 2017). Aquí se refiere al trabajo de Gray enfocado en las protestas callejeras en Rusia, pero también a trabajos anteriores de antropólogos que estudiaban en contexto de guerra y analizaban a la distancia a través de películas, novelas y poesía, y a su propio trabajo en Indonesia en la década de los 1980’s. Por circunstancias similares, la antropóloga Nina Mollerup, quien

---

<sup>58</sup> Las citas textuales de este texto fueron traducidas del inglés al español.

investigaba en medio de la revolución en Egipto, muestra cómo las situaciones de conflicto representaron un reto metodológico que le sugirió un diálogo entre la recolección de material empírico a través de su presencia física y el recopilado a la distancia (Mollerup, 2017).

Considerando mis restricciones temporales y espaciales (trabajo y ubicación en Berlín), y las dificultades para tener un primer acceso a actores que se ubican en un contexto politizado y arriesgado en medio de un proceso de transición de entrega de armas y de paso a la vida civil, la necesidad de hacer en parte etnografía a distancia tomó un valor central en mi investigación. No veo, sin embargo, esta situación como una limitante. Esta experiencia me ha permitido indagar de forma más precisa sobre los acercamientos etnográficos y sobre lo que representan las fuentes y las interacciones digitales para el estudio antropológico. Como consecuencia de ellos, indagar sobre los diferentes tipos de presencia me ha ayudado a estructurar mi trabajo y a reflexionar sobre la importancia de la digitalidad en la sociedad contemporánea. Por otro lado, ha contribuido a entender las particularidades de la presencia propuestas por Mollerup.

La aproximación de la antropóloga Nina Mollerup respecto a la presencia en el campo cuando los mundos digitales están involucrados, somete a consideración por una parte las implicaciones del uso de medios en el tipo de comunicación y de relación que entablamos con otros individuos, y por otra, la discusión en torno a lo que significa “estar ahí” y compartir espacios que son tangibles sólo a través de determinados medios. Inspirada en el concepto de “thick decription” propuesto ya en los años 70’s por Clifford Geertz, Mollerup propone la noción de “thick presence” con el objeto de discutir la forma en la que los medios influyen en nuestra presencia en el campo (Mollerup, 2017, p. 1).<sup>59</sup> La idea de “estar ahí” se construye a partir de una triada que complejiza la presencia del investigador en el campo, en donde la co-localidad es uno de los componentes, pero no es el único. Los componentes de esta triada son: 1) co-localidad, 2) la presencia de “allí” aquí y 3) nuestra presencia “allá”. La “densidad” de la presencia del investigador en el campo se fortalece en la medida en que se tengan en cuenta los tres componentes de la triada (Mollerup, 2017, p. 3). Por lo tanto, “estar presentes” no tiene que ver únicamente con la presencia física. El cuerpo de los y las investigadoras es el medio a través del cual es posible entrar al campo en términos de co-localidad, pero es a través del uso de medios

---

<sup>59</sup> Las citas textuales de este texto fueron traducidas del inglés al español.

digitales que el investigador o la investigadora puede relacionarse con otros sujetos que han incorporado estos medios como recursos comunicativos y de interacción social. En ese sentido, la prioridad es la interacción. Partiendo de mi propia investigación, los componentes de la triada pueden ser descritos de la siguiente manera: 1) co-localidad: Comunicación cara a cara con los actores. Esto se hace explícito en las entrevistas, interacciones y en las observaciones que realizo in situ. Por lo tanto, este tipo de relacionamiento lo logro a través de mi “cuerpo material”, 2) la presencia de “allí” aquí: Por ejemplo los videos musicales farianos que visualizo desde mi computador portátil en casa o los mensajes e imágenes que recibo de los actores a través de WhatsApp en cualquier lugar y momento del día, y 3) nuestra presencia “allá”: Por ejemplo los mensajes o comentarios que envío a través de Facebook o WhatsApp o un número más de los “likes” que reciben los contenidos posteados por los actores. A través de ellos, mis interlocutores perciben mi presencia a la distancia. Estos dos últimos componentes de la triada los alcanzo a través de lo que ya antes llamé mi “cuerpo digital”.

En virtud del uso de medios, podría remitirme al término “remediación” propuesto por (Bolter & Grusin, 2000) y retomado por (Rabinow, 2011) y (Estalella, 2018) para mostrar, por una parte, que las estrategias metodológicas a las que debemos recurrir dentro de la etnografía digital son una forma de remediar una situación de incertidumbre metodológica que produce el contacto con los mundos digitales, pero también es “cambiar de medio la etnografía, de un contexto presencial a otros mediado por tecnologías digitales” (Estalella, 2018, p. 55).

Otro de los aspectos centrales de la presencia en el campo es la temporalidad en la que “estamos ahí”. Además de preguntarnos qué tipo de presencia tenemos o qué instancia de la triada propuesta por Mollerup estamos experimentando, debemos preguntarnos por cuándo estamos “presentes ahí”. Los espacios a través de los cuales nos relacionamos con nuestros interlocutores brindan la oportunidad de interacción desde el momento mismo en el que nuestros interlocutores o nosotros entramos al campo a través de determinadas prácticas (postear contenidos, comentar los contenidos de otros, reaccionar a través de “likes” o visualizar esos contenidos). Sin embargo, la interacción no se limita a la potencialidad del diálogo inmediato y polifónico, sino que la probabilidad de que esta interacción se lleve a cabo queda abierta hacia futuras intervenciones que se van sumando y yuxtaponiendo en el tiempo. Por ejemplo, alrededor de un contenido subido en el 2008 (como lo son los videos de Horizonte Fariano en YouTube) pueden generarse prácticas

que se ubican en ese mismo año, pero también muchas otras que se han ido acumulando a lo largo del tiempo. Estas prácticas, en este caso, la escritura de comentarios sobre un video en YouTube, dan cuenta no sólo de la heterogeneidad de los actores implicados que se van sumando sino de las transformaciones discursivas que se generan como consecuencia del paso del tiempo. En ese sentido, en palabras de Mollerup, “presencia densa no es sólo “estar ahí” en cierto momento. Presencia densa toma tiempo y hay muchas diferentes “aquí” y “allí” para alimentar” (Mollerup, 2017, p. 9). Hablando particularmente de esta investigación, mi presencia en el campo se densifica en la medida en la que logro estrechar mi relación y comunicación con los actores de manera constante a través de los medios digitales y de mi presencia física cuando tengo la oportunidad de visitarlos cara a cara en su cotidianidad. En otras palabras, lo que he venido alimentando en esta investigación es mi relación (mediada y no mediada) con los actores durante el tiempo que ha transcurrido después de la firma del acuerdo.

Ahora quiero darle un espacio a mi reflexión en torno a mis prácticas digitales, que son las que me permitieron el contacto con mis interlocutores. Aunque al inicio de la investigación no estaba muy consciente de mi propia rutina y de los tránsitos digitales que implicaban una ventana hacia mi investigación y hacia mi vida personal, más adelante, cuando fui profundizando en la influencia de las temporalidades del uso de esos espacios y cómo esta influía tanto en mis observaciones como en mi interacción, decidí hacerle un seguimiento sistemático a lo que a partir de ahora llamaré “puntos de contacto”. Estos puntos de contacto se construyen a partir de dos variantes. Por una parte, la plataforma empleada para el encuentro (observación e interacción) y, por otra, los momentos (o temporalidades) en los que hago uso de esas plataformas. Como mencioné anteriormente, esta última variable en principio se construyó de forma espontánea sin reflexionar sobre los ritmos que yo misma le estaba imponiendo a mis observaciones. Sin embargo, el aumento del material empírico y el hecho de que esa información es constantemente “consultable” me impedía hacerle un seguimiento riguroso al “cuándo” tenían lugar esos encuentros. Por esa razón, decidí formalizar los “puntos de contacto” dentro de mi rutina. A continuación, presento un esquema a través del cual explico los momentos en los que he establecido puntos de contacto online y offline y que por lo tanto han delimitado la temporalidad de mi investigación. Asimismo, especifico la temporalidad general en la que hago trabajo de campo online y offline:

## Puntos de contacto

Plataforma	Dispositivo	Tipo de temporalidad	Ritmos de interacción en la cotidianidad – Puntos de contacto
Facebook	Teléfono celular	Constante irregular. Viaje en tren.	No comento los contenidos. Sólo observación y eventualmente una “reacción” (me gusta, me encanta, me entristece, etc.)
	Computador portátil	A partir de las 22:00 - Notas de campo	Comentario de contenidos, observación y “reacción” (me gusta, me encanta, me entristece, etc.)
WhatsApp	Teléfono celular	Constante irregular. Pausas de trabajo, viaje en el tren, respuesta al sonido del celular. Notas de campo 22:00	Respondo generalmente de inmediato a los mensajes de los excombatientes. El punto de contacto se establece generalmente a través de fotos (personales o de las actividades en los ETCR), memes y enlaces.

### 1) Diálogo trabajo de campo online/offline

<b>Estancia en Berlín (interacción exclusivamente online)</b> Mediadores: Facebook, YouTube, WhatsApp.	Octubre 2016-Julio 2019 (incluye la observación participante alrededor de artefactos digitales publicados desde el 2007)
<b>Estancia en Colombia (interacción online y offline)</b>	marzo 2017 julio 2017 - octubre 2017 Marzo 2018 Marzo 2019 Julio-septiembre 2019

### **3.1.2 La etnografía digital es multisituada. Seguimiento a los tránsitos, a las biografías y a las prácticas digitales que delimitaron mi campo**

Los espacios onlife se construyen a partir del entretrejado online-offline de nuestras interacciones. Este entretrejado obedece no solamente a la interdependencia de las prácticas que tienen lugar en estos contextos, sino también a la forma en la que oscilamos de un estado a otro. Para entender las oscilaciones entre estados online y offline y la movilidad tanto de mis interlocutores como la mía, resulta apropiada la aproximación de la etnografía multisituada. La movilidad como concepto central no sólo está relacionada con desplazamientos entre estados (online y offline) y en localidades offline, sino también con desplazamientos o superposiciones temporales, que se construyen a partir de la naturaleza “siempre consultable”, “siempre interactuable” de los espacios en línea. Como lo mencioné anteriormente, la participación de los actores en un momento determinado a través de un espacio en línea permite que la interacción con otros actores sea en ese mismo instante, pero también cortos o largos momentos después de ese instante. En ese sentido,

las participaciones actúan como un evento abierto que puede construirse constantemente y que hace alusión no sólo al presente, sino a una constante alusión o referencia a pasados cercanos y distantes.

Las investigaciones que tienen como foco la multilocalidad se diseñan a través del seguimiento de las sendas que recorren los actores y a los elementos que transcurren a su alrededor: objetos, metáforas, tramas, biografías y conflictos (Marcus, 2001). El seguimiento a las personas se considera como la forma “más convencional de materializar una etnografía multilocal”(Marcus, 2001, p. 118). Ahora bien, con el objeto de acompañar sus biografías y experiencias, los seguimientos en concreto que fueron realizados en el marco de las transiciones socio-digitales de los exguerrilleros músicos fueron los siguientes: 1) Desplazamientos de los exguerrilleros músicos tras la entrega de las armas, y 2) Sus prácticas digitales (interacciones cotidianas en los espacios onlife y artefactos digitales que median sus interacciones). El seguimiento a los elementos que me permitieron acceder a las experiencias de transición de los exguerrilleros músicos no lo hice de forma fragmentaria, sino de forma dialógica y relacional. Estos seguimientos fueron los que me posibilitaron delimitar el campo.

Mi entrada al campo fue motivada por algunos videos de música de las FARC que estaban posteados en YouTube. En ese momento no era consciente de que la visibilización de este material no solo me iba a dar unas primeras pautas para reconstruir el significado de la música fariana en esos espacios, sino que también iba a ser mi primera entrada al campo. Las interacciones y los materiales audiovisuales allí consignados me permitieron identificar algunos de los nombres y rostros de exguerrilleros que se dedicaban al oficio de la música. Con esta información pude buscarlos a través de sus cuentas de Facebook, medio a través del cual intenté entablar inútilmente contacto con ellos. Esta situación fue la que me motivó a buscar la forma de llegar a los protagonistas de estos videos musicales a través de mediadores que no eran las plataformas digitales, sino individuos. A continuación, describiré la forma en la que esta búsqueda de contactos e interacción influyó en la delimitación de mi campo.

### *3.1.2.1 Seguimiento al desplazamiento de los exguerrilleros tras la entrega de las armas*

El seguimiento a exguerrilleros que están en transición a la vida civil determinó tanto mi desplazamiento hacia los ETCRs o territorios en los que asentaron sus viviendas tras la firma del acuerdo, como mi movilidad en los espacios digitales en los que sus prácticas

digitales han tenido lugar. En este apartado explicaré cómo a través del vehículo de mi “cuerpo material” logré seguir los desplazamientos de los exguerrilleros en proceso de transición. Lo anterior sin olvidar inevitables oscilaciones entre este vehículo y mi “cuerpo digital”.

Una vez firmado el Acuerdo de Paz entre el Estado colombiano y las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia el 24 de noviembre del 2016, los integrantes de esta guerrilla se desplazaron a determinados puntos del país en donde debían entregar las armas, e iniciar sin ellas un proceso de transición a una nueva vida. Este proceso de dejación de armas inició el 1 de diciembre de 2016, denominado día D. A partir de ese día, los integrantes de las FARC se desplazaron a 20 Zonas Veredales transitorias de Normalización (ZVTN) y 7 Puntos Transitorios de Normalización (PTN). En el acuerdo final se describe a estas zonas de la siguiente manera:

“Estas Zonas son territoriales, temporales y transitorias, definidas, delimitadas y previamente concertadas entre el Gobierno Nacional y las FARC-EP, y cuentan con el monitoreo y verificación del Mecanismo de Monitoreo y Verificación (MM&V), que por cada ZVTN contará con Equipos de Monitoreo Local. Las ZVTN están ubicadas de común acuerdo y cuentan con facilidades de acceso por vía carretable o fluvial; sus límites corresponden a los de la vereda donde se ubican; pudiendo ser ampliados o reducidos por mutuo acuerdo dependiendo del tamaño de la vereda donde se ubican, tienen una extensión razonable que permite el monitoreo y verificación por parte del MM&V y el cumplimiento de los objetivos de las ZVTN, fijando como referente accidentes geográficos o características del terreno.” (Gobierno Nacional de Colombia & FARC-EP, 2016, p. 61).

Para el momento en el que realicé mi primer trabajo de campo en marzo del 2017, no me fue posible entablar un contacto cara a cara con los excombatientes que se acababan de ubicar en las ZVTN. En el Acuerdo de Paz se hace explícito que “en los campamentos no hay ni puede ingresar población civil en ningún momento” (Gobierno Nacional de Colombia & FARC-EP, 2016, p. 62), y esto era al parecer un requisito indispensable. Un desplazamiento de este porte por parte de excombatientes de las FARC hacia esas zonas exigía fuertes medidas de seguridad; los movimientos de los excombatientes eran constantemente monitoreados por organismos nacionales e internacionales como la ONU:

“Para estos desplazamientos los integrantes de las FARC-EP cuentan con las medidas de seguridad acordadas con el Gobierno Nacional, para lo cual se dispone de dos



equipos de protección por Zona para los desplazamientos. Las salidas de las ZVTN se hacen con corresponsabilidad de los mandos de las FARC-EP” (Gobierno Nacional de Colombia & FARC-EP, 2016, p. 61)

A causa de esta limitante, mi tarea en ese momento se convirtió en buscar vínculos que me permitieran eventualmente comunicarme con los y las excombatientes de las FARC. Mi primera búsqueda fue en el Partido Comunista de Colombia. Una conocida de otra conocida<sup>60</sup> me facilitó el contacto con una de las miembros del Partido que era activa en el tema de género dentro del partido. Nuestro amable encuentro en un centro comercial en el centro de Bogotá se extendió en un evento en la casa del Partido Comunista que tuvo como invitada a Victoria Sandino, excombatiente de las FARC y delegada de paz abanderada de temas de género en el Acuerdo de Paz firmado en 2016. Allí no sólo logré hablar con Victoria sobre mi investigación sino con otros miembros del partido que se mostraron interesados en el tema. Romper con la desconfianza que despertaba entre algunos de ellos no fue nada fácil. Como mencioné anteriormente, me ayudó el conocimiento del repertorio de la música fariana que había aprendido al realizar mi tesis de maestría sobre Julián Conrado, músico de las FARC,<sup>61</sup> y el encuentro fortuito en ese mismo sitio con un investigador con el que había trabajado hacía algunos años en Bogotá. De esa primera entrada al campo logré conseguir la posibilidad de entrar a una de las ZVNT, pero debido a los altibajos que han caracterizado la implementación del acuerdo, mis posibles citas fueron siempre canceladas. Por último, ese encuentro me ayudó a contactar a Martín Batalla, uno de los músicos farianos que estaba para ese momento en Bogotá y a una cineasta que por su trabajo había podido entrar a las ZVTN. Por lo tanto, fue gracias a varios actores intermediarios que logré entrar al campo. Mi contacto con los miembros del partido comunista fueron los que me facilitaron llegar no sólo a los espacios territoriales, sino también a los músicos farianos. La forma en la que empecé a entablar esos contactos y acercamientos los describo a continuación:

Nunca había ido a la casa del Partido Comunista, me perdí un poco entre las calles. Son las 15:30 y finalmente logro identificar la casa. Tiene un letrero muy grande en frente

---

<sup>60</sup> No doy nombres concretos para proteger la identidad de mis informantes.

<sup>61</sup> El conocer el nombre de algunos de los compositores más representativos fue fundamental para estrechar los vínculos con los actores. También cantar pedazos de algunas canciones y saber sobre todo el proceso que conllevó a la liberación de Julián Conrado cuando estuvo en Venezuela también contribuyó a mi entrada en el campo. Además, dado que las canciones más recientes de este compositor fueron hechas durante su cautiverio en Venezuela, muchos de los actores no las conocían y pude compartir con ellos ese repertorio en ese momento casi inédito.

que hace alusión al apoyo a los Diálogos de Paz. Frente a la casa hay varios carros estacionados acompañados de hombres que por su forma de vestir y de actuar son evidentemente escoltas. Al entrar a la casa veo a un oficial de policía y una recepción. Allí hay un vigilante que tiene acceso a las pantallas de la cámara de seguridad. Ver tantas medidas de seguridad me pone nerviosa. Frente a la recepción hay un sofá en donde la gente espera. Pregunto en la recepción por la persona que organiza el evento y me indican que debo subir al segundo piso. El suelo y las escaleras de madera suenan a cada paso que doy.

Pregunto por la organizadora del evento en el segundo piso y me dicen que está ocupada. La espero afuera y tengo la impresión de que las personas me miran con desconfianza. Asumo que saben que no pertenezco a ese lugar. Después de un rato me encuentro con alguien conocido, lo que me produce un inmenso alivio y me hace recuperar la confianza. Cuando ven que conozco a alguien de ahí, se acercan a mí, me preguntan por lo que hago, a través de algunas preguntas muy puntuales verifican que conozco la música de las FARC. Finalmente, la organizadora me indica que puede hablar conmigo. Son las 17:55. Quiere saber qué hago y cómo conocí a la conocida que me llevó hasta allí y al conocido con el que me encontré en el pasillo. Entre tanto, pasan más personas a saludar a la organizadora. El trato entre los miembros del partido es muy amigable. Siempre acompañado de la palabra “camarada”, incluso, cuando la organizadora me presenta y ven que soy “de confianza” algunos me dicen también “camarada”, algo que para mí es un poco extraño. Respondo a ese saludo con “buenas tardes”. Sonrío, soy amable, pero distante. Finalmente inicia el evento en el tercer piso. Son las 18:30. El evento tenía como centro hablar de las mujeres en la lucha comunista. Algunos miembros de la JUCO (Juventud Comunista) presentan sus proyectos, se presenta una exposición de periódicos antiguos que hablan del papel de las mujeres comunistas, unos retratos de mujeres realizados por una joven artista del partido. Uno de los retratos era de Victoria Sandino. Al final del evento, llega Victoria Sandino en persona. Mi impresión es que esta casa es un espacio de encuentro comunitario y afectivo. Cada punto de la presentación del evento se cierra con la frase exclamada “¡que viva el Partido Comunista!”. En coro los demás contestan “¡que viva!”. Este ritual que me evoca un canto responsorial se ha incorporado como una forma de comunicarse, de relacionarse de este grupo. No sé si esperan que yo haga parte del coro, que responda también. No lo hago. Sólo observo. (diario de campo 10.03.17 – Bogotá).

Los contactos que logré hacer en mi visita a la Casa del Partido Comunista me ayudaron a contactar a una cineasta que estaba haciendo un documental sobre las FARC y que

podría ayudarme a entrar a las ZVTN. La contacté, nos reunimos y charlamos sobre nuestros proyectos. Ella estaba filmando su documental desde antes de que las FARC entregaran las armas y gracias a su estatus de cineasta sí había podido entrar a algunas ZVTN. Para el tiempo que yo iba a estar en Colombia (4 semanas en marzo), la cineasta no tenía programada ninguna visita a las Zona porque estaba concentrada en otra película. Sin ella, yo no tenía muchas opciones de entrar. Sin embargo, ella me propuso contactarme a través de WhatsApp con una excombatiente que era uno de sus personajes centrales. Para ese momento, esa excombatiente estaba en la ZVNT Urías Rondón, en el Yarí, departamento del Meta. Luna, excombatiente bogotana que hizo parte de las FARC-EP durante 10 años trabajaba para el momento en el que la contacté en el área de comunicación de las FARC. Principalmente se ocupaba de la sesión cultural denominada “RebelArte” de NC Noticias (Noticias Nueva Colombia), noticiero que se fundó durante los Diálogos de Paz en La Habana. Ella tenía contacto con los artistas de las FARC y había entrevistado, por ejemplo, a Julián Conrado, actor central para mi investigación.

Para ese momento, no todos los excombatientes tenían acceso al Internet ni a teléfonos celulares. Los primeros que se equiparon con Smartphones y datos fueron los y las excombatientes que trabajan en el área de la comunicación. No tenían Internet siempre, sólo durante un par de horas al día. Tuve mucha suerte de que Luna fuera precisamente una de las primeras que pudo tener acceso al mundo exterior a través de WhatsApp. El Internet no siempre funcionaba bien, justo cuando logré organizar la entrevista a través de notas de voz de WhatsApp, en el Yarí estaban en temporada de lluvias. Aun así, pude entrevistar a Luna a través de notas de voz desde el celular de la cineasta. Después de la entrevista, guardé su contacto en mi celular y seguí en contacto con ella a través de WhatsApp durante los cinco meses que antecedieron a mi primera visita a la zona donde se encontraba. A través de WhatsApp hablábamos de lo que estábamos haciendo y ella me enviaba los videos más recientes de los excombatientes músicos de las FARC. De esta forma, estaba entrando a uno de los círculos de comunicación entre los excombatientes, hecho tal vez interpretable como una estrategia de miembros de las FARC para compartir sus apreciaciones en espacios que fueran más allá de sus focos de influencia. WhatsApp, para ese momento, no sólo permitía el intercambio de mensajes individuales, sino de mensajes que resultan ser de interés para toda la comunidad fariana: resumen de noticias nacionales, informaciones sobre lo que ocurre al interior de las zonas e intercambio de material audiovisual como lo son los videoclips de la música de las FARC, entre ellos los

de Martín Batalla y BlackEsteban. A Luna la conocí personalmente hasta el 17 de agosto del 2017, cuando las ZVNT ya empezaban a llamarse Espacios Territoriales para la Capacitación y Reincorporación (ETCR).

Algunas de las fuentes consultadas establecen que la transición entre ZVTN (Zonas Veredales Transitorias de Normalización) y ETCR (Espacios Territoriales de Capacitación y Reincorporación) tiene lugar a partir del 1 de agosto (Comisión Nacional de Conciliación, s. f.)<sup>62</sup> y otras, a partir del 15 (Corredor, 2017) de ese mismo mes de 2017. Lo cierto es que a pesar de que en el Acuerdo de Paz no se menciona tal transformación, la forma en como empiezan a funcionar esos espacios cambia de forma sustancial. En palabras de uno de los asesores políticos de la Comisión de Conciliación Nacional (CCN)<sup>63</sup>:

“de alguna manera la Zona Veredal tenía una restricción protocolaria para el acceso de la fuerza pública, para el acceso de la población civil y de alguna manera también tenía allí reducidos a los miembros de las FARC. Al extinguirse como Zonas Veredales y ya ser espacios abiertos para la reconciliación para el aprendizaje, para el trabajo, esos espacios ya nos integran a todos, ya son espacios de todos, espacios donde va a estar la fuerza pública, donde van a estar las instituciones del Estado, de salud, las instituciones educativas, los entes sociales del Estado y donde vamos a estar también los miembros de las comunidades compartiendo con estas personas que dejaron las armas y que de alguna manera ahora se reintegran a la sociedad. Si no que sea un espacio donde nos podamos encontrar todos” (Juan Rodrigo García - Asesor político (Comisión de Conciliación Nacional) CCN) (Comisión Nacional de Conciliación, s. f.).

Mi segunda estancia en el campo (agosto a octubre de 2017) coincide con el inicio de los ETCR. Si bien el acceso era más fácil, tenía que seguir contando con algún contacto que me permitiera llegar allá. El 17 de agosto emprendí mi viaje a Icononzo Tolima acompañada del equipo de grabación de la cineasta. Viajamos en el carro del hermano de

---

<sup>62</sup> “El 1 de agosto de 2017 las Zonas y Puntos Veredales se convertirán en Espacios Territoriales de Capacitación y Reincorporación, en condiciones de plena normalidad institucional. Los Espacios servirán para capacitar a los integrantes de las FARC-EP para su reincorporación a la vida civil, preparar proyectos productivos y atender las necesidades de formación técnica de las comunidades aledañas, en un modelo de reincorporación comunitaria.” (Comisión Nacional de Conciliación, s. f.)

<sup>63</sup> “La CCN fue convocada en agosto de 1995 por el presidente de la Conferencia Episcopal de Colombia, Monseñor Pedro Rubiano, con el propósito era buscar soluciones políticas al conflicto armado colombiano, ser una instancia para acompañar los esfuerzos de paz y establecer escenarios de confianza para el encuentro con diversos actores claves para la paz. Gobierno Nacional, movimientos insurgentes y grupos de autodefensa” (Comisión Nacional de Conciliación, s. f.)

Luna, quien no la veía hacía 10 años, desde que ella había decidido unirse a las FARC. La cineasta y su equipo grabaron todo el recorrido mientras entrevistaban al hermano de Luna, pero el momento central sería el reencuentro de los hermanos en Icononzo. Hasta allí, había viajado Luna desde el Yarí:

Cuando llegamos al pueblo de Icononzo estacionamos el auto en la plaza central y buscamos un supermercado para buscar para comprar arepas, panela, papel higiénico y agua; se rumora que el agua allá no es de buena calidad. Nos sentamos frente al carro cerca de la plaza y logramos conversar con dos personas del pueblo a quienes les preguntamos cuál es el camino que debemos seguir para llegar a la zona en donde están los excombatientes de las FARC. Ellos nos indican cuál es el camino y aprovechan para comentarnos que algunos de los excombatientes bajan el pueblo para emborracharse. Dejaron a la vista que les parecía que los excombatientes eran irresponsables por usar su dinero en comprar alcohol.

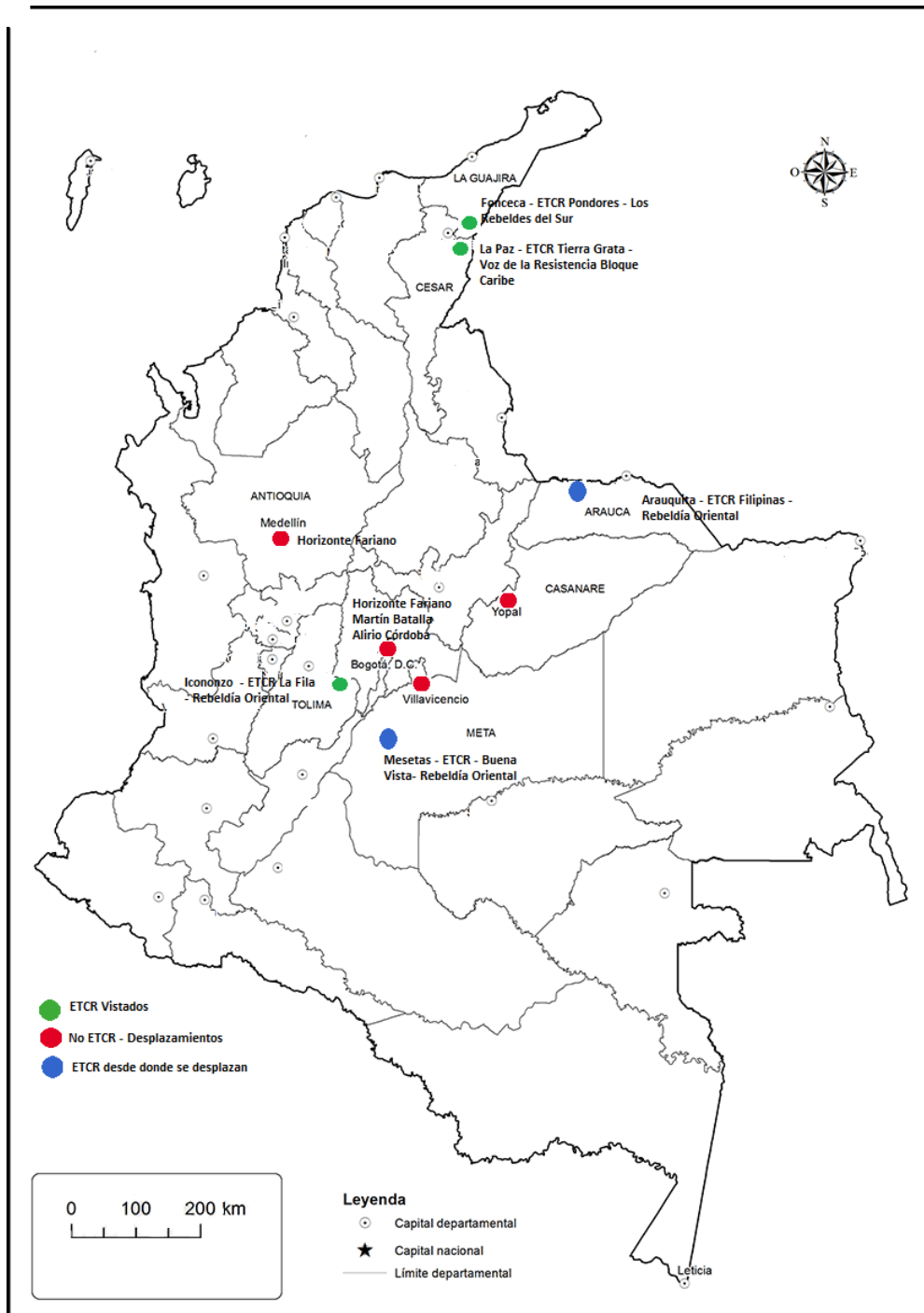
Subimos de nuevo al carro y emprendimos camino por una carretera destapada. Hay mucho polvo. Hay rastros de que carros con llantas grandes transitan continuamente este camino. Nosotros vamos en un carro pequeño, un automóvil que se queda atascado varias veces en la mitad del camino. Tenemos suerte de que no haya mucho barro, eso hubiera hecho el tránsito mucho más difícil. Vamos recorriendo ese camino, el camarógrafo hace las tomas que puede del paisaje de la gente que transita, y vemos bajar dos buses llenos de personas por ese camino difícil. La cineasta, el camarógrafo y el sonidista comentan que son excombatientes que están saliendo de la zona. Además de los buses en donde los que se supone que están los excombatientes, nos topamos con dos autos de la ONU que están saliendo. Vemos las capas de seguridad alrededor de la zona. Una que parece estar abandonando el lugar, la de la ONU, a la que pertenecen las camionetas con las que nos encontramos por el camino, y un retén militar. Cuando nos acercamos al retén, podemos ver como los militares están vestidos de forma diferente, no es el típico uniforme del ejército nacional. Tiene un color marrón más claro. Cuando nos ven llegar, hacen que detengamos el auto, nos piden la identificación, y nos preguntan qué queremos hacer allá, en la zona veredal. Después de identificarnos, subimos al carro y seguimos nuestro camino. Nos fuimos acercando cada vez más a esas construcciones, a unas casitas blancas que estaban acomodadas en hileras. Mientras que estamos en el auto, a pesar de las dificultades de la señal del celular, estamos en contacto con Luna, quien nos avisa que estará a la entrada de la zona esperándonos. Recibo instrucciones de la cineasta. Cuando lleguemos, debo permanecer en el auto inmóvil porque se debe filmar la escena en la que se encuentran

Luna y su hermano. El auto se detiene, bajan todos menos yo. Escucho las voces de alegría, me imagino el abrazo de Luna y su hermano. Finalmente, puedo bajar del carro. Veo a Luna por primera vez y le digo: “¡qué bueno conocerte por fin, cara a cara!”  
(Notas de campo 17.08.17 – Icononzo Tolima)

Una vez lograda la entrada a Icononzo y más adelante a Pondoires (la Guajira) y Tierra Grata (Cesar) empecé a establecer contacto con algunos excombatientes músicos y no músicos de las FARC. Esto me permitió no sólo largas charlas y entrevistas sobre sus biografías y su relación con la música fariana, sino que también me dio acceso a la música que ellos consideraban importante. Este tipo de acercamiento sólo fue posible in situ, es decir a través de mi “cuerpo material” que dio lugar también a conversaciones informales en torno a la música, en torno a lo que ha significado la entrega de las armas y en torno a la vida misma dentro de los ETCR. Después de mi visita quedé en contacto con ellos a través de WhatsApp y Facebook. Hasta el último trabajo de campo offline realizado en Colombia en marzo del 2019 visité tres de las 24 ETCR<sup>64</sup>, pero también he podido reunirme con excombatientes que actualmente viven en centros urbanos como Medellín, Villavicencio o Bogotá.

---

<sup>64</sup> El acceso a ETCR como el de Arauca me ha sido hasta el momento imposible por razones de seguridad. La comunicación con los actores que habitan ese espacio ha sido mayoritariamente online.



Mapa de trabajo de campo in Situ. Realización propia.

### 3.1.2.2 Seguimiento a las prácticas digitales

El seguimiento a sus prácticas digitales por medio de mi “cuerpo digital” me permitió llegar a sus publicaciones en Facebook y a conversar con ellos sobre estas por medio de Facebook y de WhatsApp, pero también cara a cara cuando los pude entrevistar por medio de mi “cuerpo material”. Este seguimiento iluminó mi percepción sobre sus tránsitos entre contextos online y offline y las condiciones de su localidad física. Dado que en la mayoría

de sus prácticas está involucrado el intercambio de artefactos digitales, el seguimiento a este tipo de objetos implica un trazo de su circulación (Marcus, 2001) y por ende de la forma en la que estos objetos cobran valor o significado en esos contextos. Como ya fue mencionado en el capítulo teórico, dentro de las características transversales que poseen los objetos digitales se destaca la editabilidad de los objetos y la flexibilidad en su distribución. Los objetos digitales funcionan entonces como un evento abierto y reprogramable, sin límites definidos y con alto grado de interactividad al ofrecer alternativas de uso y de exploración a los usuarios a través de los hipervínculos (Kallinikos et al., 2010).<sup>65</sup> De esta posibilidad también se deriva que los objetos digitales en diferentes contextos o plataformas reciban interpretaciones de los diversos públicos que pueden llegar a tener acceso a ellos. Como también ya fue mencionado en el capítulo teórico, a este proceso se le ha denominado “entertextualidad” y se define en la medida en que un texto se saca de su contexto interactivo original para ser mostrado o distribuido en otro contexto de interacción (Bauman & Briggs, 1990).

En conjunción con la idea de “entertextualidad” resulta el seguimiento a las metáforas, que es precisamente otra de las técnicas de la etnografía multisituada. Los objetos que circulan y que se empiezan a convertir en piezas de archivos digitales —entre ellos la música de las FARC<sup>66</sup> y material textual y visual— están cargados de simbología y metáforas: “Cuando la cosa trazada se encuentra dentro del ámbito del discurso y de las modalidades de pensamiento, la circulación de signos, símbolos y metáforas guía el diseño de la etnografía” (Marcus, 2001, p. 119). El trazo de las relaciones y de las asociaciones implícitas en diferentes formas de lenguaje (visual, musical, textual) es lo que materializaría el seguimiento a estas metáforas. Asimismo, seguir la trama de las narrativas expuestas en las entrevistas y las biografías de los excombatientes me dio

---

<sup>65</sup> Kallinikos propone una serie de características que influyen de manera transversal en el atesoramiento de objetos digitales y en las formas en las que los individuos se relacionan a través de estas arquitecturas mediadoras (Kallinikos et al., 2010).

<sup>66</sup> La música de las FARC circula de diferentes formas online y offline. Online circulan varios videos hechos en periodo de pre y post acuerdo. Algunos de ellos son videos hechos para las canciones mismas y otros son tomas de conciertos que se han realizado sobre todo después de la firma de los acuerdos tanto en espacios netamente farianos (como serían los Espacios Territoriales) como en espacios en donde están expuestos a públicos más heterogéneos (como lo son la Plaza del Bolívar en Bogotá, el auditorio de la Universidad Distrital de Colombia y bares en el centro de Bogotá como la Bolera San Francisco). Por supuesto a través de los conciertos mismos la música de las FARC circula y da lugar a otro tipo de interacciones.



herramientas para comprender la transición por la que están atravesando y los conflictos que se han desatado a lo largo de este proceso (Marcus, 2001).

Aquí quisiera hacer un paréntesis para profundizar en la producción de significado en torno a los productos culturales a los que les hice seguimiento, que en este caso son en su mayoría artefactos digitales de variadas naturalezas en términos de contenido: textos escritos, fotografías, videos, audios, y memes que permiten la interacción de mis interlocutores. El concepto “circuit of culture” propuesto por Stuart Hall, según el cual es posible analizar la producción cultural por medio de un esquema circular y multidireccional podría tomarse también como punto referencial para entender las transformaciones en la producción de significado causadas por la “editabilidad” e intertextualidad de los objetos digitales. Este esquema permite entender la representación, la identidad, la producción, el consumo y la regulación del producto como elementos entrelazados, cuyo vínculo contribuye a la producción de significado (Hall, 1997b). La idea de explorar este campo es visibilizar la forma en la que se transmite la cultura a través de los medios y cómo a su vez la cultura se forma a través de los medios (F. Osorio, 2002). Debido a que la producción de significado también tiene lugar en los medios, tomo, por ejemplo, la música de las FARC<sup>67</sup> y su entrelazamiento y difusión en el Internet como elementos que crean un espacio para la producción, el consumo y la construcción de identidad.

Las imprecisiones que deja la propuesta del “circuito de producción cultural” de Hall — sobre todo frente al carácter productor de las “audiencias” y la complejidad en la que se enmarcan no sólo las prácticas digitales sino también las prácticas que en general son realizadas en el marco de la clandestinidad<sup>68</sup>—, pueden verse aminoradas si la producción

---

<sup>67</sup> En vista de que el proceso de creación de significados en ese circuito de producción cultural también está relacionado con el uso de determinados géneros musicales en la música fariana, el análisis de elementos como el significado de la nación y la construcción de identidad a la luz de sus enlaces con la música juega un papel muy importante. En palabras de Peter Wade: “no existen conexiones simples entre la identidad nacional y un conjunto tan penetrante de expresiones y prácticas culturales como es el contenido en la música: ambos deben mirarse en sus conexiones mutuas, así como en relación con circuitos transnacionales de intercambio cultural y comercial” (Wade, 2002, p. 2).

<sup>68</sup> La propuesta de Hall también le da espacio al análisis de las normatividades y a la regulación de los productos culturales como elementos centrales en la producción de significado. Sin embargo, dada la inestabilidad y ambigüedad de regulación en el ciberespacio, su planteamiento puede quedarse corto ante esta coyuntura. En este punto, tal vez sería también provechoso tener en cuenta la propuesta de Bourdieu frente al campo de la producción cultural en los subcampos del arte y la literatura. En estos campos tiene lugar la producción de bienes culturales y simbólicos; además rescata el papel del agente dentro de las estructuras de las “reglas del juego.” La definición de esos agentes con relación a esa normatividad puede ser útil a la hora de analizar productos culturales en el marco de la clandestinidad. (Ver *The Field of cultural production, or: the economic world reversed* de Bourdieu) (Bourdieu, 1983).

de significado se concilia con el carácter dinámico de la definición de los medios y de los espacios mediáticos. Tomo como base el aporte de Ingrid Kummels, quien parte de una amplia definición del concepto de “medios”, desde su etimología como “medium” que apela a la “unión de cosas o personas que están separadas”, y que conlleva a inferir que “cualquier materialidad puede servir de medio para la transmisión de mensajes codificados: desde el cuerpo humano con sus gestos hasta el Internet” (Kummels, 2012, p. 14). Teniendo en cuenta esta amplitud, son medios las composiciones musicales de las FARC,<sup>69</sup> las páginas web que las contienen y las infraestructuras digitales como Facebook que me permitieron acceder al campo que estudié. Por lo tanto, para esta investigación ha resultado relevante, por ejemplo, el análisis de la transformación de medios más tradicionales como la música —cuyos elementos han construido cierto tipo de estética influyente en la construcción de la identidad local y nacional— a través de las prácticas implícitas en presentaciones en vivo o en el uso de la radio y del Internet. En ese sentido, los espacios mediáticos se originan a través de intercambios y de coyunturas que se van transformando y traduciendo según los intereses de los actores, al tiempo que las formas tecnológicas se van actualizando, yuxtaponiendo y conectado (Zillinger, 2015)

Es importante tener en cuenta cómo en esos circuitos de producción cultural —en donde el entramado mediático cumple un rol central— la resignificación de contenidos es recurrente y por ende influyente en mis seguimientos. En ese sentido, el seguimiento a las metáforas que encierran los materiales visuales y audiovisuales se desprenden del seguimiento mismo a los individuos que les dan un valor en sus prácticas. Es decir, los interpreto como artefactos que circulan de acuerdo con las preferencias e imaginarios de individuos que les dan un significado, y no como artefactos sin órbita y sin contexto. Por otra parte, también es importante enfatizar que en el “giro digital” que ha caracterizado a la sociedad contemporánea, hay un claro énfasis en la comunicación a través del lenguaje

---

<sup>69</sup> Existen varios estudios que han analizado el poder de la música como medio. He consultado el trabajo antropológico de Pedelty “Musical News” y el de Marcos Verne “Populäre Musik als Medium ästhetischer Erfahrung.” Respecto al primer trabajo, la música es vista como un medio de gran alcance, porque a través de los versos y del ritmo es más fácil recordar o memorizar y recontar una idea, lo que hace que sea más poderoso que un panfleto (cita traducida): “no importa qué tan bueno sea el panfleto, no se lee más de una vez, pero una canción es aprendida de corazón y repetida una y otra vez.” (Pedelty, 2009). En cuanto al trabajo de Verne, hay un enfoque en la eficacia de la música para llevar mensajes políticos y para sensibilizar a la población sobre determinados temas que han fortalecido ciertos movimientos políticos. Por medio de la escucha de música popular ha sido posible la difusión de eventos o historias que no sólo cumplen con la función de informar, sino también de construir comunidad (Verne, 2015).

visual. Este lenguaje acompaña a la mayor parte de las prácticas digitales de mis interlocutores.

El hecho de que estos materiales sean mayoritariamente publicados en Facebook o WhatsApp implica necesariamente detenerse en esa infraestructura (que es el medio), en la forma en la que cada individuo se apropia de ella, en el sentido que cobran estas imágenes en la vida de quienes las postean y la forma en la que estas son recibidas por quienes interactúan en estos espacios con ellos. Ese tipo de análisis abarcaría el proceso de representación y comunicación audiovisual. A través del estudio de estas publicaciones puedo ver cómo se articula la construcción de la identidad colectiva y la individual de los excombatientes y la apropiación de las tecnologías para construir, reconstruir y visibilizar esas identidades. ¿Qué permite entonces la tecnología? En primer lugar, narrar a través del lenguaje audiovisual. Igualmente permite diferentes tipos de acceso y por ende diferentes audiencias y formas de interacción. Las narrativas a través de ese lenguaje audiovisual se consolidan también como espacios para narrar y representar las identidades y para resistir frente a los discursos hegemónicos. Mis interlocutores postean constantemente materiales audiovisuales como fotografías y videos tanto de su cotidianidad tras la entrega de las armas, como de su vida en la guerrilla. También comparten videos musicales, memes, videos de noticias y denuncias sobre situaciones que ellos consideran injustas.

A la hora de abordar los materiales que hacen parte de las prácticas digitales de mis interlocutores, tengo en cuenta los siguientes niveles de análisis: 1) Composición. Con composición me refiero a lo que se presenta en las imágenes, cómo están compuestas y a qué género visual pertenecen (meme, fotografía, video). Así mismo, me pregunto por las tecnologías y las condiciones materiales que hacen posible que este tipo de material circule en los espacios digitales (Hand, 2016; Rose, 2007). 2) Construcción de significado. En este nivel busco enfocarme en el “individuo creador” o “individuo apropiador” (en el sentido de que se apropia de esta imagen, por ejemplo para compartirla en su muro de Facebook) que le da un valor a esa imagen y que representa su forma de ver el mundo a través de esta (Ardèvol, 1998). La idea de acercarme a esas narrativas es también examinar el sistema de valores en la que está inserta, las formas de pensar que la rodean y las normatividades que la determinan (Hand, 2016; Miller et al., 2016). Este acercamiento lo logro a través de las entrevistas que le realicé a mis interlocutores y en las que profundizaré más adelante. 3) Contextualización/Circulación. En este nivel me

pregunto por la influencia que tiene el lugar que contiene la fotografía (infraestructura), por el contexto digital que la acompaña (otras imágenes, textos) y por la posibilidad de que cambie de contextos (nivel intertextual); es decir, sobre su circulación y la posibilidad de que sea un material que ha sido publicado por otros actores y/o en otras plataformas. (Hand, 2016; Miller et al., 2016). Y, por último, 4) Recepción. Aquí me pregunto por las posibles audiencias, por las prácticas que estos materiales despiertan en esas audiencias, por la relación que los actores establecen con esas imágenes (Ardèvol, 1998; Hand, 2016; Rose, 2007)

Los artefactos que circulan en las biografías de Facebook y en los mensajes de WhatsApp de los exguerrilleros músicos están ligados a sus cotidianidades y, por lo tanto, dan cuenta de sus identidades e ideologías. En ese sentido, las redes sociales se convierten en escenarios en donde se pueden observar las interacciones de los actores que constituyen las apropiaciones y, por ende, las construcciones de los espacios onlife. Ahora bien, a continuación, profundizaré en las infraestructuras a través de las cuales tienen lugar las interacciones y en la forma en la que ellas me posibilitaron el contacto con mis interlocutores.

### **3.2 Los dispositivos y las infraestructuras mediadoras**

La compra y uso de teléfonos inteligentes por parte de los firmantes de paz fueron factores que influyeron en sus interacciones y en la búsqueda de establecer vínculos tanto con la vida que dejaron al tomar las armas como con la que empezaban tras la dejación de estas. En otras palabras, la apropiación de estas tecnologías ha sido fundamental para sus experiencias de transición tras la firma del Acuerdo de Paz. Sin duda, para muchos, el uso de estos dispositivos ha permeado la forma de relacionarnos con el mundo. En mi caso particular como migrante en Alemania, el teléfono celular me ha permitido mantenerme conectada con mi familia y mis amigos en Colombia, y me es difícil imaginarme la vida sin los puentes comunicativos que este dispositivo permite. Además, en lo que concierne a esta investigación, el teléfono celular ha sido una de las herramientas centrales para entrar al campo. Por otra parte, para los/as exguerrilleros/as de las FARC, el uso de aplicaciones como WhatsApp y Facebook se ha convertido en parte de su cotidianidad y en un indicio del contacto con la tecnología a nombre individual y no (solamente) a nombre de la colectividad fariana.

En ese sentido, es indispensable el reconocimiento del teléfono celular para el trabajo de campo no sólo en términos de mediación, sino en términos de su desempeño como una célula o como “unidad interconectada, pero independiente, reticulada y escalable, unitaria pero múltiple” (Gómez Cruz, 2018, p. 86). Interpreto la “célula” de la “etnografía celular” propuesta por Gómez Cruz como la interrelación entre el unitarismo basado en las apropiaciones individuales de los dispositivos y la multiplicidad generada por las redes de intercomunicación que nos conectan con otros. Esta interrelación explicaría las experiencias socio-digitales que se debaten entre la colectividad y la individualidad.

Teniendo en cuenta la porosidad entre “lo digital” como método, objeto y campo (Gómez Cruz, 2018), establezco desde mi propia experiencia de investigación al teléfono celular como un elemento que dialoga con mi movilidad y la movilidad de mis interlocutores, como una herramienta de sociabilidad que me ha permitido comunicarme y entrevistar a mis interlocutores —en otras palabras, ha garantizado “mi presencia allá” y “la presencia de allá, acá” en mis trabajos de campo—, y como un dispositivo que alberga archivos digitales en forma de textos e imágenes y aplicaciones como WhatsApp y Facebook que contienen esos archivos y que median la comunicación que he mantenido con mis interlocutores.

Sin embargo, el teléfono celular no fue el único dispositivo que me permitió la entrada al campo. Aunque en mi teléfono celular tengo un archivo relativamente grande de imágenes, de capturas de pantalla de conversaciones por WhatsApp e interacciones por Facebook, así como fotografías tomadas en mi trabajo de campo “in situ”, la escritura de mis diarios de campo (compuestos por capturas de pantalla, notas de campo, imágenes) durante mis observaciones en línea están albergadas en mi computador portátil. Fue a través de este dispositivo que pude ver de forma calma y en detalle las interacciones en línea y escribir mis reflexiones; los videos musicales subidos en YouTube que me enviaban por WhatsApp, los Facebook Live de algunos de mis interlocutores los pude analizar más cómodamente desde las pantallas de mi computador.

El inicio de la mayoría de mis contactos con los exguerrilleros de las FARC-EP fue a través de la mediación de las redes sociales y de WhatsApp. A medida que iba conociendo a más personas de la colectividad, ellas me referenciaban con nuevas personas y me facilitaban los contactos por WhatsApp. Después de comunicarme por este medio, organizamos encuentros para conocernos personalmente “cara a cara”. En ese orden de

ideas, el ciclo que más se repitió fue tenerlos en primer lugar como contactos de WhatsApp, después conocerlos cara a cara y, por último, agregarlos como amigos en Facebook. En las visitas a los ETCR conocí a varios excombatientes (músicos y no músicos) que después de conocer cara a cara, se convirtieron en mis contactos de WhatsApp y posteriormente en mis amigos en Facebook. La forma en la que me he relacionado con ellos a través de estos espacios ha ido más allá de la simple observación. Las prácticas digitales con las que pude interactuar fueron, por ejemplo, comentar algunas de sus publicaciones, compartir otras y reaccionar (con “me gusta”, “me encanta”, “me entristece”, etc.) a otras. También he mantenido conversaciones con ellos a través del Messenger de Facebook, pero sobre todo a través del chat de WhatsApp.

Llegué a YouTube porque esta ha sido la página Web que ha alojado los videos de música fariana incluso antes de la firma del Acuerdo de Paz. La —para mí desconocida— configuración de los algoritmos que se despliegan en esa página —que funciona también como red social— me dio acceso a estos materiales y, dada su infraestructura de carácter participativo, a las interacciones alrededor de estos contenidos. Hablar de YouTube ha implicado tener un foco sobre la “cultura participativa”, en el sentido de que quienes observan esos contenidos no pueden ser definidos solamente como consumidores, sino también como productores y creadores de contenidos (Chau, 2010; G. Lange, 2019; Jenkins, 2008). Hay una literatura predominante enfocada en actores “Influencers” (Lange, 2009; Márquez & Ardévol, 2018) que exponen una serie de contenidos visuales en donde predomina el uso de una cámara que se dirige hacia los influencers mismos — creadores de contenido—, pero que se proyecta ante un número indeterminado de espectadores que observan y participan alrededor de estos contenidos. Este tipo de videos, denominados por Patricia Lange como de “afinidad” por la búsqueda de generar cercanía con los públicos (Lange, 2009) genera un “colapso de contexto (Wesch, 2009) que nace como consecuencia de este indeterminismo y potencial heterogeneidad de las audiencias. Este fenómeno puede observarse desde la intertextualidad que se potencializa porque los hipervínculos de YouTube pueden difundirse en otros escenarios como Facebook y WhatsApp.

Algunos de mis interlocutores han creado cuentas de Google para crear sus canales en YouTube. Tras la firma del acuerdo, allí depositan sus estrenos musicales que son sobre todo comentados desde su entrelazamiento en Facebook. Para efectos de esta investigación, YouTube me ha dado acceso a esa parte compositiva de las creaciones

audiovisuales allí consignadas, pero también a esa “esfera pública emocional” (Lange, 2014; Lunt & Stenner, 2005) que se genera en los comentarios sobre estos contenidos. Accedo a estos contenidos e interactúo dando “me gusta” a través de mi cuenta de Google en la que no poseo ninguna descripción o imagen propia. Comento en desde el hipervínculo que comparten mis interlocutores en Facebook.

Dado que Facebook se ha convertido en parte de mi campo y de alguna forma también en mi carta de presentación, he tenido que reflexionar sobre la forma en la que me proyecto en este espacio. Desde antes de iniciar mi investigación no he estado muy presta a publicar muchos contenidos personales como información y fotos. La mayoría de los contenidos que posteo son de ámbito político que, por suerte, coinciden con las tendencias y preferencias políticas de los excombatientes de las FARC. Para mí, Facebook también es un lugar de protesta en donde manifiesto mi tristeza ante hechos dolorosos como el asesinato sistemático de líderes sociales en Colombia (El Tiempo, 2019, 2019)<sup>70</sup> y comparto las invitaciones para reunirnos en Berlín frente a la embajada de Colombia para reclamar ante esa situación. También aprovecho para publicitar los productos en los que los excombatientes están trabajando como lo son una cerveza de marca “La Roja” y artículos como ropa y maletas hechas en los ETCR. No presento más de mi información personal (ni siquiera uso mi nombre completo). Considero que mi personalidad en Facebook responde a mi personalidad “offline”, en donde no comparto tampoco mucha información y tiendo a ser muy reservada. Mis pensamientos sobre cambiar, por ejemplo, mi foto de perfil por una en donde apareciera mi rostro o una “selfie” (que además rara vez hago) me dio siempre la sensación de estar creando un personaje ajeno a mí y que les daría a mis interlocutores una impresión equivocada de lo que soy. En las conversaciones que tuvimos sobre el uso de redes sociales les manifesté cuál era el nombre de mi cuenta de Facebook y de dónde se derivaba. Apelé siempre a una cierta “fidelidad” a mí misma que trajo como consecuencia que mis interlocutores supieran de mi presencia incluso si mi foto de perfil era la de mi gata o la de un árbol en Portugal.

Facebook es una red social que puede ser conceptualizada desde el punto de vista etnográfico como una herramienta, como un lugar en donde poder encontrar datos etnográficos, o como un contexto que se convierte en nuestro campo (Baker, 2013;

---

<sup>70</sup> Después de la implementación de los acuerdos de paz con las FARC han sido asesinados líderes sociales y defensores de derechos humanos en Colombia.

Dalsgaard, 2016).<sup>71</sup> Abordarlo como campo implica, por supuesto, ver sus alcances, pero también sus limitaciones. En un trabajo de campo “in situ” tal vez cobran más valor las percepciones hacia los sentidos como la vista, el tacto y el olfato, mientras que por Facebook quizás tenga mayor importancia lo que observamos (Boellstorff et al., 2012; Dalsgaard, 2016; Hine, 2015b). Esto no hace que las observaciones en estos contextos sean menos legítimas, sino que el relacionamiento entre el “cuerpo material” y el “cuerpo digital” se establece de forma diferente. En esta investigación, Facebook ha sido también un “documento” o un “archivo” colectivo (Dalsgaard, 2016) en donde se han venido almacenando de forma relacional las publicaciones e interacciones de mis interlocutores. Para mis interlocutores ha sido un espacio de interacción, pero también un espacio en el que pueden publicitar, por ejemplo, sus estrenos musicales o sus iniciativas políticas, lo que permite que acercarme a las “affordances”, es decir a las apropiaciones específicas e individuales que construyen los espacios onlife de mis interlocutores. Pensar en estos “affordances” implica entonces darle un lugar a las especificidades, tener en cuenta a las plataformas como textuales y materiales y como espacios en los que además pueden ser identificadas relaciones de poder y ciertos posicionamientos políticos (E. Jones, 2020). Teniendo en cuenta que el seguimiento a las cuentas de Facebook de los exguerrilleros músicos de las FARC-EP implicó el seguimiento a cuentas de grupos de Facebook en los que el panorama de interacción se amplió, fue posible identificar esa “sociabilidad escalable” en donde es difícil identificar a las audiencias y ver la separación entre lo público y lo privado (Miller et al., 2016).<sup>72</sup>

Al explicar mi entrada al campo y el inicio de muchos de los contactos que logré a lo largo de esta investigación necesariamente debo remitirme a WhatsApp. Este servicio de mensajería ha estado ligado tanto a la mayoría de mis interacciones cotidianas como a las de mis interlocutores. Al ser nuestras cotidianidades tan diferentes, WhatsApp se consolida como un mediador de la heterogeneidad de nuestras experiencias en el tiempo y en el espacio. Por lo tanto, coincido con la idea de ver a WhatsApp como una “tecnología de vida” al mediar en la mayoría de socializaciones diarias (Gómez Cruz & Harindranath, 2020). El uso de WhatsApp, adicionalmente me ha permitido acortar distancias, hacer entrevistas cuando de otra forma era imposible acceder a mis interlocutores, me ha permitido tener conversaciones sincrónicas – a través de llamadas

---

<sup>71</sup> Las citas textuales de este texto fueron traducidas del inglés al español.

<sup>72</sup> Las citas textuales de este texto fueron traducidas del inglés al español.



o videollamadas – y asincrónicas a través de notas de voz. A través de WhatsApp he compartido y me han compartido contenido audiovisual que hacen parte de los archivos que he venido creando a lo largo de esta investigación. Por lo tanto, WhatsApp ha sido un instrumento de investigación indispensable para la construcción del campo en donde he podido centrarme simultáneamente en los actores y en sus redes independientemente de nuestras localidades (Bjørner & Schrøder, 2019; Gómez Cruz, 2018; Staudacher & Kaiser-Grolimund, 2016). Por último, el uso de WhatsApp me mantuvo constantemente dentro del campo, de hecho, no me permitía salirme de él incluso en momentos en los que hubiese preferido alejarme de todo y estar offline al 100%. Hacer uso de este servicio de mensajería me recordaba constantemente mi pertenencia al campo al acompañar mi movilidad y la movilidad de mis interlocutores y fue el medio que permitió las interacciones más sincrónicas en el campo a través de mi “cuerpo digital”.

### **3.2.1 Entrevistas que acompañan los seguimientos**

Los seguimientos realizados para abarcar las experiencias socio-digitales en transición de los exguerrilleros músicos de las FARC no sólo estuvieron acompañados por mis observaciones de campo, sino por entrevistas con las que busqué entender a profundidad el significado de sus prácticas digitales y la configuración de sus espacios onlife. La mayoría de estas entrevistas fueron realizadas “in situ”, pero algunas otras fueron realizadas por Notas de Voz de WhatsApp. A continuación, explicaré qué tipo de entrevistas realicé y cómo se articulan con el material empírico adquirido en mis observaciones y participaciones onlife.

1. Entrevista biográfica narrativa. Fue la estrategia que utilicé para abarcar las distintas etapas de la vida de los excombatientes músicos y para establecer así momentos de quiebre o de continuidades en sus biografías. También me enfoqué en la biografía reciente, es decir, en la transición o ese periodo en el que los excombatientes estaban integrándose al marco de la vida civil. El seguimiento a su biografía y a la forma en la que narran tanto la entrada a las FARC como el regreso a la vida civil son muy importantes. La mayoría de los músicos tenían una experiencia musical previa antes de integrarse a las FARC, mientras que otros adquirieron la labor musical al entrar a la guerrilla. Para mí, la entrevista biográfica narrativa fue, por ende, una herramienta que me permitió hacer el seguimiento no sólo de los actores sino de sus narrativas e imaginarios. Se presume que la narración de las experiencias de vida es una buena aproximación a los hechos que han sido experimentados por los actores. Para ello, se debe

tener en cuenta la narración, la descripción y la argumentación que muestren los transcurso de la biografía, la relevancia de ciertos episodios dentro de las biografías y los procesos de cambios de identidad (Appel, 2005).

2. Entrevista sobre las prácticas digitales. Como mencioné antes, en varias ocasiones logré ser amiga en Facebook de los excombatientes después de conocerlos cara a cara. Debido al foco que tiene mi investigación en la construcción de los espacios onlife de los excombatientes en el periodo de transición a la vida civil, realicé entrevistas estructuradas en mis propias observaciones y participaciones en espacios como Facebook. Es decir, pregunté puntualmente por sus publicaciones e interacciones. Estas entrevistas también las hice “in situ” en su mayoría.

3. Entrevista con Facebook abierto. Nos sentamos juntos frente a la pantalla del computador a mirar sus publicaciones de Facebook. Mis interlocutores me guiaron sobre las publicaciones que para ellos eran significativas y me contaron sobre su trasfondo. La escogencia de material sobre el que querían hablar me permitió escabullirme del proceso de selección de grandes cantidades de contenidos. Esta entrevista fue un espacio para hablar con los excombatientes y su “alter ego” en Facebook simultáneamente.

4. Entrevista por WhatsApp. Como mencioné anteriormente, mi primera entrada a los ETCRs la logré a través de WhatsApp. En este caso, formulé preguntas puntuales que envié en forma de texto y que fueron respondidas a veces sincrónicamente, a veces no, a través de notas de voz de WhatsApp.

5. Entrevista con archivos abiertos de computador. Una parte importante de mi trabajo era entender cuál era el significado que tenía la música que tenían archivados los excombatientes —no sólo músicos— y cómo eran estos archivados. A través de este tipo de entrevistas logré acercarme a diferentes formas de archivar la música dependiendo del tipo de ocupación que tenían dentro de las FARC. Los archivos musicales más grandes y completos eran de los excombatientes que trabajaban en el ámbito comunicativo como la Emisora Bolivariana Voz de la Resistencia.

### **3.3 Estableciendo contacto con los excombatientes músicos de las FARC-EP**

La forma en la que me he acercado e interactuado con mis interlocutores ha sido bastante heterogénea debido a las variadas formas de apropiación de sus espacios onlife y a mis

propias limitantes en el campo. Como mencioné anteriormente, mis observaciones y mis interacciones con ellos tuvieron lugar por las mediaciones de mi “cuerpo material” y mi “cuerpo material” no como componentes dicotómicos sino complementarios. A continuación, explicaré cómo fue el acercamiento a cada uno de los actores y cuáles reflexiones metodológicas surgieron de nuestras interacciones.

### **3.3.1 Julián Conrado/Guillermo Torres**

Quisiera empezar citando un ejemplo sobre el tipo de observaciones que hice para esta investigación y sobre una de las formas en las que empecé a entablar contacto con los actores y con sus experiencias socio-digitales en transición. Mi asistencia al concierto de las FARC en la plaza de Bolívar en agosto del 2017 fue central para observar las dinámicas socializadoras alrededor de la música de las FARC. Allí fui parte del público. Pude tener conversaciones informales con público tanto perteneciente a las FARC como con público que estaba presente más por curiosidad o por tener un interés en documentar lo que estaba pasando. Mis observaciones se dirigieron entonces a identificar el tipo de público, la distribución del público en el espacio y a seguir sus reacciones, así como en reflexionar sobre el tipo de repertorio y artistas invitados que se estaban presentando en ese espacio. Por otro lado, mis observaciones de presentaciones musicales que han sido documentadas en videos posteados por ejemplo en YouTube (como por ejemplo conciertos en universidades públicas en Bogotá), además de tener un enfoque en lo que se está presentando en el video mismo, se dirigen también al público materializado en los comentarios y likes alrededor de ese contenido. Hacer estas observaciones me permitió caracterizar el tipo de interacciones que tienen lugar allí. Posteriormente, en las entrevistas “cara a cara” indagué sobre el significado que estos eventos cobran en la vida de mis interlocutores.

Uno de los actores centrales que ha acompañado mi interés en el tema de la música fariana incluso desde mi tesis de maestría tuvo como nombre de guerra Julián Conrado. Conrado es un excombatiente nacido en Turbaco Bolívar y es uno de los compositores más representativos del vallenato fariano junto con compositores como Lucas Iguarán y Cristian Pérez. Sobre Conrado pude aprender mucho a través de la investigación que realicé durante mi tesis de maestría y desde ese entonces he logrado seguirlo a través de videos publicados en YouTube durante el tiempo que estuvo preso en Venezuela. Posteriormente pude comunicarme con él a través del correo electrónico —después de

que leyera mi tesis de maestría—, hasta que un encuentro offline en un concierto en Bogotá me dio acceso al número de teléfono con el que utiliza WhatsApp:

Por su alta estatura lo reconozco entre la multitud. Lleva colgada en su espalda una guitarra en una funda negra que resalta sobre su cabeza. Camina sonriente entre la gente repartiendo abrazos. Puedo notar que tiene el mismo carisma visible en varios videos de YouTube y en algunos de sus escritos que fueron posteados en el blog “Alzado en Canto”. Me acerco con dudas porque no sé cómo me recibirá. No sé si mi nombre le resuena en algún lugar de su cabeza. Finalmente me animo a presentarme. Me mira en principio con curiosidad sin desdibujar su sonrisa y al reconocer mi nombre me saluda con un fuerte abrazo que no esperaba, pero que me alegra y me alivia. Me presenta a su esposa, musa inspiradora de “Con el mismo amor” una de sus canciones que más me gusta, y ella también parece “reconocerme” y me abraza. Después del afectuoso saludo puedo conversar cortamente con él y me da su contacto de WhatsApp. Me despido y pienso en lo difícil que será escribir “con distancia” sobre una persona con tanto carisma. Pero al mismo tiempo me parece positivo poder reflexionar y vivir en carne propia los efectos que este tipo de personalidad surte en la gente que lo rodea y, por lo tanto, en sus interacciones. (Notas de campo 17.08.2017)

Julián Conrado no tiene Facebook propio. Sólo hay una página llamada “Alzado en canto” que fue creada por el colectivo *Que no calle el cantor* con el fin de potencializar la solidaridad para lograr su liberación. Su cuenta de Twitter —también llamada “Alzado en Canto”— la creó un amigo suyo en Bogotá cuando ya se habían firmado los acuerdos.<sup>73</sup> Antes de ser elegido alcalde de Turbaco, a través de esta cuenta publicaba comentarios y fotos de sus actividades como jornadas pedagógicas en tiempos de socialización del Acuerdo de Paz, posteriormente publicó información sobre su campaña para lanzarse a la alcaldía de su pueblo como candidato independiente, y actualmente publica información concerniente a los trabajos que ha realizado en su alcaldía. WhatsApp es la aplicación que más usa y a través de la cual se comunica conmigo. La información a la que he podido acceder a través de estos espacios es bastante escueta y no da cuenta del significado de estas actividades en el entorno que él está habitando. Si bien fue a través de Twitter que me enteré de sus intenciones de lanzarse a la alcaldía de su pueblo, fue sólo a través de la observación in situ —cuando estuve acompañándolo en su dura jornada cotidiana de trabajo político— que pude dimensionar sus tránsitos entre las interacciones online y

---

<sup>73</sup> (J. Conrado, comunicación personal, 21 de marzo de 2019)

offline y lo que significaba que un excombatiente músico de las FARC estuviera haciendo campaña política. De esta forma, descubrí que me estaba acercando a Guillermo Torres (su nombre antes de ingresar a las FARC) y no a Julián Conrado. Además, pude ver el valor de la música y del oficio del músico para lograr la simpatía y el apoyo de la gente.

### **3.3.2 Horizonte Fariano**

He mencionado antes que mi llegada a la música de las FARC se dio porque uno de sus videos musicales fue aludido en una de las noticias de la versión online de la Revista Semana. Este video pertenecía a la agrupación *Horizonte Fariano*, a cuyo acercamiento me referiré a continuación. Hasta abril del 2017, mi contacto con los integrantes de *Horizonte Fariano* se había basado en conversaciones con Jaime Nevado por medio de Facebook, WhatsApp y el correo electrónico, y en la visualización de los videos musicales que esta agrupación había posteado en YouTube desde mucho antes de que se iniciaran los Diálogos de Paz. En la presentación introductoria de los videos, por medio de textos con letras verdes y rojas había referencia directa a él —Jaime Nevado— como compositor de la mayoría de las canciones de la agrupación. Esto me motivó a contactarlo en primer lugar. No fue difícil encontrar su perfil y sus datos en Facebook. Jaime Nevado ha sido promotor cultural desde el teatro y la poesía antes y durante su pertenencia a las FARC. Lo contacté a través de una nota de voz que preparé durante largo rato, en la que me presentaba y le contaba sobre mi investigación y cómo había llegado a él.

En agosto de ese mismo año tuve la oportunidad de conocerlo personalmente a él y a algunos de los integrantes de *Horizonte Fariano* en Bogotá, en el marco del congreso que realizaron las FARC después de la firma de los Acuerdos de La Habana. Éste tuvo lugar en septiembre de 2017 y tuvo como cierre un concierto en la plaza de Bolívar. En este contexto pude entrevistarlos y conocer la historia de la agrupación y de los videos publicados en YouTube:

“Queda cerca de Corferias”. Fue lo primero que llegó a mi cabeza cuando recibí la dirección del hotel que Jaime me envió para que pudiéramos hacer las entrevistas. Él y su compañera me saludaron amablemente y me ofrecieron una silla para sentarme. A medida que formulo mis preguntas, Jaime revisa su teléfono celular para darle indicaciones a Paola y a Aleja, también miembros de Horizonte Fariano que accedieron a hablar conmigo por sugerencia de Jaime. Finalmente llegan, primero Paola y al rato Aleja. Es extraña la sensación de encontrarse de frente con personas cuyos rostros llevo viendo y cuyas voces llevo escuchando durante meses en videos de YouTube. Ya no

portan sus pantalones camuflados, ni sus boinas, ni sus instrumentos. Me parece verlos detrás de la tarima después de despojarse del vestuario con el que entraron en escena en mis tantas observaciones. Me parece verlos en un escenario diferente (Notas de campo 31.08.2017).

A Aleja, originaria del Putumayo y miembro de las FARC desde los 14 años la entrevisto de nuevo en una panadería cerca de la Universidad Nacional de Colombia. Recuerdo que nuestra larga entrevista se vio varias veces interrumpida porque Aleja tenía la impresión de que la estaban oyendo y por eso decidimos dejar algunas preguntas para más adelante. Canta desde el coro del internado de monjas en el que estaba alojada desde muy corta edad. Su talento musical para cantar y para componer fue redescubierto en la Hora Cultural de las FARC, hecho que contribuyó a que perteneciera a varias agrupaciones musicales dentro de las FARC: Los Rebeldes del Sur, Rebeldía Oriental y, por último, Horizonte Fariano.<sup>74</sup> Ingresó a estudiar música en la Universidad Distrital, pero por cuestiones económicas y de seguridad actualmente es escolta y participa en una agrupación musical.

Leo, el protagonista del video en el que canta su composición “Ay me voy para La Habana” en ritmo de “rap criollo” —video que motivó el inicio de esta investigación—, no alcanzó a llegar a la cita que habíamos acordado con Jaime, pero me pude encontrar con él ese mismo día a las horas de la tarde. Leo era originario de Convención en Norte de Santander, ingresó a las FARC en el año 2000 a los 14 años después de perder a su familia. Le gustaba cantar e inventar canciones desde que era pequeño, pero al igual que Aleja, encuentra en la Hora Cultural y en Horizonte Fariano un espacio para seguir el contacto con la música<sup>75</sup>. Después de nuestro primer encuentro para la entrevista, nos encontramos de nuevo en el concierto de las FARC en la plaza de Bolívar. Mantuvimos nuestro contacto a través de Facebook (especialmente por medio del Messenger) y de WhatsApp por donde intercambiábamos notas de voz, imágenes y los audios de sus composiciones. Nuestra última comunicación fue a finales de mayo del 2018 a través de WhatsApp. El 8 de junio Jaime Nevado cambió la foto del Facebook de Horizonte Fariano por una foto de Leo. Al comunicarme con Jaime, este me comunica que Leo decidió

---

<sup>74</sup> (A. Tellez, comunicación personal, 30 de agosto de 2017, comunicación personal, 10 de marzo de 2018)

<sup>75</sup> (L. León, comunicación personal, 30 de agosto de 2017)

quitarse la vida. Esta dolorosa noticia me mantuvo al margen de mi investigación durante algún tiempo.

### **3.3.3 Rebeldía Oriental**

En la misma primera visita en la que pude conocer cara a cara a Luna en el ETCR Antonio Nariño en Icononzo conocí a Ariel Estradas, cantante y compositor de la agrupación Rebeldía Oriental, originario del departamento de Arauca, compositor e intérprete de música llanera. Ingresó a las FARC cuando tenía 14 años. Durante la entrevista descubrí que era el administrador de un canal de YouTube llamado “Gipson Guerrero” en el que yo había encontrado no sólo música fariana grabada en los campamentos, sino también videos de actividades dentro del Bloque Oriental como bailes y el trabajo en la emisora Bolivariana Voz de la Resistencia. Mi comunicación con él se desarrolló especialmente a través de Facebook y de WhatsApp. Estos canales me permitieron participar en las transmisiones de Facebook Live en las que Ariel compartía su trabajo en una emisora de Arauca y su trabajo como músico en varios eventos sociales en Tame Arauca. Por cuestiones de seguridad nunca pude ir a Tame a entrevistarlo. Ariel se desplazó una vez a Yopal y otra a Arauca (capital del departamento de Arauca) para llevar a cabo las entrevistas. Actualmente vive en Bogotá y trabaja de escolta porque a causa de la violencia tuvo que abandonar Tame junto con su familia.

Ariel me facilitó el contacto de WhatsApp de Ánderon, también araucano y exintegrante de la agrupación Rebeldía Oriental, en donde se desempeñó como cantante, compositor e intérprete de arpa. Ingresó a las FARC a los 16 años. Ánderon vive en Villavicencio, en el departamento del Meta y trabaja como escolta. En sus tiempos libres se dedica a la música y ha estrenado canciones que promociona por Facebook y en su canal de YouTube. Durante meses estuvimos comunicándonos por este WhatsApp y por Facebook —canales por donde me enviaba sus estrenos musicales— hasta que finalmente pude entrevistarlo en dos ocasiones en Villavicencio. Recuerdo que en la primera entrevista que le realicé me manifestó su miedo por usar redes sociales como Facebook por cuestiones de seguridad. Tras nuestra charla abrió de nuevo su cuenta.

### **3.3.4 Martín Batalla**

Dentro de los intercambios que tuvimos a través de WhatsApp antes de conocernos “cara a cara”, Luna me envió un enlace de YouTube con el video de una canción llamada “Desenterrando Memorias” de Martín Batalla, un exguerrillero que cantaba a ritmo de

rap y de reggae. Intenté contactarme con él a través de un mensaje que le envié por el Messenger de Facebook, pero nunca obtuve respuesta de su parte. Sin embargo, fue sorprendente que una tarde de septiembre de nuevo en Bogotá —seis meses después de entablar contacto con los actores de la Casa del Partido Comunista— recibí un mensaje de Martín Batalla por WhatsApp en el que me comentaba que uno de los contactos que hice en esa visita le había contado sobre mí y que estaba dispuesto a concederme una entrevista. Martín Batalla, para ese momento estaba en Bogotá, pero es originario de Medellín y perteneció al Bloque Caribe de las FARC-EP. Ingresó en el 2005, a los 19 años cuando después de haber sido detenido en la cárcel después de unas protestas estudiantiles, decide unirse a las FARC. Se desempeñó sobre todo en el área de comunicación de la emisora Bolivariana “Voz de la Resistencia” y en la difusión de contenido en Internet como lo presentaré más adelante en el capítulo 5. Con Martín me comunico especialmente a través de WhatsApp porque al ser tan activo en Facebook, al parecer mis “intervenciones” se pierden entre las muchas otras intervenciones alrededor de sus contenidos. Actualmente lidera la Cooperativa textil conformada por firmantes de paz llamada “La Montaña”.

### **3.3.5 Alirio Córdoba**

La primera vez que vi a Alirio fue en el concierto de la Bolera San Francisco. Allí interpretó, en medio del homenaje a los presos políticos de las FARC la canción “Tigre Playonero” que el compositor fariano Cristian Pérez escribió para Simón Trinidad. Sin embargo, sólo pude hablar con él directamente tras una charla en la que participó junto con Martín Batalla, Jesús Santrich e Inty Malewa (artista plástica fariana) sobre la cultura en el posconflicto en la Universidad Minuto de Dios. Alirio ingresó a las FARC en el año 2000 tras el fracaso de los Diálogos de Paz en el Caguán. Ha estado involucrado en la parte cultural de las FARC, como por ejemplo en la emisora y publicaciones en línea del Bloque Caribe. Ha sido intérprete de varias canciones de las FARC grabadas en estudios de grabación y a pesar de que actualmente se dedica más a liderar proyectos comunitarios en la región Caribe —sobre todo los concernientes al ETCR de Ponedores— a través de sus prácticas digitales muestra su conexión con la música. A Alirio lo he podido entrevistar en Bogotá y en Barranquilla tras terminar su cargo como Representante a la Cámara en el congreso. Mi contacto con Alirio ha sido fundamentalmente por Facebook y WhatsApp, por este último medio le realicé incluso una entrevista.





## Capítulo 4.

### **Archivos que le hacen cara al presente. Resignificando experiencias musicales pasadas en los espacios socio-digitales**

Mi acercamiento hacia la música de las FARC ha estado influenciado por diferentes archivos. Desde canales de YouTube que almacenaban música fariana, hasta las carpetas en los computadores pertenecientes a los/las excombatientes en donde guardaban carpetas alusivas al repertorio fariano; repertorio que a su vez se desplazó por medio de una USB a mi computador para hacer parte de mis propios archivos de trabajo. Si bien parece obvio que los datos que viajan de un computador a otro y que explícitamente se llaman “archivos” podrían cobijarse bajo esta categoría, ¿por qué considero archivos a las páginas de Facebook y YouTube de los exguerrilleros de las FARC? A pesar de la ubicuidad de los archivos en mi trabajo, no fue sino hasta mi participación en el Seminario Internacional “*Antropología y Archivos en la Era Digital*” que tuvo lugar en Lima en 2017 que empecé a examinarlos de manera más consciente, y a intentar teorizar concretamente sobre el valor y las trayectorias de este concepto. En este seminario pude intercambiar con varios/as investigadores/as que conceptualizaban al archivo desde sus experiencias investigativas y que me permitieron ubicar y cuestionar a mi propio material empírico en términos que más adelante quedaron consignados en la publicación titulada “*Antropología y archivos en la era digital*”. Entre ellos destacan: la localización del archivo y sus materialidades, la agencia o motivaciones de quienes archivan, la forma en la que se producen los objetos digitales archivados, los procesos de curaduría de esos elementos y su relación con la memoria y la esfera pública (Kummels & Cánepa Koch, 2020). En ese sentido, considero “archiveros” a los exguerrilleros de las FARC quienes, desde la publicación de videos en YouTube y prácticas digitales en redes sociales como Facebook, dan cuenta de un proceso curatorial enmarcado en tensiones de diferente índole durante sus transiciones a la vida civil.

Tomando como base y dándole continuidad a estas reflexiones iniciadas en el marco de este encuentro —sobre todo las concernientes a los procesos de memoria y de construcción de esfera pública—, en este capítulo exploro cómo las experiencias socio-digitales de los/las firmantes de paz interactúan con la constitución de archivos digitales

—y al principio también análogos— que empezaron a conformarse antes de la entrega de las armas, a nombre de la colectividad, y que en la actualidad se siguen construyendo a un nivel más individual y de carácter autobiográfico. El seguimiento a estas experiencias me muestra cómo la creación de estos archivos es una forma de apropiación de los espacios onlife enmarcada en una fase transitoria. En ese sentido, los/las exguerrilleros/as articulan prácticas como recordar o evocar el pasado con prácticas que visibilizan cómo se están posicionando frente al presente. Las experiencias socio-digitales derivadas de las experiencias individuales también permiten establecer las diferencias entre las transiciones de exguerrilleros/as. Algunos/as se reencuentran con el circuito cultural al que estaban conectados antes de la toma de las armas —como es el caso de los integrantes de “Rebeldía Oriental”— lo que trae como consecuencia un archivo al que he denominado como “archivo del reencuentro”; y, otros/as, por el contrario, llegan a un contexto totalmente nuevo en donde es más difícil que sus experiencias sean valoradas —como es visible en el caso de los integrantes de Horizonte Fariano—, de lo que resultaría un archivo al que he denominado como “archivo del desencuentro”. A pesar de las diferencias en las experiencias-socio digitales y en las transiciones de exguerrilleros/as pertenecientes a estas agrupaciones musicales, es visible el carácter constructivo y recursivo que les heredaron las vivencias en el conflicto armado. Carácter con el que se involucran en la lucha mediática tras la entrega de las armas. Esta se manifiesta en la creación de contra-archivos que documentan la percepción del pasado guerrillero y de las vivencias tras la entrega de las armas de los y las firmantes de paz, cuyos discursos han estado en parte invisibilizados y estigmatizados.

Teniendo en cuenta que “las memorias no son cosas sobre las que pensamos, sino cosas con las que pensamos para fijar parámetros de identidad” (Jelin, 2002, p. 26), tomo a los archivos derivados de las apropiaciones que hacen mis interlocutores de Facebook y YouTube como espacios en los que desembocan esos parámetros identitarios que enmarcan o “encuadran” las memorias (Jelin, 2002). En ese sentido, estos archivos contruidos en la transición de sus experiencias socio-digitales evidencian la construcción de la memoria, a la que entiendo como un “proceso que funciona en el presente y se actualiza continuamente a través de ese modo de funcionamiento” (Brouwer & Mulder, 2003, p. 5) y no como un proceso ligado exclusivamente al pasado. En otras palabras, percibo a estos archivos como unidades de análisis de la memoria, pero también como espacios en los que confluyen prácticas de recordar lo que ya pasó desde un presente en

constante actualización. Al dar cuenta de recuerdos que son resignificados desde el presente, los archivos hablan tanto del pasado como de ese presente en que estos son construidos. Como expondré a lo largo de este capítulo, la resignificación de esos recuerdos del pasado se desarrolla en función de esa transición a la vida civil en la que mis interlocutores tienen que hacerles frente a diferentes retos. Entre ellos, la estigmatización de una sociedad en la que ha predominado la circulación de discursos monolíticos y simplificadores que los deshumanizan y que resaltan solamente su perfil guerrillero y criminal. Pensar en la memoria como conectora de temporalidades me conecta de nuevo con los sentidos que adquieren los archivos desde la perspectiva de los actores y sus propósitos dentro de la esfera pública (Kummels & Cánepa Koch, 2020).

En ese orden de ideas, las preguntas que guían este capítulo son las siguientes: ¿Cómo las experiencias socio-digitales de los/las firmantes de paz interactúan con la constitución de archivos digitales (y análogos) que empezaron a conformarse antes de la entrega de las armas?, ¿cómo estos archivos se articulan con la creación de contra-discursos que empiezan a hacer parte de la fragmentada esfera pública y dan cuenta de la apropiación de espacios online?, ¿cómo se articulan las prácticas de recordar con prácticas de posicionamiento político en el proceso de transición?, ¿De qué manera se entretienen las experiencias musicales de los/las excombatientes con la creación de esos archivos?

Para responder a estas preguntas, planteo la siguiente estructura: En primer lugar, hago un recorrido por las trayectorias de la música y por la forma en la que esta hace parte de la constitución de diferentes tipos de archivos, con el objetivo de mostrar el movimiento y las transiciones de la música de las FARC a lo largo del tiempo. En segundo lugar, me enfoco en las transiciones, en la socialización y construcción de la memoria a la luz de lo que ha significado la creación de archivos en la clandestinidad, y, por lo tanto, de lo que significa “transmitir un mensaje” en medio de las disputas que tienen lugar en la esfera pública. Para ello, me concentro en los archivos digitales que fueron creados en momentos de conflicto —por ser estos los antecedentes de los archivos digitales en transición y porque enmarcan un primer momento de las experiencias socio-digitales de los/las exguerrilleros/as músicos/as— para darle después lugar a los archivos en transición que corresponden a los archivos individuales de integrantes de dos agrupaciones musicales farianas: “Horizonte Fariano” y “Rebeldía Oriental”. Del análisis de sus prácticas digitales surgen las categorías de “desencuentro” y del “reencuentro” con las que

denomino dos tipos de archivos que documentan la transición de las experiencias socio-digitales.

#### **4.1 Trayectorias de la música fariana y antecedentes de los archivos digitales**

La comunicación digital de las FARC en contextos de clandestinidad difiere de la que se ha dado en contextos de apertura. En ese sentido, las transformaciones que tuvieron lugar tras la entrega de las armas visibilizan, por una parte, una mayor apertura hacia públicos más heterogéneos y, por otra, una clara oscilación entre procesos de producción análogos y digitales. Estas transformaciones han influido en las trayectorias de las canciones y en el significado que éstas han cobrado en distintos niveles de socialización. Una de las tareas en mi trabajo de campo ha sido recopilar los archivos musicales que los hoy excombatientes guardan en sus computadores. La heterogeneidad en las formas en las que almacenan y en la cantidad de materiales almacenados se deriva del tipo de involucramiento de los/las exguerrilleros/as en el ámbito comunicativo y musical, y de si su acercamiento a la música era solamente a través de la escucha. Además del seguimiento a estos archivos en mi trabajo de campo offline, exploré también archivos que han sido producto de las plataformas web y la interacción que en ellas han tenido lugar. Para ello, seguí los materiales audiovisuales creados en el periodo pre-acuerdo y en el periodo post acuerdo, que han seguido circulando hasta el día de hoy. En ese sentido, para mí ha sido esencial entender cuáles son las condiciones que han permitido que exista un archivo de artefactos audiovisuales y cómo estos han cobrado significado alrededor de las interacciones de diferentes grupos sociales. Por medio de estos acercamientos he podido entender de qué manera la producción cultural de las FARC es continuamente recontextualizada y resignificada. A continuación, haré un breve recorrido por esas trayectorias y sus repercusiones sobre la construcción de diferentes tipos de archivos que fungen como antecedentes de los archivos con los que me ocuparé en este capítulo: archivos de Re-encuentro y archivos de Desencuentro.

##### **4.1.1 Música en movimiento. De la hora cultural al archivo digital**

Las FARC-EP, a lo largo de su historia, procuró un espacio para la cultura. Esta intencionalidad se vio materializada en la instauración de la llamada “hora cultural”, como un espacio de socialización, con fines informativos y recreativos en el que se promovía que los excombatientes les mostraran a sus compañeros sus habilidades

artísticas en la música, la poesía y la danza. También era un espacio para la discusión de las noticias nacionales e internacionales que circulaban en los medios tradicionales colombianos. Cuando los combates no eran muy álgidos, era posible que esta se llevara a cabo todos los días en las tardes, pero cuando los combates eran más fuertes, se procuraba darle un espacio una vez a la semana, preferiblemente el domingo.<sup>76</sup> La hora cultural era un momento de encuentro en el que reían, disfrutaban y compartían alrededor de las ocurrencias musicales, alrededor de la poesía y las coplas, y alrededor de los cantos comunales.

Sólo algunos de los/as guerrilleros/as utilizaban parte de su tiempo combativo en hacer música: componer, cantar y posteriormente grabar. La hora cultural era un espacio de transmisión musical que se convirtió en un rito que cohesionaba a los combatientes de las FARC por medio de las expresiones artísticas. El encuentro que allí tenía lugar estuvo acompañado de estrategias de difusión de la música fariana. Una de ellas fue la difusión de cancioneros impresos, que circulaban entre los diferentes frentes en donde se encontraban las FARC; así, por ejemplo, las letras sin música de las canciones compuestas por el frente del Caribe llegaban al frente occidental, y las canciones del frente occidental llegaban también al frente del Caribe para ser interpretadas en la hora cultural. Así, canciones pensadas en ritmo de vallenato podrían convertirse o reinterpretarse en ritmo de baladas, o canciones de ritmos del interior del país podían pensarse como vallenatos<sup>77</sup>. A este viaje de una estética a otra —consecuencia de las adaptaciones según la localidad a la que llegaban en el circuito interno de las FARC-EP— la interpreto como un primer proceso de resignificación de esos archivos que eran los cancioneros que guardaban las letras de la música fariana.

También se abrió un espacio para la grabación de estas canciones, hecho que visibiliza la diversificación de las técnicas de difusión de la música fariana y la importancia que cobra dentro de las estrategias comunicativas de las FARC-EP. Me comentaron los/las exguerrilleros/as que muchas de sus canciones fueron grabadas por medio de una grabadora de voz sin ningún tipo de técnica de sonido profesional. Sin embargo, las FARC también grabaron su música en estudios de grabación profesionales, en donde

---

<sup>76</sup> (M. Batalla, comunicación personal, 19 de septiembre de 2017; A. Estradas, comunicación personal, 17 de julio de 2017; L. León, comunicación personal, 30 de agosto de 2017; A. Tellez, comunicación personal, 30 de agosto de 2017; Á. Vega, comunicación personal, 18 de agosto de 2017).

<sup>77</sup> (A. Tellez, comunicación personal, 30 de agosto de 2017)

contaban con la interpretación tanto de intérpretes guerrilleros, como con la de otros músicos profesionales no pertenecientes a la guerrilla —quienes a veces desconocían que se trataba de música de las FARC— que grabaron las canciones que se creaban en la clandestinidad. Estas grabaciones empezaron a circular y almacenarse, en primer lugar, en casetes, después en CDs, y por último a en memorias USB. Se portaban en diferentes dispositivos que permitía su reproducción ya fuera Walkman, Discman, pero también en los computadores de los combatientes que tenían acceso al área de la comunicación; algunos de los exguerrilleros con los que he conversado no eran sólo músicos, sino también comunicadores y tenían una fuerte labor por ejemplo en el área de la emisora. Al trabajar allí, tenían acceso a computadores y a Software de edición de sonido que servían para almacenar la música de las FARC.<sup>78</sup>

Otra de las estrategias de difusión, y, por lo tanto, de movimiento de la música fariana, tuvo lugar en fiestas y encuentros comunitarios que involucraban a la población civil de las zonas campesinas de influencia de las FARC. Allí, a través de las presentaciones de la música en vivo, de programas pedagógicos con los que se buscaba entablar comunicación y lazos con los campesinos —llamado también trabajo de masas— y a través de la repartición de CDs que contenían archivos de la música de las FARC, este grupo armado traspasó la frontera de la socialización netamente fariana.<sup>79</sup>

Estas formas de socialización y las trayectorias de los archivos musicales —en gran parte llevadas a cabo de forma offline— fueron para mí desconocidas hasta que logré un acercamiento directo con mis interlocutores. Mi entrada a la temática, en principio, fue netamente digital y mediada por los videos de YouTube que empezaron a publicarse en el 2007 y a los que me aproximé en el año 2014 en el marco de mis estudios de maestría. Mis preguntas se dirigieron hacia la historia de la llegada de esos videos de música de las FARC a plataformas como YouTube en momentos bastante álgidos de la lucha militar entre las FARC y las fuerzas armadas de Colombia. Dada la capacidad de almacenamiento de esta plataforma a lo largo del tiempo, YouTube se convirtió en uno de mis archivos de consulta. Además, el acercamiento a las canciones que empezaron a subir en Internet me permitió ver el valor que esta música cobra más allá de los encuentros entre las FARC o de los encuentros con la población civil campesina con la que las

---

<sup>78</sup> (M. Batalla, comunicación personal, 19 de septiembre de 2017; A. Estradas, comunicación personal, 17 de julio de 2017; Á. Vega, comunicación personal, 18 de agosto de 2017).

<sup>79</sup> (Quishpe, 2020; Á. Vega, comunicación personal, 18 de agosto de 2017).

FARC-EP constantemente se relacionaba. Analizar las canciones subidas al Internet da cuenta de cómo son estas canciones percibidas por públicos más amplios, por públicos urbanos —del cual formo parte— y por públicos muchas veces no simpatizantes de la causa de las FARC. Por ende, la trayectoria de estas canciones se debate entre el ámbito nacional urbano y el ámbito internacional a través de espacios digitales. El primero lo recibe, en primer lugar, con amplia desaprobación, mientras que el segundo, en muchos casos miembros de la internacional socialista, lo recibe y lo acoge con admiración. Es de anotar que, en Berlín mismo, ciudad en la que vivo, gracias a la música fariana he conocido a personas exiliada de Colombia —algunas con afinidad con la internacional socialista— que colecciona esta música y la aprecia en cuanto su valor revolucionario y contrahegemónico.

Los archivos no son solamente lugares donde se almacenan objetos y documentos. Parto de una definición de archivo que lo comprende desde su carácter relacional y visibilizador de lo que se expresa y lo que se oculta, dependiendo del proceso curatorial que imponen determinadas normatividades que se desplazan en el tiempo (Groo, 2020). Esa maleabilidad del concepto de archivo es la que me lleva a pensarlo como la unidad de análisis de las memorias que se generan en la transición de las experiencias socio-digitales de los/las músicos/as de las FARC-EP y que se reflejan en la apropiación de espacios onlife como lo son Facebook y YouTube.

Ya hay quienes han hablado de archivos vivos (Riaño-Alcalá & Baines, 2011), generados por estar consignados en el cuerpo, presentados y representados en actos performativos en donde se evidencia la conexión entre la dimensión cognitiva con la dimensión emocional. Los cuerpos de los hoy excombatientes y el uso que le han dado para la interpretación musical, el canto, la danza y las letras que circulan con estas melodías han funcionado como vehículos de transmisión oral en constante transformación. Las canciones interpretadas en las horas culturales se preservan en la memoria de quienes cantan al unísono melodías quizás antes no oídas, sino aprendidas durante la socialización, a través del contacto de unos con otros, de la unión de sus voces, del movimiento de sus cuerpos al ritmo de lo que cantan. En ese sentido, el espacio de la hora cultural permite la construcción de archivos vivos en donde estos materiales no solamente se preservan, sino que se transmiten y permiten circular las memorias consignadas en esas canciones.



Hasta el día de hoy sigo sin tener certezas sobre los criterios curatoriales para la realización de los cancioneros que circulaban impresos. Puedo imaginar que quizás a través de los mandos medios o altos iban circulando estos cancioneros a los diferentes frentes de las FARC. Lo que sí he podido entender a través de algunas entrevistas que he realizado, es que algunas canciones tenían más aceptación que otras; los altos mandos decidían qué canciones eran las representativas de la colectividad y cuáles debían ser censuradas<sup>80</sup>. Seguramente, bajo estos mismos criterios de selección eran realizados los cancioneros en movimiento entre los frentes guerrilleros. Sin embargo, también de acuerdo con las entrevistas, los mismos combatientes evadían la censura de las canciones que les gustaban en sus prácticas de escucha.<sup>81</sup> Veo a los cancioneros impresos como archivos móviles que expresaban el pensamiento y el criterio de los valores revolucionarios de las FARC. Sus contenidos eran elegidos y se cantaban en la hora cultural en un ambiente colectivo de risa, de chanza y de informalidad que parecía incluso no estar inserto en un contexto de guerra.<sup>82</sup>

La selección de canciones que eran grabadas en casetes y CDs que circulaban entre los guerrilleros y la población civil bajo su influencia era también resultado de un proceso curatorial acorde con los cánones de la guerrilla. La diferencia de estos con los archivos móviles —que eran los cancioneros impresos— es que en este caso los y las combatientes de forma individual se apropian de estos archivos según sus propios criterios. Así, deciden qué canciones oír y cuántas veces oírlas.

A esa lógica individual también responden los archivos digitales contenidos en las memorias USB. No obstante, la flexibilidad de estos equipos digitales permitía la construcción de carpetas personalizadas, así como listas de reproducción que dejaban elegir el orden de las canciones y eliminar aquellas que no les gustaran. En los ETCRs y las ciudades que visité pude ver que la mayoría de los/las excombatientes tenían un computador en donde almacenaban la música de las FARC de todos los ritmos posibles. Lo interesante de este proceso de colección de música, es que no todos los excombatientes almacenaban la música de la misma forma. El almacenamiento se deriva de sus gustos, sus preferencias y sus historias personales, llegando incluso a nombrarlas de formas

---

<sup>80</sup> (A. Tellez, comunicación personal, 30 de agosto de 2017; Á. Vega, comunicación personal, 18 de agosto de 2017)

<sup>81</sup> (A. Tellez, comunicación personal, 30 de agosto de 2017)

<sup>82</sup> (A. Estradas, comunicación personal, 17 de julio de 2017; A. Tellez, comunicación personal, 30 de agosto de 2017; Á. Vega, comunicación personal, 18 de agosto de 2017).

diferentes según las recordaban o según el valor emocional que estas despertaban.<sup>83</sup> Entrevistar alrededor de las carpetas de música que los excombatientes han almacenado y archivado a lo largo del tiempo me ha ayudado a encontrar el significado que estos le han dado a la música fariana, y los recuerdos y las emociones que vienen vinculados a ella. Además de los archivos sonoros, exguerrilleros como Alirio Córdoba —uno de los intérpretes de vallenato del Bloque Caribe involucrado con la emisora fariana— almacena archivos de documentos en Word con letras e indicaciones para la grabación e interpretación de las canciones. En ese sentido, no es a través de partituras como ellos especificaban lo que debe contener una canción, sino a través de palabras que describen cómo y cuándo deben entrar los elementos sonoros como las melodías de las canciones, pero también los sonidos de ambiente que abarcan desde el cantar de los pájaros hasta el retumbar de los fusiles durante el combate.

#### **4.1.2 Experiencias y agencias musicales durante la transición digital**

Las experiencias atraviesan el cuerpo y aluden a las vivencias y aprendizajes que se adquieren con el pasar del tiempo. En ellas se visibiliza el entretendido entre cognición y sentimiento (Cruz Santana, 2017; Turner, 1969) que aporta en la construcción de la memoria. Por lo tanto, los espacios de producción y recepción de la música en sistemas analógicos o digitales transforman las experiencias musicales. Si bien toda experiencia musical requiere del cuerpo, son de diferenciar las intensidades y las formas en las que este se conecta con las experiencias, dependiendo de las mediaciones y de los escenarios en donde estas tengan lugar.

En contextos exclusivos de socialización fariana —como por ejemplo la hora cultural— la corporalidad cumple un rol central, al ser el cuerpo el que experimenta, transmite y transforma la experiencia sonora a través del acto performativo que a su vez crea cohesión y vínculos afectivos. Alrededor de los cancioneros impresos o este tipo particular de archivos en movimiento, el rol central lo juegan la recontextualización que nace de la apropiación de las letras farianas. Allí la experiencia musical se nutre de la interacción de quien escribe las letras con los intérpretes guerrilleros quienes re-musicalizan esas letras y la presentan en escenarios culturales netamente farianos.

Las experiencias musicales también se ven influidas por otras mediaciones como, por ejemplo, las emisoras clandestinas. Estas permiten el vínculo entre quienes participan en

---

<sup>83</sup> (T. Rivera, comunicación personal, 27 de marzo de 2018)

la producción de la música (compositores, intérpretes), quienes la transmiten (comunicadores y creadores de contenido sonoro) y las audiencias. La agencia de los exguerrilleros que trabajaron en la emisora es evidente en la realización de listas de reproducción por medio de software de edición sonora que han aprendido a utilizar desde el ensayo y error autodidacta, y en parte gracias a capacitaciones impartidas por civiles no pertenecientes a la guerrilla.<sup>84</sup> El producto de las selecciones de los guerrilleros comunicadores de la emisora construye el paisaje sonoro de las audiencias, quienes incorporan —tal vez forzosamente— en su cotidianidad la escucha de estas canciones que van acompañadas por otros elementos de la programación radial como lo son entrevistas u otros espacios informativos y culturales.

Teniendo en cuenta el marco de la digitalidad, plataformas digitales como YouTube donde se han subido varios videos de música de las FARC-EP pueden ser entendidas como archivos, y, por lo tanto, como unidades de análisis de las experiencias de transición. El uso de estas plataformas no sólo permite visualizar la música de las FARC sino también la evolución en el debate político alrededor de la legitimidad de la lucha armada y las consecuencias y posibles salidas al conflicto armado interno. Estos archivos no sólo almacenan información, sino que son espacios de interacción que permiten observar cómo se relacionan actores heterogéneos frente una temática que concierne al ámbito nacional. A través de este tipo de archivos es posible ver una recontextualización de los archivos vivos y de los archivos análogos móviles; es decir, una recontextualización de la música de las FARC que va más allá del ámbito local. Gracias a las propiedades de los códigos HTML existe la posibilidad de enviar estos vídeos como hipervínculos, lo que trae como consecuencia que estos materiales sean potencialmente contextualizados en nuevas plataformas como Facebook y Twitter.

La interacción en las plataformas Web se lleva a cabo también antes y después de la firma del acuerdo. Lo interesante en este punto es que en estas plataformas van quedando almacenadas las transformaciones en el debate que se genera en torno a los artefactos digitales y son una muestra de los alcances de este tipo de espacios digitales. Subir esta información a través del Internet reta la normatividad estatal que persigue a quienes para ese momento son considerados terroristas. Esta relación es la que la que motiva a que

---

<sup>84</sup> (A. Córdoba, comunicación personal, 3 de octubre de 2017; A. Estradas, comunicación personal, 17 de julio de 2017; A. Mohamed, comunicación personal, 29 de marzo de 2018).

estas prácticas sean clandestinas. En periodo pre-acuerdo, gracias a los espacios digitales, estos contenidos parecen ser expuestos por primera vez ante públicos cuyas reacciones son de sorpresa y de molestia. Son muy pocos los defensores del levantamiento en armas de las FARC y se exponen varios argumentos con los que se busca quitarle legitimidad a su lucha armada. Se podría presumir que debido a la situación de ilegalidad de las FARC muy pocas personas se atrevían a mostrar simpatía hacia este grupo por miedo a posibles represalias. Sin embargo, a medida que los Diálogos de Paz iban avanzando, empezaron a aparecer mensajes más conciliadores e incluso optimistas por parte de la población civil que antes parecía escéptica o indiferente frente al tema. Si hoy en día se revisa, por ejemplo, el canal de YouTube que han creado las FARC después de la firma del acuerdo y en el marco de su ejercicio político a través de un partido, es posible identificar muchos más simpatizantes. Esto podría explicarse a un menor miedo a posibles represalias tras haber pasado las FARC a la legalidad, pero también a que los mismos excombatientes después de la firma del acuerdo han creado sus identidades digitales para participar e interactuar también alrededor de estos contenidos. En este proceso es posible ver, adicionalmente, la injerencia que tienen los y las firmantes de paz a través de su música difundida y transformada digitalmente. Hoy en día, las prácticas musicales en vivo que aún permiten el encuentro colectivo de las FARC están siempre acompañadas de discursos textuales y audiovisuales en ambientes digitales a través de los cuales esta colectividad habita y sigue oponiéndose a los discursos hegemónicos en Colombia.

## **4.2 Transiciones en la socialización y construcción de la memoria**

Las visitas al ETCR de Pongores, en la Guajira Baja, en tres momentos diferentes (marzo de 2017, marzo del 2018 y marzo del 2019) me permitieron acceder a las transformaciones en el espacio que habitaban los y las firmantes de paz, así como a las transformaciones en sus interacciones sociales. La cotidianidad en los ETCR se compone de diferentes formas de apropiación de los espacios físicos y de dispositivos tecnológicos que conectan con espacios digitales; era evidente la posesión y uso de celulares a través de los cuales pude comunicarme con los y las excombatientes antes de poder conversar con ellos cara a cara, pero también era evidente cómo estos dispositivos eran parte del paisaje y de sus prácticas comunicativas ya estando en el ETCR. En ese sentido, me fue posible observar cómo la tecnología celular se anclaba y se adaptaba a estos lugares, a sus habitantes y a sus necesidades y prácticas comunicativas.

Las notas de campo de mi primera visita evocan mi sensación de estar conviviendo con una comunidad que se resistía a separarse y en la que predominaban prácticas que le daban continuidad a la forma en la que convivían durante la guerra. Los y las firmantes de paz que vivían en el ETCR y yo llevábamos los platos, los colocábamos sobre un mesón y esperábamos pacientemente a que el o la “camarada” encargada de la “rancho” —de cocinar— nos sirviera nuestra porción de arroz con frijoles y una arepa asada. Comíamos juntos y charlábamos. Después cada uno/a lavaba su plato y sus cubiertos sobre un barril de agua. Aunque me recibieron con amabilidad, pude percibir cierta desconfianza y la fortaleza de lazos que marcaban las jerarquías entre quienes fueron comandantes y los/las demás excombatientes.

En mi segunda y tercera visita el panorama cambió bastante. Mis notas de campo me transportan a casitas que tenían cocina, nevera, estufa, televisor, ventilador, juego de sala y cama. Las casitas se habitaban de forma individual o por parejas. La consecuencia fue que mis conversaciones se llevaron a cabo en espacios cerrados y más individualizados, en donde era posible cerrar la puerta —aunque rara vez se cerraba— y marcar distancia con los demás miembros de la comunidad. Aunque también me comuniqué con líderes del ETCR para explicar de nuevo la razón de mis visitas, pude percibir más autonomía por parte de los/las excombatientes. Mis visitas se caracterizaron por recorrer los pasillos en tierra, pero rodeados de jardines que separaban las casas, y por tratar de recordar algunos detalles que no me dejaran perder de vista, en medio de lo que para mí era un laberinto, la ubicación de mi propia casa y de la casa de quienes amablemente accedían a hablar conmigo y me invitaban a comer o a tomar una taza de café bien cargado de azúcar. Las transformaciones que pude observar fueron consecuencia de las dinámicas socializadoras que trajo consigo la firma del Acuerdo de Paz y que difieren de las dinámicas socializadoras de los tiempos de guerra. En ese contexto predominaba la creación de tácticas militares y de convivencia para garantizar la supervivencia y, por lo tanto, era fundamental darle prelación a una forma de vida enfocada en los principios colectivos.

El uso de la tecnología no estuvo exento al cambio de esta postura. Antes de la firma del acuerdo, la tecnología era puesta a la disposición de los objetivos colectivos de la organización guerrillera. Aunque es posible identificar la realización de tareas a nivel individual, la mayoría de los esfuerzos estaban canalizados en “hablar” por la organización guerrillera en general. Después de la firma del acuerdo, la posibilidad que

tuvieron los y las firmantes de paz de adquirir dispositivos y cuentas en plataformas digitales a nombre individual contribuyeron, en parte, a que las prácticas colectivas se fraccionaran por las diferentes formas de apropiación y a que fuera posible “escuchar” sus voces individuales. Sin embargo, no es posible hablar de una tajante ruptura con el pasado guerrillero. La memoria colectiva guerrillera —en la cual la música ocupa un lugar importante— sigue siendo un elemento en constante tensión que, además, es constitutivo de sus identidades. Los videos subidos a YouTube en momentos previos a la firma del acuerdo parecen evocar esos encuentros en los que los individuos están coordinados al ritmo de la colectividad. Por otra parte, las prácticas digitales de los y las firmantes de paz en plataformas tales como Facebook evocan la forma más individualizada en la que se habitan y se apropian las casitas de los ETCR. Al explorar los tipos de archivos que se crean en la transición entre antes y después de la firma del acuerdo y en diferentes plataformas como YouTube y Facebook, concluyo que estos espacios dan lugar a archivos en constante movimiento y construcción que permite incluir relativamente a voces antes excluidas. Allí, factores como la arquitectura y la normatividad de esos archivos influyen en la “emergencia de un archivo insurgente” de dos tipos: uno mediado por YouTube que refleja los valores comunitarios de la comunidad fariana y otro de corte autobiográfico mediado por Facebook (Malagón Valbuena, 2020). Estos archivos autobiográficos son diversos, así como son diversas las experiencias individuales de los/las exguerrilleros/as.

La práctica de recordar y de hacer un ejercicio de memoria también fue evidente durante mi segunda visita a Pondores. En ese momento pude hablar con excombatientes que trabajaban en el área de turismo, en un proyecto que aún se denomina “La Ruta Fariana”. La idea era que los y las visitantes del ETCR pudieran tener una impresión lo más cercana a la realidad de cómo era la vida guerrillera. La instalación de un campamento que es igual al que se habitaba durante los combates (con cambuches, horno para la ranca, lugar de encuentro colectivo) estaba acompañada de la visita de un museo de la memoria cuyas paredes están pintadas con murales evocativos a los líderes farianos y en cuyo interior se puede ver el uniforme y los implementos que debían cargar los guerrilleros, junto con una colección de fotografías expuesta en el lugar.

Aunque la explícita intención del museo era hacer un ejercicio de la memoria de la vida fariana durante la guerra, el intento por recordar y visibilizar la historia de la organización desde “algún” presente de la organización —en este caso una hoy post firma del

acuerdo— no comenzó con la firma del Acuerdo de Paz. Esta intencionalidad se hace evidente al examinar la producción audiovisual de las FARC-EP que acompaña las canciones de agrupaciones artísticas. En Horizonte Fariano, por ejemplo, se puede ver cómo el narrar la historia de las FARC-EP y recordar los orígenes de la guerrilla —a través de imágenes o canciones— era una práctica con la que se buscaba, por una parte, darle legitimidad a la lucha armada de las FARC y, por otra parte, mostrar al interior y por fuera de la organización qué motivaciones tenían los/as guerrilleros/as para entrar a las filas de las FARC-EP<sup>85</sup>. Tras la desmovilización de los/as guerrilleros/as, archivos visuales y audiovisuales se resignificaron o se “actualizaron” desde un nuevo presente que enmarcó las prácticas de recordar. Asimismo, esa resignificación de los archivos en momentos de transición a la vida civil no sólo se convirtió en una de las herramientas usadas por los exguerrilleros para recordar su vida guerrillera, sino para encarar el “presente” de la reincorporación a la vida civil y generar una imagen de constructores de paz contrastante con la imagen que ha circulado a lo largo de la historia del conflicto armado. Pero los archivos digitales no hablan solamente del pasado guerrillero o del pasado que antecede la toma de las armas. El pasado y las memorias sobre este son sólo una parte de las narrativas a las que se logran acceder a través de estos archivos generados con las prácticas digitales en Facebook. Estos archivos documentan también un presente en constante actualización que le da espacio, por ejemplo, también al “olvido” o a no mirar necesariamente hacia el pasado guerrillero, sino hacia el momento presente de su transición a la vida civil.

Es importante también tener en cuenta que recordar y exteriorizar esos recuerdos, una vez firmado el acuerdo, vincula a los firmantes del acuerdo con su pasado guerrillero altamente estigmatizado. Por lo tanto, no es de extrañar que la creación de archivos a través de las redes sociales sea una en las que es posible, por una parte, observar varias tensiones que muestran los tránsitos “entre” tiempos (resignificar el pasado para hacerle cara al presente) y espacios o los procesos liminales que quisiera abordar a lo largo de este capítulo, y, por otra parte, y de forma central, las disputas que estas prácticas implican dentro de la conformación de la esfera pública. Veo a los archivos también como escenarios performativos de mediación que sacan a luz las relaciones de poder y los

---

<sup>85</sup> Esta función es explicada en relación a la música por el investigador Rafael Quishpe. Ver Quishpe 2019.

recursos (Jelin, 2002; Lohmeier & Pentzold, 2014) a los que acceden los/las exguerrilleros/as de las FARC-EP para disputar en esa esfera pública.

Como ya fue mencionado en el capítulo teórico, a la reincorporación no la entiendo como un proceso unidireccional en el cual individuos antes aislados de la vida civil a causa de su pertenencia a la insurgencia empiezan a actuar en un contexto diferente al que vivían durante la guerra. La entiendo como un proceso de vinculación relacional entre individuos con experiencias y cargas identitarias en parte formadas en la insurgencia que se vinculan con redes de individuos —pertenecientes a localidades antes habitadas o no por los y las firmantes de paz— que asimismo tienen experiencias y cargas identitarias. Este encuentro relacional es parte integral de la transición que los firmantes de paz experimentan e influyen.<sup>86</sup> Los archivos digitales creados por los exguerrilleros a través de sus cuentas de Facebook y de YouTube son a su vez componentes de la fragmentada esfera pública en la que circulan discursos heterogéneos que conforman el paisaje mediático nacional (y transnacional). En este tenor, los archivos digitales juegan un rol clave en la conformación de la esfera pública porque en ellos se hacen visibles las expresiones de esas experiencias en transición y su vínculo con los contextos y las narrativas con las que interactúan durante la implementación del acuerdo.

#### **4.2.1 Desde la clandestinidad a los escenarios de YouTube. Los archivos musicales de Horizonte Fariano y Rebeldía Oriental**

“[...] los instrumentos prácticamente fueron hechos por ellos mismos; lo que fue el tamborcito, las cucharitas que las hizo el camarada (Hermes), él era un artesano que hacía cositas de madera, les hizo las cucharas, les hizo unos palitos para tronar así; (...) lo único que compramos fue la guitarra. Los instrumentos fueron fabricados por ellos mismos y con mucho esfuerzo como te digo, y ... para hacerlas cuando hacían los vídeos. Pues eran solamente en el campamento. Nosotros entre todos, entre toda la guerrillerada arreglábamos el campamento (...). Había un campamento que los hacíamos como si tuvieran piso y eso, todos era trabajar todos los días para que ellos tuvieran un buen escenario para grabar (...) todas las cosas salían bien (...) Ahí en el campamento mientras yo estuve hicieron como cuatro o cinco videos.”(E. Gonzáles, comunicación personal, 27 de marzo de 2018)

---

<sup>86</sup> El componente relacional es lo que rescato de la perspectiva del concepto de “reconversión” (Sprenkels, 2014).



Horizonte Fariano fue una agrupación artística conformada por combatientes de las FARC-EP en el Bloque Magdalena Medio. Surgió con el apoyo de Timoleón Jiménez, alias “Timochenko”, actual líder del partido de las FARC (o de los Comunes) y con cuyo liderazgo se llevó a cabo la firma del Acuerdo de Paz. En esa agrupación, la música, la danza y el teatro eran las expresiones centrales. Las palabras de Elisa antes citadas me remiten a un trabajo en colectivo que abarcaba desde la fabricación de instrumentos musicales hasta la creación de los escenarios para grabar los videos, editarlos y subirlos a YouTube. Como fue documentado en las entrevistas realizadas, todas las personas que participaban en ese proyecto, músicos o no, eran miembros de Horizonte Fariano (J. Nevado, comunicación personal, 30 de agosto de 2017). Ese sentimiento de colectividad se evidencia en la evasión a mi pregunta por “el quién” hace determinadas tareas. La respuesta que predominó no se dirige a un nombre individual sino a un “nosotros mismos”. En ese tenor se expresa Leo, quien también fue integrante de esta agrupación, al referirse a la tensión entre el carácter individual y el carácter colectivo de las prácticas musicales dentro de la guerrilla:

“y... me sentía mal cuando no llevaba mi nombre, porque... entonces yo no entendía de que esto aquí se trata de un colectivo ¿si me entiende?, y yo era... yo era el yo, y ese maldito “yo” lo mata mucho a uno ¿si me entiende? Yo, yo, yo hice esto, yo tal cosa, yo que yo ni sé qué. Y esa vaina gracias al camarada Timo fue el que me corrigió. O sea, usted no puede pensar en usted porque mientras que usted está cantando, mientras que usted está escribiendo, hay gente que está pagando guardia, hay gente que está haciendo las comidas, hay gente que está por allá haciendo otras cosas, entonces esto aquí es un colectivo” (L. León, comunicación personal, 30 de agosto de 2017)

Dentro de la colectividad destaca, sin embargo, el rol de Jaime Nevado, poeta de Medellín, quien reunió alrededor de su guitarra a jóvenes guerrilleros y guerrilleras como líder de la agrupación artística. Aunque su afiliación musical era más cercana a la música del interior del país y a otros ritmos latinoamericanos, su encuentro entre los/as combatientes jóvenes trajo como consecuencia la creación de un género musical experimental, al que Nevado mismo llama el “género fariano”. Allí se encuentran varias calidades tímbricas de instrumentos como la guitarra, la tambora, la guacharaca e incluso el acordeón, instrumento que fue posteriormente introducido por las prácticas de escucha de los guerrilleros, en donde el vallenato parecía ser el ritmo predilecto. Teniendo en cuenta que los y las integrantes de la agrupación provenían de diferentes partes del país,

los aportes estéticos regionales que cada uno/a de ellos/as les hacían a las sonoridades de la agrupación se fundían y traían como resultado una música difícilmente catalogable dentro de las lógicas de géneros musicales consolidados.

Sólo pocos de los integrantes de esta agrupación, tenían algún tipo de experiencia previa con la música. La mayoría aprendió a través de su pertenencia al grupo. Según me contaron en las entrevistas, esta música se grabó en paisajes remotos, en espacios donde la acústica no se viera tan perjudicada por los sonidos del ambiente ni por los sonidos de la guerra. Se grabó con cámaras de vídeo, y sus vídeos empezaron almacenarse en CDs que fueron repartidos entre los diferentes bloques de las FARC y entre las poblaciones campesinas cercanas a los campamentos guerrilleros, en zonas de influencia de las FARC-EP.<sup>87</sup>

Al evocar la cercanía social que implica la repartición de la música en CDs podría pensarse que los públicos de presencia directa de esta música eran relativamente homogéneos y simpatizantes con la causa fariana. Sin embargo, a través del Internet, esta música sobrepasó las fronteras de lo local y llegó a las urbes, cuyos públicos más heterogéneos y no simpatizantes de las FARC-EP tal vez ni siquiera podían imaginarse que la guerrilla empleaba también parte de su tiempo en hacer música. Estos videos empiezan a subirse a YouTube en el 2008, cuando la guerra pasaba por uno de sus momentos más álgidos. Por lo tanto, YouTube se convierte en un ambiente de socialización que visibiliza, por una parte, la polarización política de la sociedad colombiana, y por otra, la desaprobación hacia las FARC por determinados sectores sociales. Tanto las FARC-EP como las audiencias de esos videos se sirven de ese ambiente de socialización.

Pero no sólo el Bloque Magdalena Medio proyectó sus videos musicales en YouTube. Esta plataforma fue también el escenario de la música de la agrupación musical “Rebeldía Oriental” —apoyada por el en ese entonces comandante Jorge Briceño— y de las realizaciones audiovisuales de uno de sus integrantes, cuyo nombre de guerra era Ariel Estradas. Aunque los videos daban cuenta también de parte de la cotidianidad del Bloque Oriental, del trabajo de la emisora y de las canciones interpretadas por “Rebeldía Oriental”, destaca el trabajo musical individual de Ariel Estradas, quien además de hacer

---

<sup>87</sup> (L. León, comunicación personal, 30 de agosto de 2017; P. Martí, comunicación personal, 30 de agosto de 2017; J. Nevado, comunicación personal, 30 de agosto de 2017).

y editar los videos, también era quien los posteaba en YouTube.<sup>88</sup> “Rebeldía Oriental” se dedicó a hacer sobre todo música llanera. Por su trabajo en la emisora, tanto Ariel como Anderson, otro de los integrantes de la agrupación musical, tenían acceso a computadores y software de edición sonora. Ariel además incursionó en el uso de Internet y en el año 2012, cuando ya se habían iniciado las negociaciones de paz, decidió crear un canal de YouTube para subir no sólo sus canciones y las de Rebeldía Oriental, sino también otro tipo de trabajo audiovisual que exponía la vida al interior de las FARC: el funcionamiento de la emisora, los bailes y otras actividades culturales. Según comenta Ariel, subir estos vídeos musicales al Internet era una tarea muy difícil. Sobre todo, teniendo en cuenta que, para ello, Ariel debía trasladarse a ciudades como Villavicencio, en donde se veía muy expuesto y en donde el acceso al Internet se lograba sólo en cafés Internet. Para ello, tenía que mantener anónima su identidad<sup>89</sup>. Los vídeos subidos por Ariel no han recibido muchos comentarios, pero si varias visualizaciones. Los comentarios son en su mayoría en contra de las FARC. Ariel buscaba contradecirlos al alegar desconocimiento de quienes comentan sobre lo que él denomina la “revolución”. En ese sentido, la música del bloque oriental se expone más allá del interior de este bloque y potencialmente es escuchada en las urbes y en otros espacios muy alejados del contexto de creación musical.

El posteo de los videos de estas agrupaciones era arriesgado y podría interpretarse como una forma de resistencia dentro de un espacio comunicativo que les permitía exponer sus producciones culturales, pese a que estas eran consideradas producciones de terroristas dentro del marco de la normatividad estatal colombiana. Como me han descrito en varias entrevistas, los y las firmantes de paz que ejercieron la música al interior de las FARC-EP, la interpretación de la música —por ejemplo “en las reuniones clandestinas que hacían por ahí... en el campamento, en las horas culturales, en las aulas todos los domingos”<sup>90</sup>—, la carga de los instrumentos musicales y demás equipos requeridos para la amplificación y grabación de la música eran ya tareas difíciles a causa de los combates. La pérdida de integrantes de las agrupaciones y de instrumentos musicales en bombardeos eran episodios continuos<sup>91</sup>. Adicionalmente, era arriesgado el uso del Internet para subir cualquier tipo de contenido. Como comenta Ariel,

---

<sup>88</sup> (A. Estradas, comunicación personal, 17 de julio de 2017)

<sup>89</sup> (A. Estradas, comunicación personal, 17 de julio de 2017)

<sup>90</sup> (A. Estradas, comunicación personal, 17 de julio de 2017)

<sup>91</sup> (M. Batalla, comunicación personal, 19 de septiembre de 2017; A. Estradas, comunicación personal, 17 de julio de 2017; A. Tellez, comunicación personal, 30 de agosto de 2017; Á. Vega, comunicación

“En tiempo de la guerra era muy delicado. Muy delicado porque usted es... primero que todos o como dice el dicho popular, se quemaba ¿sí? pero yo no me importaba eso porque yo estaba dentro de la guerrilla, yo soy consciente de lo que estaba haciendo. No me importaba eso ¿sí? yo me importaba era llevarle el mensaje al pueblo por medio de las canciones” (A. Estradas, comunicación personal, 17 de julio de 2017)

Como comenté anteriormente, Ariel, al hacer parte del equipo de la cadena bolivariana “Voz de la Resistencia” tenía acceso a equipos de edición de sonido, computadores y cámaras. Dentro de los materiales realizados destacan un documental sobre la emisora, video clips de los trabajos musicales de Rebeldía Oriental y de trabajos musicales a nombre individual posteados en una cuenta de YouTube llamada “Gipson Guerrero” (su primer nombre de guerra) y más adelante (tras al olvidar la contraseña de esa cuenta), en el Canal “Ariel Estradas” (su posterior y más reciente nombre de guerra).<sup>92</sup> A diferencia de las prácticas descritas en la realización de videos de Horizonte Fariano, Ariel hizo varias actividades a título personal incluso antes de la firma del Acuerdo de Paz. Esto se refleja en el nombre que les da a sus canales y en el lugar que les da a los videoclips de sus propias composiciones:

“yo estuve un año en Villavicencio y ahí aprendí de todo... Y pues ahí con lo poco que sabía de sistemas pues se le facilita a uno para agarrarle el hilo a las cosas nuevas que uno miraba afuera (...) Yo [hacía] los mismos videos míos. Los editaba y yo mismo los subía y todo. Aprendí empíricamente” (A. Estradas, comunicación personal, 17 de julio de 2017)

El caso de los videos del Bloque Oriental y de Horizonte Fariano subidos a YouTube en momentos previos a la firma del Acuerdo de Paz y, por lo tanto, en contextos de clandestinidad, muestra la heterogeneidad en la forma en la que operaban los frentes en el ámbito cultural. Asimismo, permite vislumbrar cómo la realización de material audiovisual y su posterior exhibición en espacios en línea da cierto margen para que dentro de las prácticas colectivas de la guerra sea visible la agencia y expresión individual. Como expondré más adelante, esa tendencia a buscar un espacio, al que podríamos llamar “de diferenciación” siguió siendo característica de Ariel en su calidad de firmante de paz.

---

personal, 5 de marzo de 2019)

<sup>92</sup> Lamentablemente, la cuenta “Gipson Guerrero” fue cerrada y ahora sólo cuento con el material que recopilé en el momento de la investigación.

Las prácticas de postear videos musicales en YouTube en el Bloque Oriental y en el Bloque Magdalena Medio tienen en común el interés de llegar a otros lugares por fuera de la influencia de las FARC-EP. En ese sentido, la música y los videos posteados en YouTube funcionan como herramientas en la disputa que se ha forjado también en el ámbito mediático.

En la desigual disputa en el ámbito mediático, más aún cuando una de las partes actúa bajo el velo de la clandestinidad —debido a su calidad de insurgente—, el posteo de videos en plataformas digitales como YouTube es una práctica que permite archivar imágenes y sonidos. Estos archivos posibilitan un acercamiento a la mirada de los y las hoy firmantes de paz en el momento en el que aún portaban armas, así como a la mirada de ciertas audiencias digitales que comentan alrededor de estos videos. Las audiencias, en principio inabarcables y no identificables desde mi mirada analítica, dan cuenta de las disputas y las narrativas que despiertan estos artefactos digitales y el impacto que el pasar del tiempo tiene sobre ellos. Uno de ellos, irremediablemente, es la desaparición de archivos a causa del cierre de canales de YouTube, ya sea por decisión del creador o creadora del canal o por las políticas y normativas de YouTube.<sup>93</sup>

#### **4.2.2 Transmitir el “mensaje para el pueblo” y la construcción de la esfera pública**

Como se evidencia en los testimonios de mis interlocutores, la publicación de los videos musicales de las FARC-EP en YouTube hace parte de una estrategia para mostrar a diferentes sectores sociales una imagen diferente de las FARC-EP, y, por ende, para legitimar la toma de las armas. El habitar los espacios digitales con estos videos —cuyas puestas en escena han sido pensadas para crear una performativa afín al “mensaje” que las FARC-EP querían enviar— tuvo lugar por el reconocimiento de la importancia de “combatir” también en el ámbito mediático. Esto influyó en la escogencia de los elementos comunicativos que facilitarían la transmisión del mensaje insurgente. Recurrir

---

<sup>93</sup> En este punto es importante hacer dos aclaraciones. 1) La mayoría de los canales de YouTube con los que inicié mi investigación actualmente no existen. Existe el material que logré archivar y otros archivos que los y las excombatientes conservan en sus computadores y 2) YouTube maneja unas normas de su comunidad en donde se regula tanto el contenido sensible (políticas sobre desnudos y contenido sexual, política sobre miniaturas, políticas sobre seguridad infantil, política sobre suicidio y autolesiones y política sobre el lenguaje vulgar) como el contenido violento y peligroso (políticas sobre contenido dañino o peligroso, política sobre contenido violento o explícito, política sobre organizaciones criminales violentas, política sobre incitación al odio, políticas sobre acoso y ciberacoso). En <https://support.google.com/youtube/answer/9288567?hl=es>. Teniendo en cuenta los contenidos de los videos de las FARC-EP, los comentarios frente a estos contenidos y el hecho de que estos hagan referencia explícita a una colectividad catalogada como terrorista, no es de extrañar que estos videos puedan ser un blanco fácil para ser eliminados al darle seguimiento a las normas de esta plataforma

a las músicas regionales —que anclan a las poblaciones con sus territorios— ha sido claramente uno de los elementos explicaría que la música fariana ha sido compuesta en géneros reconocidos del territorio nacional. En la edición de los videos, adicionalmente, se recurre a un lenguaje visual metafórico pero sencillo con el que buscan retratar la situación nacional, pero también la humanidad de quienes pertenecen a la guerrilla. Imágenes de guerrilleros/as que además de portar el fusil y el uniforme guerrillero también aparecen bailando, cantando en grupos, tocando instrumentos, etc., contrastan con la imagen de “monstruos” que ha circulado de forma predominante. Por esta razón, los materiales audiovisuales se convierten en componentes de “contra archivos” que les hacen frente a los discursos hegemónicos (Geismar, 2017). Parte de lo que pude vislumbrar en esta investigación es lo que ocurre en el “backstage”, es decir, lo que no está expuesto frente a las audiencias (Goffman, 1997) y que configuraría la “esfera privada” de las FARC-EP. En este “backstage” se planificó el escenario teniendo en cuenta la posible opinión de sus audiencias y cómo lograr “convencerlas”. Por esta razón, el lente analítico del performance resulta adecuado para abordar los códigos y los símbolos que las FARC-EP a través de esos videos despliegan en los espacios —escenarios— onlife.

Por lo tanto, tan importante como la “esfera privada” —y clandestina— de las FARC-EP es también la configuración de la esfera pública en la que se exponen los “productos” pensados para estratégicamente llegar a otras audiencias y hacerles frente a los discursos del “enemigo”. Teniendo en cuenta que habitar los espacios onlife implica pensar en las audiencias y, por lo tanto, pensar en “lo público” —o por lo menos en una cierta apertura hacia este—, la presencia en la esfera pública como espacio simbólico en el que se genera la opinión pública se convierte en uno de los objetivos centrales de las FARC-EP. Con la llegada del Internet, entiendo a la esfera pública como un lugar simbólico que es amorfo y fragmentario porque se construye desde la pluralidad de las experiencias de los individuos —producto de la apropiación de diferentes dispositivos, plataformas y temporalidades— y en donde se hace evidente la intersección entre lo público y lo privado (Winocur & Sánchez Martínez, 2015, p. 67). Los archivos digitales de los/las excombatientes que se generan por sus prácticas digitales en espacios como Facebook y YouTube están insertos dentro de esta dinámica fragmentaria de la esfera pública. En otras palabras, funcionan como parte de la representación de la comunidad fariana en el plano mediático y combativo.

En mi conversación con Ariel y con Anderson sobresale la conciencia sobre el papel que cumple la música en transmitir “el mensaje” revolucionario y mostrar una imagen disímil a aquella que ha circulado en los medios de comunicación; es decir, sobresale su conocimiento sobre las implicaciones que tiene figurar dentro de la esfera pública en el desarrollo del conflicto:

“Dentro del movimiento [la música] ha sido muy importante, muy importante porque uno llega, le llega a la mente de otra manera para hacer política, para que crean en uno. Que se den cuenta que uno es... no es las personas que los medios de comunicación de la burguesía lo están tildando todos los días a uno, todos los días ahí dele, dele, dele y dele. Y entonces ese... ese es el papel que vamos a jugar ahorita. Ese el papel que vamos a jugar ahorita porque nos van a dar... nos van a abrir puertas. Nos van a abrir puertas y ahí dónde vamos a esperar que las FARC no es ese monstruo que tanto muestran...”(A. Estradas, comunicación personal, 17 de julio de 2017)

En medio de la conversación, Ariel aborda espontáneamente la unión entre la música y las prácticas digitales. Por una parte, vincula el “mensaje” implícito en la composición musical con la grabación y la difusión de estas en YouTube: “Y pues uno a medida del tiempo se va dando cuenta y así va por el medio de las canciones llevando el mensaje al pueblo, de la situación del momento... Yo tengo hartas canciones grabadas por ahí, están en YouTube.” Como también lo manifestó Ariel, enviar ese mensaje que se opone a los discursos predominantes, implicaba los riesgos antes mencionados.

Por su parte, Anderson también identifica en su canción un vehículo para enviar un mensaje al pueblo, para hacer política y para mostrar una imagen de las FARC:

“Y entonces, pues en el medio de la guerra y toda esa situación, entonces uno hace las canciones para el pueblo. Ahí lleva uno el mensaje al pueblo ahí... ahí, porque es una forma de hacer prácticamente política también y dar a conocer que es las FARC.”<sup>94</sup>

Por lo tanto, pensar el mensaje como recurso para proyectar los discursos farianos dentro de la esfera pública implica pensar también en el medio a través del cual este debería circular. Esto explicaría el interés que ha tenido esta colectividad en habitar estos espacios antes de la entrega de las armas y en la etapa inicial de transición que observo en esta investigación:

---

<sup>94</sup> (Á. Vega, comunicación personal, 18 de agosto de 2017)

“porque lo miran en el monte piensan que uno está desconectado con el mundo y mentiras que aquí es donde más se aprende porque todos los días se aprenden cosas nuevas, inclusive, ahorita hemos aprendido más de lo que hemos aprendido en... (por el) al proceso de paz. Porque ya uno... ya tiene uno acceso a estos medios. Lo que es los teléfonos, el Internet, ya uno se va preparando más. Porque es un medio de uno educarse también“ (A. Estradas, comunicación personal, 17 de julio de 2017)

La relación entre la música, la tecnología y la difusión del mensaje es también visible al observar las prácticas de intercambio musical en las que la tecnología se ve involucrada. Ya fuera a través del uso de computadores, de USBs o de tecnologías que posibilitaran la difusión de la radio clandestina Voz de la Resistencia, es posible ver cómo la tecnología ha hecho parte de la socialización de la comunidad fariana y de las condiciones de vida en medio de la guerra. Para portar la música fariana en USB se requería la posesión de computadores, hecho que fue posible cuando el proceso de paz ya estaba encaminado. Antes, por cuestiones de seguridad, sólo guerrilleros con roles de mando tenían un computador: “porque anteriormente habría que... y eso a duras penas un computador por 60 que manejaba el comandante, el mando de la compañía, de resto pues no porque por seguridad y demás”<sup>95</sup>. Como lo manifestaron Anderson y Ariel, los computadores se convirtieron con el paso del tiempo en una herramienta para trabajar en la emisora. Sin embargo, no eran solamente los computadores los dispositivos que estaban involucrados en la escucha y circulación de la música fariana. También fueron indispensables los CDs, Cassetes y dispositivos para la reproducción de la música como Discman y Walkman.<sup>96</sup> Por lo tanto, la tecnología no es pasiva y se adapta a las circunstancias tanto de guerra como de cese al fuego. Las apropiaciones tecnológicas interfieren en la formación de la esfera pública.

Explorar las publicaciones en Facebook de Jaime Nevado y de la página de Horizonte Fariano no constituyó en sí mismo un trabajo etnográfico completo. Si bien las observaciones que hice de las publicaciones en las plataformas Web y de las prácticas que se generan alrededor de estas publicaciones, así como mis propias “intervenciones” en el campo (como visualizar los videos posteados, dar “me gusta”, comentar o hacer preguntas sobre los contenidos) equivaldrían a la observación participante tradicional,

---

<sup>95</sup> (Á. Vega, comunicación personal, 5 de marzo de 2019)

<sup>96</sup> (A. Estradas, comunicación personal, 17 de julio de 2017; Á. Vega, comunicación personal, 5 de marzo de 2019)



para mí resultó necesario entablar un diálogo offline con los actores. En primer lugar, dado que la firma del Acuerdo de Paz era reciente, no tenía la certeza de cuánta “libertad” y “confianza” tenían para subir contenidos digitales, y, en segundo lugar, para mí era importante entender cómo se incrustaban o entrelazan las prácticas online con las offline y qué valor cobraban esas prácticas y contenidos para los actores mismos. Mi investigación alrededor de estos escenarios me posiciona más como una observadora (y archivadora) de ese performance que como una participante que interactúa también con esos contenidos. Esto se debe a que mi llegada a estos archivos subidos en momentos previos a la firma del acuerdo tiene lugar varios años después de que estas prácticas iniciaran. Mi rol cambió en el momento en el que empecé a interactuar con las publicaciones y, por ende, con los actores individuales después de la firma del acuerdo.

Tras varios meses de inmersión en el campo a través de la etnografía digital y el trabajo etnográfico “cara a cara” tras el seguimiento de los actores, dispongo de dos categorías con las que pretendo recoger las transiciones socio-digitales de los excombatientes músicos materializadas en forma de archivos. En contextos de transición ya hablé de un archivo de la colectividad consignado en YouTube y uno de la individualidad en Facebook (Malagón Valbuena, 2020). En este capítulo profundizaré en este segundo tipo de archivo desde la individualidad que desemboca en el reencuentro y desencuentro de las transiciones socio-digitales de los/la exguerrilleros/as.

Encuentro dos tipos de archivos que nacen de la agencia y selección —curadoría— de los actores en sus prácticas digitales. El primero, al que llamo archivo del reencuentro, y el segundo al que llamé el archivo del desencuentro. Estos archivos aluden a las transiciones socio digitales de los músicos firmantes de paz en donde están involucradas las relaciones que estos actores establecen con el contexto con el que se encuentran tras la entrega de las armas. La categoría de “reencuentro” me permite describir la llegada a los circuitos sociales que los actores forjaron antes de entrar a las FARC y que “facilitan” la convivencia y la socialización de los exguerrilleros tras la entrega de las armas. El seguimiento a este tipo de archivos muestra que las experiencias adquiridas antes de y durante su pertenencia a las FARC-EP se han resignificado y se ha convertido en herramientas de integración en el contexto generado tras la firma del Acuerdo de Paz. Por otro lado, la categoría de “desencuentro” me permite describir la llegada a un contexto ajeno para los exguerrilleros, en donde las experiencias adquiridas antes y durante la

guerra parecen a primera vista incompatibles con los retos que impone el hacer parte nuevamente de la sociedad civil.

Al analizar estos dos tipos de archivos, encuentro varias tensiones que se van desarrollando en medio de las transiciones socio-digitales y que a su vez construyen y hacen parte de la esfera pública. La primera, a la que denomino “entre el recuerdo y el olvido”, consiste en la disyuntiva de exteriorizar o no los vínculos al pasado guerrillero como estrategia para la reincorporación; la segunda —relacionada con la primera—, y a la que denomino “entre lo individual y lo colectivo”, radica en el despliegue de las individualidades y en las formas heterogéneas en las que estas se relacionan con la identidad colectiva de la organización insurgente; y la tercera a la que designo como “entre la clandestinidad y la apertura hacia lo público” reside en el significado que cobra el uso de espacios digitales antes y después de la entrega de las armas en la configuración de una imagen de la guerrilla frente a públicos ajenos a ella. Para analizar esta tensión, cumplen un rol las condiciones técnicas y materiales requeridas para la producción de determinados artefactos digitales a través de los cuales se busca crear una imagen de la guerrilla disímil a la que durante décadas ha sido preeminente en los medios de comunicación de los grupos dominantes. Mi observación a las prácticas de recordar o de dejar atrás el pasado está enfocada en las apropiaciones de espacios y dispositivos digitales. Por consiguiente, son las múltiples formas narrativas que permite la digitalidad (videos, audios, textos escritos) y el constante diálogo entre contextos online-offline que estas prácticas implican las que han guiado mi seguimiento a esta transición.

Hay varios elementos en el ámbito de las prácticas digitales que caracterizan la transición de la vida de guerra a la vida después de las armas de los y las excombatientes de las FARC que ejercían el oficio de la música. En primer lugar, como ya fue mencionado, destaca el uso individualizado de redes sociales como Facebook, Instagram y programas de mensajería instantánea como WhatsApp. El uso de los espacios digitales permite una apertura hacia “lo público” que es posible desde apropiaciones tecnológicas a través de las cuales muestran el mundo desde su propio lente y con las que construyen y habitan un espacio desde sus propios recursos digitales<sup>97</sup>. En segundo lugar, las formas de apropiación de estos espacios tienen como componente el vaivén entre el recordar y

---

<sup>97</sup> Por recursos digitales entiendo infraestructuras y dispositivos y la capacidad de acción (alfabetización digital) a través de estos.

dejar atrás el pasado guerrillero para vivir el presente. Hecho visible, por ejemplo, en que los firmantes de paz usan a veces su nombre de guerra y a veces su nombre de pila<sup>98</sup> y en hacer uso de esos espacios para mostrar tanto su reencuentro con circuitos culturales previos a la toma de las armas como con habilidades adquiridas en el ejercicio guerrillero. En tercer lugar, el vínculo de las prácticas digitales con otras prácticas que se relacionan con la producción cultural como lo son la música y la poesía. El seguimiento a los archivos fue cronológico, pero a la hora de analizar los archivos en conjunto me centré en las temáticas y en el significado que estas han cobrado en la transición a la vida civil de mis interlocutores.

### **4.3 Hacia un archivo del desencuentro. La heterogeneidad regional de los/las guerrilleros/as y su confluencia en “Horizonte Fariano”**

Horizonte fariano estuvo conformado por jóvenes campesinos de diferentes regiones de Colombia. Aunque compartían algunos gustos musicales como el vallenato, cada experiencia personal y sus orígenes regional impregnaron su forma de aportar musicalmente al grupo. A continuación, presento dos de las experiencias de integrantes de esta agrupación que he seguido: Aleja Tellez y Leo León. A los dos los conocí en Bogotá. Llegaron allí en el marco del evento de inauguración del partido FARC que tuvo como cierre un concierto en la plaza de Bolívar de Bogotá. Como presentaré más adelante, la llegada a Bogotá tanto para Aleja como para Leo es una de las experiencias que simboliza más claramente la transición a la vida civil y a apertura hacia lugares por fuera del marco de la clandestinidad, así como el paso de la ruralidad a los contextos urbanos.

#### **4.3.1 Las coplas de Nariño**

Según me cuenta Aleja Tellez, ella nació en 1985 en Carriza, una vereda del Alto Putumayo que limita con el departamento de Nariño. Llegó al canto en un internado de monjas ubicado otra vereda, pero en el mismo departamento.<sup>99</sup> Además de su experiencia

---

<sup>98</sup> Algunos de ellos pasaron con el tiempo de usar su nombre de guerra a usar su nombre de pila, algunos empezaron a usar de inmediato su nombre de pila.

<sup>99</sup> Siguiendo la línea de reciente Manual Operativo de Internados del Putumayo, la existencia de internados se justifica por las condiciones del conflicto armado que se han vivido en esa región y por la dispersión de la población: “Para la SED (Secretaría de Educación Departamental) de Putumayo los internados son una estrategia de acceso y permanencia educativa y protección que permite a NNAJ y a sus familias participar de un proceso de formación en el que se accede a la oferta educativa y se habita el espacio protector y garante de derechos, a través de seis líneas de acción: 1. Infraestructura y dotación; 2. Calidad educativa; 3. Servicios (alimentación y transporte); 4. Recurso humano; 5. Protección y 6. Participación” (cita en Informe de la Resolución No. 1605 del día 28/02/2005 por la cual se constituye la Mesa de Internados del departamento de Putumayo). Manual Operativo de internados en Putumayo p. 12 Ver también

en el coro del internado, Aleja comenta que sus primeros acercamientos a las coplas, a la música y como tal a la composición de letras provienen de su ámbito familiar. Las coplas que escuchaba eran las llamadas “coplas pastusas”, dada la cercanía del Putumayo alto con el departamento de Nariño:

“yo hacía coplas desde que tenía como 7 años en la escuela. Mi abuelito tocaba guitarra con mis tíos y ellos cantaban. Entonces mi abuelo me enseñaba hacer coplas, incluso pa’ el día de la madre. Él me decía eso se hace así y usted baila, recita y la profesora siempre me pedía coplas para las madres, coplas pa’ yo no sé qué [...] entonces yo empecé a componer coplas” (A. Tellez, comunicación personal, 10 de marzo de 2018).

Teniendo en cuenta que las coplas de Nariño han funcionado como vehículos de expresión y representación de imaginarios de la región (D. C. Córdoba, 2005), no es de extrañar que Aleja se nutriera de esas expresiones populares con toques humorísticos o de picardía transmitidas en reuniones por parte de cantores o copleadores. Aunque al ingresar a la FARC-EP (cuando tenía 12 años) se mantuvo alejada de ese tipo de expresiones, más adelante, en las “horas culturales”, encontró el espacio para seguir desarrollando la composición de coplas, de letras y el canto. Aleja cuenta que eran coplas propias lo que ella presentaba en esos espacios recreativos hasta el día en que, según ella, se le acabó la inspiración y no participó activamente durante dos años. Después de ese tiempo, participó de nuevo, pero cantando esta vez “movimiento bolivariano” de Julián Conrado que empezaba a circular entre las filas guerrilleras. Esta interpretación tuvo gran acogida y trajo como consecuencia que la invitaran a hacer parte de una agrupación musical que se estaba creando:

“[...] y entonces empezaron a decirme que... que si yo antes canté o que... Les dije que no, entonces dijeron estamos conformando un grupo, ya tenemos un muchacho que canta, tenemos un bajista y ¿usted porque no se mete al grupo?, y yo les dije que no porque, o sea mi sueño era otro, en ese tiempo era ser disque dirigente militar, o sea instructora militar.” (A. Tellez, comunicación personal, 10 de marzo de 2018)

Aleja perteneció a varias agrupaciones musicales dentro de las FARC-EP. Antes de llegar a Horizonte Fariano en el Bloque Magdalena Medio, Aleja había recibido clases de música (canto e instrumentos musicales) impartidas por músicos que hacían parte de la

---

<https://www.semana.com/educacion/articulo/internados-para-cobertura-educativa/420368-3> consultado en 19.07.19

población civil, pero también había recibido la influencia de uno de sus compañeros de la guerrilla en el Bloque Sur cercanías del Caquetá: Camilo Vargas, integrante de la orquesta “Los Rebeldes del Sur” (llamada en sus inicios “Orquesta Manuel Marulanda” porque él fue su fundador)<sup>100</sup>:

“Cuando ya llegué allá al grupo... me encuentro con Camilo Vargas, que él no sabe tocar ni una guacharaca. Nada. Y componía, o sea hacía letras. Hacía letras. Y yo le preguntaba, “¿y usted como hace unas letras hermosas [...]?” y él empezó a decirme, “es que pa’ componer es fácil, no es si no... poner hasta aquí, si usted mira que le queda muy largo, y usted mismo... usted misma se va inventando la canción o sea usted le pone música de cualquier cosa.” (A. Tellez, comunicación personal, 10 de marzo de 2018)

El aprendizaje al lado de Camilo Vargas condujo a que Aleja empezara a inventarse sonidos y a ponerle letras de forma empírica. Resalta que no había aprendido a leer pentagramas sino a tocar todo tipo de música para interpretar en diferentes pueblos. El objetivo no era solamente llevarle diversión a la población, sino también hacer labores de inteligencia.<sup>101</sup> A causa de los intensos combates con el ejército, la mayoría de los integrantes de la orquesta murieron en combate. A los que quedaron los repartieron en compañías para, en palabras de Aleja, “evitar que nos mataran a todos”. Consecuencia de ello es su traslado al Bloque Oriental bajo el mando del comandante Jorge Briceño alias “Mono Jojoy” en donde también pasa a pertenecer cortamente a la agrupación “Rebeldía Oriental”.<sup>102</sup> Tras la muerte el Mono Jojoy (año 2010), Aleja es trasladada nuevamente, esta vez a Arauca y posteriormente al Bloque Magdalena Medio en el año 2013 donde llegó a integrar la agrupación “Horizonte Fariano”, bajo la dirección del poeta Jaime Nevado. Llegó allí por recomendación de Sandra Ramírez, la compañera de Manuel Marulanda:

“ella me decía, “mire Aleja si usted se va para un lugar que de pronto la van a llevar, es para que vaya a trabajar música, que allá usted va a tener más oportunidades de trabajar música. Va a hacer lo que usted le gusta... qué tal y allá hay un señor que llama Nevado, que es el que sale en los videos, que fue el [...] el que terminó colocándole la

---

<sup>100</sup> Según me cuenta Jaime Nevado, antes de que Aleja llegara a Horizonte Fariano, él sabía de ella porque Aleja había escrito unos versos para Manuel Marulanda después de su muerte. Estos versos llegaron a Nevado, quien los musicalizó (J. Nevado, comunicación personal, 30 de agosto de 2017).

<sup>101</sup> (A. Tellez, comunicación personal, 10 de marzo de 2018).

<sup>102</sup> (A. Tellez, comunicación personal, 30 de agosto de 2017).

música a la letra que usted hizo del camarada Manuel.” (A. Tellez, comunicación personal, 30 de agosto de 2017)

Quizás lo más representativo de la experiencia que tuvo Aleja dentro de “Horizonte Fariano” fue las transformaciones y experimentaciones con los géneros musicales que se componían e interpretaban en esa agrupación. Canciones pensadas como guavinas podrían resultar siendo vallenatos: “La canción de la letra que él [Jaime Nevado] no quería que fuera así, nos salió a vallenato; que él la escuchaba, dijo, pero es que “yo no me soñaba mi canción así, yo nunca me imaginé un vallenato”, eso es un vallenato.”<sup>103</sup>

#### **4.3.2 El “rap criollo” o reggaetón desde el campamento fariano**

Del Alto Putumayo, me traslado a Convención en Norte de Santander. Allí nació Leo también en el año 1985. Tras el abandono de su madre (a los 3 años) y la muerte de su padre (a los 6 años), Leo es criado por su tía, quien fallece cuando él tiene 14 años. Tras un año de muerte de su tía, en el año 2000 se va con un primo que tenía unas plantas de coca en La Gabarra, Norte de Santander:

“... cuando eso yo era muy fanático a la plata, o sea, mejor dicho, yo quería tener plata. Entonces me dice “si usted quiere se va conmigo para La Gabarra, allá usted va a tener toda la plata del mundo, usted no va a hacer nada, usted va a tener la plata, yo tengo una mata de coca” mejor dicho” (L. León, comunicación personal, 30 de agosto de 2017).

Un año más adelante, Leo y su primo piden ingreso a un comando guerrillero que pasaba por la zona, aunque afirma “yo no conocía la guerrilla yo no conocía, no sabía ni cómo era un guerrillero, ni cómo vestía, ni qué armas portaba, nada de eso”<sup>104</sup>. Después de pasar el curso básico ingresa a la unidad de orden público en donde predominan los enfrentamientos con el ejército y los paramilitares hasta que llegó a la unidad comandada por Timochenko en el Magdalena Medio:

“Bueno, en esa unidad a mí me gustaba cantar. Ya le expliqué que desde pequeño yo... me gustaba cantar. Entonces yo llegué allá pues cantando, yo allá hacían horas culturales y entonces las horas culturales eran de las 6:00 de la tarde hasta las 8:00, esa

---

<sup>103</sup> (A. Tellez, comunicación personal, 30 de agosto de 2017)

<sup>104</sup> La narrativa de Leo en torno a su participación en las FARC-EP difiere de la mayoría de las entrevistas realizadas. Leo habla de su falta de disciplina, de su machismo y problemas para establecer vínculos con las personas. Habla asimismo de la importancia de maestros como Timochecho y Nevado para darle un giro a esos comportamientos, ver la vida de forma diferente y convertirse en un revolucionario.

es la hora cultural. Entonces yo participaba, hacía acordeones de cartón... tocaban los (timbos) y entonces... guacharacas con linternas y yo con el acordeón y cantaba.”(L. León, comunicación personal, 30 de agosto de 2017)

Leo cantaba predominantemente música comercial hasta que se integró a Horizonte Fariano, como proyecto pedagógico. Leo me cuenta cómo fue la conformación de la agrupación, cómo fueron llegando los integrantes con instrumentos como guitarras, voz, percusión, entre otros, y cómo interactuaban en las horas culturales:

“Bueno, yo llegué. Ellos salieron a cantar allá en la hora cultural y yo llegué, me senté a ponerles cuidado, y yo decía, a esa gente, a ese grupo le hace falta algo ¿si me entiende? y es la guacharaca, la guacharaca es la que chiquichichi. Entonces yo al otro día, ellos todos los días ensayaban y casi toda la noche cantaban. Entonces yo al otro día me perdí en la montaña, porque hermano, el campamento queda en la montaña ¿no? pero eso era un sitio despejado y ya uno se abre por el (rastrojero) osea... Y entonces busqué, hay una (macana) de esas de que tiene pullas y corté la macana e hice especie de... (le hice con un ...) así canales hacia la macana. Había una muchacha que tenía peines así largos ¿si me entiende? Y entonces ellos estaban ensayando allá y yo me les metí allá. A mí no me invitaron, a mí no me llamaron, sino que a mí... yo me metí allá y empecé a tocar y a ellos les gustó [la guacharaca]” (L. León, comunicación personal, 30 de agosto de 2017)

Leo destaca dos experiencias durante su participación en Horizonte Fariano: La grabación de los videos musicales y la forma en la que el rapeo se convirtió en su estilo característico. Me comenta que los guerrilleros mismos grababan para después investigar y ensayar cómo editar los videos:

“Y empezaron a meter imágenes de guerrilleros, de muchachas y de toda esa vaina y eso es algo muy bonito. Usted miraba esos videos y usted miraba... o sea nosotros cantando y pasando ese poco de imágenes de muchachos andando con equipos, o sea, con morrales combatiendo...”(L. León, comunicación personal, 30 de agosto de 2017).

Sus palabras me remiten al discurso de asombro de los medios de comunicación como la Revista Semana y BBC América Latina (BBC Mundo, 2012; BBC News Mundo, 2012; Revista Semana, 2012) ante las imágenes de la cotidianidad guerrillera que aparecen en el video “*Ay me voy para La Habana*” postado en YouTube en el 2012. Es precisamente Leo uno de los protagonistas del video musical que, en parte con ritmo de “rap criollo”

—como lo denomina Revista Semana—<sup>105</sup>, habla del inicio de los Diálogos de Paz en La Habana<sup>106</sup>. Este estilo de interpretación que ya caracterizaba a Leo para el momento de la grabación de esta canción surge de una propuesta de “hablar” una canción compuesta por él titulada “la rata que mata”.<sup>107</sup>

La interpretación en ese estilo fue muy bien aceptada por la guerrillerada y se convirtió en el sello personal de Leo. De hecho, al revisar varios de los videos de Horizonte Fariano es posible identificar los aportes estéticos que hace Leo a las canciones de Horizonte Fariano. Resulta interesante que, teniendo en cuenta que Leo tiene un real contacto con las urbes colombianas sólo después de la firma del acuerdo paz, Leo tenga como estética característica un ritmo que tiende a ser visto como predominantemente urbano. Al preguntarle el por qué la preferencia de este género, Leo contestó:

“yo no tengo ni la supremamente idea, me tocaría estudiar. Es que ni yo entiendo ni que, por qué es que uno se pone a ver a otros cantantes [...] son muy distintos que no es como el que canta uno, entonces... pero yo digo que es rap [...] y otro muchacho que sabe de música, le mandé unos discos míos y me dijo que yo cantaba reggaetón. ¿Si me entiende?, o sea, yo estoy desubicado totalmente” (L. León, comunicación personal, 30 de agosto de 2017)

La respuesta de Leo me hizo ser consciente —nuevamente— de que mi necesidad desesperada de categorizar los productos musicales de Horizonte Fariano en términos de géneros y elementos estéticos era totalmente infundada. Mi experiencia con esta agrupación artística me dejó claro, por un parte, que las creaciones musicales de este grupo eran producto de la experimentación y el diálogo entre las distintas experiencias musicales de los integrantes de la agrupación. Como ya fue mencionado antes, esto trajo como resultado lo que Jaime Nevado denominó “género fariano”.

Retomando el efecto que las experiencias narradas por Aleja y Leo tuvieron en la realización de videos que posteriormente fueron posteados en YouTube, es importante tener en cuenta que el entretejido entre las prácticas musicales en conjunción con la producción audiovisual y con la interacción digital permite pensar a YouTube como un

---

<sup>105</sup> Es difícil interpretar si esta denominación se hace en tono de burla o en pro de darle un adjetivo característico a la estética musical del video.

<sup>106</sup> Su contenido es abordado bajo el título “Video de las FARC: ¿más allá del rap, un manifiesto político?”

<sup>107</sup> Leo rapea para mí: “no reelija la rata que mata, ella es mafiosa, corrupta y paraca. Si usted colombiano, ama a la patria, no reelija a esa puerca rata”



escenario en el que performan elementos que hacen parte de la memoria fariana y que se resignifican continuamente por las prácticas de los actores. Los videos subidos en YouTube muestran el producto final sobre el escenario. Este escenario se compone no sólo de las imágenes y las grabaciones musicales que constituyen la materia prima del video, sino también de la composición visual que surge de la edición de las imágenes. El público de YouTube tiene acceso a esa puesta en escena y comenta sobre ello. Pero en el “backstage” se encuentra todo el proyecto de creación de Horizonte Fariano que incluye ensayos, momentos de encuentro creativo, escenografía, discusiones y un trabajo de edición audiovisual a través de imágenes de la agrupación y del Bloque Magdalena Medio, así como imágenes de apoyo.

### **4.3.3 Características del archivo del desencuentro**

“Con mi piel desnuda, voy sintiendo el frío, dejando mis huellas, marcando el camino, con los pies descalzos, las manos vacías, es como empezar de cero en la vida. Un mundo desconocido, y sin opción de escapar, con el pensamiento claro de lo que quiero alcanzar” (Canción “Manos vacías” – Alejandra Tellez)

En Horizonte Fariano confluyen historias regionales y biográficas distintas como las de Aleja, Leo y Jaime. Aunque esto no es una novedad en la composición poblacional de los distintos bloques que componían a las extintas FARC-EP, las estéticas de las prácticas artísticas allí reunidas hacen este fenómeno aún más evidente. Los diferentes componentes identitarios que tienen sus integrantes permiten la creación de un género musical que no se adscribe concretamente a ningún género definido y caracterizado previamente. Experimentar con esa heterogeneidad le da un sello característico a la estética musical y artística de esa agrupación. A la luz de lo que representó Horizonte Fariano en contexto de guerra, entiendo a esa pluralidad identitaria y, por lo tanto, estética, como un elemento que favoreció la riqueza de las prácticas artísticas. Este proyecto abrazó las diferencias y se nutrió de ellas debido a que sentimientos de cohesión, de pertenencia y aceptación eran requeridos en un proyecto insurgente como las FARC-EP de mayoritaria composición campesina de distintos lugares del país.

No obstante, tras la entrega de las armas, esta diversidad cultural y estas experiencias artísticas adquiridas en la guerra parecen ser leídas de otra forma. Tanto Aleja como Leo llegan a un contexto totalmente diferente, en el que sus experiencias musicales y de socialización no son compatibles con los retos de la reincorporación que incluyen, entre

otros, la integración a un mercado laboral. La llegada a Bogotá, uno de los centros urbanos de Colombia, es inspiradora de la creación de un archivo del desencuentro que documenta por una parte la fascinación y asombro de llegar a las urbes, pero al mismo tiempo sentimientos de soledad y desasosiego. A través de estos archivos, Leo y Aleja habitan los espacios digitales y generan un entorno de socialización con públicos tanto cercanos y afines a sus experiencias como con actores totalmente en contra de la lucha guerrillera de las FARC-EP.

“Manos vacías” —cuya letra da la apertura a esta sección— fue una canción compuesta por Aleja al llegar a Bogotá, pero grabada en el marco del Paro Nacional del 2021. Aleja me envió la grabación de audio de unos de los ensayos por WhatsApp cuando retomamos nuestro contacto después de un tiempo. WhatsApp ha sido, junto con Facebook, el medio por el que mayoritariamente tenemos contacto desde la conocí personalmente en agosto del 2017. Sin embargo, antes de esa fecha, el rostro de Aleja ya era conocido para mí. No sólo por los videos de Horizonte Fariano que circulan en YouTube, sino por los videos de eventos en el marco de la firma del Acuerdo de Paz en los que Aleja participaba con sus canciones y que circulaban a través de WhatsApp entre los y las excombatientes. Aunque “Manos vacías” no fue la primera canción de Aleja que empezó a circular por las redes, sí fue la primera que hizo alusión a su proceso de reincorporación y a el impacto que causó en ella su llegada a Bogotá.

Aleja me cuenta que su contacto con el Internet inicia tras la firma del Acuerdo de Paz. A pesar de saber de su existencia, los oficios que realizaba dentro de las FARC-EP no estaba relacionados con el área comunicativa y por lo tanto no tenía acceso a dispositivos:

“Yo fui la última yo creo que en conocer Internet. Porque... toda mi vida fue selva, hasta hace... 2012, 2013... 2013 más o menos todo el tiempo fue selva. Yo nunca... un computador pa’ los trabajos de comunicación y escuchaba hablar de Internet por una... por un sistema que empezamos a implementar; pero yo no utilizaba el Internet”  
(A. Tellez, comunicación personal, 30 de agosto de 2017)

Sin embargo, una vez crea su cuenta de Facebook<sup>108</sup> con su nombre de pila reconoce su utilidad para reencontrarse con personas de las que no sabía durante mucho tiempo, para entablar contactos y darse a conocer: “y uno empieza a inventarse estrategias como para

---

<sup>108</sup> La primera cuenta de Facebook de Aleja en donde publicó los Facebook-Live con sus opiniones políticas se mantiene inactiva desde el 2017 después de que eliminó la mayoría de sus publicaciones.

que muchos puedan mirar lo que uno hace y empezar a publicar y empezar a escuchar los comentarios por Facebook.” Dentro de ese interés por conectarse, resalta sobre todo la posibilidad de encontrarse con personas de otros lugares y decir abiertamente “¡yo soy guerrillera de las FARC!<sup>109</sup>.” Para Aleja, el Internet podría facilitar la interacción con personas que tuvieran inquietudes sobre la historia de las FARC, por lo que recibía con gusto las solicitudes de amistad en Facebook y buscaba tiempo para responder preguntas de públicos diversos en donde tenían cabida incluso paramilitares. Aleja era consciente de la imagen que se ha construido de las FARC-EP a lo largo del tiempo y fue a través de su apropiación de los espacios onlife —publicaciones en Facebook y conciertos de música en vivo— con la que buscó entablar un diálogo y de debate con otros actores que desde la perspectiva de Aleja no sabían mucho de la realidad de la organización y le han dado prelación a discursos que solo criminalizan a la guerrilla:

“Mire yo... pues cómo le digo, yo he ido como a espacios donde la gente es algo consciente de lo que... o no consciente de lo que somos la organización, sino que hay gente que ya ha tocado esos temas. De que... tienen que conocer la otra cara que no se conoce y es la voz de la guerrilla. Y qué pensarían ellos si en ese momento llegara un guerrillero a hablarles o una guerrillera a contarles, cuando le están diciendo RCN y Caracol [medios grandes de comunicación en Colombia] que hay violaciones de mujeres y todo eso. Entonces ellos están como en ese diálogo de qué no, de que... “que dicen ustedes, ¿será que sí las violaban?” que sí, que tal y que. Está la gente como en ese debate y dicen “no, pues entonces vamos a traer una guerrillera pa’ que nos cuente”

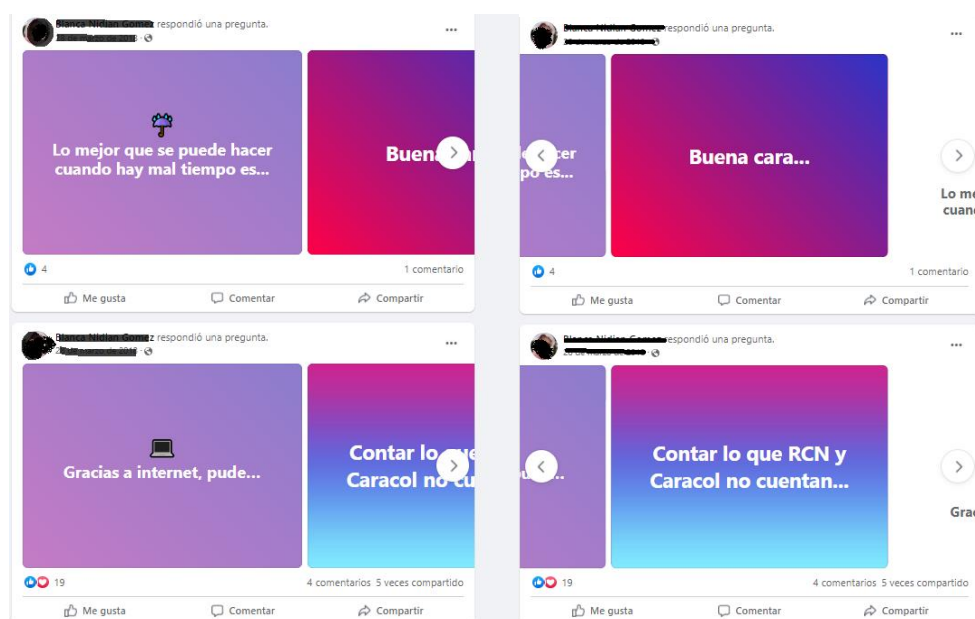
“Saber que yo puedo decirle a la gente lo que sentimos, lo que son realmente somos. De que a veces la gente queda interesada en saber más, en conocer más. Por ejemplo... ahorita en la... en la universidad en La Distrital ya les he contado a dos maestros de que yo soy excombatiente. Yo... yo les digo, yo soy excombatiente y... para que me entiendan más porque yo no sé muchas cosas”(A. Tellez, comunicación personal, 10 de marzo de 2018).

Por lo tanto, la música de Aleja después de la firma del acuerdo siguió cumpliendo un papel comunicativo y pedagógico, pero ahora en un plano más amplio desde la capital del país. Esto hizo que tuviera contacto con otro tipo de públicos que tenían curiosidad por saber de la vida de los excombatientes, lo que motivó a Aleja a contarles en esos espacios

---

<sup>109</sup> Hablar en presente sobre “ser guerrillera” tras haber entregado las armas es un elemento que da cuenta de un sentir todavía arraigado a la vida de la guerrilla, que es la vida que en ese momento siente más cercana que la de hacer parte de la vida civil que dejó en su juventud.

su versión de la historia (A. Tellez, comunicación personal, 10 de marzo de 2018), de la misma forma que ha buscado defender su visión en las discusiones alrededor de sus publicaciones en Facebook.<sup>110</sup> Como lo expone de forma directa en una de sus publicaciones en Facebook, Aleja ve en el Internet una herramienta para “contar” lo que no cuentan los grandes medios de comunicación como RCN y Caracol:



Captura de pantalla Facebook Aleja 2018.03.28

El Internet también ha sido el espacio en el que ha encontrado recursos no sólo para seguir haciendo música a través de las pistas que puede bajar para cantar sobre ellas, sino también para promocionar sus nuevos trabajos musicales:

“Es la primera canción que hicimos en computador con Leo. El tema es que nosotros éramos Horizonte Fariano, pero Horizonte Fariano se desintegra por las diferentes tareas del resto, entonces dijimos... no, pues se acabó y queda uno nuevo y.... pues

<sup>110</sup> Actualmente, Aleja ya no se dedica a la música de tiempo completo; dejó la facultad de música y tiene un trabajo como escolta. Las experiencias musicales adquiridas en la guerra no le han servido para sobrevivir tras la firma del Acuerdo de Paz. Al parecer tienen mucho más valor los conocimientos militares que adquirió durante la guerra; con ellos pudo conseguir un trabajo para sobrevivir. Como me lo comunicó en un chat de WhatsApp: “la música es mi único y gran sueño. Pero la necesidad es otra. Sin embargo, la idea es seguir con la música en el tiempo que me quede” (Aleja 15.09.2020)

Aunque mi foco investigativo está en el seguimiento que realicé hasta inicios del 2020 cuando aún no había dejado la universidad, destacan las publicaciones actuales duplicadas en Facebook e Instagram en las que predominan fotos de Aleja en las diferentes partes que viaja por su trabajo y videos en donde canta fragmentos de sus canciones favoritas.

pongámonos hacer música en el computador, ¿y cómo?, no pues simple inventémonos”  
(A. Tellez, comunicación personal, 10 de marzo de 2018)

Aleja me cuenta sobre su experiencia en la edición audiovisual y sobre el apoyo profesional que tanto ella como Leo recibieron para hacer el video de la Catatumbera. Este video circula en los archivos de Facebook de los dos y fue posteado también en YouTube (A. Tellez, comunicación personal, 30 de agosto de 2017). Según comenta Aleja, esta canción tuvo gran acogida en el Catatumbo:

“Entonces los de allá del Catatumbo “no pues es que ustedes son los que cantan el himno del Catatumbo.” La Catatumbera la han llevado por varias partes y cómo lo bacano del Catatumbo es que allá la gente si es organizada, entonces se convocan hasta 5000 personas para hacer un evento y colocan esas canciones y las ponen a sonar, y entonces ya la gente hace (copias). Y como viene gente desde todos los pueblitos se llevan una copia y la reproducen, o sea en el Catatumbo se conocen ya” (A. Tellez, comunicación personal, 30 de agosto de 2017)

Así como es para ella importante que en el Catatumbo su canción tenga resonancia, también lo es el número de reproducciones que sus canciones tienen en Facebook o YouTube. Al igual que cuando pertenecían a Horizonte Fariano, el trabajo visual que acompaña sus composiciones musicales tiene un fuerte valor para Aleja. Ella y Leo hacían grabaciones de imágenes de apoyo para poder crear sus videos. Para estos videos buscan imágenes de

“seguimiento a la gente; gente que estaba en sus actividades. Es que uno para un video de música necesita imágenes... es como esa ley que tú tienes como el sistema de que tienen que pasar yo no sé cuántas imágenes por segundo. Entonces la gente se acostumbra es a esas imágenes. Ya si dura más de cinco, diez segundos ya se vuelve una imagen aburridora para la (mente)”(A. Tellez, comunicación personal, 10 de marzo de 2018)

Por lo tanto, sus primeras publicaciones aluden a videos musicales realizados en las Zonas Veredales —lugar al que se trasladaron los/las guerrilleros/as tras la firma del acuerdo— en donde ella y Leo le cantan a la paz y la reconciliación a ritmo de reggae y reggaetón. Las frases de Aleja describen la forma en la que ella y Leo se involucran en la creación de estos productos que empiezan a circular en sus biografías de Facebook, pero también a través de nuevos espacios musicales en los que es posible tener una apertura hacia otros

públicos. Los mensajes que se envían a través de estas canciones y estos videos —que exponen el trabajo de los exguerrilleros en las Zonas Veredales— es que tras la entrega de las armas los exguerrilleros están comprometidos con la construcción de paz. Este mensaje puede leerse como una estrategia para la reincorporación porque pretende colarse por entre las grietas de la esfera pública para hacer frente a otros imaginarios.

La visión optimista que es visible en la entrevista realizada en el 2017 se ve opacada con la realidad de la reincorporación de Aleja. Por cuestiones de seguridad y constantes amenazas contra la vida de ella y de su madre en el Putumayo, Aleja tuvo que cambiar varias veces de número de celular y de cuentas de WhatsApp, y tuvo que eliminar varios de los contenidos publicados en Facebook. Esta situación me hizo perderle varias veces la pista, por lo que tuve que recurrir a otras personas para que me ayudaran a restablecer el contacto con ella.

En el caso de las prácticas digitales de Aleja, considero predominante ese paso radical de tener una tendencia a apertura hacia el exterior a buscar reservar información para proteger su seguridad<sup>111</sup>. Esta reserva se hizo aún más evidente en el momento en el que se convirtió en madre, al ser consciente que este tipo de situaciones podrían repercutir también en la vida de su hijo. El archivo digital que estaba construyendo Aleja en donde había, por ejemplo, publicaciones de Facebook-Live en las que ella abiertamente expresaba sus opiniones políticas y nuevos videos musicales que realizó con Leo, fue desapareciendo poco a poco hasta tomar otras tonalidades. En ese sentido, la transición en las prácticas digitales de Aleja no está regida como en la mayoría de los excombatientes entrevistados por el cambio paulatino de nombre (del de guerra al de pila) en sus redes sociales, sino por la desaparición radical de ciertos contenidos que fueron reemplazados por publicaciones en un tono mucho más tímido y prudente. Con el paso del tiempo, sin embargo, Aleja ha retomado la confianza y, por ende, ha retomado prácticas digitales más activas. De hecho, es en las publicaciones de Aleja en donde es más fácilmente encontrar discusiones sobre temas políticos, tal vez porque acepta entre sus “amigos” a un grupo más heterogéneo que no necesariamente es afín a su forma de ver el mundo.

Las entrevistas que le he realizado a Aleja me han permitido entender sus “silencios digitales”, la desaparición repentina de contenidos y la maleabilidad del archivo digital.

---

<sup>111</sup> Reflejado en el abandono de una de sus cuentas de Facebook desde el 2017.

A través de las entrevistas pude entender que las dificultades en su reincorporación se deben en gran parte a que, como lo manifiesta en “Un nuevo amanecer”, en Bogotá tiene que empezar de cero. Aleja no se reencuentra con un circuito social previo en el que pueda establecer alianzas. Además, los conocimientos musicales adquiridos durante su pertenencia a las FARC-EP no son compatibles con los que requiere la sociedad a la que se está reincorporando. Esto la motivó a intentar profesionalizarse en la música matriculándose a la Facultad de Música de la Universidad Distrital en Bogotá. Aleja recalca que la gran diferencia entre hacer música después de la firma del acuerdo es que los excombatientes ahora tienen la necesidad de buscar recursos para sobrevivir en este nuevo estadio de reincorporación a la vida civil; para sobrevivir se hace necesario pensar en cantar otro tipo de música:

“Ahora no. Ahora es ir a cantar, pero tengo también la preocupación de lo otro, ya de aquí para moverme a tal parte necesito billete para el pasaje, al menos el transporte o la alimentación y a veces eso no se da, entonces dice uno hijuemadre, pues bacano lo que estamos haciendo y poder mostrar lo que tenemos y todo. Pero las otras necesidades si se nos ponen de pa’ arriba y ya no es lo mismo dicen... ya no es lo mismo. Entonces dice uno de pronto más adelante me toca interpretar otros temas.”(A. Tellez, comunicación personal, 10 de marzo de 2018)

El proceso de entrada a los estudios musicales a nivel universitario no fue fácil. La emoción con la que anuncia por Facebook el inicio de esa nueva etapa de su vida de formación musical se ve opacada por la incompatibilidad de sus saberes musicales con los saberes musicales a nivel universitario. Por esta razón, finalmente decidió retirarse. Fue consciente de las diferencias que tenía con sus compañeros universitarios en el nivel de formación musical, lo que la ha hecho sentirse en desventaja:

“definitivamente yo creo que no hay para eso porque, uno, va muy rápido, dos, la gente de allá sabe mucho, gente que toca guitarra, los que no tocan guitarra tocar saxofón imagínese. Yo... no toco nada, ni guitarra ni nada.”(A. Tellez, comunicación personal, 10 de marzo de 2018)



Captura de Pantalla Facebook Aleja 2018.02.27

Los obstáculos que enfrentó Aleja a la hora de incorporarse a la universidad para continuar con su formación musical son consecuencia de que en ese nuevo contexto universitario no son valoradas las experiencias musicales que Aleja ha adquirido como guerrillera de las FARC. En otras palabras, no cuenta con lo que Bourdieu llamaría el “capital cultural” (en este caso capital cultural musical) que se exige en el ámbito universitario: “Bourdieu afirma que el capital cultural consiste en la familiaridad con la cultura dominante en una sociedad, y especialmente en la capacidad de comprender y utilizar una lengua “educada”. (Sullivan, 2001). El cambio de contexto social que trajo consigo la reincorporación a la vida civil de Aleja, y su deseo de continuar con el oficio musical la ha enfrentado a una valoración diferente de sus saberes y habilidades adquiridas en el periodo que antecede la firma del acuerdo. Esas dificultades en el estudio de la música se vieron acompañadas de otras obligaciones que ha tenido que cumplir por ejemplo en la cooperativa de artistas farianos COMUNARTE y su rol de madre.

Mientras hablábamos sobre sus publicaciones en Facebook, Aleja aludió a la falta de experiencia que tienen los músicos farianos para organizarse como cooperativa: “Se está gestionando y todo, pero sí ha sido demorado por la falta de la experiencia de la



conformación de una cooperativa. Resulta que hay que tener un portafolio yo no sé de qué.”<sup>112</sup> La experiencia adquirida para llevar la música fariana a diferentes lugares parece, por lo tanto, no apta para su nueva situación.

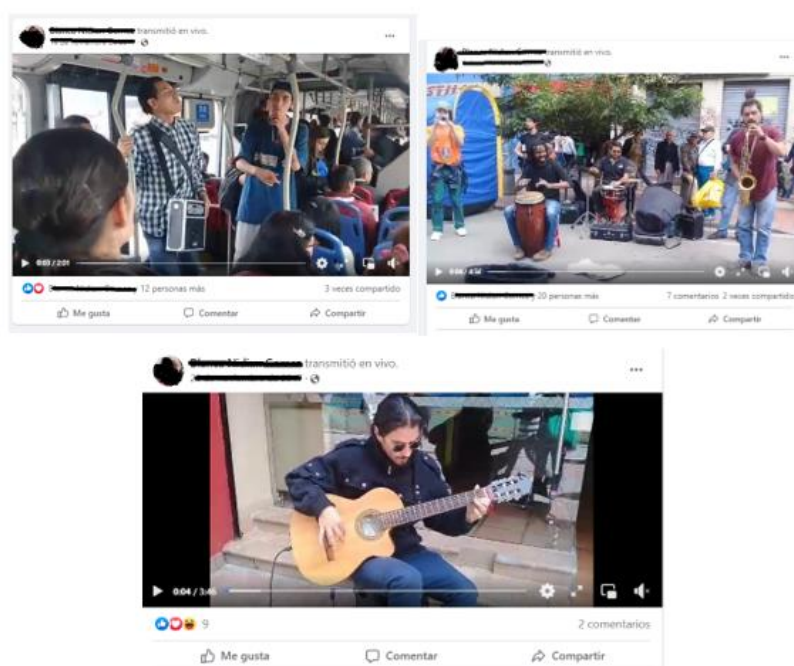
Los contenidos del archivo digital de Aleja en Facebook también dan cuenta también del proceso de reincorporación de Aleja desde sus experiencias en Bogotá y desde las impresiones que empezó a construir como una mujer cuya vida había estado mayoritariamente anclada al campo. La llegada de Aleja a las urbes antes desconocidas y a las impresiones que estas despiertan en ella están también vinculadas con expresiones musicales. A la desaparición de publicaciones de apertura política a través de Facebook Live le siguieron videos de transmisiones en vivo (también por Facebook Live) de músicos callejeros en las calles de Bogotá. A través de ellos, Aleja habita el espacio digital y de paso muestra parte del recorrido de las calles que acompañan su cotidianidad. Estos videos documentan la música, pero también el pasar de las personas por el espacio público bogotano, algunas desprevenidas, otras atentas a las sonoridades de las calles. En ese sentido, Aleja habita los espacios digitales con las imágenes de su “habitar” las calles de la ciudad que la recibe. A este habitar lo entiendo como un “habitar musical” por la constante alusión a ese quehacer y a su conexión emocional con este. En sus Facebook Live sobresalen también narraciones en forma de noticia – como aprendió en sus capacitaciones en el área de comunicación – de la presentación musical fariana con mayor apertura en el entorno urbano de la plaza de Bolívar en Bogotá en septiembre del 2017. Su cercanía con lo musical a nivel personal se visibiliza también en el anuncio que hace a través de Facebook del inicio de sus estudios musicales y en la publicidad de sus presentaciones frente a públicos de la colectividad fariana o afines a ellos, pero también frente a públicos nuevos.

---

<sup>112</sup> (A. Tellez, comunicación personal, 10 de marzo de 2018).



Captura de Pantalla Facebook Aleja 2017.09.01

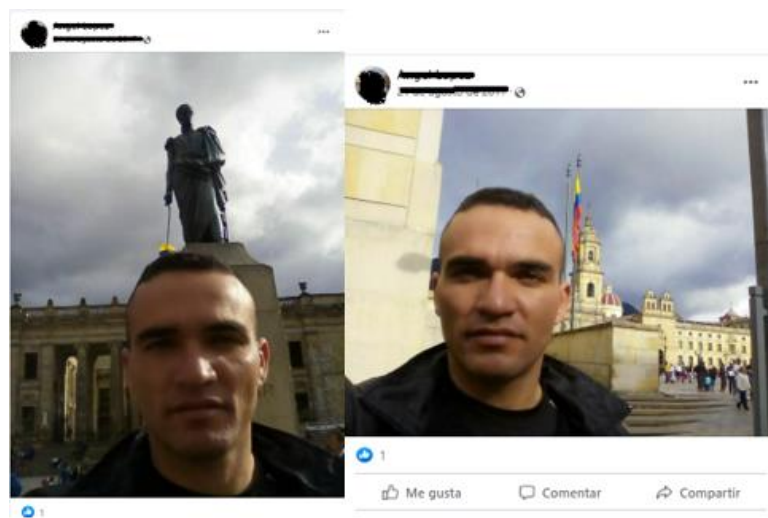


Captura de Pantalla Facebook Aleja 2017.11.14/2017.11.06/2017.11.20

Las publicaciones en Facebook de Leo<sup>113</sup> también evocan la llegada a un lugar previamente desconocido que busca documentar a través de fotografías de lugares representativos de Bogotá, como lo son la Plaza de Bolívar y el cerro de Monserrate. En la mayoría de las fotos aparece él también como si quisiera comprobar su presencia en la capital dado que Leo había vivido sobre todo en zonas rurales. Lamentablemente nunca tuve la oportunidad de entrevistarlo de nuevo antes de su fallecimiento, pero entiendo las selfies en lugares que evidenciaran su presencia en la ciudad como un símbolo de estatus frente al público digital. Acompañé parte de su encuentro con la ciudad durante las

<sup>113</sup> Leo al igual que Aleja tienen desde el principio sus cuentas de Facebook con sus nombres de pila. Leo abrió dos cuentas de Facebook porque olvidó la contraseña de la primera que abrió.

caminatas motivadas por la búsqueda de un lugar donde Leo se sintiera a gusto para concederme la entrevista y más adelante en nuestro encuentro en la plaza de Bolívar durante el concierto de inauguración del partido de las FARC-EP. Durante nuestras comunicaciones por WhatsApp, Leo me comentó a través de notas de voz sus impresiones sobre Bogotá. Estas se debaten entre la fascinación y la inestabilidad: “yo estoy aquí andando casi toda la ciudad. Lo que pasa es que ahí le toca a uno gastar mucha plata. Pero no importa, con tal de conocer” (WH 3.09.2017), “de todas maneras me ha tocado dar muchas vueltas, no me he logrado organizarme bien, pero ya mañana, pasado mañana ya llego a un sitio donde ya va a ser estable” (WH 6.09.2017).



Captura de Pantalla Facebook Leo 2017.08.21

En la biografía de Leo de Facebook predominan las selfies y las fotos con su hija, así como el reposteo de los videos musicales que realiza con Aleja y de videos antiguos de Horizonte Fariano. También aparecen videos de sus composiciones musicales como solista, como por ejemplo el dedicado a uno de sus maestros de la escuela de escoltas por su cumpleaños. La cámara se dirige hacia su rostro y al mismo tiempo gira revelando un paisaje de montañas y árboles mientras canta. A pesar de que durante la entrevista Leo me contó mucho sobre su acercamiento hacia la música, al releer las transcripciones de sus palabras noto su preocupación frente a la posibilidad de conseguir un trabajo como escolta, debido a que no había pasado unos exámenes psicológicos previos que se requerían para obtener este trabajo. El desencuentro se materializa en la imposibilidad de

trabajar en el área de la seguridad —como escolta— en la que podría tener estabilidad económica y en las dificultades que tiene para establecerse en Bogotá:

“O sea, yo no quisiera vender mi música, o sea yo quiero tener un buen trabajo, pues no un buen trabajo, pues sí un trabajo que... a mí no me mueve el dinero. Pero lo que sí me estoy dando cuenta yo es que en la ciudad le toca a uno tener plata, si no, pailas, se muere uno de hambre ¿si me entiende? ahora, mi música no la pienso vender, me toca trabajar, me toca tener un buen trabajo, lo otro, si a mí me toca aguantar hambre, aguanto, si me toca vestir como sea, me visto, pero a mí lo que me preocupa ahorita es la niña, ella está en crecimiento, ella necesita ropa y necesita estudiar toda esa vaina. Y yo necesito trabajo, un buen salario. Y lo otro pues mi música en ese tiempo que... o sea en ese trabajo que tengo en los ratos libres, porque yo me imagino que tendrá que darle tiempo. Entonces uno escribe y uno mismo se graba. Como ya yo ya aprendí también a grabarme ya yo no es como antes, que le rogaba a uno, o sea, me tocaba rogarle a otro para que me grabara”(L. León, comunicación personal, 30 de agosto de 2017)

A diferencia de Aleja, Leo no veía la música como un trabajo con el que pueda sobrevivir. Le apostaba a un trabajo como el de escolta que para el momento de la entrevista parecía también imposible de lograr. En ese sentido, sus posibilidades para la reincorporación materializadas en el uso del capital adquirido en la guerra parecen no ser compatibles ni en las tareas en el área de seguridad, ni en el quehacer musical dada las necesidades económicas que describe. Dejar la música en el entorno de desencuentro en el que se ubica tras la entrega de las armas no es una posibilidad porque como él mismo lo expresó a través de algunas de sus notas de voz: “de todas formas, yo soy un tipo que todo lo que pienso y creo, lo expreso por medio de las letras, por medio de mis canciones.” (WH 30.08.2017). Desconozco con certeza las razones por las que Leo decidió quitarse la vida<sup>114</sup> y nunca me imaginé que uno de los mensajes de voz que me dejó por WhatsApp iba a ser premonitorio: “yo no creo que nos encontremos otra vez” (WH 01.01.2018)<sup>115</sup>.

---

<sup>114</sup> Me enteré de la muerte de Leo cuando Jaime Nevado, administrador de la cuenta de Horizonte Fariano en Facebook, cambió la foto de perfil de la página por una foto de Leo. Las condolencias en los comentarios no se hicieron esperar. Ante mi confusión hablé con Jaime Nevado a través de WhatsApp. Él me confirmó que Leo se había quitado la vida.

<sup>115</sup> Referencias al fallecimiento de Leo por parte de Anderson: “Yo escribí algo sobre él muy sencillo y... pues como te digo, o sea, desafortunadamente pues me imagino, no sé, que gente que no lo conoció. Pero para mí fue muy triste la muerte de Leo. Muy triste y además sorprendente, o sea las circunstancias, sin saber por qué, porque como te... como escribía ahí ese día, la última vez que yo vi a Leo pues lo vi normal, con su actitud de siempre de charlatán, de reír, de cantar. Cosas que ni yo hago porque pues... por lo menos ese día, la última vez que lo vi recuerdo que nos fuimos... yo estaba disponible en Bogotá que disponible



Captura de Pantalla Facebook Leo 2017.09.15

La tensión entre el recuerdo y el olvido se evidencia en la aparición e intempestiva desaparición de contenidos de la cuenta de Aleja tras las amenazas de muerte que ha recibido continuamente tras la firma del Acuerdo de Paz. Recordar el pasado guerrillero y hablar de él a través publicaciones como fotografías, videos y transmisiones de Facebook Live trae como consecuencia que su vida y la de su familia esté en peligro. Eliminar contenidos y olvidar lo dicho resulta una estrategia de supervivencia. La tensión entre lo individual y lo colectivo se manifiesta en la transición entre el posteo de contenidos que hacen alusión a la pertenencia a Horizonte Fariano, y, por lo tanto, a la colectividad fariana y el posteo de contenidos a nombre individual tanto de Aleja como de Leo. Y la tensión entre la clandestinidad y la apertura hacia lo público se evidencia tanto en la resignificación de los videos musicales creados durante la guerra en otros archivos que permiten llegar a otros públicos, como en la continuidad de la realización de videos musicales, pero ya no en medio de la clandestinidad que imponía la guerra, sino desde la visibilidad que otorga la legalidad. En este punto debo resaltar que la música de Aleja y de Leo efectivamente recibió notoriedad dentro de las publicaciones de medios de comunicación alternativos, cuyas publicaciones fueron también expuestas en sus

---

es cuando tú no tienes un esquema y te toca estar allá, porque él también estaba en la UNP. Entonces nos dijeron, “Bueno, Anderson, tú que estás disponible me colaboras para ir a recibir unos chalecos en la principal, que es la oficina principal. Vas con Leonardo y le ayudas y allá va estar el subdirector y no sé qué” entonces nos fuimos para allá. Allá moviendo esos chalecos él era cante y cante y cante y cante. A mí me gustaba esa actitud ¿y porque yo no lo hago? O sea, yo... incluso él me dice “cante” y yo... “no, después” Y Leo era cantando y le cantó una que le había escrito al subdirector cuando cumplió años, y la gente riéndose. Bueno y... o sea yo me vine con esa imagen de él ¿si? Cuando a los días que pasó esto y esto. Bueno, pero... es que como el tema emocional es tan complejo ¿si? entonces que tú no sabes qué piensa una persona, qué dificultades tiene en su interior ¿no? Entonces, por ejemplo esa yo la publiqué...”(Á. Vega, comunicación personal, 5 de marzo de 2019)

cuentas de Facebook. Este hecho podría interpretarse como una entrada a otro nivel de apertura dentro de la esfera pública después de la entrega de las armas, así como el video del “rap criollo” de Leo en algún momento también capturó la atención de medios de comunicación representativos – como la Revista Semana en Colombia y BBC a nivel internacional – antes de la firma del Acuerdo de Paz.

#### **4.4 Hacia un archivo del reencuentro. “Rebeldía Oriental” como portador de la estética de la música llanera**

Tras varias horas de escuchar la música compuesta por Ariel Estradas y Ánderon Vega, para mí resulta inevitable pensar en los Llanos sin que llegue a mi memoria el sonido del arpa y de las maracas. Sobre esta base armónica llega a mi mente una voz masculina que pronuncia una sílaba alargada en el tiempo, y que llega a desembocar en una primera palabra que describe el cantar de las aves o el sonido del río en el paisaje llanero. Esta estética, conocida como joropo tiene su origen en las prácticas campesinas que “integran poesía, canto, música y danza” en el territorio venezolano y parte del territorio colombiano: “Solamente el Joropo Llanero, extendido alrededor de la cuenca central del Orinoco, es común a Colombia y Venezuela, siendo el más difundido de todos, tanto por la amplia discografía y radiodifusión como por la abundancia de festivales, concursos y torneos que involucran a ambos países” (Calderón Sáenz, 2015, p. 419). Esta es la musicalidad característica de la agrupación musical “Rebeldía Oriental”. Aunque en los archivos a los que tuve acceso gracias a los miembros de esta agrupación es evidente que el proyecto musical pretendía abarcar otros géneros musicales también interpretados por Ánderon e incluso por Alejandra Tellez durante su corta pertenencia al bloque oriental, el sello característico de esta agrupación se lo proporciona la música llanera.

Casualmente, uno de los primeros videos que encontré en YouTube de música de las FARC era el de un guerrillero que cantaba música llanera. Junto a estos videos llamó mi atención el canal de YouTube llamado “Gispon Guerrero” cuyos videos retrataban algunas escenas de la cotidianidad del Bloque Oriental, algunos eventos culturales e incluso un par de grabaciones sobre la emisora Bolivariana Voz de la resistencia desde ese Bloque en particular. Resaltan también videos de canciones de amor con ritmo llanero dedicados a una guerrillera en particular, y canciones con mensajes legitimadores de la revolución. Los músicos portan su uniforme guerrillero al interpretar instrumentos como

el arpa, el cuatro, la bandolina y las maracas. Así pues, a través de estos videos, puedo ver al Bloque Oriental atravesado por los aires de joropo que evocan el paisaje llanero.

El propietario de ese canal de YouTube, que lamentablemente fue eliminado después de un tiempo por YouTube, es Ariel Estradas. Ariel me contó que empezó desde muy pequeño, a los 9 años a hacer parte de un grupo de niños llamados los “pioneros” que hacían parte del Partido comunista y a partir de los 12 empezó a hacer parte de la JUCO (Juventud Comunista) en la vereda Puerto Miranda de Tame Arauca. Por influencia de un familiar que ya hacía parte de las FARC-EP ingresó a esa guerrilla a los 14 años en 1994. Describe su acercamiento a la música desde la infancia como una práctica ligada a los espacios familiares en los que destaca la influencia de sus parientes maternos a quienes describe como “artistas”.<sup>116</sup>

El vínculo con la música llanera es descrito por Ariel como parte de una ancestralidad que no perdió después de integrarse a la guerrilla de las FARC, sino que allí también había un espacio para la cultura: “pues la cultura no se pierde, los ancestros no se pierden aquí. Aquí no se pierde nada de eso, la cultura, y eso es lo que se incrementa más en la guerrilla; o sea que la cultura... sobresalga<sup>117</sup>.”

Llegué a la música de Anderson y a contactarme con él por referencia de Ariel. Desde su teléfono celular, Ariel me muestra un video de YouTube de una canción llamada “Alma de pescador” compuesta e interpretada por Anderson Vega con motivo de la visita del papa Francisco a Colombia. Este video, editado por Ariel de la misma manera empírica con la que había editado los videos que hizo durante su pertenencia a las FARC-EP, empezó a circular a través de WhatsApp entre los firmantes de paz que estaban en los ETCR.

A Anderson lo entrevisté en Villavicencio a donde se trasladó después de haber estado en la Zona Veredal Mariana Paez en la vereda Buenavista del municipio de Mesetas del departamento del Meta. Al igual que Ariel, Anderson, también Araucano, inicia su formación política en la JUCO del departamento de Arauca en los Llanos Orientales:

“dentro de las actividades que se desarrollaban en la JUCO pues contábamos también con compartir la experiencia con los compañeros que desarrollaban la lucha armada y

---

<sup>116</sup> (A. Estradas, comunicación personal, 17 de julio de 2017).

<sup>117</sup> (A. Estradas, comunicación personal, 17 de julio de 2017).

hacían una selección en ese entonces y pues algunos veníamos y obteníamos conocimientos también de... bueno pues también de la parte clandestina y de la misma formación política y militar” (Á. Vega, comunicación personal, 18 de agosto de 2017)

Según comenta Ánderon, esta formación y acercamiento a la política influyó en que en el año 1996 a los 16 años decidiera unirse a las filas guerrilleras. Su contacto con la música es descrito como una herencia que pasa de generación en generación de los abuelos a los padres y de los padres a los hijos:

“casi en todas las familias existen o están los músicos o los cantadores o los cantantes ya, porque existían los cantadores también que eran aquellos que pues lo hacían improvisadamente sin tener que apegarse un texto algo así ¿no? y cantaban todas las noches sin repetir una canción y eran cosas que creaban ahí en el momento esos eran los cantadores. Hoy en día existen, pero muy poquitos. Hay cantantes y bueno pues de ahí de ¿no? de lo que me enseñó mi papá que pues también pasé por... por una academia, pero pues llegaba con algo ya adelantado, academia de música llanera”(Á. Vega, comunicación personal, 18 de agosto de 2017)

A diferencia de Ariel, la formación musical de Ánderon trasciende el ámbito empírico y de las enseñanzas familiares: “mi abuelo también era músico, pues casi toda la familia el que no toca algún instrumento canta, bueno alguna vaina hace.” Desde los 6 años recibió formación musical de música llanera en una academia en donde aprendió a tocar el arpa, el cuatro, las maracas y el bajo y, posteriormente, a los 12 años grabó su primer trabajo discográfico<sup>118</sup>. Como presentaré más adelante, los recuerdos de esa etapa en la que Ánderon se inicia como músico de música llanera en festivales o presentaciones empiezan a circular en forma de fotografía en sus publicaciones en Facebook. Las experiencias de Ánderon en el campo musical que anteceden la toma de las armas influyeron notablemente en su desempeño al hacer parte de la insurgencia fariana:

“Y bueno ya a los 16 años cómo me vine para las FARC, pues dentro del proceso de aprendizaje y demás, siempre tuve un cierto tiempo retirado de la parte musical, o sea retirado pues entre comillas porque en las horas culturales que hacíamos por ahí sin música ni nada, sin instrumentos pues cantaba y a la gente le gustaba, y además me conocían porque era de la región.” (Á. Vega, comunicación personal, 18 de agosto de 2017)

---

<sup>118</sup> (Á. Vega, comunicación personal, 18 de agosto de 2017)



#### **4.4.1 Características del archivo del Re-encuentro**

A diferencia de Aleja y de Leo, la etapa temprana del retorno a la vida civil de Ariel y de Anderson está influenciado por el reencuentro con los circuitos culturales y familiares que antecedieron la toma de las armas. El archivo que allí se construye, da cuenta de cómo los vínculos construidos antes de la guerra y las experiencias adquiridas durante esta se resignifican y aportan para superar los retos de la reincorporación. Los archivos de los dos exintegrantes de Rebeldía Oriental tienen en común la continuidad por la exaltación de la cultura y el paisaje llanero que ya era evidente durante su pertenencia a las FARC-EP. Tanto Ariel como Anderson abren sus cuentas de Facebook con sus nombres de guerra y con el tiempo deciden dejar ese nombre atrás y cambiarlo por su nombre de pila. El paso del uso de un nombre a otro y la simultaneidad del uso de los dos nombres hace parte de sus transiciones socio-digitales. Cada nombre tiene una historia y un sentido vacilante de pertenencia a algún lugar. En la construcción de sus archivos en Facebook son visibles también intersecciones de la memoria manifestadas en etiquetas de fotografías en donde ellos junto a Solmar Guerrero —otro integrante de Rebeldía Oriental que no tuve la oportunidad de entrevistar— posan con el traje llanero o con el uniforme guerrillero en eventos musicales. A pesar de estas similitudes, los archivos de reencuentro se configuran desde las experiencias individuales de cada uno de los actores. A continuación, me detendré en estas particularidades.

#### **4.4.2 Reencuentro con la región llanera y resignificación de los saberes de la guerra**

“... no porque me voy a ir pa’ Icononzo otra vez, pero a administrar una finca, entonces uno se pone a pensar, administrar una finca pa’ quedar al mando de otra persona, lo mismo, entonces es muy feo. Salir de una pa’ entrar a otra no. Entonces mejor uno ir buscando lo de uno, entonces me vine pa’ la casa pa’ donde mi papá y mi mamá... La finca es de mis padres. Convivo con unos tíos, tengo el apoyo moral, material de ellos. Primero que todo porque me entregaron, a lo que yo llegué aquí a Arauca que llegué aquí a la finca a trabajar con ellos, prácticamente me entregaron un poder... de poder trabajar donde yo quisiera y lo que quisiera. Son cinco tíos, seis con mi mamá. Todos mis cinco tíos me pusieron los terrenos para lo que yo quisiera cultivar, quisiera tener ganado” (A. Estradas, comunicación personal, 23 de marzo de 2018).

Las prácticas digitales de Ariel me conducen de nuevo al paisaje llanero. La música deja de tener ese incentivo revolucionario en donde el mensaje para el pueblo era el principal

motivante. Las prácticas musicales parecen ahora dirigirse al reencuentro con el folclore tradicional de los Llanos, esas canciones y esas letras que son conocidas en la región y que quieren ser escuchadas por quienes aprecian este tipo de música. Llamo al archivo de Ariel como el archivo del reencuentro, porque en sus entrevistas manifiesta que la llegada a Tame Arauca, su tierra natal, el reencuentro con sus conocidos y familiares, había sido el elemento fundamental para salir adelante tras la entrega de las armas. La llegada a este lugar, sumada con las experiencias socio digitales adquiridas durante la guerra, son los elementos que han constituido la creación de archivos digitales en Facebook, en donde se ven reflejadas los aprendizajes en el ámbito musical y el ámbito comunicativo. Estar en su tierra natal le permitió a Ariel reencontrarse con lo aprendido en las FARC y resignificar ese aprendizaje que estuvo basado en las prácticas de guerra, para convertirlo en herramientas y en experiencias con las cuales es posible establecer alianzas establecer nuevas redes sociales tras la entrega de las armas.

El Facebook de Ariel parece en primera instancia un espacio de denuncia y de transmitir información sobre los eventos que acaecían después de entregar las armas. Esas primeras publicaciones en las que se apela al lenguaje informativo son una remembranza a sus tareas comunicativas y podrían leerse como su continuidad. En sus discursos sigue prevaleciendo la idea de comunicar eventos y realidades no comunicadas por los medios tradicionales, aunque ligadas a discursos en los que se compromete con la construcción de paz:

“Pues es algo importante, primero que todo pues hay cosas que... que usted se va a la televisión, a RCN Caracol, inclusive a las mismas revistas que, de... a la prensa, a toda esa vaina. Usted no ve lo que presentan ahí. Hay noticias que son importantísimas, realidades que están pasando que no las pasan por los medios de comunicación” (A. Estradas, comunicación personal, 23 de marzo de 2018)



Captura de pantalla Facebook Ariel 2016.10.09

Sin embargo, Facebook también se convierte en el escenario de nuevas fotografías sobre sus eventos musicales y su trabajo comunicativo en una emisora en Tame Arauca. A partir de ese momento se hace menos evidente que Ariel en algún momento hizo parte de las FARC. El foco y el ejercicio en la música comercial más que en la música insurgente, pareciera invisibilizar en primera instancia ese vínculo con el pasado guerrillero de Ariel. Sin embargo, como pude evidenciar al seguir sus alocuciones en la emisora de Tame, Ariel transmitió, por ejemplo, la música de Anderson, con lo que indirectamente evoca la música producida por excombatientes de las FARC. No se trata de un total silenciamiento con el pasado sino de una sutil y encubierta remembranza de sus vínculos guerrilleros.

Como lo manifiesta Ariel en la cita con la que abro esta sección, su propósito de reencontrarse con el núcleo familiar y trabajar bajo su cobijo era evidente<sup>119</sup>. No obstante, el reencuentro con su región no estuvo desprovisto de tensiones generadas por el conflicto que sigue ocurriendo en el departamento de Arauca, especialmente en Tame entre grupos al margen de la ley como la guerrilla del ELN —aun activa— y disidentes de las extintas

---

<sup>119</sup> Explica en una de sus entrevistas que volvió a su nombre de pila porque era con este con el que lo reconocían en la región sus familiares y sus amigos de la infancia (A. Estradas, comunicación personal, 23 de marzo de 2018).

FARC-EP. Lo álgido del conflicto en la zona fue precisamente lo que me imposibilitó visitar a Ariel directamente en Tame<sup>120</sup>. Este conflicto también explica que la integración al mercado laboral —musical y comunicativo— implicara ocultar su perfil exguerrillero y evitar hablar de política:

“... entonces... está uno ahí y el man me dijo “vea, aquí ni pa’ allí ni pa’ aquí de política nada nada de esto” y yo le dije “no, no yo hágale que yo sé cómo son las cosas de todas maneras yo quiero hacer un programa cultural, donde se rescaten las vivencias y costumbres del llanero, la idiosincrasia del llanero, eso es lo que yo quiero no más, yo no voy a hablar de guerra no voy a hablar de políticas no voy a hablar de nada.” (A. Estradas, comunicación personal, 23 de marzo de 2018)

El trabajo en el ámbito cultural que apela a la exaltación de la cultura llanera es interpretable como una sombrilla que acoge a los pobladores de la zona desde su afiliación regional y no desde su afiliación política. El archivo de Facebook de Ariel —en donde resaltan los Facebook Live de sus transmisiones radiales<sup>121</sup>— expone la forma en la que trabaja en la emisora, el lenguaje y la entonación que utiliza y que aprendió al trabajar en la emisora clandestina de las FARC-EP, pero oculta las negociaciones y los acuerdos que Ariel tiene que hacer para poder trabajar allí —que incluyen una suerte de “despolitización”— y que sólo salieron a la luz a través de las entrevistas.

---

<sup>120</sup> Por cuestiones de seguridad, Ariel se desplazó primero para Yopal en el departamento del Casanare y después a Arauca, la capital del Arauca para poder atender a mis entrevistas.

<sup>121</sup> Una de las diferencias entre el trabajo de la emisora de las FARC y la emisora en Tame es que la primera era una emisora móvil para evitar ser ubicada y poder moverse en medio de los ataques, y la segunda es fija y tiene la libertad de transmitirla de forma pública a través de Facebook Live.



Captura de Pantalla Facebook Ariel 2018.08.24

Para Ariel tiene más peso el regresar a la región en la que nació y se crio que el conflicto interno que caracteriza a la zona: “yo me vine para Arauca porque primero que todo aquí nací, segundo, aquí me crie. Tercero tengo mi familia acá, cuarto aquí ingrese y quinto no tengo problemas con los Elenos [miembros de la guerrilla del ELN], no tengo problemas con ninguna masa.”<sup>122</sup> Los silencios en el archivo pueden interpretarse como estrategia en el proceso de reincorporación que requiere un cierto distanciamiento con su pasado guerrillero. Sin embargo, este pasado lo sigue vinculando a un determinado público también excombatiente que tiene acceso a sus publicaciones de Facebook. Por lo tanto, no es sólo cuestión de ser cuidadoso con lo que publica o habla en pro del reencuentro con su región araucana, sino también en pro de mantener las amistades y evitar críticas de sus compañeros/as también firmantes de paz: “... inclusive eliminé unas fotos también dónde estaba con unos policías, con unos... de la zona, porque si, por cuestiones que me vine para acá, eso ya uno cualquier amigo le mira el Face...”<sup>123</sup> Al igual que la situación que vive Ariel al trabajar en la emisora de Tame, hay unas ciertas normatividades sociales implícitas que influyen las decisiones de postear ciertos contenidos o no. Estas normatividades se desplazan de acuerdo con los tránsitos que Ariel

<sup>122</sup> (A. Estradas, comunicación personal, 23 de marzo de 2018).

<sup>123</sup> (A. Estradas, comunicación personal, 23 de marzo de 2018)

va haciendo en su reincorporación y que lo ubica en una zona liminal en la que se debate mostrarse o no como exguerrillero, o mostrarse o no como una persona cercana a otros actores que posiblemente antes de la firma del acuerdo cabían dentro de la categoría del “enemigo”.

Como mencioné antes, el archivo del reencuentro de Ariel saca a relucir las experiencias y aprendizajes adquiridas en la guerra y que cobran un nuevo valor en la reincorporación. Aunque fueron muchas las experiencias que adquirió como miembro de las FARC-EP — en palabras de Ariel: “a uno si le tocó allá moler barro, arrastrarse, cargar mulas, hablar con gente de toda clase, mejor dicho, uno si tiene toda la experiencia desde que comenzó<sup>124</sup>” — son las experiencias adquiridas en el ámbito musical y comunicativo las que le han permitido integrarse al ámbito laboral:

“Entonces tengo esa capacidad. Soy camarógrafo, edito videos. Ya estaba en la emisora, ya estaba en lo de comunicación; luego me metí ya a lo de Internet, y ahí para acá todo eso (he vivido), venia manejando, y aún todavía manejo todas esas situaciones de allá atrás que nunca se me han olvidado, y lo que más he aprendido ahorita por fuera, porque tengo el Internet ahí, yo llego y agarro el computador, me pongo arreglarlo, me meto, miro cuestiones que me interesan y voy aprendiendo” (A. Estradas, comunicación personal, 23 de marzo de 2018)

El archivo de Ariel también documenta sus presentaciones en vivo, por ejemplo, en la Universidad Distrital. Estas presentaciones se diferencian notablemente de aquellos escenarios ocultos en medio de la naturaleza en donde Ariel aparece cantando junto con sus compañeros de “Rebeldía Oriental” con uniforme guerrillero, resguardándose de la lluvia tras una carpa vercosa. Ahora aparece Ariel en un escenario grande en el que se puede apoyar con equipos de sonido profesionales. Además de esto, el archivo de Facebook expone fotografías de Ariel en donde porta el traje típico del cantante llanero e incluso se hace acompañar de un caballo. Esta nueva indumentaria que lo proyecta como artista llanero —que canta sus propias canciones y las de otros artistas llaneros reconocidos— viene acompañada de un nombre artístico “El Curubito Mirandero” y de la promoción de su música también en el Internet a través de Facebook y de YouTube. Este último como escenario ya conocido desde antes de la entrega de las armas: “El nombre del sencillo es “El Cubirito Mirandero” viene porque es que yo soy de Miranda,

---

<sup>124</sup> (A. Estradas, comunicación personal, 23 de marzo de 2018)

pueblito Puerto Miranda. Y resulta que el cubirito pues el cubiro es un ave del llano, un pájaro. Entonces pues así me titulé, “el Cubirito mirandero”.<sup>125</sup> Según me comentó Ariel, mucho de su trabajo musical sigue haciéndose sobre pistas, tal cual hacía cuando era miembro de la guerrilla: “Si, eso es como una pista. Como yo tengo sonido ahí en la casa, entonces tengo el sonido y me pongo a ensayar con el sonido a veces o sino con el cuatro me pongo a tocar”<sup>126</sup>



Captura de pantalla Facebook Ariel 2019.11.19

Ariel colecciona en su archivo de Facebook varios videos de sí mismo cantando acompañado de un cuatro. Estos videos, sin embargo, se intercalan con música llanera y con el constante homenaje a diferentes músicos llaneros reconocidos. Ariel manifiesta que se ha encontrado con varios amigos de música llanera y estos encuentros son documentados en Facebook y son los que motivan mis preguntas durante la entrevista con “Facebook abierto”:

<sup>125</sup> (A. Estradas, comunicación personal, 23 de marzo de 2018)

<sup>126</sup> (A. Estradas, comunicación personal, 23 de marzo de 2018)

“Por ejemplo, ahí está de Daniel Gualdron, que yo admiro mucho al tipo y es amigo mío, hablamos. Le dije que iba a grabar unos temas de él. Le grabé “mientras no me falten bríos”, “no te lo puedo creer”, “pasaje”, “cara bonita”, “muchacha” que son de él. Y unos temas de Reynaldo Armas y otros de (Vitico) Castillo, (que grababa)”

“Sí, él es de allí de Saravena se llama Alonso Castillo Salazar, arpista. Tiene unos estudios, ahí grabé con él”

“Este es Humberto Cahueño cantante de música llanera también, estuvimos cantando”  
(A. Estradas, comunicación personal, 25 de marzo de 2019)

El archivo del reencuentro de Ariel tiene también un fuerte componente afectivo. En primer lugar, son visibles sus manifestaciones de afecto hacia su región, en segundo lugar, sobresalen expresiones de amor hacia su compañera y más adelante hacia su hija y hacia la familia que lo acoge en Arauca, y, por último, es notable un fuerte sentimiento de afecto fraternal hacia sus compañeros que compartieron sus experiencias en la guerrilla. Es especialmente notable su afecto y admiración hacia Ánderon y Solmar, miembros también de la agrupación Rebeldía Oriental.



Captura de pantalla Facebook Ariel 2016.11.14



Su amor hacia la región de los llanos es manifestado en los textos y poemas que acompañan sus fotografías en las que porta un cuatro y su traje llanero. Asimismo, la demostración de afecto hacia su compañera —que ya era una práctica que llamaba mi atención desde los videos que encontré de Ariel en YouTube antes de la firma del acuerdo— se manifiesta en la edición de videos posteados en Facebook, en donde sobresalen poemas y canciones dirigidas a la mujer guerrillera acompañados de un collage compuesto por fotografías de flores y de su compañera sentimental. Una de estas imágenes desató varios comentarios de aprobación y desaprobación hacia el papel, la belleza y los valores que la colectividad fariana le adjudica a la mujer guerrillera. El amor hacia su familia es expresado por Ariel a través de posteo de fotografías antiguas de sus familiares y de fotografías y videos más recientes en los que les dedica palabras afectivas. El sentimiento fraternal hacia sus compañeros de Rebeldía Oriental se manifiesta a través de “compartir” el contenido del Facebook de Anderson en donde aparece interpretando también música llanera, pero también al compartir fotografías en donde recuerda las experiencias compartidas en la guerrilla:

“Si, claro, porque es que... qué pasa con Anderson, Anderson para mí es una persona como si fuera un hermano. Vivimos, convivimos juntos allá, dormimos juntos, estuvimos en las buenas y en las malas, nos tocó aguantar hambre. Y nos fuimos de aquí ambos, duramos un tiempo separados por allá, lo echaron pa’ un lado yo me echaron para otro. Con el tiempo volvimos y nos encontramos, imagínese...” (A. Estradas, comunicación personal, 25 de marzo de 2019)

#### **4.4.3 Reencuentro con la vida llanera y la promoción musical**

“Y el resto están ahí. Qué día me encontré con mi maestro de arpa, que se llama [Alfonso Quirife] eso fue alegría para ambos, ahí estuvimos hablando como hasta las dos de la mañana. Se siguen presentando nuevos reencuentros a diario, porque pues hay mucha gente que uno no ha podido localizar, muchos... todos me dicen que me hacían ya muerto, fallecido. O sea, allá en Arauca llegaba la noticia era que no, de que yo había muerto, que me habían asesinado en medio de la guerra; pero entonces para ellos una alegría y pues para uno también reencontrarse” (Á. Vega, comunicación personal, 5 de marzo de 2019)

Las prácticas de Anderson también me evocan ese reencuentro con el contexto cultural que precedió su toma de las armas. Aunque Anderson, también araucano, no regresó a Arauca, si se asentó en el departamento del Meta, en donde también la música llanera es

la predominante. Este circuito cultural está construido con base en el trabajo previo musical que tuvo, las experiencias adquiridas en la niñez sobre la música Llanera, y las redes musicales que adquirió también antes de entregar las armas. Anderson es reconocido como un músico que regresa a su tierra, y que sigue haciendo la música que hacía antes de enfilarse en las FARC.

En la casa de Anderson, conocí a músicos muy representativos de la música llanera, quienes se reunían con él para tocar y para compartir en medio de la estética llanera. El archivo digital de Anderson es un encuentro entre los recuerdos las fotos de su infancia resignificadas tras su experiencia como hoy firmante de paz. Este archivo que combina el pasado con la memoria de su niñez como músico, se entrelaza con las actividades que realizan el presente; actividades musicales en donde se hace evidente su maestría con el arpa como con la voz y con la composición. Estas prácticas son inter-plataformas porque se trasladan de Facebook a Instagram y a YouTube. Para Anderson el Internet es una herramienta fundamental para mostrar y difundir su música. El manejo del lenguaje de Facebook y de Instagram para publicitar sus nuevos sencillos se hace notable en la creación de esos archivos.



Captura de pantalla Facebook Anderson 2019.03.17

Anderson tiene un perfil de Facebook mucho más enfocado a la difusión musical. Sin embargo, en el no oculta en ningún momento ni su pertenencia previa a las FARC ni su formación musical previa a la entrada a las FARC. De hecho, a pesar de que en algún momento cambió su nombre de guerra por su nombre de pila y empieza a usar este último como marca de sus más recientes trabajos discográficos, se muestra como artesano de

paz, como un actor que hizo parte de la guerra, pero que ahora difunde y promueve un espacio de paz. Esto no es solo visible en sus prácticas digitales, sino también en el contenido de varias de sus canciones y en la estética de la producción audiovisual que acompaña a estas canciones. Para Anderson es importante la creación de videoclips, que, como ya mencioné antes, empiezan a circular entre diferentes plataformas. En ese sentido, Anderson se muestra como un constructor de paz desde la música (su única arma) que no ocultan su pasado guerrillero.

La creación del archivo de Anderson tiene como punto de partida una fuerte crítica y desconfianza hacia las redes sociales. Por cuestiones de seguridad —al aludir a los asesinatos de los firmantes de paz y a la facilidad de localizar a las personas a través de dispositivos y aplicaciones— decidió cerrarlo al poco tiempo de abrirlo. Después de la primera entrevista que le realicé sobre el tema, Anderson abre de nuevo su Facebook, pero sin dejar de ser escéptico con este espacio. Su acercamiento hacia Facebook es ambivalente porque, por una parte, reconoce en él un espacio para la intromisión en la vida personal de las personas, y, por otra parte, comprende que el uso estratégico de este puede ayudarle a conectar con más personas y difundir sus trabajos musicales:

“¿sabes qué? En realidad, me desagradan las redes sociales. O sea, que la gente le interesa ver más cosas personales tuyas que lo que realmente tú quieres que ellos lean, no de ti, sino de la problemática social y del momento histórico que atraviesa el país. Te coloco un ejemplo, yo escribo un artículo que lo hice al inicio [...] sobre la JEP, ¿sí? Que me gusta escribir a veces también. Entonces, lo cuelgo en Face. Eso es lo otro, que la gente no lee. Ese es el otro tema, la gente no lee en las redes sociales. Tiene que ser algo muy muy concreto, que resumas en una frase no más larga de 15, 20 palabras para que te lean, de resto no lo leen. Entonces hablan más las imágenes. Una fotografía, no sé. Yo te voy a contar mi estrategia, yo estos últimos días, yo lo desactivo a cada rato porque no me gusta, pero es una herramienta de difusión necesaria así la quieras o no. Entonces, ¿qué me tocó hacer?, empezar a publicar cosas que llamaran la atención porque yo ya estaba previendo de que iba a venir la producción musical. Entonces voy llamando la atención. Para que cuando saque esto otro ya tengo de nuevo activos a un círculo de amigos. ¿Si? así me tocó hacerlo, si, entonces me tocó que montar la foto en la bici que no sé qué, que tal, o lo otro que si les interesa es que tú montes cosas de amor o algo así ¿sí?... Pero es una herramienta y hay que jugar con ella, o sea, yo lo uso de esa forma. De igual hago con ese tal Instagram que la verdad hasta hace poquito

lo coloqué y... y Twitter si lo uso más para informarme...” (Á. Vega, comunicación personal, 5 de marzo de 2019)

Esta aproximación al archivo de Anderson explica la mezcla entre contenido de carácter personal con contenido de promoción musical. No obstante, este último pareciera tener más peso. Esto explica algunos de los silencios respecto a la cotidianidad de Anderson en el archivo del reencuentro. En el archivo, por ejemplo, no se ve la continuidad de las prácticas musicales de Anderson respecto al papel que cumple la música para entablar comunicación y permitir el acercamiento con otras personas. Antes de la firma del acuerdo, Anderson describe cómo a través de la música y los espacios culturales lograron llegar a la población civil. Tras la firma del acuerdo, a través de la música y los espacios culturales Anderson socializó los acuerdos de paz con la población:

“esta última etapa fue que ya me correspondió desarrollar el trabajo aquí en el trabajo de pedagogía de paz aquí en la ciudad, que es muy interesante porque pues mira uno la realidad del país, que no veíamos allá desde la montaña, pero aquí ya viene uno y la enfrenta de manera directa.” (Á. Vega, comunicación personal, 5 de marzo de 2019)

Sobresalen en su archivo fuertes críticas no sólo frente a la implementación del acuerdo —hecho que es también visible en los demás archivos analizados— sino críticas al partido mismo de las FARC. Algunas de sus publicaciones “indirectas” aluden al desinterés de los dirigentes del partido de las FARC creado tras la desmovilización:

“Eso fue... lo hice a propósito, o sea fue una crítica por el abandono en el que nos tienen a nosotros como representantes del arte y la cultura, en especial los dirigentes del partido, o sea, en este momento nosotros no hemos recibido ni un solo apoyo de parte del partido ¿si? Lo que yo he hecho, lo he hecho de manera personal ¿si?, porque algunos amigos me han colaborado; pero como partido, el trabajo cultural está totalmente abandonado. Totalmente abandonado”

“Entonces eso también lo hice con ese sentido, o sea, mi postura ideológica que expresan algunas canciones a muchos no les agrada ¿si? a muchos de mi propio partido. Entonces... eso fue lo que quise decir ahí en esa publicación, o sea lo hice a propósito. Para nadie es un secreto que nuestro partido tiene divisiones internas” (Á. Vega, comunicación personal, 5 de marzo de 2019)

Sus críticas al partido no sólo se manifiestan por medio de textos que publica en Facebook, sino a través de las canciones que también publica en él. Una de ellas, “libres”

es una fuerte crítica a su partido por olvidar a los presos políticos. Esta temática, como será presentado en el capítulo 6 de este trabajo, es una de las más recurrente en los archivos de mis interlocutores, sobre todo, cuando uno de los firmantes de paz, Jesús Santrich es tomado prisionero:

“yo tengo una canción que se llama “libres” que dice “libres, es libre nuestro pensar y las ansias de volar cuál paloma por la paz. Libres, hoy nos tratan de engañar, pero hacernos declinar no lo lograrán jamás” que es para los presos que aún están en las cárceles ¿si? Entonces yo (escribí algo) como... será que a varios de mi partido no les gusta mis composiciones porque canté “libres” y vi que no les agradó. O sea, pero yo era echando un vainazo. Pues me imagino que más de uno lo agarró, otros no” (Á. Vega, comunicación personal, 5 de marzo de 2019)

Como mencioné anteriormente, el claro propósito que tiene Ánderon con el uso de redes sociales es promocionar su música. Dado que el género con el que trabaja es el de la música llanera, su promoción musical interactúa con la exaltación hacia el paisaje llanero, al cual evoca no sólo a través de sus canciones y sus poemas, sino también hacia fotografías que muestran el horizonte, los atardeceres y la amplitud de los ríos.



Captura de pantalla Facebook Anderson 2019.08.29

Junto a estos contenidos claramente alusivos al llano, Ánderon publica videos y fotografías en los que aparece ensayando con otros músicos llaneros, con los que se reencontró tras dejar las armas. Uno de esos reencuentros coincidió con una de mis visitas a Villavicencio para entrevistarlo. En la sala de su casa conocí al maestro Mesías Figueredo, reconocido bandolista que también se ve retratado en sus fotografías y videos de Facebook. Allí aparece Ánderon tocando el cuatro y el maestro Figueredo tocando la bandola. Son varios los reencuentros musicales que el archivo de Ánderon expone y a los que alude en las entrevistas realizadas: “se siguen presentando reencuentros a diario” (Á. Vega, comunicación personal, 5 de marzo de 2019)



Captura de Pantalla Facebook Anderson 2017.05.07

La cantidad de material audiovisual que Ánderson postea en su biografía de Facebook da cuenta de un enorme esfuerzo por grabar sus canciones y promocionar su música. Cuando le pregunté sobre la realización de estos videos, Ánderson regresa a la exaltación del paisaje llanero en el departamento del Meta y a las estrategias visuales para representar la temática del “reencuentro”:

“Los videos se realizaron de una manera muy sencilla, porque antes de hacerlos yo tenía ya planificado de que era interesante mostrar el campo y las bellezas que hay ocultas aquí en el territorio. O sea, Uribe Meta es uno de los municipios más estigmatizados en este país, pues por el tema de la guerra y demás. Pero es un municipio que tiene una riqueza natural hermosísima, o sea allá hay unos sitios divinos. Entonces yo dije, “Me voy a hacer ese video a Uribe” además pues allá hay un gran amigo, que es el que produjo el video” “Para el video de “Versos contentos”, buscamos unos niños de la casa de la cultura, pues que nos sirvieran ahí como... como actores de la historia que íbamos a tratar de mostrar que era como el reencuentro ¿si? el encuentro también, el rescate ¿si? Y la idea la trabajamos entre los dos, entre Jorge y mi persona ¿si?. Y bueno, más o menos vamos a tratar de representar esto y esto” (Á. Vega, comunicación personal, 5 de marzo de 2019)

En ese orden de ideas, el espacio onlife apropiado por Ánderson se concentra en la promoción musical. Dada la cantidad de canciones y de videos promocionales de las

canciones, resulta difícil imaginarse que el trabajo musical de Anderson se limita a sus “vacaciones” o sus tiempos libres. El archivo, en ese sentido, calla frente a la actividad que realmente le permite a Anderson sostenerse económicamente: su trabajo como escolta. De nuevo, como ya fue evidente en las experiencias de Aleja, de Leo y posteriormente de Ariel, en el contexto de la reincorporación resulta más valorada en el ámbito laboral la experiencia respecto al uso de las armas —enfocadas en el campo de la seguridad— que la experiencia musical. El archivo del reencuentro de Anderson invisibiliza que el trabajo promocional de la música y las grabaciones de las que me habla se desarrollan de forma paralela al campo de la seguridad:

“Dentro del acuerdo quedó plasmado el tema de seguridad. Entonces a muchos nos seleccionaron para el cuidado de los cuadros de los jefes ya del partido, o sea, esa seguridad no es solamente para excombatientes, por ejemplo... por ejemplo si “x” o “y” persona decide hacer parte, sin haber sido excombatientes del partido y se le comprueba que tiene una amenaza o vulneración del derecho a la libertad, un riesgo, entonces le asignan un esquema de seguridad. Entonces yo trabajo con la unidad nacional de protección. En estos momentos estoy como enlace regional aquí en Meta y Guaviare. Pero pues me tocó arrancar como escolta, normal y pues también en cualquier momento salgo a cumplir esa función.” (Á. Vega, comunicación personal, 5 de marzo de 2019)

El archivo del reencuentro se manifiesta también en la resignificación de fotografías de Anderson cuando era un niño y ya se destacaba por ser un músico llanero. Anderson aparece con un micrófono en la mano y a sus espaldas se alcanzan a ver a otros músicos tocando el arpa y las maracas. En otra fotografía claramente deteriorada, Anderson aparece solo portando nuevamente un micrófono y en otra canta junto a un hombre adulto con sombrero que toca el cuatro. Anderson me cuenta que estas fotografías las tenía uno de los primos con los que se reencontró “por allá en los archivos de la familia. Esa fotografía fue una serie de fotografías que hicieron cuando yo grabé mi primer trabajo discográfico. Yo tendría unos 10 u 11 años. Una fotografía ahí en las sabanas de Arauca<sup>127</sup>.” A través de esas fotografías, Anderson se reencuentra con su vida antes de tomar las armas, teniendo en cuenta que tenía sólo 14 años cuando se unió a las filas de las FARC.

---

<sup>127</sup> (Á. Vega, comunicación personal, 5 de marzo de 2019)



Captura de pantalla Facebook Anderson 2019.02.02

Por último, y tomando en cuenta la consciencia que tiene Anderson tanto de las proyecciones de las redes sociales como del papel que cumple la música para transmitir ideas y sentimientos a las personas, es posible interpretar a este archivo del reencuentro como un intento por exponer su rol de exguerrillero constructor de paz y no el rol de guerrillero criminal que ha perdurado en el tiempo. Esto se manifiesta no solamente en la letra de sus canciones, sino también en el nombre que al final decide ponerle a su cuenta de Facebook “Gomer Arte-paz”:

“Y más en las actuales circunstancias donde uno puede, aparte a su trabajo en lo laboral, culturalmente aportar un granito de arena para el tema de la paz, de la reconciliación. En las canciones que grabé hay una que se llama creo que “Colombia, paz y gloria” de un amigo, un buen... muy buen compositor, me dio la posibilidad que la grabara. Pues ahí está... o sea, en todo lo que hago trato como de meter el mensaje de la paz” (Á. Vega, comunicación personal, 5 de marzo de 2019)

Las tensiones entre el recuerdo y el olvido en los archivos del reencuentro se hacen evidentes en la transición entre la evocación del pasado guerrillero no sólo desde el contenido de las publicaciones, sino de las experiencias tecnológicas adquiridas en la guerra, que han posibilitado la realización de estos materiales. Aunque el recuerdo es documentado en estos archivos y en parte es la evocación a estos recuerdos lo que me permite hablar de reencuentro, el “olvido” se manifiesta en los silencios estratégicos que faciliten la reincorporación. La tensión entre lo individual y lo colectivo se desarrolla de



forma diferente en el archivo del reencuentro de Ariel y en el de Anderson. Dada las experiencias de Ariel en el área comunicativa que le exigía saber grabar y editar videos, antes y después de la firma del acuerdo, las cuentas de YouTube y de Facebook que el administra se hacen a nombre individual. Sin embargo, los contenidos subidos antes de la entrega de las armas no son solamente alusivos a su trabajo, sino al trabajo de la agrupación Rebeldía Oriental. Por su parte, las cuentas de Anderson —que sólo administra tras la entrega de las armas— están más encaminadas a resaltar su trabajo y sus experiencias musicales individuales. La tensión entre la clandestinidad y la apertura hacia lo público también se manifiesta de forma diferente en el caso de Anderson y de Ariel, porque durante la clandestinidad Anderson no es activo en el ámbito digital para transmitir el “mensaje” que contradiga a la opinión pública. Sin embargo, tras el Acuerdo de Paz tanto Ariel como Anderson se proyectan como actores que estén en pro de la construcción de paz. Para ello, el recurso de las composiciones musicales que evocan ese tema se convierte en una herramienta central.

#### **4.5 Conclusiones del capítulo**

Para responder a la pregunta sobre forma en la que interactúan experiencias socio-digitales de mis interlocutores con la constitución de archivos, fue necesario primero explorar las trayectorias de la música y de los archivos incluso antes de la entrega de las armas. Desde esta perspectiva, pude observar cómo la música de las FARC se desplaza a través de tres tipos de archivos: un archivo vivo que reconoce al cuerpo como vehículo de la experiencia musical, un archivo móvil y material que es reapropiado a través de procesos de la musicalización y un archivo digital que es constantemente contextualizado en espacios también habitables y móviles. Así pues, los espacios onlife son espacios de resignificación de otro tipo de archivos que antecedieron las prácticas digitales de mis interlocutores y que además me permitieron explorar de otras formas los ambientes de interacción en los que se han convertido ciertas arquitecturas Web. Esa capacidad de abarcar estos otros dos tipos de archivos se sostiene en la oscilación entre experiencias musicales mediadas o no por la digitalidad.

En medio de estos procesos de resignificación es también visible un diálogo entre los contextos de producción musical antes y después de la firma del Acuerdo de Paz. La transición en la reincorporación de los excombatientes a la vida civil no permite hacer una clara ruptura entre los significados que cobra la música de las FARC antes y después

de la firma del acuerdo. Lo que se hace visible allí es una serie de entrelazamientos dentro de un proceso muy reciente e inestable que ha mantenido a los/as hoy excombatientes en un estado de constante expectativa y añoranza. A través de la experiencia musical es posible ver cómo los contextos pre y post acuerdo dialogan en la consolidación de las identidades de los exguerrilleros y con las formas de difusión y de creación de significado alrededor de estos productos culturales.

A través del uso de tecnologías análogas y digitales que han dado lugar a las experiencias musicales he podido explorar cuál es el significado que la música fariana tiene para la colectividad fariana y para la población civil relativamente más cercana ella. También queda en evidencia cómo esas creaciones al salir a los espacios digitales cobran nuevos significados y dan cuenta de las disputas por el poder y de las luchas por habitar el espacio público digital que podrían ser interpretadas como el reflejo de la continuidad del conflicto armado y el conflicto mediático.

El análisis de los archivos que se crean a partir de las prácticas digitales de firmantes de paz que hacían parte de las agrupaciones musicales Horizonte Fariano y Rebeldía Oriental posibilita adentrarse en las transiciones de las experiencias socio-digitales de los firmantes de paz. Estos archivos en transición muestran cómo la memoria no es un concepto que está atado solamente al pasado. El recordar el pasado desde un presente en constante actualización, expone por lo tanto el posicionamiento desde “el presente” en el que ese recordar, pero también omitir u “olvidar” tienen lugar. Hacerle seguimiento a las rememoraciones y a las omisiones me llevan a entender las resignificaciones discursivas que se hacen en función de la transición a la vida civil, en donde la estigmatización hacia mis interlocutores ha sobresalido.

El seguimiento a los archivos en los espacios onlife me lleva a encontrarme con la heterogeneidad de las experiencias de los/las exguerrilleros/as músicos, pero, sobre todo, con la recursividad en la que emplean conocimientos y experiencias adquiridas en la guerra y antes de ella en pro de la reincorporación a la vida civil. Por una parte, es visible cómo parte del aprendizaje en guerra tiene validez tras la entrega de las armas y, por otra parte, cómo estas experiencias pierden valor o se desvirtúan en la transición a la vida civil. Estas circunstancias influyeron en que las categorías con las que busco abarcar las prácticas archivísticas fueran “reencuentro” y “desencuentro”. Lo que tienen en común este tipo de archivos es que ambos se despliegan dentro del intento por construir una

opinión pública en la que sea visible su perfil artístico y ligado a la búsqueda de la paz por encima de su perfil criminal. Ideas tales como que el único arma después de la firma del acuerdo será la música son instrumentalizadas para este fin y responden a la misma lógica de la creación de “contra-archivos” que, desde una apuesta performativa, comunican “el mensaje fariano” a diferentes sectores de la población. En estos contra-archivos es posible identificar tres tensiones —procesos liminales— que exponen transiciones: 1) entre el recuerdo y el olvido, 2) entre lo individual y lo colectivo y 3) entre la clandestinidad y la apertura a lo público. En resumen, en medio de la heterogeneidad de las prácticas, los archivos en los que me enfoco tienen en común dos elementos: Primero, el darles un nuevo significado a las experiencias adquiridas antes y durante la guerra como parte de sus estrategias de supervivencia en la transición a la vida civil, y, segundo, el aporte discursivo a una esfera pública y su construcción en medio de la lucha mediática que ha tenido lugar a lo largo del conflicto. Por lo tanto, los archivos creados por los y las firmantes de paz pueden interpretarse como “contra archivos” creados desde la resignificación de sus experiencias socio-digitales que buscan difundir una imagen que incite a otros a catalogarlos como actores que le apuestan a la paz y no a la guerra.

En la construcción de estos archivos, se manifiestan diferentes formas de apropiación tecnológica como la atribuida al uso colectivo antes de la firma del acuerdo, mientras que la diversidad de arquitecturas tras la firma de este permite albergar voces individuales. Sin embargo, partiendo de las agencias individuales de mis interlocutores en la construcción de sus archivos en espacios onlife, las arquitecturas no logran imponer un formato estándar a los archivos digitales. Debido a las diversas calidades de los archivos, analicé los diferentes procesos curatoriales que influyeron en su construcción, y, por lo tanto, los causantes de las publicaciones y los silencios de esas prácticas inmersas en normatividades sociales que indirectamente “dictan” qué se debe decir y que no.

Por último, quiero resaltar que para todos los actores en cuyas prácticas me detengo en este capítulo, el “reencuentro” ha seguido atado a una mayor valoración de sus experiencias militares por encima de las musicales. Su actual trabajo como escoltas ha implicado un “reencuentro” con las armas. A finales del 2021 Ariel tuvo que abandonar junto con su familia Arauca por cuestiones de seguridad. Actualmente vive en Bogotá y trabaja como escolta. La música, en ese sentido, ha pasado a un segundo plano. Aunque en sus tiempos libres traten de buscar un espacio para esta, lo cierto es que la música no

es su fuente de sustento. Por lo tanto, sus experiencias musicales, tan cruciales durante la guerra, han perdido vigencia durante su transición a la vida civil.

## Capítulo 5.

### **Re-territorializaciones en los espacios onlife. Explorando la creación de localidades y de redes transnacionales en Facebook.**

Mis observaciones en el campo basadas en el seguimiento a personas que transitan a la vida civil me llevaron a confrontarme con la complejidad del concepto “espacio”. Como fue presentado en el capítulo anterior, entiendo la creación de archivos a través de apropiaciones de redes sociales como Facebook como una forma de habitar y crear espacios onlife. Esta exploración, sin embargo, dejó abierta otra arista que, si bien está implícita en los reencuentros o desencuentros que les dieron vida a los archivos digitales, se hizo más evidente cuando profundicé en el papel comunicativo y, por ende, creador de diferentes tipos de redes que tienen el ejercicio de la música y otros oficios en el área de comunicación. Esta arista es, entonces, la posibilidad de conectar en algún nivel —afectivo-cognitivo— con “otros”. En la interacción con “otros” y en la conexión que se logra con ellos —unos más cercanos, otros más lejanos— pude hacerles seguimiento a apropiaciones espaciales que me remitieron a problematizar términos profundamente relacionados con la conceptualización de espacio: territorio, localidad y transnacionalidad.

Partiendo de la posibilidad de pensar el espacio más allá de la co-localidad física y del efecto que las “des-localizaciones” físicas tienen en la constitución de la esfera pública, concibo a los espacios onlife como lugares en los que confluyen puntos de encuentro contruidos por relaciones sociales que pueden apartarse de una co-localidad física, sin que esto implique obviar las condiciones materiales e infraestructuras —dispositivos celulares, computadores, servidores, etc.— que dan cabida a las interacciones. El antropólogo y sociólogo Renato Ortiz, en su trabajo denominado “Otro territorio” tematiza la tradición de las ciencias sociales en pensar al espacio en su relación con el “medio físico”. Allí, denomina “re-territorialización” al “desarraigo” del espacio de su localidad física, por lo que invita a verlo más como una dimensión social (R. Ortiz, 1998). A través del seguimiento a las experiencias socio-digitales de mis interlocutores en transición a la vida civil, pude apreciar la forma en la que han construido conexiones locales y transnacionales. Estas redes ponen en diálogo las lógicas del espacio arraigado

a la co-localidad física con las del espacio desarraigado de esta, y ponen de manifiesto el rol que ha tenido la capacidad de conectar y de aliarse con “otros” en la conformación de la esfera pública. Esta discusión conduce a observar la forma en la que mis interlocutores han habitado los espacios onlife con el fin de salir de las limitantes de la localidad física.

Así pues, en este capítulo exploro la forma en la que se habitan espacios onlife a partir de las experiencias socio-digitales de dos actores que, si bien pertenecieron al Bloque Caribe de las FARC-EP, han trabajado musicalmente desde diferentes géneros. Tomando como base las prácticas digitales de “Julián Conrado” —uno de los músicos que escribe vallenatos más conocidos de las FARC-EP y actual alcalde de Turbaco<sup>128</sup>— y las prácticas digitales de algunos pobladores de esa municipalidad alrededor de la figura de Conrado— excombatiente músico oriundo de esa localidad—, analizo la forma en la que se re-territorializa Turbaco como consecuencia de la interacción de los pobladores de ese municipio en espacios onlife tanto alrededor de su cotidianidad como de su posicionamiento frente al poder político de Julián Conrado. Basándome en el carácter relacional de las prácticas online/offline de los pobladores de Turbaco, este análisis se concatena con las observaciones de las interacciones en las calles de Turbaco en el inicio de su campaña política para lanzarse a la alcaldía. El acercamiento a la forma en la que se vive la campaña en el municipio muestra el poder cohesionador y comunicativo de la música, pero también las disputas por el poder político en las que están insertas las interacciones y discusiones que tienen lugar y construyen la esfera pública. A la luz de estos intercambios sociales es posible analizar la forma en la que se edifican redes locales desde la perspectiva a la pertenencia a un espacio. En este caso, al municipio de Turbaco.

Por otra parte, con base en las experiencias socio-digitales de “Martín Batalla” —músico de rap y representante de la cooperativa “La Montaña”—, indago cómo a través de sus viajes al exterior, sus prácticas digitales y sus tareas en el área de comunicación —a nombre de la colectividad antes de la firma del acuerdo y a nombre individual después de la firma de este— se construye un espacio digital transnacional. En ese sentido, exploro cómo la construcción de redes más allá de la localidad física de la nación colombiana requiere también de un ancla en un tipo de localidad que no está basada necesariamente en la afiliación a un espacio físico. En este caso, está fundamentada en la pertenencia a

---

<sup>128</sup> Turbaco es un municipio de la Costa Caribe ubicado en el norte de Colombia en el departamento de Bolívar.

una comunidad que por estar al margen de la ley y oponerse al estado crea su propia localidad a la que se podría denominar “localidad fariana”. La pertenencia a esa localidad permite construir redes y conectar con “otros” —a nivel transnacional— con los que tienen afinidades ideológicas, y a los que llegan a través de estrategias comunicativas que incluyen el uso de géneros musicales como el rap que no están asociados al imaginario de los géneros musicales regionales de Colombia. El análisis de las estrategias comunicativas, de las relaciones que logran consolidarse a través de estas, y de las experiencias socio-digitales de Martín Batalla también revelan las disputas y negociaciones que tienen lugar en los espacios onlife y que hacen parte de la esfera pública.

En ese orden de ideas, las preguntas que guían este capítulo son: ¿Para qué fines y con qué efectos los exguerrilleros músicos de las FARC-EP propician la creación de redes digitales de alianzas locales y transnacionales?, ¿qué papel juegan las conexiones con otros actores —no pertenecientes a las FARC— logrados a través de estas experiencias en las disputas que constituyen la esfera pública? Para responder estas preguntas, estructuro este capítulo de la siguiente forma: en primer lugar, expongo cómo se relaciona la música con la comunicación y con la política. Después me enfoco en la forma en la que se habitan los espacios onlife alrededor de la figura de Guillermo Torres, y cómo esto ocasiona una reterritorialización del municipio de Turbaco. Y, en segundo lugar, me enfoco en las prácticas comunicativas y musicales de Martín Batalla para exponer la forma en la que se crea la localidad fariana y cómo esta se conecta a nivel transnacional para adquirir el apoyo de actores afines.

## **5.1 El entretejido comunicación-música-política**

“... la música, tanto práctica como teórica, se convierte en un instrumento adecuado para relacionarse, comunicarse y apreciarse, a todos los niveles posibles” (Bernabé Villodre, 2013, p. 124)

No es sorprendente que mis aproximaciones a la música de las FARC hayan comenzado con los músicos del Bloque Caribe. Como será descrito a profundidad en el capítulo VI sobre los prisioneros políticos, en este bloque se produjo la mayor cantidad de producción musical, artística y propagandística. De hecho, sus falencias y debilidades militares parecen haberse compensado con su trabajo artístico, que era visto también como un arma importante para la lucha guerrillera de las FARC-EP. Al Bloque Caribe pertenecían los

dos actores en cuyas experiencias me enfocaré en esta sección. Sus experiencias se enmarcan posicionamientos políticos-ideológicos tanto dentro de las lógicas de la ilegalidad como las de la legalidad, en donde el performance político-musical cumple un rol central.

Así pues, una de las tensiones en la que enfoqué mis observaciones y mi análisis es la que se genera entre la música y la política. Este diálogo no sólo toma diferentes formas de acuerdo con las experiencias particulares de los actores, sino que además hace explícito el poder comunicativo y conector del ejercicio musical. Independientemente del género o técnica musical que se use, la música en sí misma es un lenguaje, una forma de expresión que comunica un mensaje que tiene significado y que tiene repercusiones en el plano emocional e ideológico. Por lo tanto genera una conexión entre los músicos y públicos (González Restrepo, 1996). En ese sentido, el sonido tiene una dimensión comunicativa encapsulada en códigos potencialmente descifrados por los/las receptores/as, que son más que “consumidores”. Estos a través de sus experiencias sonoras —producto de sus biografías y coyunturas históricas— activamente le dan un significado a ese mensaje que posibilita el proceso comunicativo (Ares Yebra, 2013; Bernabé Villodre, 2013). No es gratuito, por lo tanto, que la música se haya convertido —entre otros— en un elemento central en diferentes escenarios políticos que abarcan desde campañas por los gobiernos locales y nacionales, hasta movilizaciones sociales que combaten discursos hegemónicos, en los que lograr la conectividad con “otros” es el objetivo primario. Para enmarcar este capítulo, abordo la comprensión de lo político desde su dimensión del ejercicio del poder o del contrapoder desde las formas de gobierno y lo que éstas despiertan. También recorro al entendimiento de lo político derivado de la “acción política” que tiene lugar en la cotidianidad como una actividad reflexiva de cualquier persona que hace parte de una colectividad, y que tiene un posicionamiento sobre ella (Guzmán Mendoza, 2008). Asimismo, busco hacer hincapié en la multiplicidad de las interacciones entre la música y la política, y en su constante redefinición a través del uso de los medios de comunicación y la tecnología (Ares Yebra, 2013; Garrat, 2019).

Profundizaré en las formas en las que se entretajan el performance musical y el político desde las apropiaciones digitales de los excombatientes de las FARC-EP que ejercieron el oficio de la música paralelamente al uso de las armas. Estas apropiaciones me han dado una entrada a su proceso de transición a la vida civil y a la forma en la que su aproximación a la música sigue jugando un rol en este proceso. Teniendo en cuenta que



la música y la política tienen una relación dialéctica que redefine constantemente las funciones sociales de los artistas (Street, 2002), y que los artistas son “individuos que desempeñan un rol importante en la configuración social” (Arellano, 2019, p. 42),<sup>129</sup> quisiera mencionar algunos aspectos que caracterizan a esta relación y que iluminarán las discusiones que presentaré más adelante. Estos elementos muestran, entre otros, el vínculo entre la cultura popular y la acción política (Street, 2002) y la forma en la que la música podría ser leída como performance político. En ese marco cabe reflexionar sobre las experiencias de los y las excombatientes de las FARC-EP entorno a las prácticas musicales y sus lazos con el ejercicio del poder y con la construcción de redes.

En primer lugar, está la música popular como propaganda. A través de ésta se evocan emociones que impulsan eventos como campañas políticas. En el caso de las FARC, por una parte, legitiman su lucha frente a sectores sociales ajenos a la lucha armada, y por otra, también mantienen la moral de quienes van al combate (Nuxoll, 2015; Street, 2003); es decir que la propaganda cumple un rol tanto al interior como “hacia afuera” de la colectividad (Quishpe, 2020). Un segundo aspecto es la potencialidad, que tiene la música que se opone a las hegemonías, de ser censurada (Street, 2003). Esto demuestra que la música tiene un poder movilizador que puede ser leído como “peligroso” por sectores sociales que tienen un lugar dentro de las formas de gobierno preponderantes. Estos dos aspectos caben dentro del marco de la intencionalidad que parte de que las prácticas y las letras transmiten formas de pensamiento político que buscan producir ciertos efectos (Garrat, 2019). El develamiento o interpretación de las intenciones de la música han traído como consecuencia la persecución y asesinato de músicos, como por ejemplo Víctor Jara en Chile, pero también de colectividades que escuchan y se sienten identificadas con músicas derivadas de la insurgencia como la música de las FARC. Este tipo de prácticas de persecución —como la ocurrida con Víctor Jara o la de Julián Conrado, quienes fueron reprimidos por sus canciones— evocan el ejercicio transversal del poder que Foucault describe en su libro “Vigilar y Castigar” (Foucault, 2000, 2002).

En tercer lugar, la música tiene importancia política porque “sostiene formas de vida, prácticas e identidades” (Street, 2003, p. 119). Las identidades colectivas tienen afiliaciones con determinados géneros, estilos y prácticas alrededor de ellos (Benavente,

---

<sup>129</sup> En el caso de la lucha de las FARC era el de ser cohesionadores, portadores de historias y animadores para la lucha armada (Bolívar, 2017; Quishpe, 2020)

2007; Ramírez Paredes, 2006). Este aspecto es visible al indagar sobre las identidades regionales de la comunidad fariana, y explica la forma en la que se vinculan con sus localidades. Un cuarto aspecto es que la música les ha dado voz a movimientos de resistencia y el consumo mismo de esta música se podría leer como “ritual de resistencia” (Street, 2003, p. 121)<sup>130</sup> que pueden ser encontrados en la cotidianidad de los individuos (De Certeau et al., 2000), pero también en los usos colectivos de movilización. En ambos procesos la música desarrolla aspectos sensoriales y performativos.

Por último, el vínculo entre placer estético de la música y su capacidad comunicativa no sólo a través de las letras, sino de los sonidos (Ares Yebra, 2013, p. 129; Bernabé Villodre, 2013; Street, 2003). Este aspecto ha sido mayormente vinculado al poder de la música tanto en el ámbito emocional como en el cognitivo. Autores como Garrat (2019), sin embargo, enfatizan en que más allá de entender la música como un poder mágico que altera los estados de ánimo y que hasta cierto punto resulta peligrosa porque tiene injerencia sobre la autonomía individual (Garrat, 2019, p. 17), se debe tener en cuenta que, en realidad, todas las formas de poder pueden traer ese tipo de consecuencias (Ibid. p. 23). Al darle foco a las experiencias musicales podemos observar que los placeres que se derivan de la interpretación, la escucha o la danza de, por ejemplo, la música popular, pueden ser estéticos y políticos no sólo porque crean cosmovisiones colectivas del mundo, sino porque logran convertir lo abstracto de la política en una experiencia corporal (Shank, 2014). Además, las emociones y los pensamientos atados a las prácticas de escucha y ejecución musical se construyen desde las biografías y las experiencias individuales. Son estas las que definen la capacidad comunicativa y afectiva de la música.

Al indagar sobre el performance musical se deben tener en consideración tanto la agencia subjetiva de los individuos como el contexto histórico en el que se insertan y en el cual cobran significado (Suárez, 2018). Aquí destacan las diferencias en las condiciones materiales y políticas en las que los músicos ejercían el oficio musical antes y después de la entrega de las armas. A lo largo de mi trabajo he podido observar las variadas experiencias musicales de los excombatientes y cómo ellas han repercutido en sus biografías y en sus expectativas en la reincorporación. Sobresalen allí los planos emocional y expresivo de la música que están ligados a estéticas regionales y que han

---

<sup>130</sup> Las citas textuales de este texto fueron traducidas del inglés al español.

fungido como vehículos de transmisión de valores e ideales políticos que siguen siendo visibles en sus transiciones a la vida civil.

Para comprender el entramado de relaciones que se construyen entre la música popular y sus formas performativas en espacios digitales, resulta fundamental recurrir al análisis simbólico e intertextual de estas producciones, la postura de los actores y los circuitos de recepción. Respecto a las relaciones intertextuales, Suárez propone el análisis de aspectos tales como: “las funciones de dicha obra en el espacio que ocupa dentro de la cultura generadora, la problemática de las influencias y vínculos externos a los que ha sido sometido su creador, los modos y tipos de coexistencias de componentes heterogéneos en una misma obra” (Suárez, 2018, p. 221). Mi lente analítico, sin embargo, no se enfoca como tal en obras musicales en particular sino en la forma en la que se aprecia la obra como un conjunto de varias expresiones musicales, en lo que significa el músico en esos contextos y en las prácticas que suscita la música misma. Estas prácticas me permiten ver, asimismo, la forma en la que el performance musical se politiza.

A continuación, me detendré de forma más precisa en ese entretejido que posibilita la creación de redes y la conexión de los excombatientes músicos con sectores ajenos a la comunidad fariana, y en el papel que juegan las conexiones con otros actores en las disputas que constituyen la esfera pública. La primera experiencia se enmarca en la creación de redes a nivel local en el marco de las elecciones regionales en Turbaco, municipio del departamento de Bolívar, y la segunda, en la experiencia de creación de redes por fuera de la “localidad fariana” más allá de los límites del estado nación.

## **5.2 De “cantor de las FARC” a alcalde de Turbaco - Transición a las lógicas políticas de la legalidad.**

Mi interés en entender el significado que tiene Julián Conrado —llamado también “cantor de las FARC”— para una colectividad en particular surge antes de la firma del Acuerdo de Paz. En esa ocasión me enfoqué en la dimensión transnacional de las redes que le brindaron apoyo cuando se encontraba preso en Venezuela. Como pude concluir en esa investigación, la solidaridad internacional frente a su captura y aprisionamiento evidenció la forma en la que se construyeron redes de apoyo sobre todo a nivel artístico. Asimismo, pude ver cómo estas redes proyectaban y defendían los valores que definían a Conrado como un “revolucionario”, cuya única arma era la música. El movimiento que buscaba la liberación de Julián Conrado consistía en una comunidad transnacional que compartía

afinidades ideológicas y el empleo de la expresión musical. Estas afinidades se manifestaron en el uso de recursos simbólicos que evocaban no sólo la figura de otros músicos como Alí Primera de Venezuela o Víctor Jara de Chile, sino también de referentes ideológicos como Simón Bolívar que, por su valor histórico para la región, han traspasado las fronteras. También es de resaltar que la manifestación de esta red solidaria transnacional se desarrolló tanto en espacios digitales —en donde destaca la creación de la página-Blog “Alzado en canto”— como en las calles de Caracas que fueron habitadas por fuertes movilizaciones sociales (Malagón Valbuena, 2015). Este intercambio de ideas y de símbolos más allá del estado nación que definen el concepto de transnacionalidad (Mitchell, 2017; Pries, 2008; Vertovec, 1999) puede interpretarse como un proceso simbólico desterritorializado; si bien hace referencia y se ancla material y simbólicamente a unas ciertas localidades, el Blog “Alzado en canto” dependía más de la confluencia de puntos de contacto desligados a un espacio físico y de las interacciones sociales de los actores.

Darle continuidad al seguimiento que había iniciado con esa previa investigación a la vida del “Cantor de las FARC” no fue un proceso sencillo. El primer contacto directo que tuve con Julián Conrado fue a través de un correo electrónico que me escribió tras leer la investigación antes citada. Después de mucho tiempo sin saber nada de él, pude conocerlo personalmente en un concierto que tuvo lugar en Bogotá en la Bolera San Francisco, momento desde el cual empezamos a comunicarnos a través de WhatsApp y en el que yo empecé a seguir su cuenta de Twitter “Alzado en Canto”. Allí posteaba fotografías y frases que también me compartía a través de WhatsApp. Por medio de estos, Julián Conrado documentaba su participación en las jornadas de socialización pedagógica del recién firmado Acuerdo de Paz. Tras muchos intentos fallidos para encontrarnos y poder entrevistarle, finalmente pude visitarlo en Turbaco, su pueblo natal.

Mis observaciones de campo me condujeron a ver nuevamente el poder movilizador de este actor —al que de ahora en adelante llamaré con su nombre de pila: Guillermo Torres— como figura musical y política, pero esta vez pude dirigir mi mirada a la localidad de Turbaco. “Guillermo Torres” era el nombre que resonaba en las calles de este pueblo de la costa Caribe en el departamento de Bolívar cuando viajé hasta allí para entrevistarle. Hoy Guillermo Torres es el alcalde de Turbaco. Su elección fue noticia en varios medios nacionales e internacionales porque nadie se esperaba que un exguerrillero pudiera contar con el apoyo para lograr tal cargo. Para el momento de mi visita, Torres se

encontraba recolectando firmas para inscribir su candidatura para la alcaldía de forma independiente con ayuda de la creación del Colectivo Amor por Turbaco. En palabras de Torres, era el amor por el pueblo lo que reunía y unificaba a la comunidad, mientras que las lógicas partidistas fragmentaban a la población turbaquera. En ese sentido “todo aquel que ame a Turbaco, puede ser parte de este colectivo” (J. Conrado, comunicación personal, 21 de marzo de 2019). La búsqueda de firmas evidencia su distanciamiento con el partido de las FARC que más adelante se confirma con su alianza con el partido del Pacto Histórico —liderado por un exguerrillero del M19, Gustavo Petro, quien actualmente es el presidente de Colombia—, con el que finalmente lanza su alcaldía.

Recorrer las calles de Turbaco en compañía de Guillermo Torres me permitió analizar la forma en la que se estaba habitando el espacio público en torno a lo que Torres representa para ese pueblo. Sin embargo, gracias a conversaciones informales, pude reconocer que el espacio habitado no se limitaba a las calles que recorríamos en busca de firmas que permitieran inscribir la candidatura de Guillermo Torres. Con el celular en la mano, cuyos movimientos sobre la pantalla se desplazaban de abajo hacia arriba, mis interlocutores buscaban mostrarme a través de frases como “a Guillermo no todo el mundo lo quiere. Si tú quieres entender lo que pasa aquí, tiene que visitar los “Clasificados de Turbaco” en “Face””, cómo no debía limitar mi mirada a las calles. Entendí entonces que mi presencia debía prolongarse a grupos de Facebook a los que, como presentaré más adelante, pude analizar como escenarios de discusión, de creación de opinión, de encuentros, de enfrentamientos y de construcción de localidad que repercutían en la esfera pública. En ellos pude acercarme a Turbaco tanto a través de eventos de la cotidianidad como a través de grandes acontecimientos del pueblo. La llegada de Torres y su candidatura a la alcaldía era y sigue siendo uno de esos acontecimientos.

### **5.2.1 Entre Julián Conrado y Guillermo Torres. Función comunicativa de la música en el ámbito político**

Guillermo Torres nació en 1954 en Turbaco Bolívar, pueblo ubicado en el departamento de Bolívar a sólo 11 kilómetros de distancia de Cartagena de Indias. Decidió tomar su nombre de guerra, “Julián Conrado”, para homenajear a un médico de la región que, de acuerdo con las afirmaciones de Guillermo Torres, fue asesinado porque su calidad humana despertaba sospechas dentro del sistema capitalista. Julián Conrado, además de ser médico, también era músico de la región (Conrado, 2013; Malagón Valbuena, 2015). Para Guillermo Torres, la música siempre ha sido una herramienta para interpelar al

estado. De hecho, en varias de sus afirmaciones, Torres describe a este conjunto de instituciones como corruptas, deshonestas y represivas (Conrado, 2013; Malagón Valbuena, 2015). Las narrativas que acompañan al posicionamiento de Torres alrededor del estado son entonces las que legitiman la rebelión, la toma de las armas y paradójicamente su anhelo de ocupar el cargo de alcalde, pero desde un lugar diferente.<sup>131</sup> Antes de tomar las armas, Guillermo Torres ya era un músico reconocido de su pueblo, había grabado tres discos de vallenato y había denunciado a través de su música las irregularidades, y las arbitrariedades cometidas por el estado. Muy conocida es la canción “La volqueta”, en la que denuncia el robo de dineros públicos, y que es un ejemplo del uso de canciones para la protesta popular en las calles.<sup>132</sup> Podría decirse que desde antes de tomar las armas, la música de Guillermo Torres era considerada peligrosa, al punto que, canciones como “La volqueta”, le costaron represiones por parte de la policía (J. Conrado, comunicación personal, 21 de marzo de 2019). Por lo tanto, es posible ver cómo la música de Torres se desempeña en el plano político. Por una parte, ésta ya creaba cierta “conciencia popular dentro de la construcción identitaria” de Turbaco al recurrir a la estética vallenata de la región y a la descripción de las problemáticas locales. Por otra parte, ha funcionado como una “infraestructura política para el activismo comunitario” (Street, 2003, p. 123) que se ha manifestado a través de la creación de una comunidad que identifica en la música su pensar. Esta identificación promueve que los individuos se encuentren en determinadas prácticas (musicales y de movilización) a causa de sus identidades políticas comunes que, en este caso, se oponen a autoridades estatales a través de la protesta.

Las capacidades de “crear conciencia” —como lo propone Street— y de ser un instrumento para el activismo político son visibles a la hora de analizar la música de Torres durante su pertenencia a la guerrilla de las FARC-EP. La música para la organización de esta guerrilla cumplía un papel central dentro de lo que se podría denominar la cultura fariana: motivar a los guerrilleros para el combate, cohesionar a la organización social e ideológicamente, hacer propaganda y conectarse con la población

---

<sup>131</sup> Al hacerle un seguimiento a la biografía de Torres, es posible caracterizarlo como una persona que se opone, desde muchos lugares, a la autoridad en general, si considera que ésta actúa de forma arbitraria e injusta. El recorrido que hice de Turbaco acompañada de las narrativas biográficas de Torres me llevó, por ejemplo, a sus vivencias de infancia en la escuela, de donde fue expulsado por “no cumplir órdenes” (J. Conrado, comunicación personal, 21 de marzo de 2019)

<sup>132</sup> “La volqueta”, fue una de las canciones que acompañó mi recorrido por Turbaco. Del equipo de audio del carro en el que viajábamos procedían varias de las grabaciones musicales de Torres en formato MP3. La música de Torres fue de hecho, la banda sonora del recorrido.

civil de sus zonas de influencia (Bolívar, 2017; Quishpe, 2020). La música de Torres, además de ser una de las piezas centrales de ese ensamblaje, acompañó procesos de negociación de la paz como el del Caguán en el 2000 entre, en ese entonces presidente de Colombia, Andrés Pastrana y las FARC-EP. Esta música y la de otros grupos musicales farianos como “Los Compañeros” se presentaba frente a los delegados de paz y audiencias locales, y reflejaba cómo “a través de ritmos, letras y discursos musicales los artistas farianos construyeron a los combatientes como pertenecientes a la nación colombiana al reflejar sus identidades regionales y por ende su vínculo con los demás actores de la sociedad colombiana” (Bolívar, 2017, p. 209). Dentro de las FARC-EP, la música de Torres se consolidó también como una infraestructura política que era contestataria a los discursos que circulaban en contra de la guerrilla y que al mismo tiempo fortalecía los lazos al interior de la comunidad fariana. Muestra de ello es que mientras Conrado hizo parte de las FARC-EP siguió grabando álbumes musicales, entre los cuales destaca el titulado “Mensaje Fariano” grabado en 1989 junto con otro compositor de música vallenata muy reconocido dentro de las FARC-EP, Lucas Iguarán (Bolívar, 2017, p. 213). Estas sonoridades eran difundidas al principio en casetes para después compartirse en USB y en páginas de Internet.

En este tenor, el seguimiento de la vida de Torres me permite ver el vínculo de las figuras artísticas con los movimientos sociales; tanto su movilización antes de entrar a la guerrilla como su resistencia al hacer parte de las FARC-EP tienen a la música como componente central. En ambos procesos, Guillermo Torres es leído como un artista que fortalece la movilización y la cohesión por la capacidad transmisora de la música. Este potencial transmisor también es un elemento central en el proceso comunicativo que se dio en la primera etapa tras la entrega de las armas.<sup>133</sup> Esta tarea podría leerse como una prolongación de las funciones discursivas y performativas de la música que en tiempos previos al acuerdo transmitía los valores y la historia de Colombia desde la perspectiva guerrillera, pero que en la transición se usa para explicar y legitimar el camino de la paz y no de la guerra. Durante mi visita a Turbaco, Guillermo Torres me comentó:

“tiene que haber reconciliación. Ahora, la reconciliación empieza a partir de que se diga una verdad, y bueno, y cuando se trata de víctimas, pedir perdón. Si uno pide

---

<sup>133</sup> La performativa musical de Torres y de varios excombatientes que ejercían el oficio de la música antes de entregar las armas es vista por quienes ejercían los altos mandos de las FARC-EP como una herramienta para socializar los acuerdos de paz.

perdón a veces hasta cuando alguien medio lo roza uno en un bus, como no va a pedir perdón uno por tantas cosas tan fuertes que se ocasionaron en la guerra, producto de la misma guerra. Claro, uno sabe que no se trata de no pedirle perdón al estado colombiano, eso es otra cosa distinta” (J. Conrado, comunicación personal, 21 de marzo de 2019)

La función comunicativa de la música permite que esta sea tenida en cuenta como herramienta para conectar con diversos públicos en las regiones en las que se pretendía socializar el acuerdo. Dada la importancia de la socialización de los acuerdos en esta etapa de transición, a través del trabajo de Torres al que él denomina “pedacantología” de paz y con el que recorrió varios lugares del territorio nacional, es posible observar cómo la música en sí misma es un elemento de transición que ayuda a pasar de una etapa a otra. Torres describe su tarea pedagógica a través de la música tras la firma del acuerdo de la siguiente forma:

“realmente la pedagogía de paz es una herramienta que se creó en el marco de los acuerdos firmados en La Habana, entre el gobierno y las FARC [...]. Entonces se creó esa herramienta de la pedagogía de paz que la tiene que hacer gente del gobierno y gente de las FARC. A nivel nacional 60 personas de las FARC entonces salieron, porque ese fue el número que se acordó, hacer pedagogía de paz a nivel nacional. Yo como te dije, yo acepté hacer ese trabajo, pero no como pedagogía sino como pedacantología, porque yo lo que hago, lo hago es a través del canto, fundamentalmente a través del canto, yo a través del canto creo que puedo decir todo lo que tengo que decir” (J. Conrado, comunicación personal, 21 de marzo de 2019)

Más adelante, cuando Torres decide lanzarse como candidato para la alcaldía de Turbaco es posible ver cómo esta performatividad musical le permite comunicarse con la población de su pueblo de forma cercana y establecer fuertes vínculos emocionales con ellos. Sin embargo, en esta ocasión, la categoría de artista como actor político se orienta hacia el ejercicio de un cargo político en el marco de la legalidad. En ese sentido, la transición de Torres nos permite explorar la forma en la que se reconfigura la condición de artista, en este caso a la luz de las lógicas de la legalidad estatal a las que antes se oponía.<sup>134</sup> En ese sentido, la reconfiguración de los artistas farianos se visibiliza en el cambio de las funciones de sus prácticas musicales. Los músicos fueron convocados con

---

<sup>134</sup> Street menciona el no estatismo de la categoría “artista” y la importancia de reconocer su constitución y reconstitución (Street, 2002) 439



el objetivo de comunicar y transmitir pedagógicamente en qué consistía el Acuerdo de Paz firmado en La Habana. Torres no es solamente el músico que acompaña y fortalece una causa política. Él es el artista que busca ejercer un cargo público, es decir, que busca asumir un rol desde el ejercicio político administrativo dentro del gobierno y no de desde el contra gobierno. Partiendo del entrelazamiento y retroalimentación de las apropiaciones digitales onlife del espacio, quisiera explorar la forma en la que se crea “localidad” en Turbaco desde estas dos dimensiones, acotándolas a lo que representa la performatividad política y musical de Torres para ese pueblo.

### **5.2.2 Reencuentro con las calles del pueblo a través de la música.**

“La espesura se viste del verde/ que a Bolívar y a Humboldt cautivó/ y en ella los cedros y acacias/ entretejen una historia de valor /Los Yurbacos, guerreros valientes/ resistieron al asedio y el rigor/ y después de reñidas batallas/ repoblaron con empuje su región” (Himno de Turbaco)

En la plaza central de Turbaco se levanta el monumento “Cacique Yurbaco”. Este se compone de dos hombres y una mujer semidesnudos con hachas y palos que parecen detenidos en medio de su marcha, mientras que dan un grito de lucha que nos ubica en medio de un combate a muerte. En el centro de la plaza, sobresale la iglesia central, unos bancos de cemento junto a unas palmeras y algunas casas coloridas de corte colonial. Camino hacia la periferia se pueden observar las calles, algunas a medio pavimentar, que bordean las casas que no comparten un estilo o color común; sus apariencias son heterogéneas. Entre casas antiguas algunas coloridas y otras descoloridas, con grandes columnas, arcos y con tejas de barro y casas más “modernas”, algunas con bloques a la vista y otras coloridas y con rejas de metal, los pobladores de Turbaco pasean por las calles, se aglomeran y saludan con alegres abrazos y besos a Guillermo Torres, exguerrillero de las FARC, hijo de Turbaco, que ha llevado su música y el nombre del pueblo a otros rincones del mundo (Diarios de Campo 21.03.2019).

Comienzo este apartado citando parte de mis diarios de campo al visitar el monumento “Cacique Yurbaco” y el himno de Turbaco porque las narrativas que he seguido de Guillermo Torres han estado siempre atadas a la historia colonial de su pueblo. Tanto en las entrevistas que le realizaron cuando estuvo preso en Venezuela, como en las que le realicé en el momento en el que buscaba inscribir su candidatura de alcalde, es posible identificar de qué forma la ideología bolivariana y su visión sobre el rol de los indígenas

yurbacos nutren lo que él llama su pensamiento revolucionario. Menciona que Bolívar tenía gran predilección por Turbaco por su agradable clima y sus limpias aguas, y alude al espíritu de lucha de los indígenas yurbacos por ser “los primeros que se levantaron en armas contra el imperio español y le dieron de baja al cartógrafo Juan de la Cosa”(Conrado, 2013; Malagón Valbuena, 2015, p. 59). El paisaje natural y la composición étnica y combativa de los pobladores de Turbaco podrían interpretarse como elementos que construyen el afecto de Torres hacia su pueblo y su sentimiento de pertenencia hacia el mismo (Malagón Valbuena, 2015).

Sin embargo, en la última entrevista que le realicé, pude observar cómo en su acercamiento hacia Turbaco, aunque era visible un discurso idealizado de su pueblo, éste estaba acompañado de nostalgia y desazón. ¿Cómo es entonces el Turbaco al que regresa Torres tras la firma del Acuerdo de Paz? Al recorrer las calles de Turbaco junto a Guillermo Torres en un carro que es conducido por uno de sus escoltas, puedo escuchar de la boca de Guillermo Torres la forma en la que percibe el reencuentro con su pueblo. Me habla de los cambios y de las cosas que no existían en su juventud, pero también de los significados que algunas construcciones como la escuela o un taller de carrocería tienen dentro de su biografía y que influyeron en las temáticas de sus canciones:

“Mira, esto no existía. Aquí había un barrio que se llamaba el Papayal que desapareció por esta calzada. Esto nada de esto aquí... había una sola tienda aquí, que era tierra de los Quintana. Nada de esto, aquí había un colegio que era el Crisanto Luque que si era. Nada de esto existía. Aquí trabajé yo, esto era un taller de carrocería. Aquí pegado. El taller de carrocería en Turbaco. Yo trabajé hace años. De ahí donde sale la canción [cantando] “las puertas de los colegios para mí fueron cerradas, porque por la puerta del taller ya no me dejan pasar”(J. Conrado, comunicación personal, 21 de marzo de 2019)

El recorrido que hicimos de las calles de Turbaco fue, sin embargo, siempre interrumpido por los numerosos encuentros que Torres tenía en las calles con la gente. Abrazos y saludos fraternos detenían nuestro trayecto y me permitían ver los vínculos afectivos entre Torres y los pobladores de Turbaco. Nuestro itinerario tenía siempre como destino el encuentro con algunas personas o algunos grupos de personas con las cuales Torres y Rosa, trabajadora social de la escuela y mano derecha de la campaña de Torres, hablaban para explicar qué significaba el Colectivo “Amor por Turbaco”. Buscaban, asimismo,

explicar la importancia de la recolección de firmas para lograr la candidatura de Torres de forma independiente.

El trabajo político que implicaban esos encuentros estaba inmerso en una performativa ritualizada, en la cual destacaba el uso de la música de Torres, quien, acompañado siempre por su guitarra, interpretaba alguna canción alusiva a los temas que se trataban en las reuniones o a la población con la cual se estaba reuniendo. Destacaba también el hecho de que no era Torres el primero o el que más hablaba con las personas. La apertura la hacía siempre Rosa, quien describía las necesidades de la población de Turbaco y la importancia de una unión colectiva para contrarrestar a quienes siempre han detentado el poder defendiendo intereses individuales y no colectivos. Después de esta intervención, Torres enfatizaba en el gobierno de un “nosotros” y no de un alcalde. Hablaba de su labor como un servicio a la comunidad que además debe trabajar en conjunto. Recalcaba que la motivación de su gobierno será el amor por Turbaco y que el amor es el que conduce a que las cosas mejoren. Dependiendo de la población con la que se encontraban, Torres interpretaba una canción que era escuchada atentamente por todos. El cierre de los encuentros se caracterizó por las preguntas o comentarios de los pobladores, quienes hablaban de la situación particular de sus barrios y de los problemas que los aquejaban.

Como si de un evento premonitorio —respecto a mi foco analítico— se tratara, una de las conversaciones más ricas en las que pude participar, fue la que trató sobre el Plan de Ordenamiento Territorial POT, “un instrumento técnico que poseen los municipios del país para planificar y ordenar su territorio” (Secretaría Distrital de Planeación, s. f.). Esta tuvo lugar en la escuela donde trabajaba Rosa y en donde Guillermo asistió también de niño por corto tiempo porque fue expulsado<sup>135</sup>. Fue un encuentro con parte de su grupo de trabajo: Rosa, Mauricio del Colectivo Amor por Turbaco y un maestro que era considerado como el más conocedor del tema. Al interior de una de las oficinas de la escuela con puerta azul y paredes claras, hablamos sobre la forma en la que se habita el suelo en Turbaco y sobre cuáles son las condiciones poblacionales y los servicios. La discusión giró alrededor de un documento —escrito por uno de los hijos de una amiga de infancia de Torres— que se enfocaba en el mejoramiento de la vida de todos a pesar de la propiedad privada y que criticaba el acelerado crecimiento de Turbaco sin planificación

---

<sup>135</sup> De acuerdo a lo que me cuenta Guillermo Torres, su dificultad para seguir algunas reglas, para él sin sentido e injustas, le trajeron como consecuencia la expulsión de la escuela.

y resultado de la defensa de los intereses individuales. La idea de que un espacio, en este caso, el pueblo de Turbaco crezca sin planificación me trajo a la mente, en primer lugar, la forma en la que continuamente también se están construyendo los espacios digitales. Aunque están dentro de una infraestructura Web, son centrales las apropiaciones individuales “no planificadas” que crean un orden en el tiempo y en el espacio. En segundo lugar, trajo a colación la disputa que existe alrededor de “habitar” y darle significado a un espacio.

En las reuniones a las que pude asistir, pude ver el reencuentro de Torres con las nuevas generaciones de Turbaco, es decir, con los hijos de sus amigos de infancia (como el que escribió el documento sobre el POT) que habían oído hablar de él como si fuera una leyenda, que habían bailado y escuchado en el cierre de muchas fiestas familiares la conocida canción para las madres interpretada por Torres llamada “Abnegación” y que no podían creer que había regresado al pueblo después de estar en la guerrilla por tantos años. Podría pensarse que la permanencia de la música de Torres en el imaginario y en las prácticas de socialización de la población turbaquera tuvo como efecto la continuidad de la “presencia” de este músico en esta localidad. También destaca el uso constante de celulares por parte de algunos pobladores que chateaban a través de WhatsApp, revisaban su Facebook y tomaban fotografías generadoras de interacción al ser posteadas en las redes y las cuales creo haber encontrado al sumergirme en el “Turbaco online” que presentaré más adelante.

Debo destacar también que las calles de Turbaco no sólo se estaban habitando por el movimiento de los cuerpos de personas que se reunían en torno a Torres, sino por la sonoridad de su música que, desde el interior de las casas que rodeaban algunos de nuestros puntos de encuentro, se desplegaba, invadía nuestra escucha y acompañaba nuestro recorrido. Así como es imposible no reconocer el factor emotivo de esos momentos como sacados de una escena con tinte de realismo mágico, tampoco es fácil ignorar el hecho de que la música procedía de videos de YouTube con audios amplificados en donde aparecía Torres cantando con su guitarra el tema “Alzado en Canto”<sup>136</sup>. Al dirigir mi mirada hacia la fuente del sonido pude ver a través de las ventanas los videos que tantas veces había visto de cuando Torres estaba preso en Venezuela y

---

<sup>136</sup> Canción compuesta durante su cautiverio en Venezuela en la que se describe a sí mismo a través de evocar los valores de algunas figuras que Conrado describe como revolucionarias en la historia nacional de Colombia.

cantaba para contar su historia de vida. En tal sentido, las prácticas musicales de Torres en las calles de Turbaco me permitieron percatarme del entrelazamiento entre la performativa política y la performativa musical con base en dos elementos que se acoplan entre sí: 1) el vínculo entre la estética musical y el poder de la música, y 2) lo que le atribuye el quehacer musical a Torres como actor en transición que busca mostrarse a sí mismo como un constructor de paz y de un “futuro mejor”.

La música de Torres, más allá de la dimensión sonora que habita las calles y los espacios de encuentros con la comunidad de Turbaco, tiene una dimensión estética que promueve la capacidad de conmover a la gente. Las observaciones que pude hacer dentro de Turbaco me condujeron a analizar lo que despierta Torres como figura para sus pobladores y por ende, me ayudó a visibilizar el poder de la música y su vínculo con la estética (Garrat, 2019; Shank, 2014; Street, 2002). La música Caribe en este caso también da un sentido de quiénes son los pobladores de Turbaco, es decir, construye lazos sociales que los identifican<sup>137</sup>. El poder de la música de Torres se manifiesta en su capacidad de atraer seguidores a través de despertar sus emociones, en su capacidad de comunicarse con grandes grupos de personas y en su capacidad de articular la cultura popular con la acción política (Street, 2003). Es muy común que este poder movilizador sea usado en contextos como campañas políticas en las que el ámbito comunicativo es fundamental. En palabras de Street: “la popularidad de una estrella no es un simple producto de su perspicacia política o carisma. Tiene que ver con la oportunidad de comunicarse musicalmente y en la capacidad de hacerlo” (Street, 2003, p. 128). Desde este punto de vista, la música de Torres sostiene las identidades y las formas de vida de ciertos grupos sociales en Turbaco. Además, tiene importancia política no sólo porque se usa en el contexto de la campaña, sino también porque está vinculada al pensamiento que incita a la acción política que, en este caso, se materializó en el eventual voto a la alcaldía por un exguerrillero. A tal efecto, el poder de esa música transfiere a la figura de Torres la capacidad movilizadora a través de la cual se mueven los cuerpos que habitan las calles.

---

<sup>137</sup> Dado que uno de los ritmos que caracterizan e identifica a la Costa Caribe es el vallenato, la identidad de los turbaqueros en términos de clase y configuración étnica se construye musicalmente en parte a través de la influencia de tradiciones marginales africanas y la adaptación ritual cristiana a los contextos festivos (Bermúdez, 2004).

### **5.2.3 La re-territorialización de Turbaco y de cómo el espacio se consolida como una dimensión social**



Captura de pantalla – Imagen de portada de Grupo de Facebook “Periódico de Turbaco Clasificados”  
30.08.2019

La perspectiva de la imagen de portada —elemento central en la presentación de los grupos de Facebook— me lleva a la iglesia de la plaza que, dentro de las distribuciones espaciales en forma de cuadrícula heredadas del tiempo colonial, es el elemento caracterizador y céntrico de pueblos y ciudades. Destaca su color amarillo y sus dos torres triangulares que terminan en una cruz. Un camino de palmeras nos dirige hacia ella. Un par de transeúntes caminan a sus alrededores. Mientras esa imagen se mantiene inerte, estática, empiezan a aparecer uno a uno, distribuidos en el tiempo de forma lineal y cronológica, varios acontecimientos alrededor de los cuales hay algún tipo de interacción (reacciones, reposteos, comentarios). Si bien los acontecimientos son organizados en la plataforma de forma sucesiva, no son estáticos. Actúan como eventos abiertos en donde la interacción es posible en cualquier momento. Eventos abiertos que permanecen allí — a menos de que el administrador del grupo o el mismo autor lo elimine— y que quedan resonando como las teclas de un órgano de iglesia cuyas sonoridades se van sumando unas sobre otras. Las interacciones alrededor de los eventos se producen a destiempo. Este fenómeno, puesto en lenguaje musical y haciendo uso de la metáfora del sonido, podría entenderse como la construcción de una polifonía en constante construcción y que responde a la posibilidad temporal de participación individual de los actores. Esa movilidad y fluctuación aditiva de acciones individuales me evoca, para ponerlo en

términos espaciales, las dinámicas socializadoras —y por qué no, sonoras— de un mercado callejero que voy recorriendo con el scroll wheel del mouse de mi computador.

Turbaco se construye a través de varias páginas de Facebook, a las que quisiera equiparar a las calles (Periódico de Turbaco Clasificados, Turbaco Informa, Colectivo Amor por Turbaco, Turbaco Times) que albergan varios contenidos de interés para la comunidad.<sup>138</sup> Las temáticas son heterogéneas. En esos espacios de la cotidianidad es posible “escuchar” voces diversas que abarcan desde el grito desesperado de una madre que busca ayuda para el refuerzo escolar de su hija, hasta la llamada sugerente de negociantes de zapatos, camisetas personalizadas, motos, arriendo de inmuebles y restaurantes de comida costeña. Mientras se discute sobre los precios o mientras se pasa frente a ellos simplemente en silencio, es posible escuchar unas voces de corte más político y religioso que denuncian la matanza de los perros del barrio por parte de un vecino armado, una voz que alude a los discursos del expresidente Uribe respecto a la reducción de la pobreza, y una voz que se encomienda a la imagen del divino niño y que garantiza las bendiciones para todos aquellos que la vean. En medio de tanto “ruido” o de tantas voces que, si bien son diferenciables, atiborran al visitante —a mí como visitante—, parece escucharse la voz de una mujer que grita enérgicamente “La campaña de Guillermo Torres SE NIEGA A PARTICIPAR EN LOS DEBATES PÚBLICOS. ¿A QUÉ LE TEMERÁN?, ¿SERÁ QUE NO SE SIENTEN PREPARADOS?” Esa voz en mayúsculas que alude a una fuerte exclamación captura mi atención y me invita a detenerme en ese puesto, al que sólo es posible llegar después de pasar por muchos otros que me transportan de una forma muy diferente a Turbaco, ese pueblo al que llegué en busca de Julián Conrado y en el que encontré a Guillermo Torres.

No fui la única que me detuve allí. El puesto estaba instalado algunos días antes de mi llegada, pero seguía siendo muy activo y polémico. Alrededor de éste se acumularon 45 participaciones y 22 tipos de reacciones diferentes. Eso sin contar con los posibles observadores que, como yo, nos deteníamos para sólo “escuchar” y seguir el enérgico y emotivo debate que hacía parte de la esfera pública y que mostraba sus fragmentaciones e intersecciones entre lo privado y lo público. Entre expresiones muy ofensivas hacia la mujer y simples invitaciones a ignorar el contenido de su queja, puedo identificar que el

---

<sup>138</sup> Desde mi perspectiva, las calles del Turbaco online no están en forma de cuadrícula, sino en forma de redes amorfas que se desplazan de formas desiguales a través de nodos o intersecciones.

eje que articula el debate es la discusión sobre la legitimidad para acceder a un cargo político y sobre los valores, conocimientos y experiencias que se supone debe tener una persona que aspire a este. Sobresale la pregunta sobre si tiene más “autoridad moral” o legitimidad para aspirar a la alcaldía un exguerrillero “criminal” reclutador de menores de edad o un candidato “corrupto y politiquero” perteneciente a la clase social que siempre ha estado en el poder y que no ha hecho nada por Turbaco. En ese sentido, el debate contrapone a la figura de Guillermo Torres, exguerrillero de las FARC con las figuras de Leo Cabarcas, candidato por el partido “Cambio Radical” en alianza con “El partido Liberal” (Noticias Vital, 2019; Revista Zeta, 2019b) y de Maritza González con el partido conservador (Revista Zeta, 2019a). En las discusiones destaca la incredulidad de las dos partes. Por un lado, la falta de confianza en los gobiernos de “siempre” y por el otro, la falta de confianza hacia alguien que ha empuñado las armas desde la ilegalidad.<sup>139</sup>

---

<sup>139</sup> Podría llenar varias páginas transcribiendo estas discusiones, pero quisiera centrarme ahora en la forma en la que estas discusiones toman un carácter performativo que se construye no solamente con textos, sino con la apropiación y resignificación de imágenes como elementos comunicativos: Otro hombre sale a la defensa de Guillermo Torres: “no creo que vayan a debatir algo serio, me imagino que le sacarán su pasado guerrillero, no creo que tengan otra arma para dejarlo mal parado.” “hablan que el guerrillero esto, que el guerrillero lo otro y por qué no hablan de un antes que Mari ni a la política le tiraba y después que le empezó a gustar \$\$\$\$ la política”, “turbaquero que vote por Leo Cabarcas toda la vida seguirá viviendo sin agua”, “hacen política no con el fin de servir, sino de enriquecimiento, Maritza, Leo llevan décadas en el gobierno y qué han hecho?”

Un pueblo en el siglo XXI, sin agua potable, niveles de inseguridad desbordada, invasión espacio público, microtráfico por doquier, la salud por el suelo, la educación sin infraestructura, en fin, qué gestión muestran, ¿pavimento?”, “señor Guillermo Torres, ¿cuántos músicos sacó de todos los niños que reclutó?”, “Vamos Guillo, tú no estás comprando voto y eres la mejor opción y no queremos títeres del turno aquí, ellos están comprando voto y después van para su desquite”, “yo no voto por guerrillero, Turbaco no será la casa de las FARC, quiero mi tranquilidad y la tranquilidad de mis hijos, fuera las FARC de Turbaco”, “Gracias a todos los turbaqueros por su esfuerzo y dedicación, porque sabemos que trabajando día a día podremos cumplir nuestro sueño de ver una Turbaco mejor #GuillermoTorresAlcalde #AmandoVenceremos”, ¿Cómo es posible que este señor que hoy quiere aspirar a la alcaldía lo defiendan cuando causó tanto dolor a muchas personas y desangró a Colombia? Mire el último momento donde sale el señor con su mochila y cantándole a los secuestrados, “tu pasado no te define. Era sólo una lección, no una condena a cadena perpetua”, “a mí no me hizo daño, voy con Guillermo Torres alcalde”, “nos han dividido, pero con Guillermo Torres estamos unidos. No inventen tanta película de terror que ustedes son los culpables del sufrimiento por malos servicios. La mejor arma es el voto consciente de cambio en paz”, “es el libertador de Turbaco, el Simón Bolívar de Turbaco”, “Qué payasada, el Simón Bolívar” (en medio de risas), pedagogía electoral para votar por Guillermo Torres a la alcaldía de Turbaco, se escucha la canción de fondo, vallenato “Estamos repartiendo la buena noticia, la buena nueva, repartiendo el volante de cómo se vota por Guillermo Torres a la alcaldía... Guillermo Torres el candidato del pueblo, el que necesita Turbaco para que esto cambie: “El campesino de sus tierras despojado/ Yo soy la paz trepando por la insurrección/ Yo soy también Camilo Torres en la cruz ametrallado/ Soy Jaime Pardo, soy su sueño tiroteado/ Soy el patriota que no acepta humillación””



### 5.2.3.1 *Performatividad desde lo visual*

Uno de los géneros visuales característicos de la comunicación en línea son los memes. Entendidos como “artefactos de la cultura digital participativa”, los memes son una práctica digital en sí, que a través del humor, lo real y lo popular cumplen funciones informativas, deliberativas y de entretenimiento (Benassini Felix, 2020; García-González & Bailey Guedes, 2020). Los memes hicieron parte de los recursos comunicativos que se exhibieron en las discusiones alrededor de la candidatura de Torres.

Un hombre exclama enérgicamente que Guillermo Torres tiene “argumentos, estudio y basto conocimiento”, mientras que una mujer lo interpela a través de la imagen de un meme muy conocido en donde aparece el rostro del reconocido actor estadounidense Gene Wilder (El Mundo, 2016).<sup>140</sup> A través de éste, expresa que no es compatible la experiencia de un pasado guerrillero con la intención de gobernar a Turbaco. La imagen de este meme que proyecta un gesto burlesco y escéptico está acompañada con el siguiente texto: “más de 30 años en la guerrilla y pretende gobernar en nuestro pueblo. Yo sí que no voto por este.” La respuesta de otro hombre ante ese meme me revela que la mujer que publica es familiar de Leo Cabargas. Según la respuesta de este hombre, Cabargas “tiene años de ser concejal y no ha hecho nada por este pueblo” y argumenta que “tú que vas a saber de guerrilla si no has salido de Turbaco.” La mujer responde de nuevo con la imagen de Gene Wilder, pero esta vez, el texto que la acompaña es el siguiente: “como los tiene desesperados, dan risa con tanta fanfarronería, ¡Qué pensarán que difamando ganarán!”

---

<sup>140</sup> Gene Wilder aparece con un abrigo púrpura y un sombrero dorado. La imagen corresponde a una parte del musical Willy Wonka y la Fábrica de Chocolate de 1971 (El Mundo, 2016).



Recorte de pantalla – Grupo de Facebook “El periódico de Turbaco” 30.08.2019

El efecto narrativo y sensorial de esta imagen nos muestra un recorrido de resignificación latente en este tipo de materiales que, en este caso, conecta contextos que en un principio pareciera imposible de concatenar: un musical estadounidense de los 1970's y los debates alrededor de la candidatura de un exguerrillero a la alcaldía de Turbaco en Colombia. En la escena de la película de la que se deriva esta imagen (Willy Wonka y la Fábrica de Chocolate (1971)), el actor pregunta a los niños si les gustaría ver una nueva golosina en la que está trabajando (El Mundo, 2016). Sin embargo, como mencioné antes, la mirada, sacada de ese contexto, puede ser interpretada como burlesca y sarcástica. Podría decir también que denota cierto tipo de superioridad de quien la proyecta, en el sentido que parece tener conocimiento sobre algo que los interlocutores ignoran. Ese gesto potencializa el efecto de los textos que lo acompañan. A través de estos es posible burlarse del otro de forma sutil pero clara. La editabilidad como característica de ese tipo de objetos digitales (Kallinikos et al., 2010) es entonces un recurso comunicativo central para este tipo de debates.

La propiedad de la editabilidad también me da pie para tematizar la concatenación entre los espacios onlife y las calles de Turbaco. Este entrelazamiento tiene como base la proyección de fotografías de las calles de Turbaco que posteriormente son compartidas a través de Facebook, algunas veces sin edición, y algunas veces editadas. Considero que estas ediciones funcionan en sí mismas como un elemento que entrelaza y da muestra de la interdependencia, por medio de la significación visual de los espacios online con los

offline. Las imágenes, en ese sentido, cumplen una función comunicativa en dos niveles. El primero se refiere a los códigos de la composición visual de la imagen porque a través de ellos es posible comunicar un mensaje entre un remitente y unos potenciales receptores. El segundo, es la posibilidad que brinda el posteo de esta imagen en esas plataformas para crear debates públicos, como por ejemplo el generado alrededor de la posible alcaldía de un excombatiente de las FARC-EP. Por lo tanto, el estar presente físicamente en las calles, las imágenes (fotografías) de esa presencia en las calles y los debates que surgen a su alrededor en plataformas como Facebook son formas de habitar, de apropiarse y de construir esos espacios.

También debo mencionar que son varias las fotografías posteadas en los grupos de Facebook de las calles y las paredes de Turbaco en donde es posible leer el lema de la campaña de Guillermo Torres “Amando Venceremos”. Mencionaré dos ejemplos para abordar este fenómeno:

En la “calle onlife” —grupo de Facebook— “Periódico de Turbaco” se postea<sup>141</sup> una imagen de Turbaco en la que es posible reconocer un puente peatonal. Bajo éste hay dos camiones estacionados. En la parte de arriba cuelga una pancarta de color naranja y verde en donde destaca la figura de Guillermo Torres con los brazos alzados. La pancarta claramente hace parte de la campaña para la candidatura y dice “Guillermo Torres. Amando venceremos.” Es evidente la edición de la imagen en las letras negras con fondo blanco que abarcan el escenario completo que se está mostrando. El texto en letras negras dice:

“YO NO VOTO POR GUERRILLERO, TURBACO NO SERÁ LA CASA DE LAS FARC, QUIERO LA TRANQUILIDAD Y LA TRANQUILIDAD DE MIS HIJOS, FUERA LAS FARC DE TURBACO. Aquí está Arnold porque ARMADOS venceremos.”

La imagen está posteadada con el siguiente comentario:

“Como fue el guerrillero Guillermo Torres el que puso este pendón en algo público, Olga Acuña, Felipe Luis y los demás camaradas NO DICEN NADA, ¿SE IMAGINAN DONDE LO HUBIESE PUESTO LEO O MARITZA? ¿QUÉ DIRÍAN LOS

---

<sup>141</sup> A través de la forma impersonal “se publica”, “se comenta” omito los nombres de quienes postean en este grupo de Facebook para proteger la privacidad de los usuarios.

CAMARADAS? YO NO VOTO POR GUERRILLERO, TURBACO NO SERÁ AL CASA DE LAS FARC, QUIERO LA TRANQUILIDAD Y LA TRANQUILIDAD DE MIS HIJOS, FUERA LAS FARC DE TURBACO”



Recorte de pantalla – Grupo de Facebook “Periódico Turbaco Clasificados” 19.09.2019

Tras la observación de estas prácticas, sale a la vista lo que los actores entienden por espacios públicos y quiénes podrían habitarlos legítimamente desde sus imaginarios y, al mismo tiempo, la constitución de un espacio público en donde se entrelazan sus dimensiones offline (puente peatonal con publicidad política) y online (imagen digital editada de ese espacio público ubicada en una plataforma digital). Esos entrelazamientos se logran a través de la editabilidad y movilidad de este tipo de contenidos que contienen en sí mismos una carga simbólica que aporta a la construcción de una microesfera pública que atañe a la localidad de Turbaco. La apropiación del entretejido de ambas dimensiones de ese espacio público, además del componente visual evidente en la edición de la imagen, tiene un componente textual en el que predomina el sarcasmo y que evoca, de

forma ya evidente en el meme de Gene Wilder, la oposición hacia ese “otro” que piensa diferente. En esta ocasión, a través de la reminiscencia de palabras como “camarada”, muy común dentro del trato de las personas que se identifican con pensamientos de “izquierda” y el cambio de “amando venceremos”, lema de Guillermo Torres antes y después de la entrega de las armas, por “armados venceremos” es visible otro nivel de enfrentamiento discursivo. La intertextualidad en este caso se compone del entrelazamiento de visualidades a nivel online y offline.

#### *5.2.3.2 Habitar sonoramente al y desde (el) Turbaco “deslocalizado”*

No sería correcto expresar que la música de Torres ocupa los espacios onlife manifestados en los grupos de Facebook de la misma forma en la que ocupaba las calles de Turbaco. En ese sentido, la música de Torres es un recurso discursivo que opera en dos niveles. El primero corresponde a la tematización del quehacer musical de Torres en medio de la polémica de si es legítimo o no que Turbaco tenga un alcalde exguerrillero, y el segundo se expresa en su utilización como parte de una forma comunicativa que apela a la visualidad de las calles turbaqueras acompañada por canciones de Torres.

Sobre el primer recurso discursivo quisiera traer a colación una de las publicaciones que funge como nodo de intersección entre varias de las calles del Turbaco online. Se presenta a la vista de todos los visitantes un episodio de una serie periodística televisiva del Canal Caracol (empresa privada) llamada “Los Informantes”.<sup>142</sup> El reportaje documenta la dura experiencia de un miembro del ejército que estuvo secuestrado por las FARC-EP durante mucho tiempo. La narrativa de la víctima del secuestro está acompañada de imágenes de los secuestrados que, tras las rejas, viven en condiciones inhumanas y son vigilados por los guerrilleros. En una de estas imágenes se ve a Guillermo Torres, vestido como guerrillero (como Julián Conrado) acompañado de una guitarra cantándole a los secuestrados. En torno a este artefacto digital se despliega una discusión en la que se debate en torno al carácter cruel o compasivo de esta práctica musical. Las críticas son predominantes y me posibilitan entender que la música de Torres para algunos miembros de la comunidad de Turbaco no es un elemento positivo “per se”. En ese sentido, prevalece la imagen de terrorista cruel sobre la imagen de músico revolucionario y representativo de Turbaco.

---

<sup>142</sup> Vale la pena contextualizar en el paisaje mediático colombiano este tipo de reportajes. En ese mismo espacio se le hizo un especial a un exparamilitar que ahora se dedica a la música. Allí no se enfatiza en la crueldad del actor, sino en su deseo de aportar a la paz desde sus canciones.

El segundo elemento discursivo también se construye a nivel intertextual. En el video posteo se pueden ver las calles de Turbaco en el momento en el que personas comprometidas con la campaña para la alcaldía de Torres entregan volantes a los pobladores. Durante esa actividad se escucha de fondo la canción “Alzado en canto” que, a nivel offline, efectivamente invade las calles y nos muestra cómo la música se usa como parte del performance político. La intertextualización a nivel online de este artefacto hace que la música de Torres llegue al espacio del espectador que desde dispositivos móviles o desde su escritorio dirige su mirada a esas calles y a esa actividad. En resumen, cabe señalar que las publicaciones en los grupos de Facebook enlazados a la localidad de Turbaco funcionan como una micro-esfera pública emocional en donde se debaten, a veces con argumentos, a veces con ofensas personales, aspectos que atañen a las vivencias cotidianas y políticas de Turbaco.

La experiencia de transición de Guillermo Torres en la que tiene lugar el reencuentro con la localidad de Turbaco me ha permitido acceder al papel central de la música no sólo como una herramienta comunicativa que le ha permitido conectar con “otros” incluso durante su ausencia mientras hizo parte de la guerrilla, sino como un elemento que forma imaginarios sobre la pertenencia a un lugar y sobre el ejercicio musical como un acto de paz. Sin embargo, teniendo en cuenta las discusiones y las disputas que el reencuentro de Conrado con Turbaco ha desarrollado, estas potencialidades de la música —comunicativa y constructora de paz— muestran cómo la figura y la música de Conrado puede ser rechazada dejando también en evidencia las limitantes y las variantes comunicativas de esta herramienta. En ese sentido, la música per-se no propicia conexiones, sino también desconexiones que son manifestadas, por ejemplo, en una lectura que cataloga como cruel el ejercicio musical frente a personas que están secuestradas. Por otro lado, la aproximación aquí presentada tiene también la limitante de no poder cuantificar la brecha digital que deja en evidencia que no toda la población de Turbaco está en capacidad de acceder a las infraestructuras —y tal vez tampoco a manejarlas— que permiten la entrada a los espacios onlife. Esta brecha contribuye a que se generen ambigüedades y desigualdades discursivas. Los debates aquí tratados muestran, de igual manera, la resignificación del quehacer musical que transita entre la ilegalidad y la legalidad, y cuyas percepciones en su entorno nutren las discusiones que componen la esfera pública. Por último, el caso de Conrado muestra cómo las localidades —entendidas como procesos relacionales— pueden también lograrse a través de la deslocalización física, en donde

predomina la reterritorialización de “pertenencias” formadas a partir de las interacciones sociales.

### **5.3 “Martín Batalla”, el “representante” de los firmantes de paz por fuera de la localidad fariana y de las fronteras nacionales**

El seguimiento al proceso de transición de Martín Batalla permite profundizar en la forma en la que la música se articula con otras prácticas comunicativas que fomentan la creación de vínculos sociales con actores que no hacen parte de la comunidad fariana. En este apartado pongo de manifiesto que la práctica musical hace parte de un repertorio más amplio de estrategias comunicativas que se reconfiguran tras la firma del Acuerdo de Paz. Durante la guerra, estas estrategias tenían como objetivo conectarse con personas que reconocieran la legitimidad de la toma de las armas, mientras que, tras la firma del acuerdo, la conexión con otros sectores parece estar más enfocada en la búsqueda de apoyo para llevar a cabo la implementación de este. Como expondré más adelante, llevar a cabo estas conexiones implica rebatir los discursos predominantes en la esfera pública que resaltan el carácter criminal del proceder guerrillero, para resaltar, por el contrario, el perfil del excombatiente comprometido con la paz. Las experiencias de Martín Batalla se debaten entre el trabajo comunicativo a través del dominio de diferentes tecnologías comunicativas que abarcan la radio y el Internet, y el trabajo político-comunicativo muchas veces acompañado del performance musical. Este performance, tras la firma del Acuerdo de Paz, trasciende la “localidad fariana” y las fronteras nacionales con el objetivo de fortalecer el apoyo internacional. En ese sentido, el seguimiento de las prácticas y la biografía de Batalla me ha permitido observar, por una parte, la forma en la que se han transformado los objetivos comunicativos de la comunidad fariana, y por otra, la forma en la que se conecta esta colectividad con actores internacionales. De esta manera, es posible ubicar la lucha de las FARC-EP como guerrilla e inicialmente como partido político dentro de unas lógicas de lucha más globales que han determinado también, hasta cierto punto, en el desarrollo y difícil implementación del acuerdo.

#### **5.3.1 Más allá de los ritmos regionales de Colombia**

Sobre el escenario de la plaza de Bolívar, Martín invita a Alfonso Cano a acompañarlo durante su canto al lado de la Banda Bassotti. Lo hace a través de una figura de cartón en tamaño real de este líder de las FARC, asesinado a manos del ejército colombiano en el año 2008. Dice llevarlo al escenario porque, según Martín, Cano anhelaba la paz.

Martín abraza a esta figura mientras comparte el micrófono con el vocalista del grupo musical italiano Banda Bassotti (Diarios de campo 1.09.2017).

El performance musical de Martín Batalla hizo un quiebre estético en el concierto que tuvo lugar en la plaza de Bolívar en septiembre de 2017 con el que se celebró el fin de la toma de las armas y la creación de un nuevo partido político. Su performance no sólo se apropia de estéticas musicales urbanas y no propiamente ancladas dentro del imaginario regional colombiano, sino que además logra enlazarse musicalmente con la presentación de agrupaciones musicales internacionales, como Banda Bassotti. Banda Bassotti hace Ska y se caracteriza por apoyar causas solidarias de ideología de izquierda tanto en Europa como en América Latina. Muy conocida es su canción “El cañón de las Hermosas” (Patria Rebelde, 2012), dedicada precisamente a Alfonso Cano,<sup>143</sup> en donde expresan a través de la frase “todos somos comandante Cano” su apoyo y admiración a este líder guerrillero. Los elementos presentados en este escenario de interpretación musical acompañaron mi intento de entender la forma en la que Martín se reintegra a la sociedad civil desde su capacidad de levantar puentes entre la localidad fariana —en tiempos pre-acuerdo— y la localidad colombiana —tras la firma del acuerdo— y otros espacios ajenos a ella.

En una de mis comunicaciones por WhatsApp con Luna Nariño, excombatiente que había sido la presentadora de RebelArte<sup>144</sup>, Luna me envió dos videoclips de los que ella denominaba “los nuevos artistas” de las FARC (S. L. Nariño, comunicación personal, 2017). El género de los dos videos a diferencia de la música fariana que conocía hasta el momento, no era evocativa de los ritmos regionales de Colombia, sino que estaba construida desde la estética urbana del rap y del reggae. El primero era de “BlackEsteban”<sup>145</sup>, cuya canción lleva mensaje de reconciliación reclamando paz con justicia social, y el segundo, era de Martín Batalla que, en alianza con la artista Inty

---

<sup>143</sup> Patria Rebelde (15 de marzo de 2012). *Banda Bassotti – El cañón de las hermosas* [Archivo de video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=oJChR2gs4fE>

<sup>144</sup> Antes de conocer cara a cara a Luna Luna Nariño en el ETCR de Icononzo Tolima en agosto del 2017, me había comunicado con ella a través de WhatsApp e incluso la había podido entrevistar a través de este medio. RebelArte fue un espacio de NC Noticias (agencia de comunicación de las FARC desde los Diálogos de Paz) creado para visibilizar el trabajo artístico de las FARC en medio de las negociaciones de paz en La Habana.

<sup>145</sup> A BlackEsteban tuve la oportunidad de conocerlo en el concierto que tuvo lugar en la Bolera San Francisco en Bogotá. A pesar de que estuvimos en contacto por WhatsApp por algún tiempo, infortunadamente nunca tuve la oportunidad de entrevistarle formalmente. Al parecer cambió su número telefónico y perdimos el contacto por completo.



Maleywa, había hecho la obra “Desenterrando Memorias”. En ella se narra, a través de la música y la pintura, la historia de Colombia desde la perspectiva de las FARC-EP a partir de 1920. Si bien hoy en día ese video puede conseguirse a través del canal de YouTube (Comité Comunicaciones La Guajira, 2017) del ETCR de Ponedores en la Guajira<sup>146</sup>, para el momento en el que Luna me lo envió, sólo circulaba entre la comunidad fariana a través de sus cuentas de WhatsApp.

Antes de poder hablar con Martín y entrevistarlo, vi repetidas veces el videoclip de Desenterrando memorias (parte I). Sin saberlo en ese momento, ese video fue mi primera entrada al ETCR de Ponedores en la Guajira. Aunque las imágenes de lugares y de personas que aparecen en ese video motivaron cierto sentimiento de familiaridad al visitar por primera vez este espacio, también me permitieron percibir algunas transformaciones en el corto tiempo que llevaba el proceso del desarme de las FARC-EP. El porte de las armas, el uso de los uniformes y logos de las FARC-EP que se visibilizan en el video fueron elementos que yo no presencie en las visitas offline que tuvieron lugar posteriormente.

A Martín lo vi cantando “Desenterrando Memorias” en los conciertos en la Bolera San Francisco y en la Plaza de Bolívar, pero en esas oportunidades no pude conversar con él. Ante esa situación, mi primer intento de acercamiento fue a través de un mensaje por Facebook que nunca fue respondido. Para mi sorpresa, el 16 de septiembre del 2017 recibí un mensaje de WhatsApp de Martín, quien me contactó porque una de las personas que entrevisté le comentó que yo lo estaba buscando a causa de mi investigación. Por este medio acordamos las citas para las entrevistas cara a cara en Bogotá. Posterior a la primera entrevista nos hicimos “amigos” por Facebook. A través de estos dos medios (WhatsApp y Facebook) estuvimos en contacto.

Martín nació en Manizales, pero creció en la ciudad de Medellín. Allí se vinculó a la música y a la cultura hip hop desde los catorce años. Ese acercamiento desde la cultura popular de los barrios ubicados al sur del área metropolitana se materializa a través de lo que Martín denomina “resistencia cultural pacífica”(M. Batalla, comunicación personal,

---

<sup>146</sup> El canal es hoy conocido como “Comité comunicaciones La Guajira.” Comité Comunicaciones La Guajira (1 de marzo de 2017). *Desenterrando Memorias parte I* [Archivo de video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=D2CeXtaF6Hc>

19 de septiembre de 2017). A través de su biografía, es posible ver el vínculo de las luchas políticas desde los discursos musicales desde la localidad urbana de Medellín.

Respecto a la trayectoria de la cultura hip-hop, encuentro relevante la relación entre localidades y globalidad, la articulación de la música con las cotidianidades de las comunidades y la forma en la que estas narrativas han circulado en términos de mercantilización (Tickner, 2008). Estos tres elementos me permiten contextualizar el papel de las prácticas musicales de Martín y ver su vínculo con un posicionamiento que además de promover la acción política, también la expande y la desplaza a otros ámbitos como los artísticos y a otros espacios geográficos que sobrepasan las fronteras locales.

Ahora bien, quisiera profundizar en ese primer elemento que permite la movilidad de discursos y narrativas desde la localidad hacia otros contextos. Para ello, es importante retomar la definición de la localidad desde su sentido relacional y contextual y no necesariamente espacial (Appadurai, 2003b), y el intercambio de símbolos e ideas que implican los procesos transnacionales. La localidad que representa Martín antes de la firma del acuerdo es la “localidad fariana”, a la que defino como una forma de pertenecer a la nación colombiana desde sus márgenes legales. Esa delimitación en la forma particular de pertenecer a la nación es el ancla que le permite el intercambio transnacional con posibles actores aliados. Esta relación se hace evidente también en las conexiones que se pueden lograr con el género musical que ejerce Martín. La música Hip-hop ha sido una herramienta a nivel global para que las poblaciones marginalizadas se expresen sobre sus experiencias (Tickner, 2008; Tijoux et al., 2012). A pesar de ser una estética que ha sido apropiada en muchos lugares, sus manifestaciones se derivan del uso y significado particular de los contextos en los que ha llegado a florecer (K. Jones, 2015; Tickner, 2008). Este diálogo entre localidad y globalidad, como lo manifiesta Tickner, da cuenta de la forma en la que la música se ha convertido en un “vehículo translocal de intercambio translocal que transporta significados e identidades” (Tickner, 2008, p. 121). En ese sentido, los referentes estéticos de creación musical de Martín, a diferencia de los otros artistas farianos que he entrevistado, no están anclados en ritmos característicos nacionales, sino que invocan una conexión con contextos alejados espacialmente —mas no simbólicamente— de su localidad. Los géneros regionales son, por lo tanto, perceptibles en sus prácticas de escucha más que en sus prácticas compositivas:

“Un referente en mi formación artística digamos fue toda la escuela clásica del hip hop de los Estados Unidos... que también fue... nació un hip hop revolucionario porque fue escrito por los negros, contando unas historias de vida allá. Y es toda una escuela clásica, ahí está... no sé... Snoop Doggy Dogg por sus... primeras épocas, Doctor Dre, N.W.A., Eazy-E, o sea, muchos grupos de allá que fueron origen de... de eso. Yo escuché mucho tiempo eso. Luego escuché... empecé a escuchar reggae... y ahí mucha influencia, Peter Tosh, Bob Marley... y ya artistas un poco ya más modernos, los hijos de Bob Marley, Damián el mismo (Kingman). Desde el punto de vista de los ritmos de los que me enriquecí, porque también, o sea, yo he sido una persona que he escuchado de todo tipo de música y que me gusta todo tipo de música, a mí me gusta el Vallenato, me gusta la música tropical, me encanta la música colombiana, la cumbia... y creo que todo, o sea, escuchar todo tipo de música enriquece... enriquece bastante, pero obviamente que mis influencias son el hip hop y el reggae”(M. Batalla, comunicación personal, 19 de septiembre de 2017)

Uno de los elementos que han influido en las prácticas socializadoras que Martín ha desarrollado por medio de la música ha sido la capacidad de traspasar fronteras y de entrelazar experiencias compartidas de marginalización. Por otra parte, el diálogo interlocal, derivado de la estética y de las prácticas de la cultura Hip Hop, le ha posibilitado a Martín que sus letras y su performance en diversos escenarios recojan las narrativas alrededor de sus experiencias vividas en la cotidianidad del barrio, en las luchas estudiantiles y en su pertenencia a las FARC-EP. En ese sentido, la posibilidad de “ofrecer herramientas musicales, lingüísticas y corporales” que tiene el Hip Hop (Tickner, 2008, p. 122) le ha permitido a Martín narrar la cotidianidad violenta y desigual que experimentan algunos sectores sociales, y al mismo tiempo posicionarse políticamente en contra de esas situaciones. Considero, asimismo, que el ejercicio de este tipo de música que no está atada estéticamente —pero sí simbólicamente por lo que evocan los contenidos de sus letras— a una localidad regional colombiana ha influido en la construcción de Martín como una figura versátil y juvenil que está en capacidad de comunicar lo que ocurre en la localidad —fariana o barrial de Medellín— más allá de sus límites geográficos. Eso lo logra al utilizar un lenguaje cuya estética apela precisamente a entender las problemáticas narradas como un fenómeno global.

#### *5.3.1.1 La música entre las luchas estudiantiles y las problemáticas barriales*

Si entendemos la cultura Hip Hop como una forma de resistencia frente a la marginalización (Tijoux et al., 2012, p. 444), es posible interpretar las prácticas musicales

de Martín dentro de este género como un acto de resistencia que da cuenta del posicionamiento y del accionar político a lo largo de su vida, independientemente de su afiliación a las FARC como guerrilla o como partido político. La resistencia se deriva en este caso, según Martín, de la inconformidad frente al fuerte contexto de violencia y control paramilitar que vivía Medellín en la década de los 1990 e inicios del siglo actual (M. Batalla, comunicación personal, 19 de septiembre de 2017). Más adelante, al entrar a estudiar a la Universidad de Antioquia, Martín vinculó su resistencia cultural a través de la música con las luchas estudiantiles.

Las narrativas de Martín en torno a sus experiencias, especialmente dentro de los movimientos estudiantiles, marcaron un punto de quiebre en su biografía. En primer lugar, ocurren en el contexto político de la Seguridad Democrática, encabezada por el entonces presidente Álvaro Uribe, y caracterizada, entre otras, por el fortalecimiento de la lucha militar contra las FARC-EP a través del llamado “Plan Patriota” y por establecer espacios de negociación o “políticas de paz” con grupos paramilitares (Leal, 2006). La inconformidad frente a las políticas de la Seguridad Democrática influyó en el crecimiento de las movilizaciones sociales en todo el territorio nacional colombiano. De hecho, según el informe del CINEP, “la mitad de las entidades territoriales colombianas manifestó un malestar social” frente a hechos tales como la violación de los derechos humanos, la deficiencia en los servicios públicos, y las deficiencias de la educación pública (CINEP et al., 2009, p. 10). Respecto a este último punto, se evidenciaron acciones paramilitares en la universidad en contra de la libertad de cátedra y apoyo a la militarización de las universidades para “detener y judicializar a quienes cometan actos vandálicos” (CINEP et al., 2009). Asimismo, las militarizaciones a las universidades públicas, como la Universidad de Antioquia, a la que pertenecía Martín, vinieron acompañadas por la estigmatización y criminalización de la protesta estudiantil y por la persecución y asesinato de estudiantes y profesores universitarios (Beltrán et al., 2019; CINEP et al., 2009):

“Entonces... bueno, ahí me vinculé a los procesos estudiantiles. Era una época también muy convulsionada porque digamos, fue el comienzo del gobierno de Uribe Vélez donde llega con los estatutos antiterroristas, con todo este... las capturas masivas, la criminalización de la protesta... en fin... un contexto bastante complejo, pero también de... de mucha movilización social, de mucha resistencia desde los sectores populares, sobre todo en ese entonces contra el tratado de libre comercio. Entonces había,

digamos, un contexto ahí de... de lucha interesante, desde los sectores estudiantiles y desde los sectores sociales, y bueno, yo pude participar de todo esto ¿sí?; yo siempre reitero esto, no desde el punto de vista de un militante de una organización revolucionaria, sino de un estudiante rebelde que quiere transformaciones para su país, y qué intenta a través de los espacios académicos y los espacios artísticos pues hacer algo” (M. Batalla, comunicación personal, 19 de septiembre de 2017)

Según me narra Martín, en una de las protestas en las que participó fue capturado y detenido en la cárcel de Bellavista durante 2 años. Martín me cuenta que estando en la cárcel decide unirse a las FARC:

Eso fue en el año 2005. Después de haber vivido toda esta realidad, después de haber vivido lo personal y de haber visto cosas también ¿sí? el asesinato de mucha gente, el exilio, la cárcel, las desapariciones. Muchas... muchas situaciones... después de haber leído lo que sucedía en la historia de Colombia y estar viviendo parte de ése.... Pues ya decido ingresar a las FARC ahí estando en la cárcel (M. Batalla, comunicación personal, 19 de septiembre de 2017)

Los antecedentes de Martín en la resistencia desde la música desde los barrios urbanos y en las movilizaciones estudiantiles como estudiante de la Universidad de Antioquia explican algunos de los roles y los oficios que desempeñó Martín durante su pertenencia a la FARC y en su proceso de reincorporación a la vida civil. Su nombre de guerra —que para Martín es también su nombre artístico— surge de reivindicar la memoria de Martín Hernández, quien era un líder de una organización de derechos humanos y de una revista de Ciencias Políticas en la universidad. Según me contó Martín Batalla, Martín Hernández fue asesinado por paramilitares en 2007. A él le escribió una canción: “Martín Batalla inicialmente no es mi nombre artístico sino que es una canción que se encuentra en YouTube (Invalid1user, 2009)<sup>147</sup> y yo después tomo ese nombre artístico, pero mucho después, pero fue inicialmente una canción”(M. Batalla, comunicación personal, 9 de marzo de 2018). De su membresía a las FARC destaca sobre todo su trabajo en el área de comunicaciones, mientras que del proceso de reincorporación destaca en primer lugar su reencuentro con la música para el trabajo político —que también es un trabajo comunicativo— y su participación dentro de las lógicas cooperativistas no acogidas por la sombra del partido político de las FARC. En ese sentido, al igual que Guillermo Torres,

---

<sup>147</sup> Invalid1user. (22 de marzo de 2009). *Martin Batalla* [Archivo de Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=c-eoT5-Z888>

el seguimiento de la vida de Martín muestra otra forma de ruptura con la colectividad fariana en términos de afiliación partidista pero no términos de afiliación identitaria fariana.

### **5.3.2 La comunicación como arma de guerra**

Como se refleja en la mayoría de los testimonios de los exguerrilleros, tanto las apropiaciones tecnológicas como las prácticas socializadoras a través de la música en contextos online y offline, han tenido como objetivo la lucha por construir y difundir una imagen de la colectividad fariana opuesta a la que ha circulado durante décadas a través de medios de comunicación hegemónicos. El intento de habitar estos espacios, constituidos por la correlación de las acciones online con las offline, dialoga entonces con condiciones de clandestinidad o de apertura hacia lo público, así como con los efectos que estas prácticas digitales y musicales surten en contextos locales y globales.

Las descripciones que hace Martín de sus tareas en el periodo que antecede la entrega de las armas parecen estar más relacionadas con el ámbito comunicativo y propagandístico que con el ámbito musical. Como expondré más adelante, su reencuentro con las prácticas musicales que implicaban un encuentro e intercambio con la colectividad se dio una vez fue firmado el Acuerdo de Paz<sup>148</sup>. Sin embargo, a través de nuestras conversaciones es posible observar cómo la música siguió estando presente como parte de sus necesidades expresivas individuales. Dadas las circunstancias difíciles de la guerra, las prácticas musicales parecían ubicarse, en el caso de Martín, en un espacio más íntimo y personal de encuentro consigo mismo. En ese sentido, su quehacer musical se deriva del encuentro

---

<sup>148</sup> Martín también menciona que su música circulaba de forma interna a través de memorias MP3 “No. Si trabajé en la emisora, por supuesto, un medio de comunicación muy importante, pero pa’ lo que tiene que ver con la música mía no. ¿Sí?. Más bien... creo yo que hubo una... como una difusión interna de la música mía, que eso sí me sorprendió porque yo grababa canciones por ahí cada (...) y se las dejaba a la gente cuando de pronto iba a otro frente y estaban las canciones, pero (eso) porque los mismos guerrilleros se... se la rotaban y a veces que yo iba y en otra unidad decían, hey, escuché tu nueva canción (...). Pero una difusión interna entre nosotros ¿cierto? no a través de la emisora, sino... los muchachos se las pasaban y se las... las cantaban y se las aprendían (y en la hora cultural) las pedían y eso.

En una memoria. Nosotros utilizábamos mucho mp... el guerrillero siempre utiliza mucho que el MP3 con las cancioncitas de Julián Conrado de Cristian Pérez y de (...). (Entonces se las ro... se las pasaban de computador a la memoria o así (...). Yo la grababa con una grabadora de éstas y luego con la... (osea) la grababa y luego la computadora hacía la división de la canción con la pista y con ya (...) entonces fue más como que... yo creo que fue una... una difusión interna, osea, prácticamente fue una difusión interna, y ahí me conocían y quien me conocía dentro de las FARC era por eso osea, porque... ¿sí? Creo que como artista, era más conocido afuera que adentro, es decir, yo antes de Ingresar a las FARC alcancé cierto reconocimiento como artista en Medellín y canté con la gente que en ese momento estaba en el mundo del hip hop y que hoy es gente famosa”

con el verde de las montañas y el sonido ambiente de la naturaleza que los protegía y ocultaba en medio de los combates:

“Cuando yo llego a las FARC, pues obviamente sigo con esa idea de poner la música al servicio pues de esa transformación. Pero también, digamos, yo llegué, primero a un área donde se vivía la guerra fuertemente, o sea, un área de orden público bastante complicada. Estuve ahí varios años y en esa época, digamos, la producción artística fue casi que nula [...] para hacer arte o cultura o música, como lo quieras poner, en medio del conflicto, o sea, toca quitarle tiempo a la guerra, es decir, tú no puedes decirle a la guerrilla que porque eres un cantante no puedes ir a cargar leña o no puedes ir al combate o no puedes prestar guardia, es decir, a ti te toca cumplir todo lo que tiene que cumplir un guerrillero cualquiera, igualitico. Entonces, cuando hay una situación, digamos, o cuando las condiciones están fuertes, pues a ti lo que te toca es, a las 8 de la noche que mandan a dormir la gente ¿cierto? el tiempo que tú puedes dedicar a tu sueño, pues... ponerte unos audífonos y empezar a componer” (M. Batalla, comunicación personal, 19 de septiembre de 2017)

No quisiera, sin embargo, esbozar una línea radical divisoria entre las prácticas musicales y las comunicativas. Como expuse anteriormente, la música puede ser interpretada como una forma de comunicar. Además, el quehacer musical y la difusión de la música están estrechamente relacionados con el uso de herramientas tecnológicas que permiten establecer relaciones comunicativas. Aunque Martín destaca en esta etapa su oficio comunicativo más que el musical, al referirse a este último, la tecnología y la difusión siguen cumpliendo un papel importante<sup>149</sup>:

“Yo la grababa con una grabadora de éstas y luego la computadora hacía la división de la canción con la pista y con ya (...) entonces fue más como que... yo creo que fue una difusión interna, o sea, prácticamente fue una difusión interna, y ahí me conocían y quien me conocía dentro de las FARC era por eso. Creo que, como artista, era más conocido afuera que adentro, es decir, yo antes de Ingresar a las FARC alcancé cierto reconocimiento como artista en Medellín y canté con la gente que en ese momento estaba en el mundo del hip hop y que hoy es gente famosa” (M. Batalla, comunicación personal, 19 de septiembre de 2017).

---

<sup>149</sup> Es importante resaltar que la forma de archivo de Martín a través de Facebook y los que afirma en sus entrevistas tiene también pone en evidencia el reencuentro de Martín con sus círculos de socialización relativos a su experiencia musical y académica.

Como se evidencia en la narrativa de Martín, la tarea que implicaba un intercambio colectivo más pronunciado era la comunicativa. Según las entrevistas realizadas, los líderes de las FARC-EP siempre fueron conscientes de la importancia de la comunicación y la propaganda como armas para combatir los discursos que le quitaban legitimidad a su lucha<sup>150</sup>. En varias conversaciones, los exguerrilleros hablan de procesos de deshumanización y odio hacia ellos. En hacer frente a estas narrativas, Martín reconoce el papel del Internet:

“es que yo te voy a decir una cosa, aquí el trabajo que han hecho los medios de comunicación ha sido muy muy complejo. Entonces la gente en la ciudad nunca ha visto un guerrillero, pero odia la guerrilla. Nunca ha visto un guerrillero, nunca y odia a la guerrilla, entonces, ¿de dónde sacaron esa idea de la guerrilla? Entonces, si algo tiene este proceso es eso, que nosotros hemos podido ir y decirles, no, es que mire, es que yo soy guerrillero... no es como lo dicen. Pero no, el Internet es una herramienta fundamental. O sea, en términos... es que ahorita, fíjate la guerra... ni siquiera se definió en el campo militar, sino que tiene muchas aristas que... la guerra mediática es una vaina muy tremenda. O sea, el tema de la información y la comunicación ahorita es estratégico, es fundamental. Inclusive, más fundamental que podríamos decir que en lo militar. Entonces es una forma de nosotros llevar el mensaje, difundir nuestro mensaje y empezar a cambiar mentes, ideas. Hay que utilizarlo y saberlo utilizar, ha sido fundamental” (M. Batalla, comunicación personal, 19 de septiembre de 2017)

A través de las experiencias de Martín, me ha sido posible entender el valor que han tenido las tecnologías de comunicación en la lucha mediática y en la consolidación de lazos sociales dentro y fuera de las FARC-EP. Entiendo a la comunicación en sí misma como una herramienta para ir más allá y conectar con otros y llevar un mensaje hacia el exterior. Martín no sólo trabajó en la Cadena Radial Bolivariana Voz de la Resistencia, sino también en la página Web de Frente Martín Caballero del Bloque Caribe y en la revista digital “Resistencia” del Bloque Caribe<sup>151</sup> con el objetivo de traspasar la frontera de la “localidad fariana”. El tema de las comunicaciones no era un tema fácil por cuestiones de seguridad; el acceso a dispositivos tecnológicos como cámaras era

---

<sup>150</sup> Se podría decir que la música y la forma en la que esta circula también hace parte de la constitución de la localidad farian

<sup>151</sup> En las entrevistas Martín me explica cada frente o fragmentación regional tenía tanto su emisora como su revista “Resistencia”: “la revista resistencia era una revista nacional que la producía cada bloque o cada estructura porque también, por ejemplo, había revista resistencia que producían las estructuras urbanas, frente revista resistencia del frente urbano Antonio Nariño o revista resistencia del frente 36 o revista resistencia del bloque tal. Había varios niveles” (M. Batalla, comunicación personal, 9 de marzo de 2018)



restringido. Martín, al trabajar en el área de propaganda tenía cámara y podía tomar fotografías, pero debía ser muy cuidadoso tanto con los materiales resultantes como con los dispositivos (M. Batalla, comunicación personal, 9 de marzo de 2018).

Como ha sido recurrente en las narrativas de exguerrilleros pertenecientes al Bloque Caribe, como lo fue Martín, la cadena de emisoras es reconocida como un elemento comunicativo peligroso para la organización. Al encender los transmisores los podían identificar y atacar por ejemplo con bombas. El transporte de equipos era difícil en medio de la montaña, pero también imprescindible para llegar a la población fariana y a poblaciones más alejadas a nivel nacional e Internacional. De acuerdo con Martín, “la cadena radial sobrepasó la frontera inclusive antes de estar en Internet, algo que inclusive varias veces denunció el gobierno.” Sin embargo, el poder de alcance de la emisora se amplió cuando las FARC-EP obtuvieron el servidor en Internet de la página del Frente Martín Caballero en donde podían programar la radio. Gracias al Internet podían transmitir 24 horas al día a nivel mundial, y podían recibir mensajes de personas en Europa y en otras ciudades de Colombia. Por su parte, la revista “Resistencia” estuvo involucrada en procesos de resignificación a causa de su digitalización debido a que llegó a otros lugares en Latinoamérica en donde, según me cuenta Martín, la imprimían (M. Batalla, comunicación personal, 9 de marzo de 2018). Estas acciones pueden ser leídas como apropiaciones del espacio público desde la clandestinidad y la ilegalidad. Fueron apropiaciones sin permisos ni trámites con entes comunicativos los que globalizaron de cierta forma la localidad fariana haciéndola más visible.

La entrada al territorio digital para estar a la altura de la disputa mediática implica tener algunos conocimientos técnicos y algunas herramientas tecnológicas. De acuerdo con las narrativas de los excombatientes, aunque la organización sí se preocupó porque los combatientes pudieran intercambiar y formarse en este ámbito, el acercamiento empírico y el ensayo y error fueron las prácticas predominantes a la hora de adquirir esas habilidades técnicas. En las entrevistas se percibe que el interés y el afán por adquirir este tipo de conocimientos estaban acompañados por procesos creativos e ingeniosos que le dieron paso, por ejemplo, a la realización de materiales sonoros, visuales y audiovisuales que empezaban a circular a nivel interno y externo de la organización. A pesar de la conciencia que los excombatientes tienen de la importancia que ha tenido el ámbito mediático en la lucha insurgente, destaca el hecho de que mientras el entrenamiento y las estructuras militares no se improvisaban, las armas para combatir en el plano mediático

fueron dejadas en parte al interés personal, a la autoformación y a las altas capacidades creativas de quienes trabajaban en esta tarea. Lo que en primera instancia podría ser interpretado como una falencia estratégica en la lucha mediática debe contextualizarse en las condiciones de clandestinidad en la que se realizaban estos trabajos, y en la dificultad para contactarse abiertamente con los centros hegemónicos de producción de conocimiento técnico. La consecuencia fue una apropiación muy particular de estas herramientas desde la “periferia” y la capacidad de adaptación creativa para resistir en ese ámbito.

Hablando propiamente de las experiencias de Martín en el ámbito comunicativo y de propaganda, es de destacar que Martín contaba con formación universitaria en las áreas de filosofía y derecho, y que provenía de un contexto urbano que tenía más familiaridad con las tecnologías de información. Esa experiencia previa a la incorporación a las FARC-EP contrasta con la de otros excombatientes de origen campesino con poco o nulo acceso a dispositivos tecnológicos y con un grado básico de alfabetización. Lo anterior trajo como consecuencia experiencias tecnológicas heterogéneas que se tradujeron en diferentes formas de apropiación, y, por ende, en diferentes procesos creativos alrededor de videos, pistas de audio y escritos. Aunque Martín cuenta que la organización guerrillera sí le proporcionó algunas herramientas y capacitación en el ámbito tecnológico y comunicativo, muchas de las habilidades fueron adquiridas por su interés y preocupación por la formación tecnológica:

Y logré, digamos, desarrollar procesos de... inclusive de auto formación. A mí nadie me enseñó a hacer páginas... y me le pegué y me le pegué y... fue años y ahí hice la página y la monté en el servidor y aprendí a manejar servidor y aprendí... y bueno la organización también me dio oportunidad de... de interlocutar con gente que tiene conocimiento (...). Entonces, el acercamiento mío a eso no fue a través de los artístico sino a través del tema de propaganda del bloque Martín Caballero, porque yo fui el que construí la página, yo fui el que construí Twitter yo fui el que manejaba... o sea todo eso, alrededor de eso (M. Batalla, comunicación personal, 19 de septiembre de 2017).

### *5.3.2.1 Transiciones en el quehacer musical y las prácticas digitales y comunicativas*

En la transición tras la firma del acuerdo, Martín continuó poniendo sus conocimientos sobre los espacios digitales al servicio de la comunidad fariana: “yo tuve como dos meses que el oficio mío era encontrar familias. Como yo tengo cierta habilidad [pa’ las redes] entonces llegaban [...] vea, búsqume a mi hijo que llevo 25 años [...] y encontré un poco

de gente” (M. Batalla, comunicación personal, 19 de septiembre de 2017). Lo que narra Martín es sólo una pequeña parte de lo que representó el encuentro de los exguerrilleros farianos con tecnologías. Estas les permitían, por una parte, reencontrarse con su pasado antes de integrarse a la guerrilla y, por otra, expresarse como individuos que, si bien tenían una historia y experiencias en la vida guerrillera, podían expresarse a título personal y mostrar su posicionamiento como individuos y no propiamente como parte de la comunidad fariana. La exploración sobre las identidades que se proyectan y se construyen en esos espacios se manifiesta por ejemplo a nivel nominal en la conservación o cambio de su nombre de guerra. En ese sentido, aunque las construcciones identitarias individuales y colectivas están en constante retroalimentación y son impensables la una sin la otra, se bifurcan en el plano expresivo y performativo que permite el uso de las redes sociales.

Ahora bien, al enfocarme nuevamente en las prácticas digitales de Martín que conciernen directamente a la construcción de su perfil personal en el periodo de transición que pretendo caracterizar, sus apropiaciones digitales me dirigen principalmente a las infraestructuras de Facebook y YouTube.<sup>152</sup> Clasifico sus prácticas desde perspectivas comunicativas que tienen, por un lado a la visualidad como componente constitutivo, y, por otra parte, procesos de remembranza, conmemoración y memoria —como los ya tratados en el capítulo 4 a la luz de la experiencia de Horizonte Fariano y Rebeldía Oriental—.

Me dirigiré en primer lugar a la realización de videos musicales que posteriormente fueron posteados en plataformas digitales como YouTube, Facebook o difundidos por medios de aplicaciones como WhatsApp. En segundo lugar, me enfocaré propiamente en Facebook en donde tiene lugar la construcción de un perfil que evoca el pasado —tanto el guerrillero como el que antecede la toma de las armas —y sus proyecciones presentes. En él también le daré lugar a la interpretación del posteo de imágenes de sus viajes a lugares fuera de las fronteras nacionales que cobran significado al ser posteadas en “tiempo real” y resignificadas a causa de su posteo en tiempos a los que denomino “aleatorios posteriores”. La circulación de videos en esas plataformas y las apropiaciones

---

<sup>152</sup> Aunque más adelante puedo identificar una conexión con Instagram que parece doblarse con la de Facebook, mi llegada a esta infraestructura es tardía. Por lo tanto, no la tendré en cuenta

individuales de Facebook pueden ser leídas como una reterritorialización de la localidad fariana con el objetivo de conectar por fuera de ella.

### **5.3.3 Desenterrando las memorias de las FARC y retornando al circuito musical previo a la toma de las armas**

“... y yo en el monte lo que hacía era decirle al comandante, vea, deme permiso y yo me meto por aquí por la montaña 20 minutos. Y me alejaba y ya llegaba con la canción, cuando se podía. Aquí, pues obviamente es una vida más agitada, más... con mucha más velocidad, una vida más estresante que la vida en el campo, que la vida en la zona rural y hay muy pocos espacios de soledad. Entonces eso ha sido para mí complejo, ha sido difícil. Pero obviamente hay unas condiciones sobre todo de difusión de lo que uno pueda hacer que es importante, porque tú en la montaña tú compones y una canción [queda] 2 años ahí, [sólo] se la saben tus amigos de la unidad tuya...” (M. Batalla, comunicación personal, 19 de septiembre de 2017)

Las previas condiciones de clandestinidad seguidas del repentino interés general por escuchar las voces de los exguerrilleros surten un efecto en las formas en las que se proyectan y se reciben las historias de estos actores en la esfera pública. Recién se firmó el acuerdo hubo un asedio académico y periodístico sobre los excombatientes<sup>153</sup> que, acompañado con el retorno a la vida agitada en las ciudades y la búsqueda de un sustento económico, reconfiguraron el quehacer musical tanto en su fase productiva como en la de difusión. Este último aspecto, sin embargo, es leído de forma positiva por los excombatientes quienes tenían el objetivo de que sus voces fueran oídas por muchos. Es posible que ese interés en llegar a muchas partes motivara las prácticas digitales de Martín en torno a la difusión de su música y sus videos musicales a través de YouTube.

De destacar es que Martín Batalla es su nombre de guerra y su nombre artístico. También es el nombre que usó en sus redes sociales durante el tiempo que abarcó esta investigación. Aunque nominalmente sigue estando ligado a esa identidad que usó durante su membresía a la guerrilla (que a su vez nace de las luchas estudiantiles que antecedieron la toma de las armas), sus actividades musicales y digitales parecen estar más dirigidas a su figura individual. En el uso de esa nominalidad que se construye

---

<sup>153</sup> En varias conversaciones informales que tuvieron lugar en mi trabajo de campo In Situ escuché comentarios por parte de los excombatientes que se quejaban de la llegada de investigadores y periodistas de muchas partes que sacaban información y desaparecían para siempre. A medida que pasaba el tiempo, vi mucho recelo por parte de los excombatientes hacia los investigadores. Las prácticas de extrativismo epistemológico no son bien recibidas.

simbólicamente es posible ver entrelazamientos transitivos que experimentan los actores a lo largo de su vida.

Teniendo en cuenta lo que Martín me comenta en las entrevistas, podría pensarse que los oficios dentro de las FARC lo conducen a darle prioridad a sus conocimientos tecnológicos adquiridos como estudiante universitario de derecho y filosofía, por encima de su experiencia musical. Con esto no quiero afirmar de forma tajante que haya habido una desconexión musical por parte de Martín durante la toma de las armas. Martín también habla de haber tenido un espacio de creación musical durante su pertenencia a las FARC-EP y menciona su participación en las horas culturales. Es posible que para el ejercicio de la guerra y las estrategias que esta requiere, resultara más estratégico que Martín se dedicara a la técnica y a la difusión en el Internet que a la música. Esto podría explicarse, en parte, a que la mayoría de los miembros de las FARC-EP era de origen campesino, y se identificaban más con ritmos regionales —como, por ejemplo, el vallenato— que ya tenía fuertes representantes dentro de las filas guerrilleras. Sin embargo, el contexto post-acuerdo invita a replantear las estrategias para conectar en el plano comunicativo con la población civil en contextos urbanos, por lo que la experiencia musical de Martín es revalorada.

La transición de Martín a la vida civil está marcada por el reencuentro con el circuito cultural que antecedió su pertenencia a las FARC-EP. Al igual que Ánderson —cuyo archivo de reencuentro fue analizado en el capítulo 4— Martín ejerce la música de forma activa antes de ingresar a las FARC. Esto trae como consecuencia que, tras la entrega de las armas, Martín se reencuentre con músicos con trayectoria y con redes en la industria de ese género musical que le podrían facilitar hasta cierto punto una nueva entrada en escena dentro en ese circuito:

“No, es que, digamos que ese mundo en el que yo estuve antes de ingresar a las FARC, pues era un mundo artístico que me sirvió mucho, me abrió mucho. Ahí me formé, ahí crecí como artista, como rapero, como cantante y eso tiene una historia. O sea, por ejemplo, yo te voy a poner un ejemplo, en Medellín ese movimiento rapero fue muy fuerte, y yo pues yo andaba con gente como J. Balvin, por ejemplo, que ahorita son famosos ¿si me entiende? Y se dedicaron hacer otras cosas desde un punto de vista artístico y son famosísimos, pero era gente que mantenía con nosotros en el barrio, eran raperos”(M. Batalla, comunicación personal, 19 de septiembre de 2017)

Tras la entrega de las armas, Martín graba un disco con la productora “Independencia Records” con la que BlackEsteban, otro músico fariano de rap, también tuvo la oportunidad de grabar. Según Diego Carreño, artista plástico y realizador audiovisual, esta productora nace con el objetivo de “brindar una posibilidad a los artistas que ayer tenían un fusil en la mano hoy tienen una guitarra y le están cantando al amor, la vida y la paz, y están construyendo una nueva Colombia desde el arte y la cultura hacia la paz con justicia social.” (Contagio Radio, 2017). Por lo tanto, la entrega de las armas fue la que en primera instancia dio paso para que Martín se reencontrara con el oficio musical que abandonó al entrar a las FARC-EP. Este nuevo contexto de apertura, en donde existe un interés de fortalecer la imagen de que los y las exguerrilleros/as son hombres y mujeres de paz es el que explica la importancia del retomar la experiencia musical de Martín.

Sobre una pista de reggae se escucha el tararear de una voz masculina que improvisa una corta introducción. La cámara sigue a un hombre en bicicleta que recorre un camino destapado en medio de dos cercas de madera y alambre de púas. Al fondo, tras un costado de la vegetación despunta la luz del sol. “Desenterrando memorias de miles y miles” canta Martín mientras que la cámara se dirige a una calle en cemento sobre la que caminan unos niños. El siguiente plano muestra a Martín y a Inty Malewa, los dos uniformados como guerrilleros de las FARC-EP. Martín canta sentado con el fusil bajo el brazo e Inty está sentada a su lado dibujando. Martín sigue cantando “desenterrando memorias, reconstruyendo nuestra historia, más de 50 años de resistencia y lucha popular por la paz de Colombia.”

La primera vez que vi este video fue a través de WhatsApp. Luna sabía que estaba interesada en el tema de la música y me hizo llegar este video junto con el de BlackEsteban, otro músico de las FARC-EP. A través de este video obtuve una primera impresión de lo que en ese entonces se denominaban Zonas Veredales, y pude identificar algunos elementos que mostraban la transición tras la entrega de las armas. Por ejemplo, el ver a los exguerrilleros portando el uniforme de guerrilleros, pero también vistiendo como civiles. Otro elemento es la biblioteca “Alegría de Leer” en el municipio de Conejo, construida por los habitantes del corregimiento y los (en ese momento) recién llegados excombatientes. La puesta en escena del video es evocativa del trabajo campesino como el arar de la tierra y sembrar. La violencia, las masacres, los movimientos sociales y las actividades del campo son escenificadas por los excombatientes. Esta narrativa se encierra en una línea histórica cronológica que inicia en la década de los 1920. Martín

cuenta en compañía de la obra de Inty Malewa la historia de Colombia desde la perspectiva de las FARC-EP. Se resaltan los héroes de las FARC y su participación en esa “digna resistencia”.

Martín me narró cómo se hizo este video en la primera entrevista que le realicé en septiembre del 2017. Nos reunimos en una panadería de un barrio de Bogotá en el que se estaba alojando mientras trabajaba, entre otras cosas, en la grabación de la segunda parte del video “Desenterrando memorias”. La realización de los dos videos me acercó a la forma en la que Martín retornó a su oficio musical de forma más concreta, y a la forma en la que empieza a incorporar el uso de dispositivos y espacios digitales tras la entrega de las armas. En ese sentido, el entrelazamiento entre el oficio musical y comunicativo sigue estando ligado a la búsqueda de conectarse y de llegar a muchas personas, pero esta vez se manifiesta en un marco no clandestino, público y legal que permite el amparo de la firma de un Acuerdo de Paz. El análisis que hago de este fenómeno se deriva de la identificación de prácticas y significados que enmarcan esa transición y que se derivan, en este caso en particular, del seguimiento a sus prácticas digitales.

#### *5.3.3.1 Traer el pasado al presente para reivindicar la imagen del rebelde desde las armas y desde las luchas estudiantiles*

“Entonces ahí digamos surgió ese tema de “Memorias Farianas” y pues curiosamente yo me he encontrado que ha tenido una acogida, o sea, todo el mundo me habla de “memorias farianas” y yo pues me he encontrado con periodistas de “las dos orillas” y “hermano, ¿cómo es el tema de las memorias farianas?”. En las dos orillas sacaron una vaina donde mencionan el tema de memorias farianas. Entonces ha sido como una iniciativa muy buena desde ese punto de vista” (M. Batalla, comunicación personal, 9 de marzo de 2018)

Las prácticas digitales de Martín se vinculan de diferentes formas con el pasado y, por ende, con elementos de la localidad fariana. Estas alusiones dan cuenta de una simultaneidad a la pertenencia a la insurgencia y a la vida universitaria. El seguimiento a sus publicaciones de Facebook y de Instagram se debaten entre una estética de fotografías viejas de la FARC-EP —algunas en blanco y negro, algunas a color—, y fotografías tomadas tras la firma del acuerdo, pero que evocan, en parte, la vida de Martín antes de tomar las armas. En particular, evocan su participación en las luchas estudiantiles.

El primer grupo de publicaciones está consignado tras la etiqueta #MemoriasFarianas. Allí se recopilan varias fotografías que retratan la cotidianidad fariana desde tiempos de su fundación, y los rostros de los líderes y héroes fundadores y representantes ideológicos de esta colectividad. La publicación de este tipo de material, evocativo del pasado guerrillero, no deja de ser sorprendente por el valor histórico que tiene para las FARC-EP. Este valor es medible no sólo en la admiración y nostalgia que despierta entre el público exguerrillero que observa y comenta este material a través de sus cuentas de Facebook e Instagram, sino también en las disputas y sentimientos contrapuestos que ponen sobre la mesa la tensión entre individualidad y colectividad en momentos de transición a la vida civil. La pregunta que surge en medio de esas disputas visibles en el Facebook de Martín es, ¿por qué Martín se apropia de materiales de la colectividad y los presenta en su cuenta de Facebook? La respuesta de Martín ante esta crítica fue la siguiente:

“Claro que es colectivo!! Lo que pasa es que el cuidado del mismo no ha sido tanto, por eso me he preocupado yo. De igual manera justamente lo que estamos hablando es de hacer una linda publicación donde nos acompañará Jesús Santrich para que todas las personas tengan acceso a ese archivo de #MemoriasFarianas...” (Facebook de Martín Batalla 22.01.2018)



Recorte de pantalla - Facebook Martín Batalla 22.01.2018

Martín me cuenta que al ingresar a las FARC una de las tareas que inició fue la recolección de fotografías. Mientras que para algunas personas era importante “vaciar” los discos duros que contenían estos materiales, para Martín era importante conservar el material de archivo que nutriera la memoria insurgente:



“desde que yo ingresé a las FARC empecé a recolectar fotografías. Tanto del momento presente que estaba viviendo, como de fotografías de archivo y pues curiosamente yo veía que mucha gente no le prestaba atención a eso... y a mí me parecía como que muy importante... o sea había gente que por ejemplo decía: “ve necesito vaciar este disco duro porque tiene mucha fotografía y necesito meterle otra cosa.” Entonces en medio ya digamos de este proceso el tema de la memoria a mí me parece un tema fundamental. Y la memoria pues tiene que ver con muchas cosas, o sea con muchos aspectos con muchas áreas. Pero la memoria insurgente es una de ellas. Está la memoria de las víctimas por supuesto, está, digamos en términos generales, la memoria del conflicto armado. Pero cada uno de sus actores tiene una memoria y la memoria insurgente que es parte digamos de la lucha de la resistencia del pueblo colombiano es una cuestión de primer orden. Entonces pues tuve la iniciativa como de empezar a publicar cosas de ese archivo, algunas fotografías que son inéditas o sea que esas fotografías no están publicadas. No sé si las tenga otra persona a lo mejor sí a lo mejor no, pero no se conocían digamos así como ahorita se están pudiendo ver, se están pudiendo conocer; la guerrilla en su cotidianidad, porque es también ese no es el enfoque de mostrar lo que siempre se ha mostrado o la forma en como se ha abordado las FARC sino que me gusta mostrar el tema cultural, el tema del tejido, el tema de la guitarra, el tema de las obras de teatro, el tema de... Marulanda lavándose los dientes, o sea es la cotidianidad de la vida insurgente, de la vida guerrillera y yo quería hacerlo pues como... ese archivo que yo logré recoger que a la final no es digamos una vaina personal, sino que es una cuestión colectiva del movimiento y pues empezarlo a poner a disposición de ese tema de la memoria histórica nuestra” (M. Batalla, comunicación personal, 9 de marzo de 2018)

La tarea de Martín de publicar materiales alusivos a las FARC no empieza tras la entrega de las armas. Como ya fue mencionado, Martín trabajaba en la parte comunicativa de las FARC-EP en donde la administración de la página Web “Bloque Martín Caballero” era una tarea fundamental. La diferencia radica en las condiciones en las que ese tipo de material empieza a circular tras la entrega de las armas. Antes, ese tipo de tareas se hacían desde el nombre de la colectividad y no desde su propio nombre. Tras la entrega de las armas, sus publicaciones se hacen en nombre de Martín Batalla y es esta “apropiación” la que probablemente genera tensiones entre la comunidad excombatiente. En palabras de Martín:

“No mira, lo que pasa es que... o sea las condiciones han cambiado, y han cambiado mucho, pues en el sentido de ese tipo de trabajos y de espacios y de cosas. ¿Qué pasa?

uno antes trabajaba en eso, pero... o sea la cara no se podía ver. O sea yo podía manejar el Twitter del bloque Martín Caballero, pero yo no podía decir es que es Martín Batalla y es éste con esta cara el que maneja el Twitter del Bloque Martín Caballero, o sea una cosa completamente diferente” (M. Batalla, comunicación personal, 9 de marzo de 2018).

La forma de asumir el pasado —expuesto en las fotografías recopiladas— muestra la proyección hacia el futuro de Martín. Una consciencia de que, si bien en el momento presente esos materiales no eran valorados, este valor saldría a relucir con el paso del tiempo. Ahora bien, el ejercicio de conmemoración ubicado temporalmente en la etapa temprana de la transición a la vida civil cobra valor también porque, como Martín mismo lo manifiesta, estas fotografías trasgreden la imagen de la vida insurgente en la que predominan las armas y la imagen de hombres y mujeres de guerra. Mostrar estas imágenes podría dejar en evidencia la humanidad de los guerrilleros y las guerrilleras a través de la visibilización de su cotidianidad y de su vínculo con las artes. La articulación entre memoria y búsqueda de desdibujar una determinada imagen del guerrillero —a través de la publicación de fotografías en Facebook— da cuenta de la disputa que tiene lugar en la fragmentada esfera pública. En ese sentido, esta disputa pasa de tener un espacio muy pequeño en la esfera pública a imponerse en un espacio en crecimiento en donde mis interlocutores se convierten en figuras públicas.

Pero si retrocedemos en el tiempo a través de sus publicaciones, podemos observar cómo su vida previa, según sus propias palabras, lo condujo a tomar las armas. Llama mi atención la publicación de fotografías de los muros de la Universidad de Antioquia en Medellín. El espacio de esta institución educativa fue testigo del inicio de sus estudios universitarios, pero, sobre todo, de su participación en los movimientos estudiantiles. Las fotos retratan los muros de la universidad pintado con grafitis en donde se lee el nombre de “Paula y Magali”, que como me cuenta Martín, eran los nombres de dos de las compañeras que junto con Martín hacían parte de la movilización estudiantil y que fueron asesinadas durante un enfrentamiento con la policía:

Y en ese entonces estábamos peleando todos los sectores como siempre, o sea los insurgentes, los no insurgentes, los artistas, los profesores, los maestros, los legales, los ilegales, los clandestinos, todos. Estábamos peleando contra el tratado de libre comercio, eso fue en el 2005, y en el marco de ese, de esa pelea (en una) movilización el 10 de febrero en la universidad de Antioquia hubo enfrentamiento con la policía hubo

una gran explosión en la universidad. Y en medio de esa explosión que sucedió, Paula y Magaly murieron al lado... prácticamente murieron al lado mío, porque ellas estaban al lado mío y, luego nos llevaron pa'l hospital. O sea, yo digo que casi que murieron al lado mío porque cayeron ahí ¿cierto? realmente murieron 8 días después, se quemaron el 90% de su cuerpo que tenían quemaduras internas, sus ojos... en fin, una cuestión terrible. Muchachas de 19 y 20 años. La una de ciencias políticas y la otra ingeniería biológica. O sea, toda su vida por delante, mujeres hermosas, bellas, inteligentes, con un carisma. Entonces eso... una situación muy muy compleja una situación muy fuerte, muy dura y ellas quedaron dentro de la memoria del movimiento estudiantil nacional y de la universidad de Antioquia (M. Batalla, comunicación personal, 9 de marzo de 2018).

Así, entiendo al muro de Facebook como el espacio en el que se resignifica el muro de las aulas universitarias. En los dos muros —el digital y el “análogo”— se evidencia, a través de las prácticas digitales del Martín, la intención de conmemorar la vida de dos estudiantes víctimas de la violencia policial. Este evento trajo como consecuencia, como me comenta Martín, que todos los 10 de febrero —días de “tropol” en la universidad de Antioquia—, se recuerde a Paula y a Magaly. Es posible interpretar el espacio onlife apropiado por Martín como prolongación de ese mensaje escrito en los muros a través de la capacidad multiplicadora de las redes. Es así como estas consignas llegan a otros públicos, de los que yo hago parte, y que hasta el momento desconocían las dinámicas conmemorativas de las luchas estudiantiles. Desconocía también, por lo tanto, la simbología de la apropiación de espacio por medio del grafiti y de la escritura del nombre de dos estudiantes que se convierten en referentes de lucha.

### *5.3.2.2 Traspasar las fronteras de las localidades para establecer redes transnacionales*

“yo vengo a Europa en el marco de una campaña por la libertad del camarada Simón Trinidad, que es un prisionero nuestro que está en las cárceles de Estados Unidos. Nosotros tenemos tres prisioneros en cárceles estadounidenses que son Simón Trinidad, Sonia e Iván Vargas. Tres prisioneros que fueron condenados por el delito de narcotráfico en medio de tremendos montajes, pero que nuevamente reitero, son luchadores sociales revolucionarios. Yo vengo en el marco de esa campaña por la libertad de Simón Trinidad y hablar sobre el tema de los prisioneros políticos y de guerra, pero casualmente me encuentro que dos días después de estar aquí en Europa, capturan al comandante Jesús Santrich del estado mayor de las FARC, una persona que estuvo cuatro años en La Habana intentando

sacar los acuerdos de paz adelante, una persona que, grandes juristas en Colombia, es el autor del 80% de lo que quedó en el Acuerdo de Paz. El proceso de paz está viviendo un momento muy complejo. Porque además de los incumplimientos, además del tema de la reincorporación, además del tema de que los dineros no han llegado a los territorios donde nosotros estamos, los países garantes la semana pasada le pidieron las explicaciones al gobierno colombiano, qué había hecho con los dineros de lo que ellos llaman el posconflicto. Pero la venida mía pues ha sido muy interesante, muy positiva. He podido reunirme con mucha gente; he estado en muchas ciudades sobre todo en España, andando bastante, participando en conciertos, mostrando, esa otra cara de la guerrilla. Esa cara cultural, artística, diferente de lo que se ve, pero también la importancia de esto. Es un ejercicio que ojalá pudiera multiplicarse por millones a nivel mundial, donde vean a ese otro guerrillero. Porque la gente tiene muchas dudas, muchas inquietudes. Hay mucha desinformación acerca de nosotros, acerca de lo que se vive en Colombia. Es decir, hay inclusive partes que donde se piensa que en Colombia se firmó el Acuerdo de Paz y que ya hay paz en Colombia. Pero es que el acuerdo sí, el acuerdo se firmó es un libro, pero si eso no se implementa, haga de cuenta que no hay nada, hay un libro muy bonito. Entonces eso ha sido muy importante porque, por supuesto, estoy hablando del contexto que está viviendo los acuerdos, estoy hablando de la importancia que tiene el apoyo internacional, porque la comunidad internacional fue fundamental para que nosotros llegáramos a un Acuerdo de Paz, y eso hay que decirlo así claritico, fundamental. A nosotros nos generó confianza. Pero, así como fue fundamental para lograr un Acuerdo de Paz, hombre tiene que ser fundamental para la implementación de ese Acuerdo de Paz. Porque si la comunidad internacional se desentiende de ese Acuerdo de Paz en la implementación, haga de cuenta que no hizo nada. Entonces la venida mía ha sido muy positiva por eso, por el diálogo con la gente, por poder responder inquietudes, porque la gente conozca otra cara de las FARC. Que no es la que han visto a través de los grandes medios de comunicación, entonces ha sido una experiencia pues muy enriquecedora realmente, tanto en términos personales, pues porque por supuesto uno conocer otras partes del mundo le abre a uno la visión de muchas cosas, pero más que todo eso, el diálogo con la gente. Ha sido fundamental” (M. Batalla, comunicación personal, 2 de mayo de 2018).

En la cita anterior, Martín explica las motivaciones de su viaje a diferentes países europeos en el marco de visibilizar la campaña para la liberación de los presos políticos de las FARC y la importancia del apoyo político internacional. Por lo tanto, en este

apartado me enfocaré en la forma en la que Martín materializa su relación con el traspaso de las fronteras nacionales tras la entrega de las armas. Al considerar los espacios digitales como escenarios de re-territorialización que reconfiguran relaciones transnacionales, centro mi análisis en las fotografías compartidas por Martín en Facebook tras la firma del Acuerdo de Paz. A través de estas imágenes, Martín construye una performatividad que lo posiciona como un representante de las FARC más allá de las fronteras de Colombia. Es interesante, sin embargo, ver que las fotografías son compartidas en los momentos en los que los viajes tienen lugar, pero también tiempo después de que estos se hayan realizado. Si bien esta práctica podría interpretarse como una forma de conmemorar el pasado, me permite situar a Martín en un tiempo personal (su tiempo personal), que trasciende la linealidad cronológica y se rige por las decisiones individuales. Estos espacios son habitados a través de fotografías que funcionan como parte de un escenario de performance digital:

“Y cuando yo reposteo todas estas historias pues lo que hago es un ejercicio justamente de... hay veces, o sea, como que reposteo y digo... es que saco imágenes nuevas de viajes antiguos ¿cierto? casi siempre es eso, imágenes nuevas de viajes que ya se hicieron, porque ha sido mucho el material gráfico que quedaba, aunque también se ha perdido bastante y he perdido bastante material valioso. Pero siempre yo hago un ejercicio de memoria y creo que no es solamente con los viajes sino inclusive con el tema de las memorias farianas, de como con la fotografía se puede construir memoria histórica de lo que se va haciendo, de las luchas que se van dando, de los ejercicios políticos que se van gestando, de los caminos que se van abriendo. Entonces va quedando, digámoslo así, un registro, y ese registro en la medida en que... es decir, no es tan lineal como uno considerara, sino que uno puede... digámoslo como jugar con eso porque finalmente la construcción ahorita de la historia prácticamente es una producción, es la producción de la historia. Entonces cómo se produce esa memoria histórica y como dejamos nosotros huella de esa historia. Podemos también digamos jugar de alguna manera con eso ¿sí?, sin decir mentiras, sin caer en la falacia porque no se trata de eso. sino de que es una construcción mucho más... digámoslo... o sea, no es tan lineal como se imaginara cualquier persona ¿cierto? ni tan territorial física ¿cierto? sino que es una memoria de otro tipo.” (M. Batalla, comunicación personal, 2 de mayo de 2018)

Ese espacio digital deslocalizado, por otra parte, se convierte en el espacio público de encuentro entre el pasado guerrillero y papel de vocero exguerrillero de las FARC que

cumple Martín en el exterior. También se convierte en un espacio de expresión de sus experiencias que no sólo se debaten entre la pertenencia a la colectividad fariana —que crea localidad fariana— y la construcción de su identidad individual, sino que además posibilita visibilizar el valor y el estatus que cobra para la colectividad ese contacto con el exterior que, más allá de la “vanidad” le da legitimidad y apoyo a su lucha política.

Según me comenta Martín, el primer viaje que realizó tras la entrega de las armas se hizo en el marco de la campaña para la liberación de “Simón Trinidad” —caso sobre el que profundizaré en el capítulo 6— y otros prisioneros políticos que para ese momento no habían sido liberados para ese momento. Aunque este fue el tema principal, en las charlas que participó, Martín tuvo la oportunidad de hablar sobre cómo se estaba desarrollando la firma del Acuerdo de Paz y los obstáculos que este proceso venía enfrentando. El interés en el diálogo con diferentes actores de la comunidad internacional muestra nuevamente la importancia que tiene para la comunidad excombatiente fortalecer vínculos con actores que potencialmente puedan apoyarlos en la transición a la vida civil y en la implementación del Acuerdo de Paz.<sup>154</sup>

Al compartir estas fotografías en distintos momentos, Martín no solo exhibe su movilidad geográfica, sino que también busca visibilizar una comunidad transnacional —que apoya su pertenencia a la “localidad fariana”— que comparte el objetivo de salvaguardar los Acuerdos de Paz. Además, muestra la flexibilidad o maleabilidad de los espacios online al ser construidos bajo particulares percepciones del tiempo y del espacio, y la importancia que tiene para un exguerrillero de las FARC a nivel personal ese tipo de desplazamientos en el territorio europeo. El significado de esas redes internacionales también se edifica bajo la presuposición de que la “comunidad internacional” es una aliada para la implementación del acuerdo, y puede generar presión sobre la gestión del gobierno sobre esta. Si bien las fotografías en sí mismas retratan parte de esos encuentros y lugares representativos en Europa, es solo a través de las entrevistas que es posible abarcar las motivaciones de estos desplazamientos. Teniendo en cuenta las declaraciones de Martín, el apoyo internacional contribuyó a que los hoy excombatientes tuvieran más confianza en las negociaciones de paz. Sin embargo, estas relaciones que se han tejido

---

<sup>154</sup> Una de las charlas tuvo lugar en Berlín y fue apoyada por el LAI (Instituto de Estudios Latinoamericanos de la Freie Universität Berlin). En este espacio, Martín habló con mis estudiantes en el marco de un seminario sobre música desde la mirada antropológica y de los estudios literarios, y nos contó sobre el papel de la música en el conflicto armado y tras la entrega de las armas.

más allá de Colombia no son nuevas, sino que se han venido gestando a lo largo del tiempo a través de organizaciones como, por ejemplo, la internacional Socialista. Esta organización ha promovido alianzas entre personas que, si bien no comparten la misma nacionalidad, sí comparten una serie de ideas que ellos denominan “socialdemócratas, socialistas y laboristas”. (Internacional Socialista, s. f.)<sup>155</sup>.

Para concluir, Martín es un actor que a través de sus experiencias musicales y comunicativas logra establecer vínculos que sobrepasan diferentes tipos de localidades. Como se pudo ver a lo largo del análisis, para establecer estos vínculos es importante apelar a la pertenencia a estas localidades y a los valores simbólicos que de estas se derivan. Martín logra articular estas localidades a través de la forma en la que se apropia de espacios onlife como Facebook. Allí, la publicación de fotografías de la cotidianidad del pasado guerrillero y de sus visitas a países europeos tras la firma del acuerdo muestra una cara más humana de los miembros de la colectividad fariana que, apoyada en una alianza transnacional, entra en disputa con la imagen criminal de la guerrilla que ha predominado en la esfera pública.

#### **5.4 Conclusiones del capítulo**

En contexto de pre y post-acuerdo ha resultado fundamental para las FARC y actuales firmantes de paz crear contactos más allá de sus fronteras locales. Esta necesidad deja en evidencia diferentes estrategias comunicativas que abarcan desde el uso de la emisora y el Internet hasta el uso de la música. El uso de estas estrategias ha traído como consecuencia la creación de espacios que evidencian la articulación entre experiencias socio-digitales y comunicativas con la creación de redes locales y transnacionales que fortalecieron la lucha armada en su momento, o la implementación del Acuerdo de Paz. En los dos casos analizo cómo la construcción de esos espacios se rige por la convivencia de múltiples temporalidades que hacen parte de procesos de re-territorialización. En el caso de la reterritorialización de Turbaco alrededor de lo que significa Guillermo Torres para el municipio, la temporalidad está regida por la superposición de tiempos en la participación de los actores involucrados alrededor de los artefactos digitales. Por otro lado, en el caso de la reterritorialización de la localidad fariana a través de las prácticas

---

<sup>155</sup> Muestra de ello, en el caso concreto de Martín fue su encuentro en Berlín con un excombatiente internacionalista del FMNL quien fue uno de los apoyos más importantes de Martín en esta ciudad. La identidad que compartían era la de ser excombatientes de guerrillas latinoamericanas, sin importar concretamente el país en el que su lucha tuvo lugar.

de Martín Batalla, la temporalidad se rige por la agencia y decisión misma del actor. En ese sentido, las experiencias socio-digitales de los exguerrilleros son co-constitutivas de las prácticas socializadoras que tienen lugar en esos espacios. En los dos casos, las experiencias adquiridas antes y durante su pertenencia a las FARC-EP son esenciales en sus transiciones de resignificaciones socio-digitales, porque son estas las que permiten el establecimiento de redes locales y transnacionales.

Asimismo, en este capítulo se evidencia cómo, en la construcción de la esfera pública generada a través de las interacciones y experiencias de estos actores, las discusiones se basan en argumentos de oposición que han construido tanto el estado colombiano como las FARC-EP. Se puede pensar que los discursos predominantes de desprestigio hacia la guerrilla por parte de quienes detentan el poder mediático nacional (Organización Sarmiento Angulo, Organización Carlos Ardilla Lulle y Grupo Empresarial Santo Domingo) aunque sí influyeron en las narrativas que se oponían a la alcaldía de Torres, no fueron suficientes para impedir que ganara la alcaldía. Por otro lado, los desplazamientos transnacionales de Batalla muestran cómo se busca apoyo por fuera de las fronteras nacionales en lugares en donde los discursos en contra de las FARC son leídos de forma diferente y en donde se busca apoyar la implementación del acuerdo. En otras palabras, es visible la existencia de sectores aliados que concuerdan con el imaginario de que los exguerrilleros pueden ser constructores de cambio y de paz. A la luz del análisis de las prácticas digitales de Martín Batalla podría considerarse que la transnacionalidad en sí misma es un proceso de reterritorialización, una muestra del desarraigo espacial que podría darle prelación a las afinidades identitarias o ideológicas por encima de la co-localidad física. Tanto en el caso de Torres como en el de Martín, se hace evidente que la localidad es relacional y que la evocación del espacio físico puede ser importante – como en el caso de Torres-, pero también prescindible – como en el caso de Batalla. Por último, la afiliación a un determinado género musical también influye en la creación de esos lazos a nivel local y transnacional. En ese sentido, la música puede entenderse como un recurso comunicativo que conecta lo local con lo transnacional, y que ayuda a constituir, desde un nivel estético-discursivo, localidades específicas como las aquí exploradas.



## Capítulo 6.

### **Experiencias socio-digitales que conectan con la prisión. Afectos y afiliaciones identitarias en la lucha por la liberación de los presos políticos**

Mi puerta de entrada a la región Caribe colombiana fue Valledupar, cuna del Vallenato y capital del departamento del Cesar, ubicado en el noreste de Colombia junto a la frontera con Venezuela. Era septiembre del 2017. Desde allí tomé un carro que me llevó más hacia el norte, a Fonseca, municipio del departamento de la Guajira. Permanecí en ese departamento, en la Guajira Baja, tras tomar otro transporte que me condujo al ETCR de Pondores. El sector que transito me hace pensar que lo único que separa a estos departamentos son sus fronteras administrativas. La continuidad del paisaje y de la música que acompaña mi recorrido no me evoca ningún tipo de fragmentaciones. Mientras que mi vista se estimula con la llanura y la tierra seca circundada por una inmensa cadena de montañas, mi rostro recibe el cálido aire que entra por la ventana, mi oído se deja llevar por el sonido del acordeón que en efecto escucho, y mi memoria auditiva se deja llevar por el sonido interno de las canciones vallenatas que llegan a mi mente al leer los letreros de los lugares por los que vamos pasando. Es como si cada rincón del trayecto tuviera una canción compuesta para él. Recordar esas canciones me dan la sensación de conocer desde antes esos lugares que recorro por primera vez. La polifonía que se recrea en mi cabeza me hace ser consciente de mi cercanía afectiva e identitaria con el Caribe, a pesar de haber nacido y crecido en Bogotá; a más de 800 kilómetros de distancia. Esta cercanía ha sido posible a través del poder evocador de la música vallenata, y me hace preguntarme por las trayectorias de esta música para consolidarse como uno de los ritmos que más identifican a la región Caribe y a Colombia en general.

La pregunta por las identidades y por los lazos afectivos que las sostienen me siguió ocupando a lo largo de mi viaje y en mi siguiente visita al Caribe colombiano en marzo del 2018. Tras visitar el ETCR de Pondores en la Guajira nuevamente, regresé al departamento del Cesar para visitar por primera vez el ETCR de Tierra Grata, llamado también ETCR “Simón Trinidad” en el municipio de Manaure. La alusión al hombre que le da nombre al ETCR —actualmente preso en extradición en una cárcel en EE. UU.—

va más allá del ámbito nominal. El mural más visible a la entrada del ETCR y que circunda la zona del restaurante muestra la pintura de Trinidad mirando hacia el horizonte y portando un sombrero y un uniforme en camuflado. Está rodeado por mariposas amarillas que traen a la memoria el realismo mágico de Gabriel García Márquez — escritor costeño reconocido a nivel internacional— y sobre ellas se plasma la frase: “Simón Libertad. No estamos todos, faltan nuestros prisioneros y prisioneras.” En un lugar también céntrico y visible del ETCR hay una caseta adornada con un mural de tonos más opacos en donde resalta el rostro de una mujer guerrillera llamada Lucero Palmera, muerta en combate antes de la firma del Acuerdo de Paz, quien trabajaba en la Cadena Radial Bolivariana “Voz de la Resistencia”, y quien además era la compañera sentimental de Simón Trinidad (Caracol Radio, 2015; El Espectador, 2010). Estas formas de habitar y, por ende, de construir espacios, además de desvelar afectos, homenajes y construcciones identitarias también visibilizan las disputas que han tenido lugar en la esfera pública. El prisionero al que se le rinde reconocimiento, a través de estas particulares apropiaciones del espacio, es catalogado por el estado y por los medios de comunicación más poderosos de Colombia como criminal; son estos discursos, precisamente, los que justifican su reclusión en la prisión.



Fotografía de murales de ETCR Simón Trinidad - Tierra Grata Cesar (21.08.2019) De izquierda a derecha: Mural Simón Trinidad, Mural Lucero Palmera/ Foto L. Malagón 2019

El viaje a la región Caribe no fue, sin embargo, mi primer acercamiento a la temática de los prisioneros políticos, sino más bien la continuidad a mi involucramiento con esta. Mi asistencia a conciertos comenzó con el fin de entablar contacto con los/las músicos/as exguerrilleros/as. El seguimiento a sus prácticas socio-digitales me llevaron a observar

las formas de socialización en torno tanto a la música fariana como a figuras representativas para las FARC que se destacan por su vínculo con la producción cultural fariana.

Baso mi análisis, en primer lugar, en un concierto realizado en Bogotá en agosto del 2017 como parte de la campaña para la liberación de Simón Trinidad, preso en Estados Unidos desde 2004. En este caso, mi vehículo de entrada al campo fue mi “cuerpo material”. En segundo lugar, me apoyo en lo que significó para la comunidad fariana la captura de Jesús Santrich. A esta la entiendo como un “evento mediático” (Hine, 2000) al que llegué tras seguir las prácticas socio-digitales de mis interlocutores. Jesús Santrich estuvo preso en Bogotá desde abril del 2018 hasta mayo del 2019. Posteriormente se fugó para integrarse a las disidencias de las FARC, también llamadas “La Segunda Marquetalia”, y fue asesinado en mayo del 2021 en Venezuela durante su pertenencia a este movimiento. Para el momento de su captura, Santrich era Representante a la Cámara por el recién fundado partido FARC (Fuerza Alternativa Revolucionaria del Común). Su aprisionamiento ocupó no sólo los titulares más importantes del momento, sino también las biografías de Facebook de mis interlocutores —exguerrilleros/as músicos—, por lo que se convirtió en uno de los sucesos más polémicos tras la firma del Acuerdo de Paz. La entrada al campo en torno a este suceso me la permitió mi “cuerpo digital”.<sup>156</sup> Por lo tanto, se derivó de la mediación de dispositivos que me permitieron interactuar en los mismos términos de mis interlocutores.

La observación de las formas de interacción alrededor de estos presos políticos me condujo a apropiaciones espaciales en las que salieron a relucir afiliaciones identitarias. Considerando que las identidades no son fijas, sino que son procesos en constante formación, y que exponen las oscilaciones entre la cohesión y el distanciamiento de los individuos pertenecientes a una comunidad (Golubović, 2011; Mercado Maldonado & Hernández Oliva, 2010; Toledo Jofre, 2012), me enfoco en las variadas apropiaciones del espacio que han acompañado mi trabajo de campo alrededor del tema de los prisioneros políticos. Estas se han materializado en murales conmemorativos, en composición de canciones y en la publicación de fotografías en Facebook para homenajear y respaldar a quienes, para los firmantes de paz, no merecen estar en prisión. Mediante este foco, logro

---

<sup>156</sup> Como ya fue explicado en el capítulo metodológico, el “cuerpo digital” no es opuesto al “cuerpo material” porque obligatoriamente dialoga con la materialidad y sensorialidad del “cuerpo material.” Tienen por lo tanto una relación dialéctica.

identificar, por una parte, el papel que ha cumplido la cultura de la región Caribe —pero en particular su música— en la consolidación de la identidad a nivel nacional y regional, y cómo este proceso se ha hecho evidente también en las filas guerrilleras de las FARC-EP. La música costeña ha sido un elemento que, si bien está arraigado a las costumbres y al imaginario Caribe, debido a su difusión y apropiación a lo largo y ancho del territorio colombiano ha establecido cercanía entre colectividades apartadas y ha aportado al imaginario de una identidad nacional (Chica & Delgado de los Ríos, 2010; Llerena Villalobos, 1985; Nieves Oviedo, 2008; Wade, 2002).

Por otra parte, alcanzo a reconocer en las manifestaciones de afecto hacia figuras representativas del Bloque Caribe de las FARC-EP —que han trabajado en el ámbito cultural y que están en prisión— algunos valores que identifican a la colectividad fariana y que los/las firmantes de paz buscan visibilizar, por medio de sus prácticas socio-digitales, en la esfera pública. Las muestras solidarias y de afecto hacia prisioneros políticos como Simón Trinidad y posteriormente hacia Jesús Santrich —materializadas en campañas para su liberación— influyen en la creación de espacios onlife de encuentro y de conexión. El reivindicar el nombre de estas dos figuras desprestigiadas en la esfera pública y el buscar conectarse solidaria y afectivamente con los presos políticos exponen tanto las condiciones de la disputa mediática como los lazos identitarios de los/las firmantes de paz. En otras palabras, en las diferentes apropiaciones de los espacios evidentes en estos eventos, sobresalen diferentes niveles de afiliaciones identitarias: “ser fariano”, “ser Caribe” y “ser revolucionario”.

Si bien estos dos actores experimentan la prisión de formas disímiles, esta temática visibiliza algunas de las problemáticas del proceso de transición a la vida civil, así como el papel que han cumplido y siguen cumpliendo los actores activos en el ámbito de la producción cultural. Así pues, las preguntas que surgieron alrededor de la apropiación de estos espacios, y que guían el desarrollo de este capítulo son las siguientes: ¿Cómo se articulan las prácticas digitales que se generan alrededor de dos “presos políticos” con la construcción de identidades y afectos de la colectividad fariana?, ¿Cómo se insertan las narrativas alrededor de los presos políticos en las disputas que constituyen la esfera pública?, ¿qué papel juega la música en ese proceso?

Este capítulo profundiza en las formas en las que los exguerrilleros negocian sus afiliaciones identitarias con la militancia política de las FARC después de dejar las armas.

En particular estoy interesada en comprender cómo en este proceso se crean espacios onlife —derivados de las interacciones offline y onlife— y cómo a través de prácticas y discursos los exguerrilleros negocian nuevas formas de sentirse afiliados a la comunidad fariana en su transición a la vida civil.

Este capítulo se estructura como explicaré a continuación. Inicio con una breve introducción del Bloque Caribe. Allí me concentro especialmente en el uso que hace de su producción cultural para arraigarse regionalmente y expandirse políticamente. Se destaca en ello, el uso de estilos musicales característicos como el vallenato, y relacionamientos con los grupos indígenas de esta región. Posteriormente, introduzco las figuras de Trinidad y Santrich desde su afiliación con el Bloque Caribe, y presento la información mediática de sus respectivas capturas. Con esto busco explicar la lucha mediática en la que se inscribe el conflicto armado y que se hace evidente en la forma en la que se aborda la temática de los presos políticos.

En la segunda parte del capítulo, analizo las dos formas que tienen los/las firmantes de paz para conectarse con la prisión en la que se encuentran sus presos políticos. Para ello, primero me enfoco en la campaña para la liberación de Trinidad a través del análisis de un concierto solidario que se realizó en el año 2017, y el cual puede experimentar con mi cuerpo material. En segundo lugar, analizo la campaña para la liberación de Jesús Santrich. Se distingue de la primera campaña por haberse desarrollado por más de un año entre 2018 y 2019, y porque ahí mi participación fue a través de mi cuerpo digital. Son las prácticas socio-digitales de mis interlocutores, mediante las cuales analizo cómo se usan y se apropian nuevos espacios de apertura onlife. Luego analizo el significado de estas campañas y busco comprender el efecto de éstas en las prácticas socio-digitales que desarrollan los exguerrilleros/as farianos y con las cuales buscan tanto establecerse en la esfera pública como crear y/o mantenerse como comunidad fariana.

En tercer lugar, me enfoco en las categorías con las que podría describirse el perfil de los presos políticos en cuestión y que representan los valores colectivos de la comunidad fariana. Son estos valores los que mis interlocutores buscan visibilizar como estrategias dentro de la lucha mediática.

## 6.1 El Bloque Caribe y su relación con las prácticas culturales y comunicativas de las FARC-EP

Es imprescindible enfocarse en la historia y configuración del Bloque Caribe de las FARC, así como en la forma en la que en su interior se desarrolló la producción y difusión cultural en esta guerrilla para aproximarme al significado que tanto Trinidad como Santrich han tenido para la comunidad fariana. Estas dos figuras pertenecieron a este Bloque y trabajaron juntas en lo que fue un medio fundamental para la difusión de la música fariana a nivel interno, y para la comunicación con sectores de la población civil, especialmente con campesinos y comunidades indígenas: La Cadena Bolivariana “Voz de la Resistencia”.

El Bloque Caribe se funda como consecuencia de lo pactado tanto en la Séptima Conferencia de las FARC-EP en 1982, en la que se buscaba dividir algunos frentes para lograr la expansión en esa región —que hasta inicios de la década de los 1980’s no había sido insertada dentro del conflicto—, como en la Octava Conferencia, en la que esta guerrilla se empieza a dividir por bloques (Quiroga & Ospina, 2014; Trejos Rosero & Sarmiento, 2020). Según me cuenta Alirio Córdoba,<sup>157</sup> el Bloque Caribe —que posteriormente se llamó “Bloque Martín Caballero” (Peña, 2007)—,<sup>158</sup> estaba compuesto por cinco frentes que operaban en la región: el 19, creado en los 1980’s en la Sierra Nevada de Santa Marta, el Magdalena y el Cesar, y que fue del que derivaron los demás frentes; el 41 creado en 1998 en la Guajira, conocido como “El cacique Upar”<sup>159</sup> —probablemente para reivindicar el pasado y la resistencia de los indígenas Chimilas—; el 59, el 37 y el 35 creados en 1997 en la región de los Montes de María (A. Córdoba, comunicación personal, 3 de octubre de 2017).

---

<sup>157</sup> Como presentaré más adelante, Alirio Córdoba además de tener un rol de mando en el Bloque Caribe y trabajar junto a Trinidad y Santrich en la Cadena Radial Bolivariana “Voz de la Resistencia”, también ha participado en la interpretación y grabación de la música fariana.

<sup>158</sup> El bloque toma este nombre en honor a Martín Caballero, comandante del Bloque Caribe muerto durante la operación Alcatraz “realizada por miembros del Ejército, la Armada y la Fuerza Aérea” (Peña, 2007)

<sup>159</sup> El cacique Upar es una figura significativa para la fundación de la ciudad de Valledupar, capital del departamento del Cesar y que trae reminiscencias de la época de la conquista española: “Eupari era considerada la capital de la nación de las tribus indígenas Chimilas que abarcaban casi en su totalidad el valle del río Cesar o Pompatao [...]Upar ejercía su cacicazgo sobre una federación de aldeas que incluían a El Molino, Villanueva, Chiriguaná y Sompallón (El Banco), extendiéndose desde el centro de La Guajira, en las poblaciones de Fonseca y (norte) hasta el río Magdalena (sur) y desde la Sierra Nevada de Santa Marta (occidente) hasta la Sierra de Perijá (oriente)” (Baquero, 2019).

“En 1550, el capitán español Santana bautizó el territorio como “ciudad de los Santos Reyes del Cacique Upar” en nombre de Upar, un hombre muy querido por el pueblo y que había sido asesinado en tiempos previos de la conquista” (Salinas, 2019)

La llegada del conflicto a la región se evidencia, según Trejos Rosero y Sarmiento (2020), en el número de masacres que se empezaron a dar en la región y que dan cuenta de los enfrentamientos entre los diferentes actores armados. El Bloque Caribe, sin embargo, se caracterizó por su debilidad militar comparativamente con otros bloques asentados en otras regiones de Colombia (Paez-Murillo & Manosalva-Correa, 2022) y por su fortaleza en el ámbito cultural (Bolívar & Lizarazo, 2021) que respondía probablemente a la estrategia de Guerra Popular Prolongada (GPP). En esta estrategia, la lucha se debía dar en el ámbito político y no solamente militar, construido desde el rechazo a la injusticia social para incitar a la participación popular (Aguilera Peña, 2013; Paez-Murillo & Manosalva-Correa, 2022; Trejos Rosero & Sarmiento, 2020).

Por otro lado, la aproximación de Bolívar y Lizarazo (2021) tiene como hipótesis que el lanzamiento de la Unión Patriótica (UP)<sup>160</sup> en el Caribe facilitó el ingreso de actores que tenían experiencias tanto en el ámbito político como en el artístico. En especial, la música vallenata “le permitió a la organización extender su presencia en la región y, lo que es más interesante, estructurar y luego “nacionalizar” dos iniciativas: la música vallenata fariana y la Cadena Radial Bolivariana” (Bolívar & Lizarazo, 2021, p. 144). Tanto Santrich como Trinidad hicieron parte de esos actores que tras pertenecer a la UP pasaron a hacer parte de las filas guerrilleras de las FARC. Sus tareas dentro de la guerrilla respondieron a la búsqueda de la expansión y fortalecimiento de esta a través de la producción cultural.

Mis visitas al ETCR de Pondores, el involucramiento en los espacios de socialización para la liberación de Trinidad —que incluyen conciertos y presentaciones en donde Santrich en su momento también participó solidariamente en busca de su liberación— y las narrativas que Alirio me compartió sobre el Bloque Caribe me remiten al componente étnico de la región Caribe y su vínculo con este bloque en particular. Si bien se entiende a la región Caribe como una región mestiza (Restrepo Arteaga, 2000) la evocación y el reconocimiento del componente indígena dentro de ese bloque parece recurrente. En mi segunda visita al ETCR de Pondores en marzo del 2018, mientras recorro los pasillos de tierra que separan a las casas, llega a mis oídos una canción de Julián Conrado llamada

---

<sup>160</sup> La UP fue un partido de izquierda que se creó en el marco de los acuerdos de paz entre las FARC-EP y el gobierno de Belisario Betancourt en 1985 en La Uribe. Sus miembros fueron asesinados sistemáticamente y muchos de ellos, a causa de las amenazas en contra de su vida, deciden hacer parte de las filas de las FARC-EP.

“Mensaje fariano”. Me dejó llevar por su sonido y encuentro sentado a un hombre frente a la puerta de su casa que desde su celular escucha y canta la canción. Para mí resultó toda una revelación dado que durante toda mi estadía en el ETCR la música que llegaba a mis oídos era música comercial que podría ser escuchada en cualquier rincón de Colombia. Era la primera vez que presenciaba a algún exguerrillero/a escuchando música fariana sin que fuera yo la que los motivara a oírla al compartirme sus archivos musicales. Me presenté y me quedé hablando con Manuel —así me dijo que se llamaba—, quien me contó que era indígena Kogui de la Sierra Nevada de Santa Marta, y que su música favorita era la música revolucionaria de las FARC. Aunque gran parte de nuestra conversación giró en torno a la música, me contó también que varios indígenas de su comunidad se unieron a las FARC-EP buscando una lucha revolucionaria que les garantizara sus derechos.<sup>161</sup>

El encuentro con Manuel me hizo recordar mi primera visita al ETCR de Tierra Grata. Allí pude ver una estructura de madera casi en forma circular que estaba forrada con polisombra negra. Aunque la primera vez que la vi estaba cerrada, después tuve la oportunidad de entrar para apreciar y comprar algunas de las artesanías realizadas por mujeres indígenas excombatientes procedentes del pueblo Wayuu en la Guajira y de pueblos de la Sierra Nevada de Santa Marta como Wiwas, Arhuacos y Koguis. Al conversar con algunas de ellas, manifestaron que dentro del ETCR esta estructura tiene un lugar importante que busca darle valor a la contribución de los pueblos indígenas a la lucha guerrillera.

Igualmente, partiendo del seguimiento a los vínculos identitarios de las dos figuras farianas aprisionadas en las que se centra este capítulo, es visible un fuerte acercamiento al componente indígena Caribe. Este es realizado, como expondré más adelante, en el trabajo artístico de Santrich —pinturas y canciones que son expuestas en espacios de socialización solidarios con los prisioneros políticos— y en el reconocimiento que se le dio a éste por parte de la comunidad Kogui de ser “mamo honorífico”<sup>162</sup> (Conversación de WhatsApp con Martha 14.05.2019). En el plano musical, está por ejemplo la composición de Santrich “Voy marchando con mi fusil” ([fusili nachanen cogué] en

---

<sup>161</sup> Con Martín sigo conversando a través de WhatsApp por donde me sigue enviando sus canciones farianas favoritas.

<sup>162</sup> Los manos son las autoridades espirituales de las étnicas Kogui y Arhuaco de la Sierra Nevada de Santa Marta (Prieto, 2014)



lengua Kogui) interpretada por Alirio, en la que se busca rendirle homenaje a los pueblos indígenas que los acompañaron en la guerra:

“Nosotros tuvimos la gran fortaleza cultural, digo yo, de tener en el Caribe, solamente entre Cesar y Guajira, en las filas nuestras, seis etnias indígenas. Cuatro de La Sierra Nevada de Santa Marta, Kogui, Arahuaco kankuamo y Wiwas más Guayu y Yupa. Seis etnias indígenas que hicieron no solamente un aporte a la lucha como tal sino también a la resistencia cultural. Eso es un tema importante para tener en cuenta y en nuestras canciones se refleja. Se refleja en varias de las canciones, como, por ejemplo, en las canciones de Julián, en esa canción que se llama 500 años, que narra también algunas masacres a indígenas a líderes ocurridas por ahí en el 94 por la lucha por la tierra.” (A. Córdoba, comunicación personal, 3 de octubre de 2017)

La idea de resistencia a la que alude Alirio y que se manifiesta a través de la evocación de la lucha de los pueblos indígenas del Caribe podría interpretarse como la prolongación de la rebeldía en tiempos de la conquista hasta los tiempos contemporáneos que cobijan la insurgencia fariana. En ese sentido, el uso de esos elementos del pasado colonial sigue siendo, por un lado, legitimantes de la lucha armada que se ha vivido entre las FARC-EP y el estado colombiano, y, por otro lado, factores constitutivos de la identidad del frente que le dan énfasis a una idea de territorio y cultura basado en sus “raíces”.

Sin embargo, el estrecho vínculo que se deja entrever entre las FARC-EP y las comunidades indígenas de la región Caribe a través de mi material empírico no es un hecho generalizable en la historia de la guerrilla. Los indígenas del suroriente del Colombia en el departamento del Cauca, por ejemplo, desde la década de los 1980's mostraron su rechazo a la guerrilla e incluso se enfrentaron a ellos. Entre otros, los factores que motivaron el conflicto fueron la subvaloración de la lucha indígena por parte de las FARC-EP, el desacuerdo con actividades de organizaciones indígenas, el asesinato de indígenas por parte de la guerrilla y el desconocimiento del propio sistema de ajusticiamiento de esas comunidades (Centro Nacional de Memoria Histórica & Aguilera Peña, 2014).

Más allá del componente indígena en la construcción del imaginario de la identidad de la región Caribe —visible también en la música fariana—, es posible reconocer en la descripción de Alirio la identificación de un vínculo estrecho entre la carga identitaria de los músicos farianos del bloque y su producción cultural. Alirio menciona que cada

compositor trae consigo la cultura y la estética de su región. Estos dos factores actúan como estímulos para la creación musical de compositores que venían de diferentes pueblos de la región Caribe, y que ya tenían una trayectoria musical que antecedía su entrada a las filas de las FARC<sup>163</sup>. El hecho de que los ritmos Caribes llegaran a diferentes partes de Colombia y crearan parte de la identidad nacional, influyó en que la insurgencia se apropiara de ellos para crear su proyecto político (Bolívar & Lizarazo, 2021). Bolívar y Lizarazo (2021) entienden este fenómeno como parte de la “mitología regional del Caribe” que logró abarcar el ritmo vallenato:

“Esta experiencia nos posibilita mostrar cómo la política cultural nacional fariana se alimentó de los procesos de nacionalización del vallenato que la mitología regional del Caribe había impulsado. Utilizando los términos de Loveman (2005) y Mampilly (2015), diríamos que la expansión regional de la guerrilla hacia el Caribe les permitió primero cooptar y luego imitar las formas de poder simbólico asociadas con la música vallenata. De las 700 canciones compuestas por músicos guerrilleros entre 1988 y 2018, el 44 % son vallenatos y también el 44 % se produjo en el Bloque Caribe. Conrado compuso el 19 % e Iguarán el 12 % (Quishpe, Bolívar y Malagón 2019)” (Bolívar & Lizarazo, 2021, p. 157).

Por otra parte, varios exguerrilleros/as —entre ellos Alirio Córdoba— me contaron que escuchaban clandestinamente la música vallenata de las FARC-EP antes de ingresar a las filas de esta guerrilla (A. Córdoba, comunicación personal, 3 de octubre de 2017; M. Pérez, comunicación personal, 28 de septiembre de 2017). En ese sentido, en el plano del consumo y recepción de la producción cultural del Bloque Caribe, la escucha clandestina de la música fariana es una de las aristas de la disputa en el ámbito mediático que garantizaba el contacto —en este caso clandestino— con actores urbanos. Respecto al contacto que tenían las FARC con la población civil campesina cercana, Alirio explica que los músicos farianos, acompañados de guitarra, cantaban sus canciones a los campesinos en asambleas, y además transmitían sus canciones a través de la Cadena Radial Bolivariana “Voz de la Resistencia”:

“El Caribe también fue pionero de la radio, así como fuimos pioneros en la música; porque esa música luego se fue grabando rápidamente en los años 1980’s y ya hubo canciones que fueron a los estudios de grabaciones con muy buena calidad sonora y

---

<sup>163</sup> Alirio comenta que por ejemplo Julián Conrado y Aldo Moscote ya había grabado discos antes de entrar a las FARC.

también la emisora; la radio un jugó un papel muy importante de difundir” (A. Córdoba, comunicación personal, 3 de octubre de 2017)

Es precisamente el trabajo de transmisión radial uno de los puntos de encuentro entre Alirio, Simón Trinidad y Jesús Santrich. La Cadena Radial Bolivariana “Voz de la Resistencia” cumplió un papel central en la difusión de la producción musical fariana y fungió como un nodo de contacto, por ejemplo, con la población civil indígena. Alirio comenta que la emisora acompañó, por un lado, procesos de resistencia cultural en la recuperación de lenguas indígenas como la de la comunidad Kankuama<sup>164</sup>, y, por otro lado, a través de la música y demás contenidos convocaba a la lucha, a la resistencia y a la defensa de los territorios (A. Córdoba, comunicación personal, 3 de octubre de 2017)<sup>165</sup>

Cuando Alirio Córdoba aún era guerrillero del Bloque Caribe escribió el 5 de mayo del 2014 en la sección de opinión denominada “Comenta la guerrillerada” de la página Web de las FARC un artículo llamado “Voz de la resistencia”. Allí es de notar no sólo la dedicatoria que le hace a Simón Trinidad como “ejemplo de firmeza y dignidad fariana”, sino el intento por reconstruir desde los recuerdos de los guerrilleros que trabajaron en la emisora, la historia de este medio de comunicación (A. Córdoba, 2014). La descripción de las dificultades de llevar en sus inicios los equipos y transmitir en tiempos de guerra en medio de paisajes montañosos viene acompañada de palabras de afecto hacia otros guerrilleros que hacían parte del Bloque Caribe. Entre ellos destacan Lucero Palmera, compañera sentimental del Simón Trinidad —quien también trabajaba en la emisora— y Cristian Pérez, músico fariano también muy reconocido en el Bloque Caribe, y quien compuso la canción “El Tigre Playonero” para Simón Trinidad.<sup>166</sup> También sobresalen palabras alusivas a las funciones que cumplía esta “radio subversiva”, tales como hostigar las emisoras del ejército y grupos radiales a favor de la “oligarquía”, y de animar de forma clandestina a las familias, a los estudiantes, a los obreros, a los indígenas, o en otras palabras a los “sectores sociales en lucha” (A. Córdoba, 2014).

---

<sup>164</sup> Comunidad indígena que también habita la Sierra Nevada de Santa Marta.

<sup>165</sup> No es de extrañar que la emisora que no sólo tenía una unidad de difusión desde el Bloque Caribe, sino también del Bloque Oriental, haya sido uno de los instrumentos más eficaces para la difusión de la producción cultural del Bloque Caribe (y de otros bloques). Asimismo, sido el punto en común de varios guerrilleros músicos a los que he entrevistado: Anderson Vega y Ariel Estradas del Bloque Oriental y Alirio Córdoba, Jesús Santrich del Bloque Caribe. Esto alude al entrelazamiento del plano de producción y difusión musical y muestra parte de las estrategias comunicativas de FARC para generar una opinión diferente de ellas en algunos sectores de la población colombiana.

<sup>166</sup> Tanto Lucero Palmera como Cristian Pérez mueren en combate antes de la firma del Acuerdo de Paz del 2016.

Durante mucho tiempo, Santrich se encargaba de las editoriales de la emisora que eran seguidas por la música fariana en todos sus géneros, de los comunicados de la organización y de las denuncias. El objetivo era llegar principalmente a los resguardos indígenas y a las comunidades campesinas (Verdad Abierta, 2017). Es en esa atmósfera que entrelaza las tareas comunicativas con las tareas artísticas y combativas en la que están insertos tanto Simón Trinidad como Jesús Santrich.

Es fácil desviar la mirada de la perspectiva militar de las FARC-EP al revisar los productos y la gran variedad de trabajos artísticos y de propaganda que se realizaron al interior del Bloque Caribe. Basta con revisar las páginas web de las FARC y preguntar por las tareas que cumplían algunos de los exguerrilleros pertenecientes a este bloque para encontrarse con estas producciones. Destacan, entre ellos, la Revista “Resistencia”— de acceso también digital e introducida con editoriales firmadas por el Secretariado Mayor Central de las FARC-EP—, la ya mencionada Cadena Radial Bolivariana y trabajos pictóricos como caricaturas. Lo anterior sumado a la existencia de varios guerrilleros cantautores e intérpretes de vallenato pertenecientes al Bloque Caribe, como los ya mencionados Cristian Pérez, Julián Conrado y el mismo Jesús Santrich.

Por último, la forma en la que esa interpretación de la vida Caribe se conjuga con la vida en momentos de guerra a través de la constante producción musical en medio del conflicto es descrita por Alirio como un respiro tras los bombardeos, un desahogo individual y colectivo, un espacio para expresar las emociones que ese conflicto despierta<sup>167</sup> y una forma para recordar a los guerrilleros muertos en combate. El recordar por medio de canciones permite homenajear e inmortalizar a los compañeros cuyos actos memorables y heroicos habían calado dentro de los imaginarios de la colectividad (A. Córdoba, comunicación personal, 3 de octubre de 2017).

Como presentaré más adelante, es precisamente el homenajear, recordar y expresar los afectos hacia figuras centrales para la organización, pero especialmente para el Bloque Caribe, lo que ha inspirado las prácticas onlife alrededor de Trinidad y Santrich. Dentro de las prácticas offline se incluye la composición de canciones tanto para Trinidad como para Santrich, difundidas en diversos encuentros y en espacios en línea. El acercamiento

---

<sup>167</sup> Tras su reflexión, Alirio concluye que “no hay un espacio ni un momento en particular para la creación musical, sino en todo momento, nunca se deja de cantar a la tristezas, a las ausencias, a las nostalgias, a la amistad”(A. Córdoba, comunicación personal, 3 de octubre de 2017).

a estas manifestaciones permite entender los valores y la construcción identitaria de esta comunidad.

### **6.1.1 Simón Trinidad y Jesús Santrich. Los hijos del Bloque Caribe**

Aunque es evidente la forma en la que se articula el trabajo cultural de Trinidad y de Santrich en el Bloque Caribe, el enlace entre las dos figuras en las que me enfoco en este capítulo trasciende las tareas artísticas y de comunicación —propaganda— durante la guerra, y desemboca en la construcción de lazos identitarios y afectivos que vinculan a la identidad costeña Caribe con la identidad guerrillera fariana. No obstante, para entender estos lazos, es importante centrarse primero en las figuras mismas.

Como se expresa a través de los medios de comunicación dominantes en Colombia, Juvenal Ovidio Ricardo Palmera Pineda, alias “Simón Trinidad”, nació en Valledupar en el año 1950. Es economista y administrador de la Universidad Jorge Tadeo Lozano en Bogotá. Más adelante fue profesor de Historia Económica de Colombia en la Facultad de Ciencias Administrativas de la Universidad Popular del Cesar, cargo que desempeñó junto con la gerencia del Banco de Comercio (Revista Semana, 2004). La primera parte de la biografía de Simón Trinidad pareciera no tener relación con su posterior pertenencia a las FARC. Sin embargo, Pilar —una de las creadoras del Comité que organizó uno de los primeros eventos para la liberación de Simón Trinidad tras la firma del acuerdo— me comentó que Trinidad hacía parte de la Unión Patriótica (UP), partido político de izquierda que se creó en 1984 tras la firma de los Acuerdos de la Uribe.<sup>168</sup> La Unión Patriótica fue exterminada a través de asesinatos sistemáticos, lo que obligó a muchos de sus miembros a buscar asilo político o a refugiarse en las filas de las FARC-EP. Este fue el caso de Simón Trinidad quien ingresó en 1987 (Revista Semana, 2004).

Simón es considerado por quienes se oponen a su detención como un ser humano coherente con los valores revolucionarios, ya que su pertenencia a la clase alta colombiana no fue impedimento para comprometerse con la lucha de los menos favorecidos (P. Osorio, comunicación personal, 28 de septiembre de 2017). Esta opinión dista de la plasmada por Lucy Nieto de Samper, quien, como lo presentaré más adelante, lo describe como “el antihéroe” (Nieto De Samper, 2004) en su columna del periódico El Tiempo. Su sustrato social es también resaltado en los discursos de varios medios tradicionales colombianos e internacionales en donde circulan incluso rumores sobre sus

---

<sup>168</sup> Acuerdo de Paz entre las FARC y el estado colombiano que tuvo lugar en 1982.

estudios en Harvard y su trabajo como gerente de un banco (Clarín, 2004; Revista Semana, 2004).

Las contradicciones que se encuentran en la información que circula sobre Trinidad podrían explicar la naturaleza fragmentaria de la esfera pública y las estrategias empleadas por los actores para ocultar o resaltar determinadas informaciones con el objeto de recibir aprobación por parte de la opinión pública. Por ejemplo, se afirma que tuvo un importante rol de liderazgo dentro de la guerrilla por ser un ideólogo del “ala radical” con grandes influencias, pero al mismo tiempo que era “simplemente” un buen guerrillero que no era miembro del secretariado central de las FARC-EP (Clarín, 2004).

Lo que Simón Trinidad simboliza para la colectividad fariana es rastreable también en contextos online. Basta con hacerle un seguimiento a las narrativas en espacios digitales, en donde destacan varias páginas de Facebook que hacen alusión tanto a la campaña para su liberación como a su figura misma: “Simón Trinidad”, “Libertad para Simón Trinidad”, “Simón Trinidad: El Nelson Mandela de Nuestra América”, “Simón Trinidad territorio de paz” (esta última es la página del ETCR en Tierra Grata en el departamento del Cesar, bautizado así en su honor). Son varios los calificativos con los que se refieren a Simón Trinidad en estos espacios: “inteligente”, “símbolo de libertad y lucha para los pueblos del mundo”, “un digno y valiente colombiano”, “fielmente convencido de sus ideales de libertad”, “de calidad humana inconmensurable”, “una leyenda de la dignidad humana”, entre otros (Campaña de Liberación “Simón Trinidad”, 2018).

Por otra parte, a Jesús Santrich lo vi por primera vez en el concierto para la liberación de Simón Trinidad en Bogotá. En esa oportunidad, pude verlo recitando sus poemas en el escenario y bailando alegremente al ritmo de la música. En mis diarios de campo documenté cómo las personas se aglomeraban a su alrededor y le daban muestras de afecto como fuertes abrazos y apretones de manos (Diarios de Campo 17.08.2017). Santrich estaba notablemente feliz en la celebración y tal vez no se imaginaba que algún día él mismo pudiese estar preso e inspirar una campaña para su liberación. La siguiente vez que lo vi fue también en Bogotá cuando entrevisté a Alirio Córdoba. Alirio me lo presentó como el compositor de una de las canciones que él interpretaba llamada “Voy marchando con mi fusil” (fusiri naxsha nenkugué), cantada en lengua kogui y en español, en la que se le rinde un homenaje a los pueblos indígenas Caribe y a su resistencia cultural (A. Córdoba, comunicación personal, 3 de octubre de 2017). Más adelante, a través de

Alirio, concreté una entrevista con Santrich en Barranquilla. Esta no tuvo lugar porque mi vuelo hacia esa ciudad fue cancelado, por lo que concertamos una entrevista por Skype para cuando yo regresara a Berlín. El encuentro virtual planeado para abril tampoco tuvo lugar, porque el 9 de ese mes Santrich fue capturado.

A pesar de que constantemente me sentía rodeada de datos sobre Santrich, particularmente en el periodo en el que inicia la campaña para su liberación, la información biográfica más completa de Seuxis Paucias Hernández Solarte, alias Jesús Santrich, la encontré en la contraportada del primer volumen de “Memorias Farianas”, una de las publicaciones de trabajos que Santrich que salieron a la luz en forma de libros<sup>169</sup> mientras éste se encontraba en la cárcel. Allí, es descrito como “un dirigente, intelectual y artista fariano que ha hecho presencia principalmente en el Caribe colombiano. Nació el 30 de julio de 1966 en Toluviejo, Sucre [...] Estuvo vinculado a la Juventud Comunista y a la Unión Patriótica [al igual que Simón Trinidad], organizaciones que sentaron las bases de su formación política” (Santrich, 2018b). También se mencionan sus estudios de Derecho y una licenciatura en Educación con especialidad en Ciencias Sociales y Económicas, y su trabajo como gestor de la Red Nacional de Arte y Cultura (RENACE). Por último, en esta contraportada se destaca su trabajo por los discapacitados y los presos políticos, su participación en los Diálogos de Paz de La Habana, sus críticas al gobierno por el incumplimiento del acuerdo, así como su cargo de Representante a la Cámara por el Departamento del Atlántico por el partido FARC (Ibíd.). Como es notable en estas cortas líneas, para la comunidad fariana es importante resaltar la gestión cultural a la que se dedica Santrich incluso desde antes de su entrada a las FARC-EP. Esto explicaría el énfasis cultural y propagandístico que desarrolló dentro de sus tareas al interior de la organización armada.

### **6.1.2 La lucha desigual para figurar en la esfera pública**

“Viva Simón Bolívar, viva la lucha de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia” Grito de Simón Trinidad tras su detención en Ecuador (Revista Semana, 2004)

La página web de las FARC-EP fue la fuente a la que recurrieron diarios reconocidos en el contexto nacional colombiano para conocer el posicionamiento de esta guerrilla frente

---

<sup>169</sup> Entiendo la publicación de estos libros también como una estrategia por parte de la comunidad fariana para reivindicar a la figura de Santrich como revolucionaria y no como criminal.

a la captura de alias Simón Trinidad en enero de 2004<sup>170</sup>. Según el diario El Nuevo Siglo (2004), las FARC expresaron en su página web que la frase pronunciada por Trinidad frente a la prensa era un gesto de dignidad. En otros medios como la Revista Semana (2004), esta frase fue usada como preámbulo para dar a conocer, desde su perspectiva, el perfil criminal de Trinidad. Así pues, en medio de la clandestinidad en la que operaban las FARC-EP antes de la entrega de las armas en 2016, medios como la página web de la organización y la emisora clandestina “Voz de la Resistencia” eran las herramientas usadas por el grupo insurgente para hacerle frente a las declaraciones de los medios más poderosos del país. No obstante, las declaraciones y las perspectivas expuestas en estos medios tuvieron resonancia en sectores sociales diferentes a aquellos sobre los cuales tuvieron resonancia la información difundida por los grandes medios de comunicación en Colombia. Aunque es clara la coexistencia de discursos opuestos y la conciencia mutua de la existencia del discurso del “otro” —como lo muestra la referencia del diario Nuevo Siglo al aludir a la página web de las FARC—, es importante enfocarse en las transformaciones en las formas de apropiación de espacios de apertura<sup>171</sup> tras la firma del Acuerdo de Paz en La Habana. Lo anterior teniendo en cuenta que las narrativas con las que se apropian esos espacios están en disputa dentro de la esfera pública.

Tomando en consideración que, si bien las FARC a lo largo de su historia han habitado espacios clandestinos y de apertura —atravesados o no por la digitalidad— para disputar sus intereses en la esfera pública, al observar las apropiaciones que los/ las exguerrilleros/as han hecho de los espacios onlife se hace evidente la existencia de discursos afectivos, fragmentados e individualizados. Estas apropiaciones han sido influenciadas por el uso a nombre individual de dispositivos y plataformas digitales que además de permitir observar ese nivel individual antes desatendido, también permiten explorar las formas de cohesión y de construcciones identitarias dentro de esta colectividad.

Como ya fue mencionado en el capítulo teórico, la esfera pública no es identificable como una estructura sólida e inamovible, sino como un espacio simbólico en disputa que se construye con base en las fragmentaciones de la información que circula, que se acoge y

---

<sup>170</sup> La página Web de las FARC-EP ha sufrido varias transformaciones a lo largo del tiempo. En el momento de mi consulta (23.05.2018), la página estaba dirigida a mostrar la perspectiva de las FARC-EP tras la entrega de las armas. Por lo tanto, no pude corroborar la información citada por el diario Nuevo Siglo.

<sup>171</sup> En el capítulo teórico explico por qué prefiero hablar de espacio de apertura y no propiamente de espacio público.



se produce heterogéneamente según los intereses de los diferentes tipos de actores. Las estrategias discursivas que los actores despliegan en los variados espacios en los que socializan construyen una esfera pública que está inmersa en relaciones de poder, que es emocional, y que es desigual por los diferentes niveles de alcance de la información (Andreoli, 2014; Bruns & Highfield, 2015; López, 2016; Trejo Delarbre, 2009; Winocur & Sánchez Martínez, 2015).

#### *6.1.2.1 Narrativas dominantes que resaltan la criminalidad de los presos farianos*

Para contextualizar las luchas por figurar en la fragmentada esfera pública a través de las apropiaciones del espacio por parte de los/las exguerrilleros, en los párrafos que siguen caracterizaré los discursos y las estrategias empleadas por los medios de comunicación más poderosos de Colombia y por las FARC para generar un debate público de opinión.

Las capturas de Simón Trinidad y de Jesús Santrich ocuparon las primeras planas de las noticias nacionales. En su momento, medios de comunicación de larga tradición y de tinte conservador como El Tiempo, El Espectador, la Revista Semana, Diarios como Nuevo Siglo y El Heraldo se encargaron de informar sobre las razones de sus capturas y de describir un perfil de estos actores pertenecientes al Bloque Caribe de las FARC-EP. A pesar de que sus capturas se dieron en momentos diferentes, —la de Trinidad en el 2004 durante el gobierno de Álvaro Uribe quien impulsó el programa de la Seguridad Democrática, y la de Santrich en el 2017 después de la firma del Acuerdo de Paz en La Habana— hay elementos que destacan en la información proporcionada por estos medios.

En primer lugar, es visible un mayor énfasis en la recopilación de declaraciones de actores pertenecientes al gobierno del momento en que se realizó la captura que sobre las declaraciones de las FARC-EP<sup>172</sup>. Si bien estas son mencionadas, ocupan un lugar secundario o son usadas para mostrar que lo que dicen no tiene legitimidad. En el caso de Trinidad se citan, por ejemplo, los testimonios del Ministro de Defensa Jorge Alberto Uribe, quien afirma que un canje humanitario entre los secuestrados por las FARC-EP y presos de esa misma guerrilla no sería posible: “Ellos están esperando que canjeemos unos ciudadanos de bien, empresarios, campesinos, soldados y comerciantes que fueron robados de su paz, por otros criminales que tenemos en las cárceles debidamente judicializados” (El Nuevo Siglo, 2004b). También se recurre al testimonio del comandante del Ejército de Colombia, general Martín Orlando Carreño, quien haciendo

---

<sup>172</sup> Ver por ejemplo el diario Nuevo Siglo, la Revista Semana y El Tiempo.

alusión a la captura de Trinidad en Ecuador afirma la calidad de terroristas de los cabecillas de las FARC-EP: “Tenemos conocimiento de que esos cabecillas se pasan a los países vecinos con suplantación de nombres y documentos falsos para huir de las autoridades colombianas, pero hasta allá los perseguiremos con la colaboración de los países donde esos terroristas se encuentren.” (Ibíd.)<sup>173</sup> Sobre las declaraciones que hacen las FARC desde la clandestinidad, destacan la afirmación de Raúl Reyes, integrante del secretariado de la guerrilla, en la que se declara que Trinidad no tiene una jerarquía alta dentro de las FARC, y en la que reconocen y resaltan “la dignidad con la que apareció [Trinidad] (“nuestro camarada”) en los medios” (El Nuevo Siglo, 2004c). Como mostraré más adelante, el realce de la dignidad por parte de las FARC-EP será mucho más evidente cuando me adentre en los discursos que empiezan a circular en la creación de redes solidarias alrededor de los presos políticos tras la firma del Acuerdo de Paz.

En conexión con la amplificación de las declaraciones por parte de actores estatales, sobresale el uso de apelativos negativos hacia los capturados y la mención enfática de los delitos que se les impugnan. En el caso de Trinidad, acusado de “30 cargos nacionales e internacionales de terrorismo, rebelión, secuestro extorsivo, homicidio múltiple, concierto para delinquir” entre otros delitos de lesa humanidad (Revista Semana, 2004), llama mi atención una editorial de El Tiempo del 10 de enero del 2004 titulada “El Antihéroe” (Nieto De Samper, 2004). Lucy Nieto de Samper, hija del co-director de El Espectador —otro fuerte medio de comunicación— y con amplia trayectoria en el periodismo (Rueda, 2021) describe a Trinidad como “terrorista”, lo acusa de robar dinero del banco que gerenciaba y de secuestrar y extorsionar a sus amigos para unirse a la “narcoguerrilla”. Además, pone en duda las declaraciones de las FARC-EP en las que se desmiente que Trinidad sea comandante del Bloque Caribe y manifiesta que ella, el presidente Uribe, el Ejército, la Policía y el pueblo colombiano están felices por su captura. Concretamente lo describe como el “antihéroe” (Nieto De Samper, 2004).

En el caso de Jesús Santrich, la Revista Semana es el medio que trae la primicia de su encarcelamiento. Esta revista publica tanto los videos del momento de su captura como las grabaciones que presuntamente utiliza la fiscalía para inculparlo. Asimismo, presenta un especial en su sección de “Nación” a través de un video titulado “Exfiscal Martínez da sus explicaciones sobre la captura de Jesús Santrich”. En él, el presentador habla de la

---

<sup>173</sup> Ver también “Cayó simón Trinidad” (El Tiempo, 2004)

presunta, pero “prácticamente ya comprobada vinculación [de Santrich] con el narcotráfico.” En el video entrevistan al fiscal Néstor Humberto Martínez, quien ordenó la orden de captura de Santrich, en la cual afirma que la investigación venía de tiempo atrás y que gracias a un operativo internacional se pudieron comprobar los vínculos de Santrich con el narcotráfico (Revista Semana, 2019b).

Al igual que en el caso de Trinidad, algunos medios exponen las declaraciones de las FARC tras la captura de Santrich. En este caso, las declaraciones ya no provienen de la clandestinidad, sino que se hacen a través de redes sociales como Twitter: “Bajo montaje y de forma aleve se realizó captura de @JSantrich\_FARC. Este es el peor momento que está atravesando este proceso de #Paz, el gobierno debe actuar e impedir que montajes jurídicos desemboquen en hechos como este que generan una gran desconfianza” @IvanMarquezFARC (09.04.2018) (Revista Semana, 2018). El posicionamiento de los exguerrilleros/as de las FARC-EP, como se hará evidente más adelante, se percibe sobre todo desde muestras de afecto manifestadas en espacios de apertura como Facebook.

También es claro el papel que cumplen los EE.UU. dentro de las dinámicas de la captura, las acusaciones y la posibilidad de extradición a ese país. En el caso concreto de Trinidad, se destaca la importancia de la participación de la CIA para su captura y posterior proceso de extradición: “Fue una ardua y difícil labor de inteligencia en la que la CIA tuvo una participación muy fuerte que se complementó con el destacado trabajo de los organismos de inteligencia colombianos” (El Nuevo Siglo, 2004a). La alianza en materia de seguridad entre Colombia y EE.UU. se manifiesta también en que Trinidad es llevado a ese país en extradición y hasta la fecha sigue recluso allí en una cárcel de alta seguridad (El Espectador, 2012). En el contexto de los Diálogos de Paz, la prensa nacional informa de los intentos de las FARC-EP para que Trinidad recupere su libertad por las faltas de garantías para su derecho a la defensa, así como también comunican la solicitud para que él sea parte del equipo negociador en los diálogos en La Habana (Molano, 2016). El anhelo por la libertad de Trinidad y el descontento por parte de los exmiembros de las FARC-EP ante la participación de EE.UU. en este caso, existen desde antes de la firma del acuerdo, pero toman impulso y se hacen más evidentes en eventos en donde la música fariana actúa como factor cohesionador y en las prácticas digitales de los/las firmantes de paz.

En el caso de Santrich, la influencia de la participación de EE.UU. también es notable. Además de las declaraciones del fiscal que llevaba el caso, medios de comunicación como la Revista Semana informan lo siguiente: “La solicitud fue realizada en el marco de una investigación que se adelanta por parte de una corte del Distrito Sur de Nueva York en contra de una organización criminal relacionada a negocios de narcotráfico hacia los Estados Unidos” (Revista Semana, 2018). En ese sentido, tienen en común los casos de Santrich y Trinidad la realización de investigaciones en alianza entre Colombia y EE.UU. para combatir el narcotráfico. Esto tiene como consecuencia la solicitud de extradición de Santrich por parte de EE. UU. (Revista Semana, 2019b), y el temor por parte de la comunidad fariana de que la historia de Trinidad se repita en el caso de Santrich. Afirmaciones como “el oficio asegura que se avala la orden de allanamiento solicitado a través de la Embajada de Estados Unidos ya que se considera que es “proporcional e idónea”, teniendo en cuenta en que se enmarca en los lineamientos constitucionales y legales” (Revista Semana, 2018) podrían justificar este temor.

#### *6.1.2.2 Contra-discursos farianos para reivindicar a sus presos políticos*

Mientras estas declaraciones circulan en los medios más influyentes del país, las FARC a nombre de la colectividad utiliza medios como su música, sus comunicados y sus páginas Web para apoyar a sus presos políticos. Las FARC-EP como guerrilla —y posteriormente como partido político FARC— hablan de la desobediencia civil en las cárceles, denuncian los malos tratos hacia los prisioneros y la difícil vida en las celdas, y publican cartas en solidaridad a los presos políticos como Simón Trinidad. Sumado a las declaraciones que son publicadas en esas páginas, se realizan eventos solidarios como los que trataré en este capítulo y se empiezan a generar prácticas digitales desde las cuentas individuales de los/las firmantes de paz. Mis interlocutores se pronunciaron solidariamente alrededor de los prisioneros políticos —especialmente de Jesús Santrich— por medio de las redes sociales a las que tuvieron acceso tras la entrega de las armas. Sin embargo, tanto para Martín Batalla como para Alirio Córdoba, quienes antes de la firma del acuerdo ya habían trabajado en la página Web de las FARC, no era una novedad pronunciarse desde los espacios digitales. De hecho, algunas de las publicaciones en torno al tema de los prisioneros políticos las hizo Alirio a título personal. Por lo tanto, aunque esta página abarca a la colectividad fariana, ya da visos de participaciones individuales que buscan aportar en la construcción de la esfera pública. A partir de estas prácticas

buscan crear opinión y encontrarse como comunidad alrededor de un fin común, que en este caso es reivindicar a sus presos políticos.

## **6.2 Dos formas de conectar con la prisión**

La prisión es un espacio en donde se confina y se aparta el cuerpo del castigado, es decir, es un lugar que busca apartar de lo público. A su vez, ese cuerpo que de por sí ya “constituye el límite de lo público y el inicio de la persona”, y que representa a la persona y a la individualidad, es apartado de la visibilidad al estar confinado en la prisión (Araya, 2006, p. 350). Uno de los justificantes de la lucha para la liberación de los presos políticos de las FARC y que por ende ha impulsado la creación de comités de solidaridad ha sido el significado que ha cobrado la prisión. Este espacio, materialización del castigo a causa del incumplimiento de las leyes que rigen al estado, y que en el caso del enfrentamiento entre las FARC y el estado colombiano simboliza estar totalmente a merced del enemigo<sup>174</sup>, podría estar relacionado con la percepción de indefensión, soledad y tortura física y psicológica. En otras palabras, la prisión representa el castigo del cuerpo. Las denuncias sobre las inclemencias que sufren los cuerpos de los prisioneros de las FARC han sido recurrentes. Una fuente importante para entender la forma en la que las FARC ha visibilizado su preocupación, tal vez con el objeto de que esta información trascienda las fronteras nacionales y haga eco en organizaciones internacionales que luchan por los derechos humanos, es la publicación de denuncias a través de la página oficial de las FARC en la sección “Situación de los prisioneros y prisioneras de guerra en Colombia. Por muy oscura que sea la prisión, no dejará de brillar la razón.” Especialmente desde el inicio de los Diálogos de Paz, se han hecho publicaciones sobre violaciones a los derechos humanos de los prisioneros. Se habla de negligencias médicas y difíciles estados de salud, a través de afirmaciones tales como “nos preocupa que los síntomas de este prisionero [Arnoldo Guilombo Perdomo] son similares a los que presentaba el interno Juan Camilo Becerra quien desafortunadamente falleció ante la negligencia médica y la inoportuna atención médica” (Solidaridad Jurídica, 2016), y se denuncian agresiones por parte del personal del INPEC hacia los prisioneros políticos (Corporación Colectivo de Abogados Suyana, 2016).

Sin embargo, el cuerpo de prisioneros como Trinidad y Santrich tienen un significado adicional para la colectividad de las FARC. Teniendo en cuenta las lógicas militares —o

---

<sup>174</sup> Ver Angarita Cañas (2015)

de la constitución del cuerpo militar— en donde los cuerpos que hacen parte de un ejército son sólo componentes de uno más grande —que es el cuerpo militar—, los cuerpos de Santrich y de Trinidad son dos partes importantes para el gran cuerpo colectivo fariano. El engranaje del cuerpo del ejército insurgente se ve afectado y fragmentado cuando una o varias de sus partes están en prisión. Igualmente, esos cuerpos son parte de un “nosotros” que se cohesiona también a través de los afectos y no simplemente sujetos individualizados sin referentes colectivos<sup>175</sup>.

Ardevol y Travancas (2018) en su trabajo alrededor de las cartas escritas a presos políticos en el contexto catalán y brasilero, retoman a Jaspers (1998) en el estudio de los movimientos sociales para enfatizar en el papel que cumplen las emociones en los movimientos políticos: “Las emociones median entre lo individual y lo colectivo, están estrechamente vinculadas a nuestra forma de habitar el mundo “con” otros” (Ardevol & Travancas, 2018, p. 101). Igualmente, me invitan a pensar en las prácticas socio-digitales que contradicen los discursos de los medios de comunicación tradicionales no sólo a un nivel contra discursivo “hacia afuera”, sino también a nivel de cohesión “hacia dentro” que fortalece los vínculos internos.

Hay diferencias, sin embargo, en las formas en las que la colectividad fariana se conecta con la prisión de Trinidad y de Santrich, y que dependen de los momentos históricos en los que fueron aprisionados. Este factor temporal, entre otros, influye en las experiencias socio-digitales de los excombatientes músicos y, por lo tanto, en la forma en la que manifiestan su solidaridad.

En la “Carta Abierta de los Prisioneros políticos de las FARC-EP a Simón Trinidad” (FARC-EP, 2017), la cárcel de Trinidad es descrita como subterránea y totalmente aislada del mundo exterior: no es posible hablar con otros presos, no es posible recibir visitas, ni tener acceso a libros o medios de información, lo que le obliga a vivir sólo con sus “propios pensamientos” (Ibíd.). Destaca también que la reclusión se intensifica por sufrirse en un suelo, un lenguaje y una cultura ajena, la “cultura del imperio”. El significado de la ubicación geográfica de la prisión, más llevadera en “el suelo de la

---

<sup>175</sup> No quisiera, sin embargo, al usar esta expresión totalizadora, invisibilizar la complejidad de las relaciones que han configurado a la organización guerrillera, ni dejar por fuera las tensiones y luchas internas que se han gestado también dentro de las FARC. Pretendo simplemente esbozar uno de los componentes que han atado y cohesionado a las FARC como organización para entender así mismo, cómo se construyen y se transforman estos vínculos.

patria”, se suma a una lectura del aprisionamiento no como la pérdida de la lucha, sino como una muestra de que la insurgencia “amedrenta al imperio” y como un llamado a la rebelión (Ibíd.). Simón Trinidad fue capturado y puesto en extradición en Estados Unidos en el año 2004, doce años antes de la firma del Acuerdo de Paz en La Habana. Este tipo de aprisionamiento que supone el total aislamiento de su comunidad es magnificado por el hecho de que es una prisión por fuera de los límites territoriales de Colombia. Es probable que, por parte de su abogado, Trinidad sea consciente de las muestras de afecto que existen hacia él, pero establecer una comunicación directa con él es improbable.

Por otro lado, aunque Santrich también estuvo en la cárcel, su aprisionamiento fue de un poco más de un año, por ende, notablemente más corto que el de Trinidad. Además, la cárcel en la que estuvo recluido fue la cárcel La Picota de Bogotá. Allí recibió constantemente visitas que le permitían el contacto con el exterior, de tal manera que, como presentaré más adelante, sus creaciones allí realizadas —dibujos y cartas— fueron fotografiados y posteados posteriormente en las redes sociales. La “apertura” de esta prisión a través de las visitas y la proyección mediática y digital de sus actividades me lleva a caracterizarla como una prisión mediatizada. Esta comunicación no sólo es contrastante con el caso de Trinidad, sino que es producto del temor de que Santrich corra la misma suerte de este. El acompañamiento moral que surge de estas comunicaciones pareciera resarcir el acompañamiento que a causa del aislamiento en la prisión extranjera Trinidad no puede recibir. Igualmente, la posibilidad de que Santrich sea extraditado, dado que se le acusa de tener vínculos con el narcotráfico después de que el Acuerdo de Paz entró en vigor, estimula la idea de que por dignidad es preferible que Santrich muera a mano propia antes de ser extraditado a una cárcel de alta seguridad. Sobre la “apertura” mediatizada de esta prisión, Alirio me comenta:

“Diariamente a través de sus abogados, él tiene un grupo de abogados, de más de 10, y muchos de ellos no cumplen labores jurídicas, sino solamente humanitarias, de visitarlo, de leerle documentos, de escribir notas, de ponerlo al tanto de las noticias que ocurren a diario, aunque él está bastante enterado de las noticias porque él escucha un radio todo el tiempo, de día y de noche. Y hay otra visita que se hace los fines de semana, los sábados y los domingos, que son algunos familiares, pero también amigos que no son abogados y que tienen que esperar el turno de visitas como cualquier otra visita. En ese término, digamos, se le lleva también algunas cosas personales, como la ropa limpia, se saca la ropa sucia, se le llevan notas de amigos, de familiares que

escriben permanentemente, también algunas peticiones que hace, organizaciones, universidades que desean que él participe con sus opiniones en algunos eventos” (Nota de Voz por WhatsApp - Alirio Córdoba 13.05.2019)

Los vínculos que se construyen alrededor de estos prisioneros políticos podrían explicarse a través de la observación de varios niveles de construcción identitaria como lo presentaré a continuación.

### **6.2.1 #Libertadya “Se lee dignidad, se escribe Simón Trinidad”. Solidaridad con el Tigre Playonero**

Espero con mis amigas frente a la puerta del establecimiento [La Bolera San Francisco], son casi las 17:00. Por las calles del eje ambiental transitan muchas personas. Frente a La Bolera es fácil identificar a algunas personas con equipos de seguridad que van vestidos de civiles. Veo a BlackEsteban, músico fariano que hace rap. Lo reconozco de uno de los videos que circulan por WhatsApp en donde canta con el grupo Alerta Kamarada. No está anunciado que cantará en el concierto. Después de una requisa, entramos. Saludamos a la organizadora y nos dirigimos hacia las mesas. Escogemos un lugar cerca del escenario que está decorado con carteles referidos a Simón Trinidad. Todavía no hay mucha gente, por lo que decidimos ir directamente a ver la exposición de pinturas en lienzo de Jesús Santrich que están colgadas a un costado del escenario. Sobre las paredes de ladrillos negros cuelgan pinturas (realistas) alusivas a la prisión: Hombres que se asoman tras las rejas, en cuyos rostros se refleja la angustia y la desesperación; se ven manos esposadas, un retrato de Simón Trinidad con el uniforme de presidiario y una pintura de una guitarra colorida. Junto a la temática de prisión, pero sobre rústicos ladrillos color curuba cuelgan pinturas alusivas a las culturas indígenas Tayrona de la Sierra Nevada de Santa Marta: Arhuacos, Kogis, Wiwas y Kankuamos. Se plasman las construcciones de sus bohíos (viviendas) y el paisaje de la Sierra Nevada. Vemos llegar a algunos medios de comunicación que llegan para documentar el evento (Diarios de campo 17.08.2017)

La Bolera San Francisco es la bolera más antigua de la capital colombiana. Existe desde 1941 y tardó bastantes años en implementar el uso de boleras mecanizadas. El hecho de que fueran personas —llamados “chinimaticos”— las que estuvieran empleadas para organizar y levantar los bolos de la piedra de armar después de cada juego era uno de los elementos característicos del lugar. Aunque hoy en día se mantiene esta modalidad (manual) en tres de sus pistas, La Bolera San Francisco funciona como un restaurante bar del centro de la ciudad (Á. Ortiz, 2014). Queda muy cerca a la estación de Transmilenio



“Museo del Oro”, en la zona conocida como “El Eje Ambiental”, obra arquitectónica de Rogelio Salmona y Luis Kopec. A través de esta construcción se le dio un nuevo cauce al río San Francisco (Fundación Rogelio Salmona, 2010), lo que explicaría también el nombre de la bolera.

Durante mis estudios de pregrado visitaba la bolera de vez en cuando, pero no presentaba muchas modificaciones del estilo tradicional que caracterizaba a uno de los lugares favoritos de Jorge Eliecer Gaitán.<sup>176</sup> En esa época estaría lejos de imaginarme que la siguiente vez que la visitaría sería más de una década después, convertida en un lugar de fondo oscuro, pero iluminado con luces de colores y ambientado en arquitectura minimalista de ladrillos descubiertos y vigas rojas a la vista en el techo. Aun así, esto hubiera sido más fácil de imaginar que el hecho de que allí se llevaría a cabo un concierto conmemorativo alrededor de uno de los considerados presos políticos de las FARC, y que sería la oportunidad para compartir con excombatientes de las FARC que bailaban y cantaban sus canciones farianas, acompañados por otros simpatizantes de izquierda.<sup>177</sup> El concierto tuvo lugar el 17 de agosto del 2017.<sup>178</sup> Para ese entonces, no había tenido la oportunidad de conocer a la mayoría de los músicos de las FARC ni de observar un escenario en donde la música tuviera un rol en la socialización de la comunidad fariana. Mi motivación era encontrarme con los músicos farianos que anunciaba la invitación: Julián Conrado, Martín Batalla y Alirio Córdoba, siendo este último parte del grupo organizador del evento. Lamentablemente, a causa de que eran precisamente los músicos el centro del evento, y por ende debían concentrarse y prepararse para sus presentaciones, escasamente pude presentarme cortamente y estrechar la mano<sup>179</sup> de Julián Conrado, de

---

<sup>176</sup> Político del partido liberal asesinado el 9 de abril de 1945. Su muerte impulsó al llamado “Bogotazo” en el llamado periodo de La Violencia (1920-1960). Parte importante de los recorridos históricos que se hacen en el centro de la ciudad están acompañados de las narrativas que acompañan las calles que fueron testigos del “Bogotazo” y el significado que algunos lugares del centro, como La Bolera San Francisco, tenían en la cotidianidad de este líder político.

<sup>177</sup> Me enteré del evento vía WhatsApp el 7 de agosto del 2017. Una de las organizadoras, perteneciente al Partido Comunista, me envió las imágenes de invitación al evento, resaltando el hecho de que allí participaría Julián Conrado, el músico fariano sobre el cual había investigado previamente, pero que hasta ese momento no había podido conocer personalmente. En el mensaje aproveché para pedirme el favor de que le vendiera algunas boletas a mis amigos o conocidos, y eso hice.

<sup>178</sup> Este fue el único concierto en el marco de la campaña para la liberación de Simón Trinidad que tuve la oportunidad de presenciar offline, pero no ha sido el único que se ha realizado a nivel nacional e internacional.

<sup>179</sup> En esta oportunidad mi papel fue sobre todo de observadora. El reencuentro de amigos —de los que yo no hacía parte— que se identificaban con una misma causa y con una memoria colectiva de la lucha insurgente, me relegó en un principio a ese papel. Mi presencia en todo caso alteraba esos encuentros y conversaciones. Sin embargo, pude hablar cortamente con algunos de los excombatientes; algunos de ellos acababan de salir de la cárcel y celebraban a través de esta fiesta su retorno a la libertad. Durante el concierto

Alirio Córdoba y otro músico que, aunque no estaba anunciado en la publicidad, también participó en el escenario: BlackEsteban.

Aunque el concierto dio cuenta de la diversidad de géneros musicales en los que se ha compuesto la música fariana, tales como el vallenato de Julián Conrado y de Alirio Córdoba, el rap de Martín Batalla y de BlackEsteban y la música llanera de Anderson Vega, sí mostro un énfasis en la interpretación de la música del Caribe colombiano. Muestra de ello, es que la mayoría de las agrupaciones invitadas que no tenían afiliación directa al partido comunista o a la comunidad fariana interpretaban ritmos costeños como el vallenato y la música de Gaita.<sup>180</sup> Fue esta música la que más alegró al público e incentivó el baile. Sin embargo, sobre todo al inicio del concierto, también fue posible escuchar por ejemplo música andina y canciones que retomaban el aire de la Nueva Canción Latinoamericana. Estos últimos ritmos interpretados por miembros del partido comunista. En otras palabras, el concierto se consolidó como un espacio de socialización de una colectividad compuesta por miembros del partido comunista de Colombia y excombatientes de las FARC. También fue visible la presencia de otros actores que, sin afiliación formal a ningún partido, estaban apoyando la firma del Acuerdo de Paz,<sup>181</sup> y, por ende, la liberación de los combatientes que estaban en prisión por delitos políticos.

A través de mis diarios de campo documento dos momentos del performance musical que muestran un discurso relativo a la experiencia de la prisión por parte de miembros de la organización fariana. Estos dos momentos llaman mi atención porque dentro de la performativa se visibilizan muestras de afecto hacia Trinidad, y porque las canciones interpretadas hacen alusión al significado de estar preso. Por una parte, la interpretación de la canción “Alzado en Canto” de Julián Conrado, compuesta por él cuando estuvo en prisión en Venezuela, y cuyo aprisionamiento también inspiró una campaña de solidaridad, y, por otra parte, la de Alirio Córdoba del “Tigre Playonero” compuesta por Cristian Pérez, canción que pareciera fungir como el himno de los presos políticos:

---

me descubrí siguiendo canciones que conocía a causa de mis investigaciones previas sobre la música de las FARC y me uní al coro de las audiencias que cantaban alegremente esta música en voz alta mientras movían su cuerpo al ritmo de la música.

<sup>180</sup> Estaba por ejemplo Deimer Marín (compositor e intérprete de Vallenato), Dinastía Vallenata, Tierra Azul, Grupo Leyenda Habanera y Gaita Sanjacintera.

<sup>181</sup> En este grupo me incluyo junto con mis amigos y conocidos que me acompañaron a este evento. Entre las audiencias estaban también otros investigadores interesados en escuchar la música de las FARC en un contexto de socialización no clandestino, así como estudiantes y curiosos que vieron el concierto como una oportunidad para conocer de cerca a los guerrilleros que meses atrás portaban armas.

Julián Conrado es recibido en medio de emocionados aplausos. Canta “Alzado en canto”. Hace alusión a los momentos en los que estuvo en prisión en Venezuela. También canta “Con el mismo amor”, canción escrita para su compañera Estrella. Dice que interpreta esta canción porque Trinidad fue el padrino de su matrimonio; un momento muy importante en su vida. Al finalizar grita “¡viva la paz!” recibe una fuerte respuesta del público.

Sube Alirio al escenario. Acompañado de un grupo vallenato empieza a interpretar la canción “El Tigre Playonero” de Cristian Pérez, compuesta para Simón Trinidad cuando perdió su libertad. Veo mucha emoción entre las audiencias. Al inicio de la interpretación, Alirio se dirige a Santrich y le dice “con cariño para ti también”. En las pausas instrumentales grita “¡qué viva Simón!”. Las audiencias contestan “¡qué viva!”. (Diarios de campo 19.08.2017)

Si bien mi mirada estaba dirigida hacia la música, fue inevitable encontrarme con otros fenómenos que también estaban transcurriendo en esos escenarios. El primero, que la tarima no sólo era ocupada por manifestaciones musicales, sino también literarias representadas, entre otros, por los poemas escritos y recitados por Jesús Santrich. El segundo, que en este espacio había lugar para festejar entre amigos con charla y cerveza alrededor de las mesas, para el baile y para la observación de la exposición de pinturas realizadas por Jesús Santrich. Esta distribución del espacio influyó en el movimiento de los y las asistentes, quienes, en algún momento de su visita, al igual que nosotras, se desplazaron desde sus mesas a la exposición, para después centrar su atención en la música, el baile y el compartir con los amigos. Es posible notar entonces la convivencia de formas culturales artísticas como la música, el baile, el arte y la literatura, y su interconexión no sólo para establecer discursos políticos, sino para crear conexiones emocionales entre la colectividad.

*6.2.1.1 Afectos y afiliaciones identitarias que influyen en la apropiación de los espacios*  
¿Cómo interpretar entonces este evento marcado por las emociones y los intercambios sociales en términos de apropiaciones de espacios? Años atrás, como manifesté antes, hubiera sido difícil imaginar a los miembros de las FARC llegando y habitando a Bogotá de forma no clandestina, sin portar armas o sin una orden de captura o esposas alrededor de sus manos. No obstante, tras la firma del acuerdo, la comunidad fariana llegó finalmente a Bogotá,<sup>182</sup> y empezó a habitar la capital a través de reuniones y

---

<sup>182</sup> Las milicias urbanas de las FARC ya estaban en Bogotá antes de la firma del acuerdo, pero operaban y

manifestaciones artísticas como el evento en el que me estoy enfocando en este capítulo y no a través de una toma militar, como está documentado por la canción con ritmo vallenato “Allá nos pillamos”.<sup>183</sup>

La idea de tomarse Bogotá por las armas fue reemplazada por eventos como el concierto para Simón Trinidad en los que los exguerrilleros empezaron a habitar espacios de apertura de la ciudad, en este caso un restaurante bar. El espacio, en este caso “territorializado” y materializado en La Bolera San Francisco fue el escenario para su socialización. Allí, mi presencia me permitió adquirir material empírico a través de la co-localidad y experimentar, en los límites de ese espacio, la interacción y las emociones de los participantes, así como el diálogo bidireccional entre espacio y relaciones humanas: Dado que el evento tenía como participantes y como temática a exguerrilleros de las FARC, en este espacio, como documento en mis notas de campo, es notable que hay medidas de seguridad que fueron tal vez más rigurosas que en cualquier otro evento de la ciudad. También fue notable —tal vez por la en ese momento reciente firma del Acuerdo de Paz— que los discursos que circulaban en este espacio hicieran referencia a la paz en un ambiente muy optimista y alentador.

El lugar influyó en el ambiente de la fiesta. La comunidad no estaba reuniéndose clandestinamente en un campamento o en otro lugar en Bogotá de forma escondida o discreta, en donde por ejemplo el consumo del alcohol y el volumen de la música tenía que ser controlado. El lugar era un bar restaurante del centro de la ciudad con venta libre de alcohol y con los equipos de amplificación de sonido necesarios para invadir cada uno de los rincones con la música interpretada. El concierto permitió también una particular forma de interacción entre el público y los intérpretes. La conexión se generó en la simultaneidad del canto de los intérpretes y del público que conocía estas canciones, en las respuestas del público ante los pregones de los intérpretes, y en el posterior encuentro en las mesas del bar para charlar cara a cara con ellos. No percibí la distancia entre un

---

se reunían de forma clandestina.

<sup>183</sup> Esta canción la encontré en los archivos musicales de los excombatientes me permitieron copiar los archivos que guardaban en sus computadores. Detrás de clasificaciones en carpeta tituladas como “música revolucionaria” y “Grupo Experimental”: “[hablado] comandante Jorge Briceño / guerrero del oriental / en la capital nos pillamos. / [cantado] Ya va a empezar la ofensiva / la ofensiva de las FARC / la batalla decisiva / la toma de Bogotá / viene volando candela / ya viene entrando las FARC / viene dejando una estela / que es el poder popular / Allá, allá, allá nos pillamos (x2) / Soldadito colombiano / Con el pueblo que es hermano (x2).”

ídolo musical inalcanzable y sus fans, sino la cercanía entre amigos que se conocen fuera y dentro del escenario.

Ahora quisiera detenerme en el escenario donde tuvieron lugar las presentaciones artísticas que denotaron el entrelazamiento de diferentes espacios y presencias. Por una parte, la tarima y, por otra, las paredes en donde estaban expuestas las pinturas en lienzo. La participación de Jesús Santrich ejemplifica la posibilidad de “estar presente” tanto de forma simbólica en el espacio a través del arte, como de forma material por medio del uso del “cuerpo performante” que recita poesía. De acuerdo con esta aproximación, Jesús Santrich habita y por ende está presente en el espacio público a través de dos de los componentes del concepto de “presencia densa” acuñado por Mollerup (2017): la co-localidad y la “presencia de allá aquí” en un sentido simbólico. Propongo que a través de este tipo de presencias es posible un intercambio entre los presentes dentro del evento — en su mayoría parte de una misma colectividad—, quienes motivados por los afectos hacia un preso político se reúnen para manifestar su apoyo y solidaridad alrededor de la música, el arte y la poesía. Por otra parte, su presencia simbólica a través de las pinturas permite no sólo la interacción manifestada en las charlas y las impresiones en torno a las pinturas, sino que también condiciona la movilidad de los actores dentro de un espacio. La exposición de pinturas leída como una presencia simbólica irrumpe en el uso convencional de un espacio como lo es un bar. Además de esta presencia de Santrich, se podría hablar entonces de la creación de espacios semi-fijos y sociópetas (Barrientos et al., 2005), es decir, que de forma temporal unen o juntan a las personas. En este caso lo que logra la cohesión es una causa colectiva a través de la cual un grupo de personas se apropia y habita un espacio público informal en la Capital del país, hecho impensable antes de la firma del Acuerdo de Paz<sup>184</sup>.

Los diferentes niveles de interacción e identificación entre los asistentes al evento — excombatientes, militantes de partidos de izquierda, estudiantes, investigadores y curiosos— dan cuenta de un lugar múltiplemente habitado que me permitió reflexionar sobre mi propio lugar dentro del espacio y entender mis limitaciones para adentrarme en lenguaje propio de una comunidad que comparte una ideología, y que tiene una memoria

---

<sup>184</sup> Al mismo tiempo es un espacio informal en donde se encuentran varios tipos de distancias: la distancia íntima a través de las muestras de afecto, besos y abrazos entre las personas que tienen ese lugar como punto de encuentro, distancias personales a través de las conversaciones amistosas y saludos, y una distancia pública que se genera alrededor de las presentaciones artísticas en el escenario (Barrientos et al., 2005, p. 98).

colectiva basada en sus experiencias en la guerra y en sus imaginarios y referentes ideológicos.

### 6.2.1.2 *Concierto con tinte de encuentro Caribe*

“Se lee dignidad, se escribe Simón Trinidad” fue el lema que acompañó al evento. Ahora bien, ¿cómo se están consolidando los enlaces solidarios hacia la situación de Simón Trinidad a la luz de este evento en particular y cuál es el rol que cumple la música?

Un primer nivel corresponde a lo que ocurre tras los escenarios o más bien, en la preparación de los escenarios. Al entrevistar a una de las organizadoras del evento, destaca la entrada en vigor de la JEP (Jurisdicción Especial para la Paz)<sup>185</sup> tras la firma del Acuerdo de Paz en La Habana y sus efectos sobre los presos políticos, sobre todo si la reclusión es producto de un proceso de extradición como lo es el caso de Simón Trinidad:

“... este concierto que organizamos por la liberación, pues es... digamos como un evento en el marco de la campaña que busca la repatriación de Simón Trinidad ¿no? [...] nosotros consideramos que Simón Trinidad debe estar aquí para pasar por la JEP, por la Jurisdicción Especial para la Paz, para también responder muchos interrogantes que se han creado alrededor de su nombre en relación a las víctimas, y.... porque se firmó un proceso de paz con la insurgencia y él hace parte de la insurgencia también”  
(P. Osorio, comunicación personal, 28 de septiembre de 2017)

El deseo expuesto de que Simón Trinidad sea acogido por la JEP para el resarcimiento de las víctimas viene acompañado de la posibilidad de que las condenas por los delitos de los excombatientes que están en proceso de reincorporación queden suspendidas hasta que sean tratadas por la JEP (Gobierno Nacional de Colombia & FARC-EP, 2016, p. 69). Sin embargo, como lo manifiesta Mark Burton, abogado defensor de Simón Trinidad en una entrevista —ambientada con vallenato fariano— que le realizó la Agencia

---

<sup>185</sup> En el Acuerdo Final del Paz, la JEP es definida como “el componente de justicia del Sistema Integral de Verdad, Justicia, Reparación y No Repetición (SIVJRNR). Los objetivos del componente de justicia del SIVJRNR son satisfacer el derecho de las víctimas a la justicia, ofrecer verdad a la sociedad colombiana, proteger los derechos de las víctimas, contribuir al logro de una paz estable y duradera, y adoptar decisiones que otorguen plena seguridad jurídica a quienes participaron de manera directa o indirecta en el conflicto armado interno, respecto a hechos cometidos en el marco del mismo y durante este que supongan graves infracciones del Derecho Internacional Humanitario y graves violaciones de los Derechos Humanos.” (Gobierno Nacional de Colombia & FARC-EP, 2016, p. 143)

Bolivariana de Prensa el 4 de mayo del 2019, los Diálogos de Paz y su posterior implementación no han influido positivamente en el caso de Simón Trinidad:

“Tuvimos muchas expectativas durante el proceso de paz. Había charlas que tal vez él va a salir, y el gobierno norteamericano va a estar de acuerdo, pero al final nada. Entonces Simón está ahí, lo mismo, prisión de alta seguridad, solo, cortado del mundo, no se puede comunicar con gente afuera. Vive muy mal (...) porque yo pensaba que necesitábamos una solución política para él, porque es una injusticia histórica (...) Su nombre no aparece en el Acuerdo de Paz, ese es el problema. Entonces esto fue muy bueno [que hablaran de él durante los diálogos], pero ahora nada. Él no tiene nada, está solo en la prisión”(Agencia de Noticias Bolivarianas, 2019).<sup>186</sup>

Si bien Simón Trinidad no se ha beneficiado hasta el momento de lo acordado en La Habana, el acuerdo sí incluye un apartado que trata sobre la Ley de Amnistía, indulto y tratamientos penales.<sup>187</sup> A lo largo del trabajo de campo tuve la oportunidad de conocer excombatientes que estuvieron presos y que tras la firma del acuerdo recobraron su libertad. Sin embargo, también llegaron a mis oídos varios testimonios que critican por una parte la lentitud de los procesos de liberación, y por otra, las condiciones inhumanas y la vulnerabilidad en la que viven los presos políticos de las FARC-EP. El caso de Simón Trinidad tiene la particularidad de desarrollarse bajo una sombrilla más amplia, que abarca no solamente el sistema judicial colombiano, sino también la justicia de los Estados Unidos, país que lo pidió en extradición y en donde aún está recluido. La negociación de la libertad de Simón Trinidad tiene, por lo tanto, una arista adicional que pone sobre la mesa las relaciones de poder que se han construido entre Colombia y los Estados Unidos. Es bien sabido que estas relaciones han sido descritas por las FARC — también en sus discursos musicales— como desiguales, pero promovidas por quienes detentan el poder en Colombia. Salen allí a reducir los improperios contra los llamados “yanquis”, cuyas alianzas con la “oligarquía colombiana” han oprimido al pueblo

---

<sup>186</sup> Este video fue presentado en la primera reunión de uno de los comités para la liberación de Simón Trinidad en Berlín el 5 de julio del 2019.

<sup>187</sup> En el artículo primero se describe el objeto de la ley como la regulación de las amnistías e indultos por los delitos políticos y otros delitos que se deriven de estos, y la adopción de tratamientos penales especiales (Acuerdo final – Ley de Amnistía – Objeto y ámbito de la aplicación: p. 288). La existencia de esta ley que explicaría en parte la inconformidad que la mayoría de los excombatientes de las FARC tienen sobre la implementación de los acuerdos. “La amnistía será un mecanismo de extinción de la acción penal, disciplinaria, administrativa y fiscal, cuya finalidad es otorgar seguridad jurídica a los integrantes de las FARC-EP o a personas acusadas de serlo, tras la firma del Acuerdo Final de Paz con el Gobierno Nacional y la finalización de las hostilidades, todo ello sin perjuicio de lo establecido en el artículo 40 sobre extinción de dominio” (Gobierno Nacional de Colombia & FARC-EP, 2016, p. 289).

colombiano a lo largo de la historia. El imaginario predominante al interior de las FARC sobre estas relaciones ha fungido como justificante de la lucha y de la movilización alrededor de los presos políticos, en donde los comités como el creado para la liberación de Simón Trinidad —y posteriormente para la liberación de Jesús Santrich—, han tomado forma.

En las narrativas que acompañan la organización del evento hay dos elementos que sobresalen. En primer lugar, la percepción del papel del arte en momentos de conflicto y de reconciliación, y, en segundo lugar, la percepción de los vínculos identitarios que se construyen alrededor de la cultura Caribe. La idea de que el arte y construcción de paz se desenvuelven en una relación armónica fue una de las que más frecuentemente percibí a lo largo de la investigación sobre la música fariana. Para Pilar, organizadora del evento y miembro del comité para la campaña de liberación de Simón Trinidad,

“el arte tiene un poder sanador, un poder de comunicación, también del poder de transmitir vida, porque no se trata como de hacer una campaña desde la muerte o desde la rabia; se trata de hacer una campaña por la vida y que construya también parte de la paz que pensamos, estamos buscando construir para el país. Y si creemos en el arte, pues entonces tenemos que también caminar a través de él ¿no?” (P. Osorio, comunicación personal, 28 de septiembre de 2017).

Como señalé en capítulos anteriores, no es de extrañar que entre los excombatientes que se dedicaron a la socialización del Acuerdo de Paz haya habido varios músicos como Julián Conrado, Martín Batalla y Anderson Vega, quienes acompañados de sus canciones se presentaban ante las poblaciones para explicarles de qué se trataba el Acuerdo de Paz y la importancia de crear lazos reconciliadores para construir una sociedad con “justicia social” (Á. Vega, comunicación personal, 18 de agosto de 2017). El concierto para la liberación de Trinidad es entonces otro escenario, en donde se visibiliza el imaginario de que la música es una herramienta que permite la socialización y la reunión de personas que tienen propósitos similares. A esta narrativa está ligada también la idea de luchar por una causa desde la alegría, “desde la vida” de una fiesta o un concierto que permite el encuentro entre personas. De hecho, Alirio describe que parte de su tarea ha sido buscar y rescatar el arte por su potencial de convocatoria para la construcción de la paz sin ser necesariamente simpatizantes de las FARC (A. Córdoba, comunicación personal, 3 de octubre de 2017).



Los elementos que hacen alusión a la cultura Caribe y al intento por plasmar escenarios propios de esta se vislumbran a través de la mención al carnaval del Barranquilla por parte de la organizadora. La participación en los desfiles del Carnaval de Barranquilla de un hombre que se disfraza de Simón Trinidad se traslada a su aparición en un concierto en Bogotá para estrechar la mano del público del que yo hacía parte. Para mí, ver y estrechar la mano de “Simón Trinidad” fue un elemento sorpresivo durante el concierto, que no entendí hasta entrevistar a Pilar. La evocación del Carnaval en el concierto da cuenta de ese celebrar “desde la vida” y desde la alegría que se desprende del imaginario generalizado que se tiene de los pueblos de la costa Caribe. Esta reminiscencia funciona como puente que conecta el escenario de la celebración que exalta los elementos culturales del Caribe con las causas políticas de las FARC y de quienes apoyan la implementación del Acuerdo:

“¿porque estamos haciendo esto? ¿porque estamos celebrando si Simón está en la cárcel? No estamos celebrando, estamos visibilizando a través de la alegría, si se quiere, de quiénes somos también, como... como Caribes, como... colombianos, como colombianas, porque no éramos solo música Caribe, no era sola gente Caribe la que estaba ahí. Desde quienes somos y buscar otras maneras de comunicación [...] que no sea el discurso, que no sea la rabia, que no sea el odio, sino que aún situaciones de estas nos convoquen a la alegría y al arte para buscarle una solución política a toda esta situación del país” (P. Osorio, comunicación personal, 28 de septiembre de 2017).

La alianza entre FARC y otros sectores sociales se materializó en un encuentro en el plano musical, en el que, si bien se presentaron ritmos diversos, destacaron los ritmos del Caribe. Tanto Pilar como Alirio destacan la participación, por ejemplo, de Cristina Mendoza más conocida como “La Juglar de los Montes de María”<sup>188</sup> y que en palabras de Alirio “ha liderado con su hijo los llamados Cantos de Resiliencia que es el aporte a la construcción o reconstrucción del tejido social que deja un poco maltrecho y roto el conflicto y a través de su canto buscar la manera de recomponer y reconciliar.”<sup>189</sup> Lo que une a los artistas farianos con otros artistas es su afinidad por las causas humanitarias, en este caso, la situación de los presos políticos. Al ser Pilar y Alirio, ellos mismos costeños —ella de Barranquilla y él de Mompox— se contactaron también con el movimiento “Caribe por la paz” y con otros grupos que hacían música cubana. En palabras de la

---

<sup>188</sup> (P. Osorio, comunicación personal, 28 de septiembre de 2017)

<sup>189</sup> (A. Córdoba, comunicación personal, 3 de octubre de 2017)

organizadora: “Toda esta gente quiso sumarse, venir, hubo gente que salió como desde las dos de la mañana de la Guajira hacia acá en un carrito, en bus, luego el avión” (P. Osorio, comunicación personal, 28 de septiembre de 2017). La alegría que se transmite en la fiesta con música colombiana, pero especialmente del Caribe, cumple el rol socializador para convocar a las personas a participar en luchas políticas que trascienden los intereses de las FARC para compartirse con los de un sector social más grande que se solidariza con la causa tras la firma del Acuerdo de Paz. En ese sentido, el imaginario de la identidad Caribe permea las estructuras sociales de las FARC y funge como elemento unificador social dentro del marco de la transición a la vida civil de los excombatientes de las FARC.

### **6.2.2 #Libertad para Santrich**

La imagen que circula de Santrich a través de las redes sociales es casi inmutable. Es un hombre canoso, que usa lentes oscuros porque ha perdido casi por completo la visión a causa del glaucoma y del síndrome de Leber<sup>190</sup> y porta en su cuello una Kufiyya o pañuelo palestino, a veces rojo, a veces negro. Esta imagen junto con fotografías de sus pinturas en lienzo y sus frases más célebres se reproducen en varios espacios en línea y offline y son las que le dan un sello característico a la campaña para su liberación (Diarios de campo 10.06.2018)

Mi acercamiento hacia la campaña por la liberación de Jesús Santrich es muy diferente. De la triada propuesta por Mollerup (2017) predominan “mi presencia allá” y “la presencia de ellos [los actores] acá [Berlín]” en el plano digital. En otras palabras, mi aproximación no hubiera sido posible sin la mediación digital y sin la etnografía digital. Mi cuerpo estaba presente en Berlín, lo que me hizo imposible la co-localidad. Por lo tanto, la interacción y por ende la adquisición del material empírico tuvo lugar a través de mi “cuerpo digital”.<sup>191</sup> Éste fue construido con base en mi perfil de Facebook y mi cuenta de WhatsApp, en un momento de la investigación en donde ya conocía a los actores “cara a cara” y ya llevaba conversando e interactuando con ellos a través de estos medios durante algunos meses. En ese sentido, mi “cuerpo digital” interactuó con los “cuerpos digitales” de los excombatientes, quienes tras la firma del acuerdo se apropiaron también de forma individual de los espacios digitales. Otro aspecto que diferencia mi

---

<sup>190</sup> (Macuma, 2017)

<sup>191</sup> Autores como Bollersdorf hablan también de la construcción de “avatar” que permite entrar en los circuitos digitales de los actores (Boellstorff et al., 2012).

acercamiento es que el seguimiento a esta campaña y a las prácticas digitales de los actores se extendió en el lapso de más de un año.’ Esto influyó en la construcción de mi presencia y “cuándo” estuve “presente allí”.

#### *6.2.2.1 Acercamiento a los discursos que construyen la esfera pública*

Por la prisa que siempre llevo en las mañanas para llevar a mi hijo al jardín, no me detengo en mirar los mensajes que llegan por WhatsApp en la noche anterior o en la madrugada. Generalmente a esas horas recibo mensajes desde Colombia por la diferencia horaria de 6 o 7 horas dependiendo de si tenemos horario de verano o de invierno en Alemania. Después de dejar a mi hijo en el jardín, me dispongo a leer los mensajes. Es martes y mientras espero el tren S42 veo que he recibido un mensaje de Alirio Córdoba a las 5:29 AM de Berlín, es decir, las 10:29 PM del 9 de abril de Bogotá; para mí, 10 de abril del 2018. Alirio Córdoba, el intérprete de la canción “El Tigre Playonero” en el concierto para Simón Trinidad me reenvía a través de WhatsApp un mensaje que ha posteado a través de su cuenta de Twitter @BenedictoFARC: “La captura de @JSantrich\_FARC constituye una perfidia. En sus propias palabras “estamos ante un proceso de paz fallido.” #LibertadParaSantrich.” Ante mi asombro, empiezo a notar que este es el tema sobre el cual los demás músicos con los que estoy conectada a través de Facebook empiezan a postear en sus biografías. El 13 de abril del 2018, tres días después de la captura de Santrich se crea la página de Facebook #SantrichLibre en donde se empiezan a postear diferentes tipos de publicaciones alrededor del caso (Diarios de Campo 10.04.2018).

El caso Santrich se convirtió en un “evento mediático” a nivel nacional e internacional, y motivó el debate público dentro y fuera de las redes sociales. Tomo como inspiración el concepto “evento mediático” empleado por Christine Hine para hacer su trabajo etnográfico. Hine (2000) estudia un “evento mediático” que es el que le permite explorar al Internet como cultural y como objeto cultural. Si bien el objeto de su etnografía es un tema y no una locación (p. 76), y el mío es entender cómo una temática inspira formas de habitar espacios, el “evento mediático” hace referencia altos niveles de atención que están acompañados por mucha actividad en el Internet, como es el caso de lo que inspira el aprisionamiento de Santrich.

Además del episodio mismo de la captura, hubo cuatro momentos de ese evento que causaron gran furor entre los excombatientes y que se reflejó en las prácticas digitales de mis interlocutores. Primero, el anuncio de la JEP de que Santrich debería ser dejado en

libertad; segundo, la liberación e inmediata recaptura de Santrich; tercero, la liberación definitiva y cuarto, la huida de Santrich para retomar las armas.

Después de la larga campaña que inició desde el mismo día de la captura de Santrich, el 15 de mayo del 2019 la JEP expide la garantía de no extradición a Santrich, y ordena a la Fiscalía General de la Nación darle su libertad: “La JEP considera que con las pruebas aportadas no se puede evaluar la conducta atribuida a Hernández Solarte ni tampoco determinar la fecha precisa de su realización.” Asimismo, considera “que el juzgamiento de Hernández en Colombia es la manera más efectiva de respetar el derecho internacional público y posibilitar el goce de los derechos de las víctimas a la verdad, la justicia, la reparación y la no repetición” (JEP, 2019c). Estas declaraciones causaron gran expectativa, más aún porque la JEP anunció también que iniciaría una investigación contra la Fiscalía General de la Nación por “irregularidades en el recaudo de pruebas en el caso” (JEP, 2019b), lo que trajo como consecuencia la renuncia del Fiscal. Estos anuncios en la rueda de prensa se convirtieron en un evento mediático en primera línea.

Dos días después se anunció que Santrich sería liberado y los medios de comunicación se aglomeraron para documentar el suceso. Yo sigo las proyecciones en vivo de NTN24 (NTN24, 2019) desde mi escritorio en Berlín:

“Estoy a la expectativa de la liberación. Son las 23:38 en Berlín. En Colombia son las 16:38. La periodista narra cómo se van organizando los protocolos de seguridad para liberar a Santrich 48 horas después de que se ordenara su libertad: militares, policía y funcionarios de la ONU lo rodean. Abajo está el titular “Es liberado el exguerrillero Jesús Santrich”. La periodista relata que Santrich ha debido ser dejado en libertad 4 horas después del pronunciamiento de la JEP y no 48, así como las denuncias que ha hecho Santrich de haber sido aislado y allanado. Afirma que en sus brazos se ven heridas que él mismo se ha hecho. Supongo que en señal de protesta [...]. Veo que se abren las rejas de la cárcel, la periodista lo anuncia también. Santrich levanta la mano en señal de Victoria. Frente a mi pantalla veo una gran aglomeración de policías con chaquetas verdes con reflectores. Detrás veo a personas con grandes cámaras de grabación. Son probablemente periodistas de medios de comunicación que quieren tener la primicia. Aunque la muchedumbre no es visible en la proyección, alcanzo a percibir que entre el bullicio algunos gritan en coro “¡extradición!”. Militares con uniforme más oscuro rodean a Santrich, quien está en silla de ruedas y con débil semblante. Después de unos segundos aparecen en escena dos funcionarios del Cuerpo Técnico de Investigación (CTI) que detienen a la comitiva que llevaba a Santrich a la

libertad y se dirigen a Santrich, parece que le leen algo. Santrich se ve enfermo, no parece ser consciente de la situación, aunque algo parece contestar. Veo a Santrich decaído escuchando las palabras que lee el agente del CTI. La gente se pregunta por lo que está pasando “¿qué están escondiendo!, ¿qué están tramando!”. Una serie de uniformados escudados rodean a Santrich y parecen empujarlo hacia los confines de la cárcel La Picota. Las puertas de la cárcel se cierran nuevamente” (Diarios de campo 17.05.19).

Frente a las nuevas pruebas aportadas por la Fiscalía General de la Nación, la JEP “se pregunta por qué esas evidencias que dice tener la Fiscalía no fueron aportadas por el análisis que hizo la Sección de revisión” (JEP, 2019d). El 29 de mayo del 2019 la Corte Suprema de Justicia ordena la libertad inmediata de Santrich, por ser este el tribunal competente para procesar penalmente a un representante a la cámara, como lo era Santrich. Después de su liberación, Santrich va al congreso, concede algunas entrevistas para grandes medios de comunicación y posteriormente desaparece del ojo mediático. Reaparece en agosto del 2019 en un video que llegó a mi vía WhatsApp en donde dice abiertamente junto con otros miembros de las FARC que regresa a la lucha armada. El 13 de septiembre del 2019 la JEP emite un nuevo comunicado “La JEP excluye a Seuxis Paucias Hernández, ‘Santrich’, y a Hernán Darío Velásquez, ‘El Paisa.’ Allí, comunican que ambos pierden los beneficios otorgados por las JEP por considerarlos desertores del Proceso de Paz (JEP, 2019a). El abordaje del tema se vio transformado tras la fuga de Santrich a las disidencias de las FARC. Este hecho me permitió visualizar algunos indicios de la fragmentación o distanciamiento de los miembros de esta colectividad.

Teniendo en cuenta la envergadura y el significado que este evento mediático tiene para los excombatientes de las FARC, en este apartado me detendré en las confluencias de las prácticas digitales de los excombatientes músicos de las FARC que evidencian la cohesión y los valores colectivos de esta comunidad. Aquí sobresalen los afectos y sentimientos de fraternidad alrededor de uno de los integrantes de las FARC que ha fungido como uno de sus referentes ideológicos: La figura de Seuxis Hernández Solarte, más conocido como Jesús Santrich. Además de las prácticas particulares de los excombatientes músicos, fue foco de mi análisis el movimiento solidario #SantrichLibre y su página de Facebook, debido a que abarca y contextualiza los aportes de los actores en los que me enfoco. Considero que tanto la construcción de lo que significa Santrich para las FARC como el movimiento solidario para su liberación pueden ser una muestra

de las formas de apropiación y de la materialización de distintos tipos de presencia en el espacio y esfera públicos.

Me concentraré en los escenarios en los que he hecho observación participante y en los que he encontrado la música y a los músicos farianos, para posteriormente enfocarme en las manifestaciones de afecto y admiración a Jesús Santrich en el espacio onlife. El movimiento por la liberación de Santrich recoge en parte las intersecciones entre las biografías de algunos excombatientes que han dedicado a la música parte importante de sus vidas y la construcción de los valores colectivos de la comunidad, que se manifiestan simbólicamente en el espacio público. Con el objeto de abarcar estas intersecciones, fueron fundamentales tanto mi observación y participación en plataformas como Facebook y WhatsApp. A través de esta última, pude preguntarles directamente a los excombatientes sobre sus posicionamientos frente al aprisionamiento de Santrich:

“Mantener a Santrich prisionero es mantener prisionera la esperanza de paz para Colombia y mantener prisionera la confianza de los excombatientes en el acuerdo y en el proceso de paz por lo que representa Santrich para las bases de exguerrilleros y exguerrilleras” (Nota de Voz WhatsApp - Alirio Córdoba 13.05.19)

Esta afirmación de Alirio Córdoba llega a mis oídos vía Nota de Voz de WhatsApp cuando le pedí que me contara sobre su perspectiva frente a lo que acontecía con Jesús Santrich, miembro del partido FARC que ocupaba una de las curules de la Cámara de Representantes en el congreso. Santrich estaba detenido desde el 9 de abril del 2018 en la cárcel La Picota en Bogotá, por presuntos vínculos con el narcotráfico después de la firma del Acuerdo de Paz. La frase de Alirio, pronunciada después de más un año de aprisionamiento de Santrich, destaca dos elementos que aparecieron recurrentemente en las conversaciones que mantuve con los excombatientes. Por una parte, el sentimiento de desconfianza que explicaría hasta cierto punto la tensa relación que ha existido entre las FARC-EP —como guerrilla y posteriormente como partido político— y los distintos gobiernos con quienes a lo largo de la historia de Colombia se ha negociado la paz. En parte creada por los imaginarios que han circulado y acompañado las dinámicas del conflicto, la desconfianza hacia el “enemigo” ha calado tanto en las negociaciones como en la implementación del acuerdo de paz firmado en 2016. Esta también se ha sustentado en la falta de garantías para la vida de los excombatientes en el proceso de reincorporación —puesto que al momento de escribir este trabajo 137 excombatientes habían sido

asesinatos tras la firma del Acuerdo (Revista Semana, 2019a),— y en la situación de incertidumbre que se ha vivido alrededor de los presos políticos. Por otro lado, pero en relación con ese ambiente de desconfianza en el que se está desarrollando la implementación de los acuerdos, la frase de Alirio da cuenta del significado que algunos líderes tienen para la colectividad fariana, y de cómo las emociones que afloran alrededor de estas figuras son un pilar que cohesiona e identifica a esa comunidad.

Después del mensaje en el que Alirio me cuenta sobre la captura de Santrich, empiezan a circular vía WhatsApp las imágenes alusivas a la campaña de liberación, en donde sobresalen las frases pronunciadas por Santrich y que tienen de fondo sus pinturas, y dos textos escritos por Alirio “Crónica de una perfidia” y “Santrich el invencible”. Un mes después de su captura, empezaron a circular invitaciones a la movilización y al envío de mensajes solidarios para el prisionero: “Porque esta es nuestra batalla por la dignidad y la defensa del cumplimiento del Acuerdo de Paz. Hoy a las 6 PM estaremos con el #1MesSantrichDignidad. Invitamos a todos y a todas a que se unan con sus mensajes de apoyo y solidaridad” (Campaña de Liberación “Santrich Libre”, 2018). Este tipo de contenidos, compartidos en diferentes plataformas fueron los que acompañaron mi trabajo de campo digital durante más de un año. La cantidad de publicaciones alusivas al tema se reduce cuando la JEP encuentra improcedente su detención y Santrich es dejado en libertad.

En las prácticas socio-digitales que me concentraré a continuación sobresalen procesos de resignificación visibles, por ejemplo, en el cambio de contexto que sufren los contenidos publicados —proceso conocido como entertextualización— a través de “compartir” publicaciones por parte de los miembros de la colectividad fariana, así como también visibles en prácticas como retomar contenidos offline en contextos online —y viceversa— que le dan continuidad y retroalimentación a la construcción de estos espacios. Ahora bien, he categorizado las temáticas publicadas en la página oficial de la campaña de la siguiente manera: 1) Construcción del perfil revolucionario y artístico de Santrich, 2) Cartas, versos y dibujos hechos por Santrich en prisión, 3) “Habitar” espacios online y offline para crear solidaridad, 4) Solidaridad desde la heterogeneidad de las experiencias socio-digitales de los excombatientes músicos y 5) La fragmentación o distanciamiento por la partida del héroe.

### 6.2.2.2 *Construcción del perfil revolucionario y artístico de Santrich*

Como mencioné antes, las primeras imágenes que empezaron a circular fueron fotografías de las pinturas de Santrich, algunas de ellas también expuestas en el concierto para la liberación de Trinidad. Estas imágenes aluden al perfil artístico y revolucionario del excombatiente y se caracterizan por tener un mensaje enfocado en sus habilidades de pintor y de poeta. Sus pinturas fueron tomadas de fondo de los lemas de la campaña para su liberación. También destacó, por ejemplo, un video solidario de Comunarte, la cooperativa multiactiva de los artistas de las FARC como proyecto de reincorporación de los excombatientes.<sup>192</sup> Su mensaje extiende un saludo a un compañero que, al igual que los que participan en el video, es también un artista que inspira a los demás integrantes de la cooperativa. Esta categoría también tiene un carácter conmemorativo al postear por ejemplo el video de la décima conferencia de las FARC en donde Santrich toca saxofón sobre el escenario.

También destacan las frases célebres del líder excombatiente que hacen un llamado a la resistencia y a la dignidad. La construcción de este perfil que humaniza y sensibiliza a Santrich a través de su labor artística funge como argumento de defensa de su inocencia. “Un análisis de la entextualización implica “explorar los medios disponibles para los participantes en situaciones de actuación para convertir tramos de discurso (...) en textos coherentes, efectivos y memorables” (Androutsopoulos, 2014).<sup>193</sup> Por lo tanto, es notable la forma en la que se enlazan la producción cultural fariana, encarnada en las proyecciones artísticas de Santrich como pintor y como poeta, con los medios digitales a través de los cuales se propagan estos discursos. En ese sentido, se habita el espacio onlife a través de la conmemoración de una figura, que ante los ojos de su comunidad es sensible y humano. Estos discursos son los que le dan coherencia a la búsqueda de la libertad de Santrich.

### 6.2.2.3 *Cartas, versos y dibujos de Santrich*

Desde la prisión, Santrich hace dibujos de humor político frente a las temáticas actuales del país, y escribe cartas y poemas para sus amigos<sup>194</sup> y para quienes, según él, son responsables de la injusticia de su encierro. En su mayoría, sus notas son dirigidas hacia

---

<sup>192</sup> Sus miembros son artistas plásticos, artesanos y músicos (Facebook Comunarte 2018).

<sup>193</sup> Las citas textuales de este texto fueron traducidas del inglés al español.

<sup>194</sup> Aunque muchas de las cartas fueron fotografiadas por quienes visitaban a Santrich en la cárcel para postearlas a través de las redes sociales, muchas otras también circularon de forma más privada a través de WhatsApp. Algunos de los y las excombatientes con los que he tenido contacto a través de WhatsApp también me enviaron fotografías de cartas que Santrich escribió directamente para ellos. Quienes visitaban a Santrich se encargaban de que la comunicación con el exterior le diera fuerza durante su encierro.



el fiscal de ese entonces, Néstor Humberto Martínez<sup>195</sup>, su mayor detractor en la escena pública. A través de estas notas y dibujos que son fotografiados y posteados en las redes sociales, Santrich también habla de su vida cotidiana en la soledad de la prisión. Nos permite una visita a la intimidad de su vida en la cárcel, un espacio muy privado, desde donde dice estar librando su que él llama su “última batalla”. Manifiesta en varias ocasiones que prefiere morir antes de ser extraditado (Campaña de Liberación “Santrich Libre”, 2018), por lo que en la fase inicial de su encierro inicia una huelga de hambre que duró 40 días y que suspendió después del llamado de las Naciones Unidas y los garantes del Acuerdo de Paz tras la suspensión del llamado de extradición.

Aunque podría pensarse que las cartas escritas a puño y letras son un medio de comunicación que pareciera restringirse al intercambio de palabras de carácter íntimo y privado, “compartir” estos contenidos expone la dificultad de separar lo que entendemos por privado y por público. Por un lado, compartir lo privado visibiliza el lenguaje cariñoso y fraternal que emplea Santrich hacia sus amigos. Estas expresiones expuestas en plataformas digitales que aumentan su difusión magnifican el peso de estas palabras. Sin embargo, por otra parte, Santrich es consciente de que esas cartas son fotografiadas para ser expuestas en las redes sociales. En ese sentido, la carta es más que un recurso comunicativo entre amigos y se convierte en un recurso para denunciar públicamente su situación en la prisión y su posicionamiento sobre lo que acontece en el país en el espacio público en línea.<sup>196</sup>

Por otra parte, el hecho de que las cartas sean posteadas por medio de Facebook muestra asimismo dos formas de re-contextualización, o en términos de intertextualidad digital “entertextualización”: La primera se manifiesta por la múltiple reproducción de las cartas que escribe a sus compañeros y compañeras solidarios, a través de la práctica de “compartir” en sus cuentas de Facebook, Twitter o WhatsApp. Lo que motiva esta práctica, son las muestras de afecto por parte de la comunidad que se solidariza con el preso. Las implicaciones de este cambio de contextos no se reducen a la propagación

---

<sup>195</sup> A diferencia del caso expuesto por Ardevol y Travancas (2015), las cartas públicas son para su “enemigo” y circulan por Facebook y las cartas privadas son para sus “amigos.” Algunas circulan en Facebook, pero la mayoría circulan por el WhatsApp privado de sus amigos.

<sup>196</sup> Ese intercambio comunicativo, si bien es en primera instancia bidireccional, debido a que los que se solidarizan con Santrich envían también fotografías, cartas y frases desde distintos lugares manifestando su apoyo, es también multidireccional porque potencialmente estos contenidos son compartidos en las redes para ser apropiados por diferentes públicos en el espacio onlife.

indefinida de la información, sino que además potencializa el número y la variedad de públicos que tiene acceso a las fotografías de estas cartas.<sup>197</sup>

El segundo nivel de entertextualización se puede visualizar a través de un ejemplo concreto que evidencia la continuidad del vínculo de Santrich con el oficio musical de las FARC. El 18 de mayo del 2018 Santrich escribe unos versos en forma de acróstico para la frase “huelga de hambre” dedicados a sus amigos. Este “Acróstico de una huelga” (o soneto de la alegría) es publicado el 19 de mayo del 2018 en la página de Facebook de #SantrichLibre. Si bien es un documento de carácter privado que es expuesto de forma pública, el nivel de intertextualidad se lee en la musicalización de los versos por parte de Anderson Vega.<sup>198</sup> En su nueva discografía incluye una pieza llamada “Acróstico”, que es precisamente la musicalización del soneto de Santrich. Anderson me contó en una de las entrevistas que le realicé, que su nuevo álbum tenía cuatro canciones de un maestro de música llanera muy reconocido llamado Simón Díaz y la canción de Santrich: “Y la he cantado en todos lados y muchos no se dan cuenta que es el acróstico de la huelga de hambre de Santrich, por eso me encanta. Santrich hizo la letra y yo le hice el ensamble musical y ya lo grabamos” (Á. Vega, comunicación personal, 5 de marzo de 2019). La interpretación de Anderson en escenarios recontextualiza —esta vez offline— los versos de Santrich, quien se hace presente incluso frente a públicos que desconocen cuál es el valor simbólico de la canción<sup>199</sup>. En diálogo con el contexto online, Anderson Vega graba un video que es publicado en la página de Facebook de #SantrichLibre el 22 de febrero del 2019 para invitar al lanzamiento de uno de los 5 libros que se han sacado de Santrich desde que está en la prisión, en este caso, el titulado “Con los ojos del alma” (Santrich, 2018a). Esta “re-escenificación” de los versos de Santrich puede así mismo ser leída como otra forma de apropiarse del espacio público online.

---

<sup>197</sup> Si bien la mayoría de los comentarios alrededor de las cartas y dibujos de Santrich fotografiados reciben comentarios de apoyo del círculo cercano y solidario del excombatiente, también reciben comentarios muy críticos de personas que consideran justo que Santrich esté en prisión.

<sup>198</sup> Músico araucano de las FARC que, aunque después de la firma del acuerdo se desempeña principalmente como escolta de la guardia nacional, en sus tiempos libres se sigue dedicando a la música y de hecho ha grabado algunas canciones con su nombre de pila Gomer Ceballos.

<sup>199</sup> Sobre la interpretación de esta canción, Anderson comenta: “Donde he tenido la posibilidad la he interpretado. Incluidos espacios que no son propiamente nuestros, es una canción accesible a cualquier persona por su mensaje de encuentro, de familia, de valores. Y por supuesto donde puedo, según el público doy la versión total y original de su origen” (Á. Vega, comunicación personal, 5 de marzo de 2019).

#### *6.2.2.4 Habitar las calles y los espacios digitales para conectarse con la prisión*

Desde el día de la captura de Jesús Santrich las manifestaciones, plantones y marchas con tambores, pancartas y banderas frente al búnker de la Fiscalía General de la Nación, al edificio de la Corte Suprema de Justicia, al edificio del Consejo de Estado, a la embajada de Estados Unidos, a la cárcel La Picota y al INPEC (Instituto Nacional Penitenciario y Carcelario), han sido numerosas. Estas manifestaciones no sólo se llevaron a cabo en las calles de algunas ciudades de Colombia, sino también en otras ciudades del mundo en donde simpatizantes de la causa internacionalista se unieron de forma solidaria. La convocatoria a estas marchas se hace vía digital a través de Facebook, Twitter y WhatsApp. Posteriormente se suben en estas mismas plataformas las fotografías y los videos de estas manifestaciones. Esto visibiliza el proceso retroalimentador de estos dos contextos que funcionan como un contínuum. Las apropiaciones del espacio público se hacen a través de la co-localidad corporal de individuos que se encuentran cara a cara para manifestarse en contra del aprisionamiento de Santrich, pero también a través de la proyección de esos encuentros por medio de documentación visual —fotografías— que circula en espacios en línea. Estas publicaciones funcionan a su vez como archivos conmemorativos de esos encuentros colectivos.

Otro tipo de presencia y de apropiación de los espacios online es la convocatoria de tuitazo con el objeto de recolectar mensajes de apoyo para Jesús Santrich para subirle la moral cuando, por ejemplo, inició una huelga de hambre. A través de esos mensajes, simbólicamente Jesús Santrich está acompañado en su celda por sus seres más cercanos y de alguna forma estas manifestaciones son una forma de “estar ahí” con él.<sup>200</sup> Este último punto diferencia notablemente las prisiones de Trinidad y de Santrich. La cercanía de la prisión en Colombia con la apertura comunicativa que permiten los medios digitales es contrastante con el aislamiento que ya lleva viviendo durante años Simón Trinidad.

#### *6.2.2.5 Solidaridad desde la heterogeneidad de las experiencias socio-digitales de los excombatientes músicos*

Ya mencioné una de las manifestaciones de afecto hacia Santrich por parte de la Cooperativa de artistas farianos Comunarte. Sin embargo, lo que me condujo a examinar cómo cobra significado una red de solidaridad en torno a un excombatiente cuya labor es

---

<sup>200</sup> Por ejemplo, para el lunes 20 de mayo fue convocado otro tuitazo mundial después de la re-captura de Santrich el 17 de mayo de 2019.

representativa dentro del ámbito cultural fariano, fue el hecho de que los actores con los que venía trabajando se aglomeraron alrededor de esta causa. Para analizar estas prácticas, es necesario retomar aquí la recontextualización de los contenidos digitales, motivada por los lazos de afecto que se crean alrededor de la figura de los presos políticos. Podría considerarse asimismo que estas prácticas están inscritas bajo la lógica de habitar unos espacios para mostrar su solidaridad.

También es importante definir el marco en el que se desenvuelven los intercambios comunicativos que generan esos lazos sociales. Los discursos, en instancias de producción, circulación y recepción dan cuenta de cómo los actores están negociando sus identidades alrededor de temas que se derivan, en este caso, de lo que significa el aprisionamiento de dos figuras centrales para la comunidad. Estudios como el de Wei Zhang y Cheri Kramarae (2014) sobre los múltiples marcos de la discusión en las redes sociales, muestran que el lenguaje es una acción social y que los participantes de un debate público en línea tienen agencia al producir, recibir y responder a discursos particulares.<sup>201</sup> En ese orden de ideas, el marco<sup>202</sup> en el que se inscriben estas prácticas trasciende la construcción de la identidad Caribe, que en un primer nivel se constituye como elemento cohesionador, y llega al nivel de la colectividad fariana más amplia, que lucha y denuncia el aprisionamiento de sus líderes. Los espacios digitales cobran sentido en la forma en la que los actores se apropian de ellos a través de los repertorios emocionales que están en constante diálogo con su identidad individual y colectiva.

Las diferentes formas de cohesión identitaria se suscriben en el ámbito emocional en donde tienen cabida los afectos y los antagonismos. Estos últimos son visibles por la apertura hacia públicos que, si bien no pertenecen a la colectividad, también participan<sup>203</sup> en los debates que se generan alrededor de las publicaciones en línea de los excombatientes. Así, teniendo en cuenta lo planteado por Patricia Lange (2010), los comentarios antagónicos en línea incluyen comentarios frívolos, groseros, sexistas, racistas y homofóbicos. Ahora bien, rebatiendo lo antes planteado sobre la esfera pública

---

<sup>201</sup> A través de nociones como “face”, “frame” y “footing”, este estudio examina cómo los participantes de un debate público utilizan el lenguaje y otros recursos semióticos para negociar sus identidades (Zhang & Kramarae, 2014, p. 67).

<sup>202</sup> Como también lo referencian Zhang & Kramarae, (2014) citando a Locher (2004), los marcos no son estáticos. Parten del contexto que se está negociando constantemente y que es moldeado por la interacción de los participantes.

<sup>203</sup> La participación alrededor de contenidos es una práctica que es posible visualizar. No obstante, cuando hay discusiones muy fuertes alrededor de los contenidos, hay quienes posiblemente se abstienen de participar a través de comentarios y se limitan a leer o a observar la interacción de otros.

Habermasiana, en donde tienen prelación los discursos y los debates en términos de “racionalidad”, autores como la antropóloga Patricia Lange (2014) y Peter Lunt y Paul Stener (2005) proponen que la emoción y la racionalidad no están en conflicto, sino que conviven y dan pie a la creación de “esferas públicas emocionales”. De hecho “las emociones pueden ser utilizadas estratégicamente por activistas y ser la base del pensamiento estratégico”, así como para “despertar sentimientos de empatía que pueden estimular el apoyo a los objetivos sociales” (Goodwin et.al., 2022 citado en Lange, 2014, p.53):<sup>204</sup>

“En una esfera pública emocional, los participantes pueden expresar sentimientos que impulsan el discurso público y obtener apoyo emocional. Ese apoyo alienta no sólo la expresión y la participación individual continuas, sino también ofrece la oportunidad de explorar los parámetros comunicativos bajo los cuales los participantes son capaces de expresarse y discutir asuntos cívicos en línea.” (Lange, 2014, p. 62).

Desde el mismo día de la captura, todos los exguerrilleros músicos compartieron en sus biografías las imágenes solidarias con Santrich que empezaron a circular. La frase “SantrichLibre” o “Solidaridad con Santrich” junto con la imagen de Santrich y algunas de sus pinturas se compartió varias veces. Jaime Nevado, también poeta y fundador de “Horizonte Fariano”, una de las agrupaciones culturales farianas caracterizada por el ejercicio de la música, el teatro y la danza, compartió con indignación varias de estas imágenes en sus tres cuentas de Facebook. Si bien estas imágenes estaban acompañadas de sus propias frases y opiniones como “que se respeten los acuerdos de La Habana”, no fue sino hasta la recaptura de Santrich el 17 de mayo del 2019 que Nevado le dio un lugar más significativo —y por decirlo así, más personalizado— a Santrich dentro de su biografía de Facebook. “El rinconcito de la poesía” (Facebook – Nevado 2018) es como Jaime ha denominado a ese espacio en su Facebook para escribir sus poesías recuperadas de tiempos de guerra, pero también sus nuevas creaciones. Igualmente, le da un lugar a otros poetas que admira y cuyas palabras podrían evocar alguna situación en particular, sobre la cual el quisiera expresarse. Junto con una fotografía de Santrich que muestra de fondo la rosa del partido FARC, Jaime le dirige directamente a Santrich un poema en el que dice regalarle, entre otros, la esperanza, un paisaje de arcoíris, un caracol, versos impacientes e indignados y un huracán de resistencias; es un poema de Pía Ortega. Esta

---

<sup>204</sup> Las citas textuales de este texto fueron traducidas del inglés al español.

publicación fue compartida 27 veces<sup>205</sup> y comentada 8 veces por usuarios que no estaban en mi lista de contactos. Sólo un comentario alrededor de la publicación hizo referencia a la situación de Santrich “la infamia lo ha convertido en hombre de hierro”, aludiendo nuevamente a la fortaleza adquirida por experimentar la prisión. Los demás recurrieron a la frase “unidos venceremos” para sugerir la unión de las guerrillas: ELN, EPL, M-19, PRT, Quintín Lame, Coordinadora Guerrillera Simón Bolívar. Si bien podría afirmarse que la interacción alrededor de esta publicación se enmarca, por lo tanto, en un sentir de la identidad guerrillera que trasciende a la comunidad fariana, es de destacar también la particular forma en la que Jaime Nevado habita ese espacio, al que incluso nombra “rinconcito”. Este nombramiento, que de por sí expresa una forma de apropiación, evoca una imagen relativa a un espacio en términos territoriales, que es habitado, en este caso, por la poesía.

Martín Batalla, conocido por su ejercicio musical a partir de letras y ritmo de rap se encontraba haciendo una gira por Europa cuando se enteró de la captura de Jesús Santrich. En su biografía de Facebook publicó una foto en la que aparecen él y Santrich dándose un abrazo, frente a un fondo que podría ser la selva. El comentario que dejó en su biografía junto con esa fotografía fue la importancia de la liberación de Santrich para poder alcanzar la paz tan anhelada:

“La libertad de Jesús Santrich se vuelve ahora asunto de primer orden para que este proceso se enrumbe por los verdaderos caminos de la reconciliación, y generar confianza a toda la militancia fariana. No permitamos que este sea el principio del fin de la tan anhelada paz para nuestro pueblo, que lleva más de 50 años luchando y resistiendo por la paz de Colombia. #LibertadParaSantrich” (Facebook – Batalla 2018).

Esta publicación tiene 26 comentarios y fue compartida 62 veces.<sup>206</sup> En principio, la contextualización de esta foto es extensiva y metodológicamente me fue imposible adentrarme a cada uno de los ambientes en que esta fotografía cobró valor para individuos particulares. Sin embargo, es posible ver un debate emocional en donde predominan los

---

<sup>205</sup> No conozco a las personas que la compartieron. En Facebook puedo acceder a los nombres de algunos de los 27 que compartieron ese contenido, pero por la configuración de privacidad de algunos usuarios, no es posible verlos a todos. En todo caso, ninguna de las 27 “share” fue hecha por los actores con los que he tenido contacto.

<sup>206</sup> No conozco a las personas que la compartieron. En Facebook puedo acceder a los nombres de algunos de los 62 que compartieron ese contenido, pero por la configuración de privacidad de algunos usuarios, no es posible verlos a todos. En todo caso, ninguna de las 27 “share” fue hecha por los actores con los que he tenido contacto.

reclamamos hacia el gobierno y la oligarquía por traicionar al proceso de paz al no liberar a los prisioneros políticos, al exterminar a los excombatientes y a sus familias y al no permitir la libertad de pensamiento. También hay llamados a acción como por ejemplo una invitación a replegarse, a movilizarse a participar en alguno de los plantones que se hicieron en torno al caso de Santrich. Por último, también hay críticas internas a la organización y a la expresión en los medios digitales. Por una parte, les reclaman a los mandos de las FARC por el olvido a los compañeros que están aún en la cárcel y, por otro lado, manifiestan que las publicaciones en Facebook no ayudan para nada, sino que hay que prestarle atención a la población civil.<sup>207</sup> Las emociones que afloran en estos discursos podrían categorizarse como enojo e impotencia hacia la situación que vive Santrich.

Como parte de su gira por Europa, Martín Batalla también estuvo en Berlín. El primero de mayo del 2018 me comentó con tristeza que Santrich era un hombre que no dormía pensando en cómo podría construirse un Acuerdo de Paz entre las FARC y el estado colombiano. Para Martín, sus ideas sobre cómo construir un país mejor lo acompañaban a todo momento y además era un hombre incansable en el trabajo por la paz (M. Batalla, comunicación personal, 2 de mayo de 2018). Además de compartir muchos de los contenidos publicados en la página de Facebook de la campaña #SantrichLibre, Martín se tomó durante su gira en Europa varias fotos con las personas que lo acogían en Europa. Allí exponía a través de carteles la consigna “libertad para Santrich” o “Santrich es inocente”. Esta práctica muestra un claro continuum entre las prácticas offline y online de Martín Batalla. Batalla habita espacios lejanos a Colombia a causa de su gira; los habita con sus charlas, su música y sus consignas. Asimismo, documenta estas visitas a través de fotografías que comparte a través de Facebook e Instagram y a través de esta práctica, no sólo recontextualiza (entertextualiza) las imágenes, sino que también habita el espacio en línea, motivando el debate y otras formas de apropiaciones emocionales por parte de las audiencias que tienen acceso a sus publicaciones en línea.

El 18 de mayo del 2019, tras la recaptura de Santrich, Martín comparte la misma foto que compartió el 10 de abril del 2018, día de su primera captura, pero sus palabras son más sentidas y de preocupación:

---

<sup>207</sup> (Comentarios publicación Martín Batalla entre el 9 y 11 de abril 2018)

“He llorado mucho encerrado en mi cuarto, pensando en la situación de mi viejo Santrich. En toda esta situación indignante a la que ha sido sometido. Recordarnos hablando hasta altas horas de la noche en la Serranía del Perijá en la caleta, planificando la página del Bloque o los programas de la Cadena Radial Bolivariana, riéndonos de viejas historias, hablando del partido y de las posibilidades de solución política. Recordar los cursos que realizamos, los logros que festejamos. Cuando estuvimos en La Habana compartíamos la misma cama, y sin pensarlo a eso de las 3:00 am de la mañana sentía una mano que me despertaba y me decía “ojo que en el punto de víctimas tenemos que proponer tal cosa, para que tome nota y no se nos olvide.” Mi viejo el artista, el poeta, el Rebelde. Fuerza viejo. Estado terrorista y asesino. Quiere reventar el proceso de Paz. Que no le vaya a pasar nada a Santrich!!!” (Batalla, 2018).

La fotografía y los textos son de carácter conmemorativo y recontextualizan la fotografía de dos amigos presentada en ese mismo medio más de un año antes. El último texto me evocó la conversación que tuvimos el primero de mayo del 2018 sobre el tema, pero sobre todo me recordó la complejidad de los artefactos digitales. El contexto en el que están inmersos, que incluye los comentarios, la cantidad de veces compartido y las reacciones son elementos que deben considerarse para entender la entertextualización y la particular forma en la que se habita el espacio público.

Alrededor de las prácticas digitales de Batalla —en este caso, la recontextualización de una fotografía que plasma el abrazo entre dos amigos, y que fue comentada 134 veces y 113 veces—se plasma la empatía y la solidaridad. El apoyo frente a la situación que está viviendo se expresa a través de: ¡fuerza! ¡libertad para el camarada!, “[Santrich es] un gran ser humano, humilde”, “guerrero”, “abrazos solidarios”. La empatía se refleja, por ejemplo, en la expresión de tristeza e impotencia por lo que ellos consideran una injusticia, angustia por saberlo encerrado, por verlo viejo y enfermo.<sup>208</sup> Sin embargo, a diferencia de las interacciones en torno a la primera aparición de la foto, esta publicación hace aflorar críticas de las audiencias, probablemente como consecuencia de la posibilidad de compartir (“share”) el mismo contenido en diferentes escenarios. Las críticas, al parecer producto de la ira, hacen alusión a los presuntos crímenes que han cometido las FARC hacia los campesinos y el reclutamiento forzado. Igualmente, se expresan sentimientos de venganza como “ojalá lo torturen como él tortura”, “mil años de cárcel para el criminal”, y el entender el aprisionamiento de Santrich como “justicia

---

<sup>208</sup> (Comentarios publicación Martín Batalla 18 de mayo del 2019).



divina”. Además de los comentarios que equiparan a los guerrilleros con los paramilitares, algunas discusiones pasan al plano de las ofensas personales. Allí destacan comentarios homofóbicos y racistas que mezclan etiquetas ideológicas y regionales: “cachaco,<sup>209</sup> comunista, gay, sólo te falta ser judío negro” y que están acompañadas de memes como, por ejemplo, el del rostro iracundo de un hombre negro que porta uniforme de presidiario, acompañado del texto “Jesús Santrich. Acá te espero. Recoge el jabón.” Lo anterior para aludir a lo que le esperarían en la cárcel a Santrich tras la posible —y deseada por este usuario— extradición a Estados Unidos.

La observación de las prácticas digitales de Martín permite recoger los discursos emocionales que el caso de los presos políticos despierta entre la población afín y detractora de las FARC y observar cómo estos motivan las formas de habitar el espacio onlife. Cuando los debates se convierten en encuentros hostiles, como es el caso de la recontextualización de la fotografía postada por Martín en mayo del 2019, es visible que hay miembros que se preocupan por un tema y que forjan las bases de identidades colectivas y de futuras coaliciones (Boyd, 2014, p. 61). Aunque este tipo de discusiones no son nuevas, lo interesante radica en interpretar las apropiaciones del lenguaje y de los espacios digitales como formas de habitar el espacio por parte de la comunidad de excombatientes. Lo que se plasma en torno a las publicaciones de Martín es el deseo de esta comunidad por la libertad de uno de los suyos, en contraposición con lo ordenado por las autoridades del estado colombiano representado por la Fiscalía general de la Nación. Este encuentro comunitario se basa en los afectos hacia una figura que consolida la identidad fariana.

Las emociones de Martín también sales a relucir. Tomando en cuenta a Aguilera Peña (2003) —y como profundizaré en una sección posterior—, es de destacar la hermandad revolucionaria entre los guerrilleros. Tanto Santrich como Simón Trinidad son descritos como “hermanos guerrilleros” en varias de las narrativas de los exguerrilleros músicos de las FARC-EP. No hace falta utilizar la palabra “hermano” para dirigir y sacar a relucir la cercanía que tienen estos con Jesús Santrich o con Simón Trinidad. Expresiones, como “mi viejo”, da cuenta de una hermandad construida en el diario vivir durante la guerra, en este caso, dentro de las prácticas de la producción cultural tanto en la radio como en la composición literaria, musical y artística.

---

<sup>209</sup> Se denominan “cachacos” a las personas de Bogotá

Quisiera darle cierre a esta sección retomando las prácticas digitales de Alirio Córdoba, actualmente más conocido por su nombre de pila Benedicto González. Él fue uno de los primeros actores que me hizo ser consciente de la importancia de la figura de Santrich para la comunidad fariana y, además, fue el primero que me compartió la noticia de su captura. La aproximación de Alirio Córdoba también me lleva a enfocarme en los afectos y las emociones como motores de la solidaridad alrededor de Santrich. Ya desde la primera entrevista que le realicé, Alirio me habló de la labor de Santrich en la emisora donde él también trabajaba y de la importancia de este medio para la difusión de la música fariana. Pude notar que aún después de la firma del acuerdo seguían trabajando mucho juntos. Observé también que Alirio es el exguerrillero que más contenidos ha compartido sobre la necesidad de la liberación de Jesús Santrich, no sólo a través de Facebook, sino además de Twitter. Su perfil de Facebook, si bien siempre ha tenido un carácter político, pasó de tener contenidos predominantemente musicales y culturales a resaltar su perfil político sobre todo después de que tuvo que asumir la curul que en principio estaba destinada para Santrich. El 13 de diciembre del 2018 se posesionó en la curul para ocuparla de manera transitoria mientras Santrich recobraba su libertad. La noticia fue difundida tanto dentro de los círculos de las FARC como por medios de mayor envergadura como lo son la Revista Semana y la Fm y fueron también reposteadas en su Facebook y en su Twitter.

También es de destacar que la mayoría de las publicaciones de Alirio Córdoba fueron publicadas en la página #SantrichLibre. Uno de los videos más significativos fue publicado el 20 de diciembre del 2018. Allí, frente a la cárcel La Picota y junto a tres personas más que acababan de visitar a Santrich en la cárcel picota habla sobre el estado de salud y de ánimo de Santrich, y envía saludos a la comunidad solidaria. Junto a Alirio está la figura de Santrich en cartulina, a color y en tamaño real, a través de la cual se evoca su presencia en libertad; por lo tanto, nuevamente “está ahí” en un plano simbólico. Por otro lado, podría interpretarse la posesión de Benedicto González en la Cámara de Representantes como una forma de mostrar que Jesús Santrich seguía ocupando su cargo; Santrich a través de Alirio “estaba en la Cámara de Representantes”. Como me comentó en la entrevista que le realicé en Barranquilla en agosto del 2019, muchas de las decisiones y los proyectos que Benedicto lideró, estuvieron siempre aprobadas por Santrich, quien desde la cárcel seguía trabajando políticamente y aportando con sus ideas (A. Córdoba, comunicación personal, 15 de agosto de 2019).

La reconstrucción del significado que tiene la liberación de Jesús Santrich, líder y promotor cultural para las FARC la abordaré desde el intercambio de notas de voz a través de WhatsApp que tuve con Alirio el 13 de mayo del 2019. Alirio parte de que Jesús Santrich es un prisionero político y víctima de un montaje judicial de la Fiscalía General de la Nación encabezada por Néstor Humberto Martínez, quien renunció tras enterarse de la aprobación de la libertad de Santrich por parte de la JEP en mayo del 2010. Para quienes componían la red de solidaridad, no se había presentado ninguna prueba que comprometiera a Santrich con el narcotráfico. Alirio habla de una JEP debilitada y sin poder de decisión en el país. Sus peticiones eran tres: primero, que se deseche el indictment de Estados Unidos; segundo, que se le otorgue la libertad; y tercero, que se beneficie de la no extradición. (Nota de Voz de WhatsApp Alirio Córdoba 13.05.2019) Alirio define la campaña Santrich libre como

“un colectivo de militantes, de amigos, de familiares también que se han agrupado en torno a la causa justa de la libertad de un hombre que fue uno de los artífices uno de los arquitectos de la construcción del Acuerdo de Paz en La Habana, podríamos decir muchas cosas, lo primero, es que es una campaña de afectos, es la lealtad materializada en las visitas que se le hacen diariamente y semanalmente” (Nota de Voz WhatsApp Alirio Córdoba 13.05.2019).

La campaña logró la publicación de 5 libros desde que Santrich estaba en prisión, y tenía planeada la publicación de un libro con los dibujos de comics que hizo Santrich desde la cárcel. Estos fueron publicados a través de la página de Facebook de la campaña. Asimismo, organizaron los plantones en lugares claves en Colombia. Lo central es sin embargo que “se trata de un grupo humano que se junta alrededor de los afectos, de la gratitud del reconocimiento y la admiración de un hombre que ha decidido entregar su vida entera a la lucha revolucionaria” (Nota de Voz WhatsApp Alirio Córdoba 13.05.2019).

Respecto a las formas de habitar el espacio onlife, el proceder de Alirio Córdoba podría interpretarse como parte del puente comunicativo entre la vida en prisión de Santrich y su proyección online. Por una parte, Alirio visitó continuamente a Santrich y facilitó la comunicación de este con la comunidad fariana a través de las publicaciones online en las que se incluyen las cartas que Santrich escribe en prisión. Por otra parte, el hecho de haber asumido el cargo en la cámara de representantes, que debía haber asumido Santrich, condicionó sus prácticas digitales con temáticas relacionadas a sus proyectos en el

congreso. Igualmente, habitó el espacio en línea a través de fotos de la campaña, denuncias por lo que acontecía con Santrich en la cárcel, y escritos que circularon por diferentes plataformas digitales. Muchas de estas publicaciones fueron proyecciones de las actividades que se hicieron en las calles como protesta frente al encierro del Santrich y a través de las cuales mostraron su presencia en el espacio público:

“En la calle se han hecho actividades especialmente frente a la fiscalía exigiendo la libertad de Santrich, un plantón, plantones o mítines que se hacen en días claves en la Cámara de Representantes, o sea en el congreso aprovechando que estamos ahí reemplazándolo transitoriamente, dejamos constancia permanentemente de la violación de todas las garantías jurídicas que se viene haciendo en su caso, y del sometimiento que viene sufriendo Santrich desde su condición de invidente además, que agrava su situación” (Nota de Voz WhatsApp Alirio Córdoba 13.05.2019).

Este tipo de actividades son formas de habitar el espacio público —descritas por Alirio en sus notas de voz— que estuvieron también motivadas por los lazos afectivos hacia Santrich.

#### 6.2.2.6 *La fragmentación o distanciamiento por la partida del héroe*

“[...] Me acusan de terrorista es lo que dice el fiscal, para que los periodistas se crezcan en difamar, mañana en la tardecita quizá me van a juzgar.

Como yo soy de esos hombres que no ha tenido sus valores, que nunca y jamás se esconden de la justicia y rumores.

Que ahora estoy en la hecatombe de frente a estos señores. Que conocen de las leyes, pero a favor del patrón, son los dioses y son los reyes del mundo y de mi nación, y el que se opone se muere sin respetar la opinión.

[...] Sólo espero el veredicto y que nombren el pelotón, pa' que ríen los malditos por la determinación y condenarme en un juicio en contra de la revolución.

Sí absuelto salgo del caso yo me voy a regresar a verme con los muchachos en la Sierra del Perijá porque allí tengo mi espacio para luchar con lealtad.”

Canción para Jesús Santrich (R. Díaz, comunicación personal, 2019)

He explicado ampliamente de qué manera se crean lazos de solidaridad que dan cuenta de diferentes niveles de cohesión colectiva e identitaria. Estos lazos y estas afinidades,

aunque están bien constituidas, son también porosas y frágiles, más aún teniendo en cuenta las circunstancias de vida de los/las exguerrilleros/as tras la firma del Acuerdo de Paz. Circunstancias en las que están expuestos al rechazo o acogida de los sectores sociales con los que conviven. Eventos como la fuga de Santrich<sup>210</sup> a través de la Serranía del Perijá y la inmediata reacción de los medios de comunicación dominantes frente a este hecho contribuyeron a que muchos/as de los/las excombatientes que habían mostrado abiertamente su apoyo y solidaridad para la liberación de Santrich en sus redes sociales, respondieran con silencios ante esta situación. La parte visible de la fragmentada esfera pública se llenó de información que confirmaba el perfil criminal de Santrich y los discursos que circulaban en los espacios en línea construidos a través de las prácticas de los/las exguerrilleros/as sobre su carácter revolucionario perdieron vigor. Además, llama la atención el posicionamiento de los dirigentes del partido FARC quienes, a través de sus redes sociales, rechazan la fuga de Santrich y su adhesión a las disidencias de las FARC-EP.

Aunque los silencios de mis interlocutores podrían ser interpretados como una señal de desaprobación ante la fuga de Santrich —cierto para algunos miembros de la colectividad como Martín Batalla quién abiertamente mostró su rechazo en una publicación en Facebook—<sup>211</sup> mi investigación me conduce a otros espacios “no abiertos” en donde se debaten dos puntos. Primero, la conveniencia o no del proceder de Santrich en la implementación del Acuerdo de Paz, y, segundo, cuáles efectos tendría este hecho para los demás firmantes del acuerdo en términos de credibilidad frente a su compromiso con la paz.

Por ejemplo, en mi visita en el 2019, el ambiente que se respiraba en Pondores y en Tierra Grata tras la noticia de la fuga de Santrich era un poco confuso. Especialmente entre los pobladores de Tierra Grata —ETCR al que pertenecía Santrich y desde el cual emprendió su fuga— el tema parecía no querer mencionarse. Después de pasar por varios temas a la

---

<sup>210</sup> No dispongo de las fuentes para explicar con certeza los motivos de la huida de Jesús Santrich después de haber obtenido su libertad, para alistarse nuevamente en la lucha armada con las llamadas disidencias de las FARC. Sólo puedo suponer, por los comentarios, pero sobre todo por los silencios de muchos exguerrilleros, que la falta de confianza en la justicia colombiana que lo confinó en la cárcel durante más de un año y el desencantamiento de la realidad de la implementación del acuerdo lo llevó a tomar esa decisión.

<sup>211</sup> Tuve varias conversaciones privadas en donde salió a colación el hecho de que Batalla hiciera abiertamente esta declaración. Para algunos no eran las redes sociales el espacio para tratar un tema tan delicado como este porque en la esfera pública quedarían evidencias de las disputas internas y de la fragmentación continua que ha sufrido la colectividad de las FARC desde a firma del Acuerdo de Paz.

hora del almuerzo ya en el ETCR de Pondores, finalmente me atrevo a hablar de Santrich al mencionar la canción que Roviro<sup>212</sup> le había compuesto haciendo alusión a su fuga y que había cantado para mí la noche anterior en el ETCR de Tierra Grata.<sup>213</sup> La conversación en la mesa del restaurante del ETCR en Pondores se desarrolló en medio de lo que manifiestan estas dos líneas:

- “Yo entiendo lo que hizo Santrich. ¡Él tenía que fugarse!”

- “Pero lo que hizo le convenía sólo a él. Nos hizo quedar mal a todos nosotros, los que estamos comprometidos con la paz.”

El posicionamiento frente al tema de Santrich es sólo uno de los que han sacado a relucir las múltiples fracturas dentro de la colectividad fariana. Posterior a este, empecé a ver cómo poco a poco varios de los excombatientes, entre ellos Martín Batalla deciden renunciar a la militancia en el partido FARC.

Pero mientras los silencios, las frases cortas y las disputas se evidenciaban en los escenarios en línea, en los murales en los ETCR todavía se leía #SantrichLibre, y el rostro sonriente de Santrich, sus gafas oscuras, su pañoleta y la evocación de su cercanía con la serranía y con los indígenas Kogui, seguía presente.



---

<sup>212</sup> Roviro es un músico fariano que se encuentra en el ETCR de Pondores. Su música ha sido conocida al interior de la colectividad fariana en las horas culturales, pero sus composiciones no han sido grabadas por la organización. Las grabaciones que existen actualmente las ha hecho él mismo con su teléfono celular y las ha compartido conmigo a través de WhatsApp.

<sup>213</sup> Entiendo que esa fue la forma en la que Roviro me contó su aprobación frente al proceder de Santrich; a través de una composición en primera persona como si fuera Santrich mismo el que cuenta por qué decide fugarse. Después me dijo con su mirada que el tema estaba cerrado y con un suspiro guardó su guitarra y salió de la habitación.

### **6.2.3 Las campañas solidarias y sus estrategias en la creación de opinión pública**

A partir de los dos eventos antes descritos es posible caracterizar la forma en la que las fragmentaciones de la esfera pública se construyen a partir de variadas formas de apropiarse diferentes tipos de espacio. Las dos campañas se desarrollan en la continuidad de las interacciones online y offline, por lo tanto, las formas en las que los espacios se construyen son complementarias. El hecho de que estas figuras inspiraran cohesión y solidaridad para la colectividad fariana permite entender de qué forma se crean lazos de identidad en diferentes niveles.

No obstante, el impacto de las campañas de solidaridad en la esfera pública difiere, en primer lugar, porque una inicia antes del Acuerdo de Paz y otra en medio la implementación de este y, en segundo lugar, porque el tipo de espacios que he examinado y las interacciones que éstos han motivado a pesar de que influyen en el mismo grupo de personas, inducen a la exposición de referentes de distintos tipos: El concierto en solidaridad para la liberación de Trinidad incita a una apropiación del espacio a través de la exaltación de elementos de la región Caribe —y de experiencias culturales propias del Bloque Caribe— como su música o pinturas que hacen alusión a los pueblos indígenas de la Sierra Nevada de Santa Marta; mientras que la campaña para la liberación de Santrich, si bien evoca también evoca la simbología Caribe, permite observar un tipo de afiliación más cercana a los valores revolucionarios de la colectividad fariana en general.

Con lo anterior no ignoro que en las dos campañas los actores participantes navegan de un espacio a otro. Hay varias publicaciones en línea del evento en La Bolera San Francisco en las que sobresalen fotos y videos de lo que ocurrió, en donde eran visibles los lazos solidarios. Un ejemplo concreto son las prácticas de Martín Batalla, quien participó cantando en el concierto y posteriormente publicó fotografías de su participación y sus impresiones del evento. Alirio Córdoba también publicó a través de su cuenta de Facebook los videos de su participación en el concierto y la publicidad a través de la cual se invitaba a la participación en este. Igualmente, algunas de las publicaciones que se realizan a través de Facebook alrededor de la campaña para la liberación de Simón Trinidad documentan eventos como protestas en las calles o frente al búnker de la Fiscalía. Estas intersecciones se podrían explicar por la conexión que estas

prácticas tienen con el contexto particular y común que están viviendo mis interlocutores. Ellos, de forma estratégica, se apropian de estos espacios —a través de dar u ocultar información— para visibilizar su posicionamiento (Budka & Bräuchler, 2020; Kummels, 2020), en este caso para contrarrestar la satanización de dos de sus grandes figuras revolucionarias que han caído en manos del “enemigo”.

Ahora bien, estos encuentros no están exentos de fragmentaciones o conflictos internos de la colectividad fariana. Lo que sí es importante de resaltar es que, si bien hay un intento consciente por evitar que estos salgan a la luz, dadas las fragmentaciones que se empiezan a dar en la colectividad y los intereses políticos que están de por medio, estas diferencias se hacen visibles. Por otro lado, el hecho de que estos eventos no se hayan realizado en la clandestinidad sino haciendo usos de espacios de apertura, permitió que otros sectores de la sociedad —estudiantes, investigadores, defensores de los derechos humanos— empiecen a tener otro tipo de acercamiento a la disuelta guerrilla.

### **6. 3 Reflexiones sobre los afectos y afiliaciones identitarias alrededor de Trinidad y de Santrich**

Existe una fuerte conexión entre el ámbito identitario y el ámbito afectivo (Calderón, 2012). Esta articulación se crea, en primer lugar, desde el marco normativo colectivo de una comunidad, en segundo lugar, desde las memorias compartidas y, en tercer lugar, desde las experiencias individuales (Le Breton, 1998). En el caso concreto de la colectividad fariana, las manifestaciones de afecto hacia dos de sus figuras muestran cómo los valores colectivos, sus memorias y sus individualidades son elementos que influyen en sus identidades. Teniendo en cuenta que en la construcción identitaria no se desligan los discursos de las prácticas (Hall, 2011; Solomos, 2014), una mirada hacia los discursos y las prácticas en torno a los presos políticos de las FARC puede darnos luces sobre la construcción de sus identidades. Considerando el significado que tiene la prisión para la colectividad fariana respecto al castigo del cuerpo confinado de que he hablado anteriormente —que, por una parte, simboliza la oscuridad, el maltrato al cuerpo y el apartamiento físico de su comunidad de apoyo—, también pareciera dignificar a la persona que está recluida en ese espacio. Mi primera interpretación es que las figuras de Simón Trinidad y de Jesús Santrich podrían observarse como una construcción en la que se articula el cuerpo del mártir; ese cuerpo que sufre por defender sus convicciones. Por otro lado, pero en sincronía con la idea del martirio, estas figuras son fuertes,



consecuentes, valientes, resistentes y actúan con dignidad ante las condiciones desfavorables que experimentan, por lo que también podrían ser leídos como héroes. Al mismo tiempo, dada la cercanía y los vínculos afectivos que ellos han construido con los miembros de la comunidad con los que he tenido la oportunidad de hablar, Trinidad y Santrich podrían leerse como “amigos”. No obstante, para evitar tomar a la ligera el uso de categorías como “héroe”, “mártir” o “amigo”, trataré de delimitar y entender la articulación de estos apelativos y su significado en el contexto que atañe al proceso de transición a la vida civil de los exguerrilleros farianos.

### **6.3.1 El héroe fariano desde de las producciones culturales**

Quizás es importante partir de la imposibilidad de inmovilizar, fijar o universalizar conceptualmente las categorías con la que me ocupo. Comencemos con la categoría de “héroe”. Si bien esta palabra proviene “del griego ‘heros’, que significa ‘persona-Dios,’ la persona encargada del carisma de lo santo y sagrado, la base misma del ser (Haneken 1989 citado en Porpora 1996, p. 211),<sup>214</sup> es importante tener en cuenta dos características que ayudan a esbozar su relación con los presos políticos de las FARC. Por un lado, es una categoría que tiene su origen en las tradiciones griego-cristianas y por el otro, como lo documenta González Escribano, que a pesar de que este origen sí marca unas pautas definitorias, “héroe” es una palabra polisémica y ambigua, debido que depende de los valores y contextos de la comunidad que los define y los vivencia. (González Escribano, 1981).

Desde la perspectiva psicoanalítica, el héroe “ha sido capaz de combatir y triunfar sobre sus limitaciones históricas personales y locales y ha alcanzado las formas humanas generales válidas y normales” (Campbell, 1959). Esta definición dialoga con el presupuesto de que el uso de esta categoría visibiliza la existencia de conflictos históricos entre sectores sociales que se ven entre sí como antagónicos (González Escribano, 1981). En otras palabras, los héroes responden a conflictos en determinados momentos históricos, cuyas partes antagónicas buscan legitimar sus perspectivas y su lucha. Como es de esperarse, estas oposiciones se generan desde la premisa de que hay un “nosotros” y unos “otros” que se mueven en direcciones ideológicas antípodas. En el estudio de Jorge Vilches (2018) sobre la construcción del héroe nacional guerrillero dentro de la historiografía republicana, estas figuras que se identifican con las capas populares se

---

<sup>214</sup> Las citas textuales de este texto fueron traducidas del inglés al español.

oponen a la hegemonía eclesiástica o monárquica. Mientras que en el caso de la construcción de los héroes de las FARC se busca el distanciamiento frente a una hegemonía que no es representada por la monarquía o la Iglesia, sino por lo que ellos denominan la ‘oligarquía’.

Dentro de las aproximaciones que he encontrado en los estudios sobre héroes, se alude a las virtudes como armas del héroe y su sacrificio por el bien común, como es el caso del ya mencionado estudio de Vilches. Este acercamiento remite a la conexión con el pensamiento cristiano que también influye en la concepción del mártir, de la que hablaré más adelante. El estudio de Vilches tiene similitudes con el caso que aquí me ocupa porque allí también es notable la relación que existe entre los héroes y la categoría “‘pueblo’ como sujeto colectivo protagonista de la revolución” (2018). Desde la tradición griega cristianizada se ve al héroe como el hombre que reúne las mejores virtudes del pueblo y en donde el relato de su vida y su muerte son referentes usados para la propagación de las ideas de la colectividad “en un artificioso anclaje histórico”(Vilches, 2018). Tomando mi caso de estudio, la producción cultural —en donde se incluye la música— es una de las herramientas a través de las cuales se crean y se difunden estos relatos de vida y muerte de los guerrilleros de las FARC. Asimismo, las virtudes y cualidades de los héroes de las FARC-EP narradas a través del arte y la música son visibles en las prácticas socializadoras que reúnen a la colectividad como lo es la temática de la solidaridad hacia los presos políticos.

Trinidad y Santrich pueden ser leídos como héroes farianos en el sentido en que ellos encarnan virtudes valiosas para la colectividad fariana. Son héroes porque se enfrentan a las adversidades y se sacrifican por el bien de la comunidad. Sin embargo, la fuga de Santrich pone en entredicho a este “héroe” que abandona la causa y que huye. Esta ambigüedad es la que genera fragmentaciones dentro de la comunidad.

### **6.3.2 Cuando no sólo la muerte del cuerpo los convierte en mártires**

Ahora quisiera dirigirme hacia la categoría de “mártir”. Según Marisol López en su artículo titulado “La humanidad de los mártires. Notas para el estudio sociológico del martirio” (2015), en el martirio tiene que haber una persona muerta a causa de romper con las leyes del estado o de las autoridades hegemónicas. De hecho, la muerte es descrita por López como parte importante del motor movilizador —del que hablaré más adelante— que acompaña la causa que éste defiende. Sin embargo, al igual que la

categoría de héroe, el significado del martirio depende del contexto en el que emerja. Por otro lado, se puede decir que “hablar de martirio en Latinoamérica significa hablar de injusticia y violencia” (Carbullanca Núñez, 2014, p. 136), así como de la caracterización del sufrimiento y la condición de postración y olvido de actores como el indio, el campesino o el sacrificio del pueblo (Ibíd.). Tomando estas dos aproximaciones, aunque la muerte no sea una referencia necesaria para entender al mártir en el contexto latinoamericano y esta definición se extienda a otros estadios del sufrimiento humano, también es importante comprender qué valor y qué significado cobra la muerte para los exguerrilleros de las FARC que se solidarizan con Trinidad y con Santrich.

Si para entender la práctica del martirio se debe contemplar al mártir, su entorno, las condiciones organizativas y al entorno político en la que tiene lugar (López Menéndez, 2015), se debe hacer una reflexión y un análisis más profundo de lo que significa la muerte en el contexto social en el que se da el aprisionamiento de individuos pertenecientes a las FARC. Asimismo, pensar en los códigos y los valores que se están manejando dentro de esta colectividad para definirla. En otras palabras, se trata de entender cómo los actores mismos están definiendo términos como muerte<sup>215</sup>, sacrificio, injusticia, y como la interpretación de esos términos funciona como combustible para las movilizaciones sociales y expresiones colectivas de inconformidad frente al aprisionamiento de miembros de su colectividad.

En el caso de Santrich, podría pensarse en la potencialidad de una muerte, en principio política, por no poder continuar ejerciendo su cargo en la Cámara de Representantes, pero también la potencialidad de su muerte corporal al estar confinado en prisión. El encierro que trajo consigo una huelga de hambre, es decir un intento de morir por sus propias manos —con el cual fuera posible también ejercer una presión política— y la denuncia de diversas violaciones a sus derechos humanos muestra, por un lado, una constante latencia en convertirse en mártir. Por otra parte, caer en manos del “enemigo” o en la cárcel que ha impuesto el “enemigo” podría interpretarse como algo incluso peor que la muerte misma. Este hecho justifica que él mismo decida darle fin a su vida a través de la huelga de hambre que hizo durante sus primeros cuarenta días de encierro o las heridas

---

<sup>215</sup> Aquí es importante recordar que la comunidad fariana, a causa de las prácticas de guerra, convive constantemente con la muerte de sus compañeros en combate. La muerte en este caso dignifica, porque se da en nombre de la lucha revolucionaria y responde a una de las consignas que repite las FARC “vencer o morir.” La trascendencia después de la muerte de los combatientes caídos en combate se apoya de producciones culturales como la música, con las cuales se busca inmortalizarlos.

que él mismo se hizo en sus brazos por la demora en conseguir la libertad otorgada por la JEP.<sup>216</sup> La potencialidad de que la muerte sea causada por él mismo es la que, como veremos más adelante, impulsa la consigna de la “dignidad”.

El caso de Trinidad es aún más complejo, porque el enemigo ya no es solamente el estado colombiano, sino los “yanquies”, quienes disponen por completo del cuerpo de éste al estar recluido en una prisión de alta seguridad en los Estados Unidos. La extrema vigilancia, la incapacidad de comunicarse con el mundo, es la que presuntamente impediría que Trinidad en su encierro acabara con su propia vida. La dignidad se lee en este caso en la resistencia mental de Trinidad a pesar de los años de encierro. En ese sentido podría pensarse que el enemigo controla el cuerpo, pero no el pensamiento político y revolucionario de Trinidad. No obstante, la muerte, en este caso sería preferible que la tortura de permanecer en manos de sus mayores oponentes, por lo que ésta no puede leerse como el estadio máximo del martirio.

Retomaré ahora el vínculo de esta categoría con el imaginario del cristianismo que también acompaña e influye en la forma en la que se construye la figura del héroe en las sociedades. Para Marisol López (2015), el estudio del martirio permite ver la conexión entre la esfera religiosa y la esfera política, “ya que éste implica una creación política de sentido a partir de las movilizaciones sociales originadas en el ámbito religioso”(López Menéndez, 2015, p. 3). Respecto a esto, la autora enfatiza en el poder movilizador y de cohesión social que el imaginario de martirio despierta entre las colectividades (Ibid.) Partiendo del caso concreto de las FARC, el investigador Mario Aguilera (2003) habla por ejemplo del “culto guerrillero”, definido como:

“un culto a héroes guerrilleros vivificados con la muerte. Es un heroísmo trágico en el que subyacen una idea estoica de la vida y de la muerte. El culto guerrillero tiene una estructura circular y cuasi religiosa [...]” (Aguilera Peña, 2003, p. 24)<sup>217</sup>

---

<sup>216</sup>(Campana de Liberación «Santrich Libre», 2018)

<sup>217</sup> Para Mario Aguilera (2003, 24-25), el culto guerrillero tiene cuatro niveles: “uno muy superior que se configura con los grandes ‘profetas revolucionarios’ que crearon los principios doctrinarios, que conducirá a la sociedad justa y equitativa. El segundo nivel, especialmente privilegiado, figúralos ‘padres fundadores’ que gracias a sus cualidades excepcionales pudieron iniciar el camino de la guerra liberadora. Esos padres fundadores de la nueva guerra por la ‘liberación social’ se hallan emparentados con los ‘héroes patrióticos’, es decir, con los héroes fundadores de la nación que iniciaron la lucha por la autonomía y la independencia política del país. En un tercer nivel de héroes patrióticos se incluyen también los héroes populares de la historia patria, que en diversos períodos de la historia colombiana promovieron luchas por los derechos de las clases subalternas.” El cuarto nivel, el de los ‘hermanos revolucionarios’ será explicado más adelante.

El vínculo entre la producción musical fariana y la estructura “cuasi religiosa” del culto guerrillero de las FARC, que es la que moviliza a las colectividades alrededor de los mártires se concreta con la canción compuesta por Cristian Pérez para Simón Trinidad, titulada “El tigre Playonero”:

“En una jaula de fieras / cual San Marcos de León / encerraron a Simón / potestad desde tinieblas / no le dejan ver el sol / ni tampoco las estrellas / lo quieren bajo la tierra / fue su delito el honor / pero en su celda se cuele la luz que lejos expide un Lucerito Caribe que lo sueña entre Palmeras...”

Aunque Simón Trinidad sigue vivo, este homenaje que Cristian Pérez —uno de sus amigos de la Cadena Radial Bolivariana Voz de la Resistencia— le hizo a Trinidad evoca la imagen de un mártir, en este caso, de San Marcos de León. Además, manifiesta que el delito por el que está preso es una de sus grandes virtudes, en este caso la virtud que un héroe y un mártir podrían tener: “el honor”. Este homenaje correspondería al nivel de “los hermanos revolucionarios”, que si bien, según la definición de Aguilera (2003) se enfocan en los “muertos que merecen ser recordados ya por sus demostraciones de ‘entrega y lealtad a la causa revolucionaria’, ya por haber demostrado algunos de los ‘valores del buen revolucionario’” (p. 24), aplica también al estado de reclusión en la lejanía que encarna la experiencia de Trinidad en la cárcel de seguridad de los Estados Unidos. De nuevo, es posible observar cómo la muerte no es necesariamente el último estadio de interpretación del martirio dentro del imaginario fariano.

Aunque Marisol López (2015) establece que hay una diferencia entre mártir y víctimas, en el caso de los prisioneros políticos, esta radical división no parece ser tan visible. En la aproximación a las figuras de los presos políticos hay una coexistencia de discursos que hablan tanto de Santrich como de Trinidad como víctimas del sistema opresor hegemónico, encarnado en el estado colombiano y el estado de los Estados Unidos. En el caso de Trinidad, se resalta que está aislado del mundo con lo que cualquiera podría perder la cabeza, mientras que Santrich es descrito como un viejo ciego e indefenso. Conviven entonces las narrativas sobre víctimas, mártires y héroes quedan muestra de la complejidad de la construcción de figuras y referentes ideológicos, en el contexto de transición a la vida civil. Si tenemos en cuenta que López Menéndez (2015) define la “agencia” que diferencia al héroe de la víctima “como empoderamiento individual y resistencia” y de “responsabilidad por algo y ante algo” (p. 9), actividades como la

realización de dibujos y el envío de cartas desde la prisión para expresar sus emociones, comunicarse con sus amigos y comentar sobre la situación del país, e incluso atentar contra su propia vida —como ocurrió con Santrich— podrían interpretarse como resistencia. Este tipo de prácticas le permite seguir resistiendo frente al estatus quo y responsabilizarse de su situación en prisión y de su propia vida.

### **6.3.2 Muestras afectivas entre los amigos farianos**

Por último, está la faceta en la que quienes se solidarizan con estas figuras muestran abiertamente una relación de afecto y camaradería que pareciera debatirse entre la amistad y la hermandad. Este es un aspecto que también comparten las narrativas tanto del héroe como del mártir:

“las figuras de los mártires suelen producir reverencia admiración y cariño entre los fieles no en balde han sido definidos como amigos especialísimos, personas quienes suponen los fieles gracias a las de sufrimiento han alcanzado una cercanía con la divinidad ajena al común de los mortales. El mártir es intercesor, amigo, confidente” (López Menéndez, 2015, p. 19).

Si bien es reconocido que Santrich y Trinidad son hombres que destacan dentro de su comunidad y que han trabajado fuertemente en la lucha revolucionaria desde el ámbito cultural y propagandístico, las prácticas digitales de los excombatientes y el encuentro alrededor de la música que exploro en este capítulo me permiten definirlos también como grandes amigos, personas muy cercanas con quienes convivieron y con quienes construyeron un ideal del mundo. Su “especialidad” se basa especialmente en sus roles de liderazgo en el Bloque Caribe y en el ámbito cultural fariano, pero también en su sensibilidad artística, que les da un toque diferenciador y que despierta admiración frente a los demás miembros de la comunidad. Esta admiración inspira dentro de la cultura fariana obras musicales como las de Cristian Pérez para Simón Trinidad y la de Roviro, para Jesús Santrich.

En vista que las categorías hasta ahora señaladas parecieran tener una relación de continuas intersecciones cuando de examinar los afectos solidarios alrededor de Trinidad y Santrich se trata, tomaré prestado la forma en la que Mario Aguilera (2003) denomina a la figura del Che Guevara: “guerrillero ideal”. Un guerrillero “portador de un marxismo vivo y como un gran constructor del socialismo” que es presentado como el modelo a imitar:

“Es el hombre nuevo y de la transparencia personal; es el hombre que renunció al hogar, a las comodidades para entregársela revolución; es el hombre tierno con sus hijos y amigos; es un guerrillero triunfante que abandona los honores para proseguir la lucha; es el Guerrero dispuesto en la vida por la liberación de cualquier pueblo oprimido del mundo”(Aguilera Peña, 2003, p. 8)

Este “guerrillero ideal” es héroe, mártir y amigo al mismo tiempo, y comparte esa proyección “ejemplarizante” que se desprende tanto de Santrich como de Trinidad. Trinidad podría leerse como ese hombre que renunció a las comodidades para entregarse a la revolución y Santrich, como ese hombre tierno con sus hijos y amigos y que lucha desde donde puede por la liberación de los pueblos oprimidos. En ese sentido podríamos hablar de estos dos miembros de las FARC no sólo como fieles seguidores de los profetas revolucionarios como el Che, sino como la encarnación del “guerrillero ideal”.

Esos guerrilleros ideales inspiran también la idea de que existen “héroes regionales” como estrategia ampliamente utilizada por las FARC para caracterizar sus frentes guerrilleros con la historia de la guerrilla (Aguilera Peña, 2003). Un ejemplo de este fenómeno es el nombre que adquiere el Bloque Caribe tras la muerte de su comandante —Bloque Martín Caballero—. Es de resaltar que esta tradición de nombrar para homenajear se ha mantenido tras la firma del acuerdo. Prueba de ello, es el ETCR denominado Simón Trinidad en Tierra Grata Cesar. El homenaje que se le hace a Simón Trinidad no sólo es a través del nombramiento de este espacio con su nombre, sino también a través de los ya mencionados murales que se pintaron sobre las paredes de las casas de los excombatientes. Simón se convierte entonces en un héroe regional en el sentido que su conmemoración acompaña el proceso de reincorporación a la vida civil y por lo tanto resignifica parte de la territorialidad que alojaba al Bloque Martín Caballero.

Cierro con el ejemplo de héroe regional para abordar la pregunta sobre la forma en la que se relacionan las categorías antes tratadas —héroe, mártir y amigo— encarnadas en Trinidad y Santrich en el proceso de construcción de identidades de los exguerrilleros/as de las FARC-EP. Para comenzar, el seguimiento a este tipo de figuras muestra la forma en la que las comunidades entienden el universo y lo representan. De este modo, estas figuras funcionan como símbolos que unifican y que le dan coherencia a sus discursos (Martell Contreras, 2011). Los héroes nos hablan de las ideas y de los valores de los individuos, funcionan como ‘faros morales’, son un marcador de identidad y son “una parte del paisaje del alma” (Porpora, 1996, p. 211). La tradición de crear imaginarios

ideales a través de determinadas figuras guerrilleras ha sido muy común dentro de las prácticas comunistas. En Cuba, por ejemplo, se creó la figura de “Tania la guerrillera inolvidable” quien encarna el sacrificio individual por la causa internacionalista con la que la mujer cubana podría identificarse (Smith, 1999). A este respecto, como ya fue mencionado, tanto Santrich como Trinidad fungirían como figuras modelos que identifican la lucha de los miembros de las FARC.

Los lazos de cohesión identitaria no podrían explicarse sin abordar el papel que cumplen las emociones y los afectos en la creación de la solidaridad. Ya antes fue mencionado que la cercanía de estas figuras con quienes se movilizan a su alrededor está basada en gran medida por los vínculos afectivos. Estos exponen la expresión de sentimientos en las prácticas que resultan de su impulso solidario. Así, las emociones y los sentimientos son relaciones que son producto de construcciones sociales y culturales, y cuyas expresiones y prácticas son producto del diálogo de procesos cognitivos “que ponen en marcha juegos emocionales” (Le Breton, 2012, p. 72). Por otro lado, “las emociones son hechos semióticos, significativos, comunicativos, dotados de sentido y de sentimiento”(Bourdin, 2015, p. 56), por lo tanto, las expresiones de quienes hacen parte de la comunidad o se identifican con ella, deben ser interpretadas bajo las lógicas de significados que predominan en esta.

Más allá de la construcción de las identidades que exploro en este capítulo, es de resaltar el momento histórico en la que emergen estas solidaridades como elemento explicativo de lo que inspiran, motivan y significan estas figuras. La relevancia y la construcción de las narrativas alrededor de estas responden a las necesidades de un contexto cuando “ciertos grupos encuentran su propia supervivencia amenazada por cambios estructurales en ámbitos sociales o políticos que consideran adversos” (López Menéndez, 2015, p. 17). Este argumento respalda la sensación de incertidumbre de los exguerrilleros por las faltas de garantías tras la firma del Acuerdo de Paz respecto a la vida misma, a la participación política de Santrich en el congreso, y a las garantías jurídicas de quienes están en proceso de reintegración a la sociedad civil. En el periodo de la implementación del acuerdo no se buscó solamente la evocación de figuras alejadas en el tiempo y en el espacio, sino de personas cercanas que comparten el mundo temporal y las vivencias que la colectividad entera de las FARC tiene después de la firma del Acuerdo de Paz, para seguir creando esos vínculos identitarios. Por lo tanto, las luchas contemporáneas alrededor de figuras como Santrich y Trinidad que encarnan los valores y las virtudes de los guerrilleros,



muestra un nivel de complejidad de la construcción de la memoria en donde se superponen un pasado histórico que legitima la lucha guerrillera, con un presente también de lucha, pero bajo las condiciones del proceso de transición.

#### **6.4 Conclusiones del capítulo**

En este capítulo analizo dos eventos desde la perspectiva de la apropiación de los espacios a través de las heterogéneas experiencias socio-digitales de los actores. A pesar de que la entrada al campo que me permitió el análisis de estos eventos fue diferente, también fue evidente un continuum y la retroalimentación de las prácticas online y offline. Como pude notar en mi análisis, las prácticas que han tenido lugar en estos espacios tienen un valor performativo y combativo que buscaron hacerles frente a los discursos predominantes que se exponen en la esfera pública, y exaltar los valores revolucionarios de dos actores que identifican a la comunidad fariana. Las estrategias discursivas usadas por la comunidad fariana están acompañadas de muestras de afecto que unen solidariamente a esta comunidad y que busca ratificar su compromiso con la paz. Por otra parte, el significado que estas figuras tienen para la comunidad se desenvuelve entre la polisemia de apelativos como héroes o mártires, que ayudan a entender los referentes y los valores que han permitido acercamientos emocionales y afectivos entre los miembros de esta comunidad.

Seguir las narrativas que atraviesan a estas dos figuras me permitieron adentrarme en la versión que tienen las FARC-EP de sí mismos y de su historia y, por lo tanto, de las estrategias narrativas que se generan para contrarrestar aquellos discursos que los desprestigian y que buscan deslegitimar a su lucha. En este capítulo me enfoco en la forma en la que las FARC están interviniendo en la esfera pública y su conexión con la apropiación de diferentes tipos de espacios clandestinos y de apertura. Al caracterizar la apropiación de los espacios, es posible observar las afiliaciones identitarias de las FARC. En medio de la solidaridad y la defensa de dos figuras pertenecientes al Bloque Caribe y que estaban en prisión, es posible explicar la construcción de sus identidades en diferentes niveles. Son las afiliaciones identitarias las que cohesionan a la comunidad fariana y las que coexisten con las prácticas digitales de mis interlocutores.

Es posible caracterizar una esfera pública fragmentada y desigual a través del análisis de dos eventos alrededor de la liberación de dos presos políticos. Las prácticas que crean estos espacios buscan influir dentro de la esfera pública, y se conectan de formas diferentes a la prisión. Estos espacios se complementan unos a otros para hacerle frente a

los discursos en los que se habla de sus héroes como criminales. En los dos eventos se ven fenómenos diferentes que están atados a los afectos y a las identidades. En lo que se visibiliza en los espacios onlife hay una mayor tendencia a hablar de Santrich y de Trinidad como hijos de la revolución fariana que acapara a la colectividad en general. Mientras que lo que se visibiliza en el espacio offline, simbólicamente tiene una mayor preponderancia el componente Caribe. Sin embargo, la diferencia en estas instancias no quiere decir que no haya retroalimentación entre ellas. En ese sentido, las identidades se jerarquizan de formas diferentes.

Dentro de la apropiación de esos espacios hay elementos que coinciden en los dos escenarios, pero que se resignifican por la forma en la que estos se construyen. Por ejemplo, las pinturas que decoran las paredes de La Bolera San Francisco se convierten en imágenes digitales editadas y portátiles que vienen acompañadas con frases célebres de Santrich; las poesías declamadas en ese mismo escenario se convierten en textos digitales que acompañan esas mismas imágenes o se convierten en lemas de la campaña solidaria que circulan digitalmente; y la evocación de los momentos compartidos se convierten en comentarios o líneas de chat. Esto muestra la continuidad de los discursos.

Al estudiar las prácticas y discursos socio-digitales con los que se crean y median las identidades afectivas encontré diferentes tipos de afiliaciones identitarias: 1) A nivel local fariano; se construye en un proceso de identificación de un guerrillero como un héroe, un guerrillero que ha vivido “lo mismo que yo he vivido”, que sabe que significa portar un arma y combatir; 2) A nivel ideológico; aparece la izquierda colombiana en general en forma de partidos políticos o de colectivos políticos pero también en forma de simpatizantes con causas humanitarias. Esta es visible en la participación de otros actores, por ejemplo, del Partido Comunista que también participaron en el concierto de la Bolera San Francisco; 3) A nivel regional; destaca el componente Caribe que se conglomerara para defender a uno de los suyos a través de las expresiones culturales que han caracterizado esa región. Por una parte, quienes organizan el evento son costeños (dos barranquilleros y una integrante del Movimiento Caribe de artistas por la paz), y, por otra parte, destaca que en el ritmo en el que más se ha compuesto música fariana ha sido el vallenato. Sin embargo, esta apropiación estética responde a las dinámicas de producción musical del país entero y no es un fenómeno propio de la colectividad fariana. Teniendo en cuenta la forma en como han operado las FARC divididos en bloques y frentes, ha sido el Bloque Caribe el que se ha caracterizado por la producción cultural fariana, por encima de otros

frentes. Este foco en la producción cultural, que abarca la música la danza y la literatura, se explica también con el hecho de que el Bloque Caribe militarmente nunca se caracterizó por ser un bloque fuerte. Su fuerte es la propaganda política y la producción cultural. El hecho de que el Bloque Caribe se identifique con la producción cultural, con el desarrollo propagandístico, con el trabajo en la Cadena Radial Bolivariana “Voz de la Resistencia”, también está creando un circuito identitario que junta las producciones culturales y a los gestores de artes como el arte y la música con espacios de resistencia; y 4) A nivel de oficio de “artista”; se construye una identidad —que está ligada también hasta cierto punto a esta identidad regional Caribe—. Se ve a los artistas como agentes revolucionarios. Es un grupo en el que se identifican como artistas, como promotores culturales o como actores activos dentro de la lucha revolucionaria, cuya arma parece ser la creatividad. Allí se ubican los organizadores del evento, pero también actores centrales como Jesús Santrich, quien participó también allí y que posteriormente encarnó también la figura del preso político. También el mismo Simón Trinidad, quien perteneciendo al Bloque Caribe participaba en la emisora a través de la cual se transmitía la entrada de la música fariana y de los productos literarios y propagandísticos del grupo insurgente.

Estas identidades se construyen desde la consciencia de la existencia del “otro”, que en el caso concreto del conflicto armado ha sido uno de los componentes que han hecho que el conflicto trascienda el plano militar y se constituya desde el plano mediático. Entender cómo se construye el “enemigo” es fundamental para entender cuáles son los valores que la colectividad le está dando a sus héroes, o a sus figuras, alrededor de las cuales la colectividad se cohesionan, se entiende como unidad, y se reconoce como tal. A través de las tensiones entre lo que se entiende como héroe, como leyenda o como símbolo unificador, y entre lo que se entiende por el “otro” o por el “enemigo” es posible examinar ubicar las prácticas y los significados a través de las cuales se habita determinado espacio.

En este capítulo también fue posible ver la importancia del Bloque Caribe respecto a sus producciones culturales y artísticas, en las que se retoma tanto la identidad regional del Caribe —en forma de la estética del vallenato— como las diversas identidades indígenas locales. Asimismo, fue visible la relevancia de la detención de dos personalidades de este Bloque en el plano mediático y en el plano de los valores farianos (glorificación como héroes, mártires y amigos) que cohesionan a la comunidad. El observar en torno a la captura de dos importantes figuras de las FARC —Trinidad y Santrich—, me permitió

abordar nuevas prácticas y discursos que intentan, por una parte, apropiarse y dar forma a espacios de apertura onlife tras la firma del Acuerdo de Paz, y, por otra parte, renegociar la cohesión de las FARC tras el abandono de sus tareas militares y la creciente visibilización de sus posturas individuales. En este contexto, intervienen diversas prácticas y discursos que se mueven y circulan tanto offline como online, recontextualizando discursos y narrativas.

## Conclusiones

“Así descubrió [Heródoto] que la verdad es huidiza, que es casi imposible desentrañar el pasado tal y como sucedió porque solo disponemos de versiones diferentes, interesadas, contradictorias e incompletas” (Vallejo, 2019).

Han pasado ya varias décadas desde que las narrativas sobre las guerrillas colombianas empezaran a circular en la esfera pública. Si bien la imagen negativa de los y las exguerrilleros/as no ha desaparecido por completo, habla por sí solo el hecho de que, después de una larga historia de gobiernos con tendencia política de derecha y a través de variadas alianzas políticas, un exguerrillero del M 19 sea el actual presidente de Colombia. El M 19 fue una organización que a través de sus operativos logró visibilizar en los centros urbanos la existencia de un conflicto que, por tener lugar especialmente en contextos rurales, parecía no ser contemplada por algunos sectores sociales, pese a la evidente migración del campo a la ciudad que inició en la década de los 1950's (Villamizar, 2017). Si bien son evidentes las diferencias entre el M19 y las FARC-EP, sí hay algunas características que comparten. En primer lugar, la estigmatización de sus integrantes en las narrativas de los medios de comunicación, y, en segundo lugar, su intencionalidad de llegar a las ciudades con el objetivo de contrarrestar los discursos que llegaban predominantemente a los habitantes de los sectores urbanos. En ese orden de ideas, si se analiza el contexto colombiano, los exguerrilleros han sido actores políticos que han influido en el panorama histórico de Colombia, y frente a los cuales se han creado imaginarios que no se han mantenido estáticos. Vale la pena entonces preguntarse por el efecto de diferentes estrategias, entre ellas las comunicativas (que incluyen a las producciones culturales como la música) en el largo proceso de resignificación del imaginario creado alrededor de los y las exguerrilleros/as, y que sigue teniendo lugar en la actualidad en la esfera pública, casi nueve años después de la firma del Acuerdo de Paz entre la guerrilla de las FARC-EP y el gobierno de Juan Manuel Santos.

La cita de Vallejo, con la que inicio estas conclusiones, nos conduce al entramado de versiones que componen lo que podrían llamarse “verdades” o “certezas”. Esas mismas que son proyectadas y se disputan en el espacio simbólico que es la fragmentada esfera pública que se ha venido gestando desde la entrada en escena de los espacios onlife. La forma en la que estos espacios se conectan con la lucha mediática que ha sido co-constitutiva del conflicto armado colombiano fue analizada en este trabajo a través el

seguimiento de las prácticas socio-digitales de actores del conflicto que han visto la música como una forma de expresión de sus experiencias. En ese sentido, las contradicciones, las historias incompletas y los silencios permiten ver la forma en la que se insertan las prácticas digitales de estos actores en la disputa por figurar en esa esfera pública en el contexto de transición tras la firma del Acuerdo de Paz en La Habana. Partiendo de la premisa de estas imprecisiones, resulta difícil pensar que después de la trayectoria de esta investigación sea posible llegar a un cierre conclusivo. De hecho, si soy coherente con el marco conceptual que ha acompañado mi búsqueda por responder las preguntas de investigación, las transiciones toman su curso dentro del continuo e interminable movimiento de las temporalidades y de las continuas transformaciones que tienen lugar en medio de ellas. Las transiciones de las experiencias socio-digitales a las que les he hecho seguimiento siguen dándose al difícil ritmo de la implementación del Acuerdo de Paz firmado en el 2016 y, por lo tanto, queda poco de aquello que parecía inaltable en lo que he logrado retratar y analizar en este trabajo. Sin embargo, paralelo a este reconocimiento, la delimitación temporal a la que podría denominarse como “etapa temprana” de la implementación del acuerdo no sólo funge como base para responder a mis interrogantes, sino también como referencia para entender el vínculo entre las vivencias guerrilleras y las que se empezaron a establecer en los primeros años de implementación del acuerdo. En este tenor, el significado que tiene la lectura o el recordar la vida guerrillera en medio de la disputa armada tiene el particular colorido que le da la cercanía temporal de las vivencias contada desde “ese presente” que exploro y que enmarco entre el 2016 y el 2019. La temporalidad que encierra mi trabajo me permitió una mirada hacia una vida en la guerra recién dejada atrás que permeó la forma en la que mis interlocutores se acercaron a ese pasado reciente, al que instrumentalizaron para hacerle frente a ese presente.

Responder a una amplia pregunta dirigida hacia la forma en la que se ha venido dando la transición de los excombatientes músicos de las FARC-EP tras la firma del Acuerdo de Paz a la luz de sus experiencias socio-digitales, de sus prácticas musicales y de la disputa mediática visible en la esfera pública implica no sólo delimitaciones tales como las temporales, el tipo de experiencias, el tipo de prácticas, y el tipo de disputas. Implica pensar también en que todo aquello se mueve y se entreteje. El seguimiento a este fenómeno, enmarcado en la liminalidad, me ha llevado a moverme dentro de diferentes tipos de espacios que han requerido tanto de mi “cuerpo digital” como de mi “cuerpo

material”, a los que entiendo como complementarios y no como parte de una relación dicotómica. Por otra parte, la imposibilidad de separar mis vehículos de entrada al campo me condujo a la imposibilidad de separar la construcción de los espacios online de los espacios offline, razón por la que recorro a un concepto que da cuenta y se origina en la conexión entre ellos: onlife. Ser consciente de esta conexión me llevó a enfocar mi lente investigativo en escenarios creados a partir de las prácticas de mis interlocutores. Estas fungieron como mi puerta de entrada a la resignificación de sus memorias, y me llevaron a problematizar aspectos tales como las temporalidades y los tipos de archivos que surgen de las experiencias en estas temporalidades, la apropiación de espacios respecto a la forma en la se construyen las localidades y las relaciones transnacionales, y la construcción de identidades afectivas que transitan y se debaten entre la colectividad y las fragmentaciones individuales.

Considero que uno de los frutos más representativos de esta investigación es que dio paso a la exploración de las experiencias de actores del conflicto armado tanto desde sus apropiaciones tecnológicas como de sus expresiones culturales. Esta mirada ha permitido una entrada al significado de la guerra desde otra perspectiva para complejizar el proceso de transición a la vida civil de los firmantes de paz que cumplían un rol dentro de la colectividad fariana desde el ámbito musical y comunicativo. La intersección entre el análisis social de los medios digitales y las producciones culturales, que al mismo tiempo permite la concatenación entre la antropología digital y la antropología de la música, me ha permitido explorar prácticas de agencia individual en un proceso de desprendimiento de una colectividad. Sin embargo, se evidencia que las individualidades siguen atadas al objetivo de contrarrestar discursos que estigmatizan a la colectividad fariana. Esta intersección es visible también en mi propuesta metodológica basada en una etnografía digital multisituada, a través de la cual logré situar e identificar las disputas en el campo mediático.

Mi hipótesis se origina al reconocer el poder visibilizador y de representación de los espacios socio-digitales. Como mencioné antes, dado que el paso a la vida civil implica un tipo de desprendimiento con la colectividad guerrillera, supuse que el paso de la pertenencia a la comunidad fariana a establecerse como personas independientes dentro del marco de la legalidad traería como consecuencia tensiones entre los valores colectivos e individuales. Teniendo en cuenta la diferencia entre el contexto de socialización en el momento de pertenecer a la guerrilla y el experimentado tras la entrega de las armas,

supuse, asimismo, que esta transición estaría caracterizada por incompatibilidades a las que se les debían hacer frente a través de la resignificación de sus experiencias. Estas resignificaciones permitirían, por una parte, darles voz a las individualidades ocultas tras la idea de una colectividad homogénea, y, por otra parte, permitirían ver el carácter dinámico y creativo de las experiencias de los y las firmantes de paz, que en gran parte serían utilizadas para construir un perfil pacifista que contrarrestara el perfil guerrerrista que ha predominado a lo largo del tiempo. Esta hipótesis, como se pudo ver a lo largo de este trabajo, fue en gran parte corroborada, y puede sintetizarse en los hallazgos que describiré a continuación.

Frente a las experiencias en transición de los excombatientes músicos farianos observadas a la luz de sus prácticas socio-digitales, uno de los primeros hallazgos fue el reconocimiento de la heterogeneidad de mis interlocutores, de sus vivencias durante la guerra, de las infraestructuras de las que se apropian para habitar los espacios socio-digitales, de sus aprendizajes y de sus formas de acercarse a la música. Las transiciones heterogéneas trajeron como consecuencia la resignificación de sus experiencias y de los aprendizajes que tuvieron durante la guerra<sup>218</sup>. Al lado de estas heterogeneidades, hallé también fragmentaciones, disputas, divisiones y diversidades identitarias. Un primer acercamiento que deja entrever mi trabajo coincide con la idea de hablar de “fuerzas revolucionarias” en plural. Son diferentes las formas en las que los frentes de las FARC-EP se acercaron a la música, son diferentes las estéticas a las que apelaron para llevar el mensaje guerrillero, así como son diferentes los intereses entre los/las exguerrilleros que, tras la firma del acuerdo, se materializaron en disputas. Desde el inicio de mi investigación pude ser testigo no sólo de cómo la colectividad se estaba fraccionando, sino también de cómo estos fraccionamientos no eran solamente producto del inicio de la implementación del acuerdo. Desde antes, ya existía desconfianza y roces entre, por ejemplo, combatientes con orígenes rurales y combatientes de orígenes urbanos que dejan en evidencia las diferenciaciones sociales de estos dos paisajes y los imaginarios que se crean desde ambas partes. También fue interesante acercarme a cómo surgieron narrativas de desconfianza entre los líderes de los diferentes frentes farianos. Ser testigo de estas disputas a las que me acercaron mis interlocutores me ayudaron a entender los silencios

---

<sup>218</sup> Para profundizar en el concepto de vida-escuela de las FARC-EP es relevante el trabajo de José Cárdenas (Cárdenas Sarrias, 2019)



o los temas no mencionados en sus biografías de Facebook o incluso en sus repertorios musicales.

Mi constante encuentro con archivos, a los que entiendo como espacios complejizados por la digitalidad y por la construcción de las identidades enlazadas a los afectos, influyó en la forma en la que estructuré mi trabajo. Desde mi interpretación, los espacios, las identidades y los afectos transversalizados en los archivos digitales no son esferas apartadas; estos elementos estuvieron presentes en mi proceso analítico de forma simultánea. Sin embargo, quise darle un lugar particular a cada uno de ellos en mis capítulos empíricos para poder explicar de forma más clara y profunda sus respectivas complejizaciones. Lo que le da forma y continuidad a mi análisis es el marco de la lucha dentro de la construcción de una esfera pública de la que hacen parte las voces de mis interlocutores. En la formación de esta fragmentada esfera pública juega un rol central la apropiación primero a nivel colectivo y posteriormente individual de los espacios onlife. A través del seguimiento de las prácticas digitales y de escenarios en donde la música fariana ha cobrado lugar, pude observar no sólo el significado de las estéticas musicales que han acompañado el quehacer musical de los/las excombatientes, sino el rol que estas han cumplido en la lucha por crear una imagen para hacerles frente a narrativas que desprestigiaban el proceder guerrillero.

Por lo tanto, un segundo hallazgo de mi investigación es que los archivos producto de las prácticas digitales de mis interlocutores funcionan como unidades de la memoria y como elementos contra discursivos. La transición a la vida civil tras la entrega de las armas se expulsa en darle continuidad a narrativas que buscan legitimar las decisiones tomadas por los hoy exguerrilleros y en el esfuerzo por crear una imagen que, basada en el perfil artístico de mis interlocutores, tiene como objetivo mostrarlos como sujetos de paz y no solamente como sujetos de guerra. Esto es visible en los archivos que se han construido como producto de las experiencias socio-digitales originadas incluso antes de la entrega de las armas, y cuyo análisis me permitió ver el posicionamiento de mis interlocutores y la construcción de la memoria que también están insertos dentro de esa disputa para figurar en la esfera pública. En el capítulo 4 me pregunto por la interacción de las experiencias socio-digitales y musicales de los/las firmantes paz con la creación de archivos digitales y análogos, así como por la forma en la que estos archivos se anclan tanto a sus prácticas de memoria, como a discursos que circulan en la esfera pública. A lo largo de este capítulo pude establecer que los archivos son elementos constitutivos de

los espacios onlife que habitan los firmantes de paz con los que he tenido oportunidad de interactuar. De hecho, la construcción de estos es una forma de habitar esos espacios. Se articulan con las experiencias socio-digitales de los exguerrilleros músicos porque en los archivos se refleja tanto la forma en la que se han apropiado de tecnologías como el vínculo que estas apropiaciones tiene con las estéticas musicales que los identifican. En las entrevistas realizadas, y explícitamente en algunas de sus publicaciones, mis interlocutores manifiestan su intencionalidad de proyectar narrativas para contrarrestar la imagen criminal propagadas por medios de comunicación de quienes detentan el poder económico y mediático en Colombia. No obstante, la forma de habitar estos espacios a través de archivos también permite observar la forma en la que los/las exguerrilleros/as transitan a la vida civil; cuáles son los retos que deben afrontar, cuáles son las sensaciones de reencontrarse o no con los circuitos de socialización que antecedieron su ingreso a la guerrilla, de qué forma sus experiencias musicales y capitales adquiridos se resignifican, y cómo estas resignificaciones se vinculan con una forma particular de utilizar el pasado o para sobrellevar el presente —en continua actualización— de la transición a la vida civil.

En el capítulo 4 analizo las prácticas digitales de firmantes de paz que pertenecieron a las agrupaciones musicales Horizonte Fariano y Rebeldía Oriental profundizando en un acercamiento a la memoria en el que la relación pasado y presente se retroalimenta en la medida en la que se piensa en el pasado desde un presente que se actualiza constantemente. De este proceso se originan no sólo formas de recordar, sino también silencios que evidencian no sólo qué no puede ser mencionado, sino también qué debería ser olvidado en pro de fortalecer la imagen de sujetos comprometidos con la paz. Entender estos silencios implicó para mi investigación ir más allá de las publicaciones en Facebook – infraestructura que alberga estos archivos – para establecer un contacto directo a través de entrevistas alrededor de estas publicaciones y sus vivencias en desarrollo. A partir de mi análisis, logré también establecer que el “pasado” remite no sólo a la vida guerrillera, sino también a la vida que antecedió su membresía a las FARC. Un reencuentro o no con este pasado, compuesto no solo de recuerdos, sino también de redes, es lo que me permitió caracterizar dos tipos de archivos insurgentes alusivos a una transición hacia “reencontrarse” y “des- encontrarse” con el pasado. El reencuentro, sin embargo, no le quita movilidad a lo antes conocido, sino que permite ver la resignificación de las experiencias adquiridas durante la guerra, y cómo estas se compaginan con los circuitos sociales que

antecedieron su vida guerrillera. Por otro lado, el “desencuentro” no implica que no exista por parte de los firmantes de paz un intento por darle un nuevo significado a sus experiencias o que de tales dificultades no hayan surgido salidas creativas que están asociadas a sus experiencias musicales o a lo que para ellos representa el oficio de la música.

Llegar a la caracterización de dos tipos de archivos no me condujo, sin embargo, a homogenizar las experiencias que podrían regirse por estas categorías. Mi análisis me llevó también a diversos archivos del reencuentro y del desencuentro que, basados en las experiencias individuales de los/las firmantes de paz, le dan valor o desvirtúan lo aprendido antes y durante la guerra. Más allá de estas diferencias, los archivos —o más bien contra archivos— en estas infraestructuras se desempeñan como vehículos que conectan a los/las exguerrilleros/as con la disputa dentro de una esfera pública fragmentada, y en la que se visibilizan tensiones y transiciones entre lo individual y lo colectivo, entre la clandestinidad y la apertura a lo público (en donde se entremezcla lo público y lo privado), y entre el recuerdo y el olvido.

En este punto, mi trabajo se centró en las experiencias de agrupaciones musicales de los hoy firmantes de paz. Estos sujetos reunidos bajo la figura de una agrupación musical fariana habitaron los espacios onlife —en este caso a través de YouTube— antes de la firma del acuerdo. Por consiguiente, resultó provechoso hacerle un seguimiento a la transformación, tras la firma del acuerdo, del vínculo de la música y los espacios digitales. Esto no sólo muestra una preferencia por el uso de determinadas plataformas —ya examinado en un trabajo anterior en el que el archivo de la colectividad fariana tiene a formarse bajo la infraestructura de YouTube, mientras que el de las individualidades de los/las firmantes de paz se forja bajo la infraestructura de Facebook—, sino que también muestra la transición entre un lenguaje legitimante de la guerra a un lenguaje que se adhiere a las lógicas de paz. No obstante, enfocarme en estos actores no me permitió perder de vista que los archivos surgidos de las prácticas digitales de otros interlocutores no abordados en ese capítulo también podrían caracterizarse como archivos del encuentro o del desencuentro, o que incluso podrían tener características de los dos. Por mencionar aquí un par de ejemplos, el archivo de Martín Batalla tiene componentes de reencuentro, en la medida en la que —gracias a su movilidad— puede reencontrarse con músicos con los que trabajaba antes de ingresar a la guerrilla, pero al mismo tiempo —por esa misma movilidad— documenta en sus archivos un desencuentro al llegar a nuevos lugares —

más allá de la nación— en donde recurre a sus experiencias musicales para abrirse paso ante lo desconocido y crear redes de alianza. El archivo de Guillermo Torres/Julián Conrado —creado a través de Twitter— podría catalogarse también como un archivo del reencuentro porque muestra cómo es llegar de nuevo a Turbaco y cómo la música creada durante su pertenencia a la guerrilla se resignifica, por ejemplo, en espacios de socialización del Acuerdo de Paz o en la campaña para lanzarse como candidato a la alcaldía. Sin embargo, también podría catalogarse como un archivo del desencuentro en la medida en que al llegar a Turbaco asume un rol que, si bien se construye con base en sus redes y sus experiencias musicales, es nuevo porque supone el ejercicio político desde un cargo administrativo de gobierno antes desconocido para él, quien a lo largo de su vida se había situado al lado de la oposición.

Un tercer hallazgo de esta investigación es que la construcción de alianzas en espacios locales y transnacionales han sido fundamentales dentro de la disputa mediática que ha sido parte del conflicto armado en Colombia. Desde el inicio de mi investigación tuve clara la relevancia de complejizar lo que hasta ese momento entendía por espacio. No sólo porque mi objeto de estudio retó las lógicas ya conocidas de entrar al campo a través de mi cuerpo físico, sino porque ese mismo reto lo estaban asumiendo mis interlocutores desde antes de la firma del acuerdo. Para llegar a lugares y a personas que sobrepasaran las fronteras de las FARC era fundamental habitar los espacios onlife con discursos y narrativas que legitimaran su proceder. Ser consciente de esto y de las implicaciones que tiene el ejercicio musical en la creación de esos discursos que conectan “más allá”, me llevó a preguntarme por la forma en la que se estaban articulando las experiencias socio-digitales de mis interlocutores con la creación de alianzas a nivel local y transnacional.

En ese orden de ideas, en el capítulo 5, me pregunto por los fines y los efectos de la creación de redes de alianza locales y transnacionales que los músicos exguerrilleros han logrado establecer y por el papel que juegan estas alianzas para luchar discursivamente en la esfera pública. El seguimiento a las prácticas de los/las exguerrilleros/as que ejercían la música me llevó entonces a problematizar qué significa crear “localidad” y qué implicaciones tiene crear esta “localidad” para la construcción de redes de alianza a nivel “transnacional”. Observar estos dos fenómenos me llevó a analizar a los espacios más como construcciones sociales que como categorías adscritas solamente a un lugar físico “territorializado”. Las transiciones a la vida civil de los/las exguerrilleros/as de las FARC-EP no son ajenas a las disputas por lograr visibilidad en esos espacios ni a los procesos

de reterritorialización que generan esas disputas. Considero que uno de los hallazgos de destacar dentro de este trabajo es que los firmantes de paz actúan y habitan de forma consciente esos espacios y entienden los alcances de sus prácticas socio-digitales.

Parte de mi trabajo ubica las indagaciones sobre la creación de “localidad” y “transnacionalidad” a la luz de las experiencias de dos de mis interlocutores que tienen la posibilidad de reencontrarse con el circuito de socialización que antecedió su ingreso a la guerrilla, y que apelan a diferentes estéticas musicales para entablar redes de alianza a diferentes niveles. La creación de localidad y de lazos transnacionales también está inserta dentro de las disputas mediáticas que forman a la esfera pública, y en donde las experiencias de haber sido guerrillero y haber sido músico son instrumentalizadas con este fin. También es visible dentro de estas construcciones que los espacios onlife contienen y dialogan con la formación de localidades que no necesariamente están adscritas a un lugar físico, y que esta dimensión espacial está conectada con las múltiples temporalidades que son posibles en las prácticas socio-digitales. Al examinar la desterritorialización de Turbaco en espacios onlife, este municipio se despoja de su condición netamente física y se re-territorializa a través de las prácticas socio-digitales de los pobladores de Turbaco. La forma en la que estos se posicionan frente a lo que representa Torres al ser exguerrillero de las FARC-EP y músico del municipio de Turbaco evidencia la existencia de redes locales que acogen o rechazan a la figura de Torres y que ponen en evidencia los discursos que circulan y componen a la esfera pública.

Por otro lado, la consolidación de los espacios onlife resultantes de las prácticas socio-digitales de Martín Batalla muestran cómo las FARC-EP a pesar de su condición de ilegalidad han estado en capacidad de generar simpatías en sectores que trascienden las fronteras nacionales. La existencia de sectores aliados en parte se evidencia en las “infraestructuras digitales” —como servidores en Suiza, España, Italia e Inglaterra— que esos sectores han posibilitado para la lucha guerrillera de las FARC, pero también en la movilidad de Batalla que, a través de sus visitas, logra materializar encuentros o diálogos que en otro momento se mantenían ocultos. La movilidad y la capacidad que tiene Martín para narrar, desde su perspectiva, cómo ha transcurrido la implementación del acuerdo está enlazada a la estética musical que empieza a (re)ejercer tras la firma del acuerdo. La agencia de Martín en los espacios digitales no sólo es evidente en la forma visual en la que publica su movilidad, sino en la forma en la que se apropia de las temporalidades de esos espacios. La publicación a destiempo cumple un rol evocativo y de búsqueda de

abierto reconocimiento de la existencia de esas alianzas. En ese sentido, las alianzas por fuera de la nación fungen como elementos de legitimación de la ideología fariana. Expongo en este trabajo que la capacidad de crear un imaginario de la lucha guerrillera fariana confluye también en la creación de una “localidad fariana” a la que se apela para construir esos lazos transnacionales. En ese sentido, las relaciones transnacionales pueden leerse como procesos de re-territorializaciones basadas en afinidades ideológicas más que en locaciones físicas delimitadas. El análisis de las transiciones hacia la vida civil muestra que la localidad es relacional y que su vínculo con el espacio físico puede ser un componente central pero no necesariamente imprescindible. También es visible el rol que juega el anclaje a ciertas estéticas musicales en la creación de estos lazos y conexiones. Podría decirse que la localidad de esa solidaridad internacionalista —relacional porque evoca una afinidad política— es la que permite que más adelante existan esos lazos transnacionales. Al tiempo en que se crea esa “localidad fariana” se están creando identidades de localidades afines, que es lo que permite que posteriormente se enlacen en el plano transnacional.

Aunque para efectos de este trabajo me enfoqué en dos experiencias en donde la creación de localidad y transnacionalidad se hace explícita, examinar los archivos que nacen de las prácticas socio-digitales de otros de los músicos/as firmantes de paz también podrían conducir a este proceso. Las publicaciones alusivas al paisaje y la música llanera por parte de los exintegrantes de la agrupación musical “Rebeldía Oriental” conducen a un tipo de localidad basada en la estética de la música llanera propia de los departamentos de Arauca, Casanare y Meta. Por otra parte, las experiencias musicales de actores como Leo León, desde una estética experimental que alude más a ritmos típicamente “urbanos” (rap y reggaetón), re-territorializan la relación campo-cuidad al convertirse en un vehículo de expresión de un actor cuyas experiencias se tejen en la ruralidad. Estas alusiones, asimismo, son generadoras de vínculos y simpatías con los contextos a los que transitan los/las excombatientes.

El cuarto hallazgo de esta investigación es que las construcciones identitarias y afectivas han sido generadoras de las narrativas que están en disputa en la esfera pública. El seguimiento a las transiciones a la vida civil de mis interlocutores me llevó a ahondar en la forma en la que se construyen y se transforman las identidades de los hoy firmantes paz, teniendo en cuenta el desarraigo que se genera de pasar de pertenecer a una colectividad cohesionada por las prácticas de guerra, a empezar a actuar como sujetos

individuales que, aunque formalmente apartados de esta colectividad, siguen abrazando las experiencias adquiridas durante la guerra. Tener como lente las prácticas musicales y su relación con espacios onlife me condujo a escenarios de encuentro colectivo cuya simbología abarcaba el ámbito identitario y afectivo. Por lo tanto, en el capítulo 6 me pregunto por la forma en la que se construye la identidad fariana y la identidad Caribe en virtud de prácticas socio-digitales inspiradas en los lazos afectivos hacia presos políticos de la colectividad fariana, y cómo estas prácticas disputan nuevamente un lugar en la esfera pública. Una de las preocupaciones tras el inicio de la implementación del Acuerdo de Paz era las condiciones jurídicas de quienes antes de la firma del acuerdo habían perdido su libertad por luchar dentro de las FARC. Esto influyó en que una de las motivaciones para la convocatoria colectiva fuera la manifestación de apoyo hacia lo que para las FARC-EP eran presos políticos, mientras que para los medios de comunicación más poderosos estaban siendo ajusticiados por consecuencia de sus actos criminales. Esta perspectiva me abrió nuevamente una ventana hacia esa disputa entre narrativas antípodas.

Analicé, entonces, los diferentes niveles de afiliaciones identitarias que se dejan entrever en medio de manifestaciones solidarias y afectivas hacia dos presos políticos; uno desde antes de la firma del Acuerdo de Paz y otro tras la firma de este. Son figuras que generan opiniones encontradas/polémicas/opuestas. Sus acciones y sus posicionamientos frente a la situación de conflicto nacional se mencionan en varios titulares tanto de diarios como de noticieros, que se entrelazan con publicaciones de grupos y de cuentas individuales de Facebook. Así como son visibles los diferentes medios que informan según sus infraestructuras y grupos de alcance, también son visibles las distintas tonalidades que toman las discusiones frente a lo justo o no de la captura de quienes pertenecieron a las FARC-EP. Para la comunidad de las FARC-EP, estas figuras son representativas porque, como analicé en mi trabajo, encarnan los valores de la colectividad, pero también porque se han perfilado desde su trabajo como gestores culturales como hombres ligados a la resistencia desde la cultura y la comunicación más que a la resistencia desde las armas. No es de extrañar el acercamiento idealizado que tiene la colectividad fariana frente a estas dos figuras; tal vez por sus personalidades carismáticas, como también puede ser catalogada la personalidad de Guillermo Torres, o tal vez porque con su trabajo desde la cultura, la comunicación y la propaganda lograron establecer vínculos afectivos con la comunidad de las FARC-EP. Al idealizar se olvidan o no se mencionan algunos rasgos

de las personas y, de alguna manera también, se deja de lado la autocrítica. Si esta tiene lugar, no se habla de ella abiertamente y se silencia entre las charlas íntimas y privadas. Sin embargo, esta idealización y esos silencios sobre lo que humaniza a los héroes puede responder también, como logré observar en este trabajo, a un afán de contrarrestar a aquellas narrativas que han circulado de forma más fuerte y durante más tiempo en aquellos lugares a los que las FARC-EP no tenían alcance.

En medio de estas observaciones, me encuentro constantemente los archivos y con los espacios que son apropiados por medio de estos. Los archivos de mis interlocutores se mueven desde sus emociones de frustración y tristeza que, en medio de esta primera etapa de implementación del acuerdo, los convierten más en archivos del desencuentro —y por qué no, de la frustración— que del reencuentro. Las prácticas socio-digitales —en este caso la digitalización de creaciones hechas en la cárcel— adicionalmente transforman espacios como la prisión, pensada desde sus inicios como un panóptico para controlar como el que nos describe Foucault, en un espacio que, si bien restringe al cuerpo de su libertad, al mismo tiempo le permite salir y conectarse con otros por medio de cartas, dibujos y mensajes de WhatsApp. Esto sin olvidar que para ello se hace necesaria la intervención y mediación de otros cuerpos —manos— que hacen uso de dispositivos como teléfonos celulares para que estos materiales sean digitalizados y logren conectarse con otros públicos.

Pero las conexiones por fuera de la prisión tampoco son homogéneas. A lo largo de mi investigación se dejan entrever las fragmentaciones entre la misma colectividad, así como las diferentes formas de escenificar/performar el acercamiento hacia estas figuras representativas farianas. En este proceso me encontré con la música en sus múltiples formas; aquella que se presenta en los escenarios en vivo, en donde el vehículo y vínculo corporal se hace evidente. Allí es posible ver y escuchar de frente la voz y la sonrisa de otro/a, que a su vez levanta con sus manos su teléfono celular para fotografiar o grabar videos de lo que ocurre en ese escenario, para posteriormente/simultáneamente compartirlo en los escenarios digitales. No pasa por separado; todo tiene lugar en una maraña de tiempos que influyen en el alcance hacia los públicos. En medio de esto, los artefactos cobran nuevos significados; las pinturas se convierten en fotografías, las frases pronunciadas se convierten en textos en negrilla acompañados de otras imágenes, las cartas se convierten en fotografías y los poemas se convierten en canciones. Por su parte, la música en los escenarios digitales como Facebook y YouTube despierta también



diversas reacciones dependiendo de la apertura de los públicos que la privacidad de estas publicaciones posibilite. Lo anterior sin olvidar que estos videos que son publicados en estas plataformas dan cuenta de las materialidades requeridas para su realización, así como de los cuerpos de los individuos que se presentaron junto a una cierta “escenografía” frente a la cámara. Por lo tanto, explorar escenarios diferentes me conduce a su entrelazamiento —práctico y discursivo— y no a su paralelismo o relacionamiento dicotómico.

Los encuentros alrededor de la prisión de quienes son representativos para la comunidad fariana son constitutivos de los espacios onlife. Observar la forma en la que estos espacios se construyen también permiten entrever la diversidad de las afiliaciones identitarias de esta comunidad y que están presentes en su tránsito hacia la vida civil. Desde mi análisis, la identidad fariana —que podría ser el alimento de la “localidad fariana”— convive con las identidades regionales —en donde predomina, a causa de las estrategias de difusión de la música tropical, la región Caribe—, con una identidad ideológica “revolucionaria” que les permite vincularse con espacios transnacionales con los que comparten luchas e ideales, y con una identidad artística que reivindica el oficio del músico o del artista como conciliador o incompatible con las lógicas criminales que predominan en el imaginario sobre el perfil guerrillero. Por lo tanto, en este proceso, la música juega un rol no solamente desde su diferenciación estética y su capacidad para comunicar un determinado mensaje de reivindicación a la causa fariana, sino también desde el supuesto que prevalece de ver a la música como un elemento per-se positivo.

El quinto hallazgo es el poliformismo musical que permite, por una parte, que el quehacer musical sea un oficio que humaniza y, por otra, que conecte con las identidades territoriales. Aquí quiero retomar mi entrada a la temática con la que me he ocupado en los últimos años: una publicación de la Revista Semana del 2010, medio de comunicación que tradicionalmente ha pertenecido a las élites económicas del país. La proyección de la imagen de guerrilleros que portan su uniforme de guerra junto con instrumentos musicales genera la idea de que además del oficio militar, quienes pertenecen/pertenecían a la guerrilla tenían espacio para las prácticas artísticas. Este reconocimiento, que por supuesto no obvia la conexión de la música con los propósitos políticos de las FARC-EP (de hecho, el artículo se titula “Video de las FARC. Más allá del rap un manifiesto político”), además de hacer evidente que esta guerrilla se preocupa por movilizar sus discursos en los espacios onlife, humaniza a los/las hoy firmantes de paz al hacer visibles

cuerpos guerrilleros con “posturas relajadas” que no portan armas, que tienen rostros sonrientes, y que contrastan con aquellas narrativas que exaltan los crímenes de esta guerrilla. Con mi investigación logré profundizar sobre la consciencia que tiene la comunidad fariana sobre el imaginario que aleja a la producción artística de las prácticas de guerra, o que por lo menos las complejiza o les da espacio para mostrar la sensibilidad de quienes hacen parte de este grupo insurgente. Esta consciencia alimenta las motivaciones que tienen los/las firmantes de paz para darle forma a sus prácticas socio-digitales, y es en parte el motor para querer visibilizar sus discursos en la esfera pública antes y después de la firma del acuerdo.

No obstante, es importante ir más allá de la intencionalidad de estos discursos y de la influencia de estos imaginarios en el querer resaltar la “benevolencia” del oficio musical. Mi sexto hallazgo es que, partiendo del material empírico recopilado y del análisis de las experiencias de mis interlocutores, la habilidad militar no está necesariamente en disputa con la habilidad artística y comunicativa. En algunas de las entrevistas alrededor de las experiencias musicales y socio-digitales de los excombatientes también salieron a relucir narrativas que describen sus habilidades en ámbitos como la inteligencia militar, la guardia, vigilancia y cuidado de personas secuestradas y de acciones militares contra poblaciones que representaban un riesgo para las operaciones de la guerrilla. Este tipo de acciones, si bien aparecen en las entrevistas y conversaciones informales cuando ya había podido establecer un contacto más cercano y una relación de confianza con mis interlocutores, no aparecen dentro de las narrativas expuestas en la apropiación de sus espacios onlife tras la entrega de las armas. Por lo tanto, pueden leerse como silencios estratégicos para disputar en la construcción de la opinión pública. Tener presente esta ambigüedad permite alejarnos de una romantización de la guerrilla o de los discursos generadores de revoluciones sociales, y acercarnos más a la complejidad de los actores involucrados en el conflicto; ver al arte como parte constitutiva de escenarios de violencia y como una herramienta no neutral o per se positiva.

Otra muestra del polimorfismo musical se hace evidente en su calidad estética. El seguimiento a los tránsitos onlife de música y a las prácticas musicales de mis interlocutores me condujo a diversidades artísticas basadas en las experiencias e identidades regionales que han anclado a mis interlocutores a sus territorios y a sus compromisos políticos. Estas experiencias regionales son las que les han dado tónicas particulares a los posicionamientos de los músicos farianos y a sus prácticas socio-

digitales. Este polimorfismo también se evidencia en su calidad de “expresión de experiencias” que puede ser difundida y apropiada de diferentes maneras. El análisis de los espacios onlife expone las diferentes formas en la que se moviliza un mensaje en términos comunicativos, y cómo la versatilidad de la música permite que esta se inserte en lugares de socialización que implican tanto el encuentro directo de las materialidades del cuerpo como las proyecciones y resignificaciones que los espacios socio-digitales posibilitan a estos mismos cuerpos. El seguimiento online de la música me condujo a las prácticas e infraestructuras offline con las que dialogaban, así como mi seguimiento “netamente offline” me condujo a las interacciones online que podrían interpretarse como prolongaciones de los encuentros que allí tenían lugar.

El séptimo hallazgo de mi investigación es que, si bien hay un intento por darle continuidad al oficio musical, varios de mis interlocutores, tras la entrega de las armas, de cierta forma “retornaron” a ellas. Aquí se hace necesario destacar la idea de “retornar” como parte de la transición hacia la vida civil. La música sin duda sigue siendo un elemento central de sus identidades y sigue siendo una de las prácticas en las que invierten su tiempo. Sin embargo, la forma en la que se ejercía la música antes de la firma del acuerdo y las funciones que estas expresiones cumplían han perdido valor tras la entrega de las armas; en el retorno a la vida civil se valoran más las experiencias que adquirieron en el ámbito militar que en el musical. Muestra de ello es que Anderson, Ariel y Aleja se desempeñan actualmente como escoltas. Si bien Anderson divide su tiempo entre la música que promueve a través de las redes sociales y su tiempo como escolta, sus prácticas socio-digitales no se refieren a esta ocupación. Ariel hoy en día trabaja en Bogotá después de ser desplazado por la violencia que se vive en el departamento de Arauca que en un principio lo acogió al convertirse en firmante de paz. Su ocupación principal es trabajar como escolta y poco tiempo dedica a la música y a los videos musicales. Aleja actualmente canta con una agrupación vallenata, pero se desplaza continuamente a causa de su trabajo como escolta. Quienes hasta el momento no han “retornado” a su contacto con las armas son Guillermo Torres, actual alcalde del municipio de Turbaco, Martín Batalla, representante de la cooperativa “La Montaña” y Jaime Nevado, quien dirige grupos de teatro juveniles en Medellín. Algunos de ellos se han convertido en figuras públicas y han aparecido en varios medios de comunicación tradicionales y alternativos contando sus historias y posicionándose nuevamente como hombres y mujeres comprometidos con la paz.

Quisiera cerrar estas conclusiones con algunas reflexiones sobre los caminos que se han abierto con los hallazgos de este trabajo y que merecen ser investigados a profundidad en futuras investigaciones. Considero que es de relevancia preguntarse por el papel de los músicos del Bloque Sur que pertenecieron a la orquesta “Los Rebeldes del Sur” liderada por Camilo Vargas, a quien tuve la oportunidad de entrevistar en Pitalito Huila. Una mirada hacia esta agrupación y hacia músicos como Camilo Vargas, compositor prolífico que ayudó a músicos como Aleja en el arte de la composición, aportaría, por una parte, a entender la riqueza estética y el valor social que las orquestas cumplieron en la socialización de la guerrilla con la población civil. Por otra parte, contribuiría al análisis sobre los efectos directos de los combates armados en el ejercicio de la música. Camilo Vargas fue testigo de cómo esta orquesta se fue desintegrando tras la muerte en combate de cada uno de sus miembros a causa del llamado Plan Patriota puesto en marcha durante el gobierno de la Seguridad Democrática. La voz de Camilo sobre lo que significó hacer parte de una orquesta tropical y versátil en la interpretación de diferentes géneros musicales —y que era llevada como parte de la oferta cultural que las FARC-EP proveían a algunas poblaciones alejadas del apoyo del estado—, dialoga con la voz de Fredy, pianista de esa misma orquesta que junto con Aleja fue uno de los pocos sobrevivientes de la orquesta. La biografía de Fredy también nos conduce, por un lado, a las vivencias y falencias afectivas que conducen a los menores de edad a integrarse al movimiento guerrillero en busca de una colectividad de acogimiento y apoyo social, y, por otro lado, a la tragedia de tener que combatir contra el bando de su hermano que pertenecía al ejército nacional. Por lo tanto, un énfasis en vivencias como las de Fredy aportaría al análisis sobre la composición social de los actores armados que, si bien se enfrentan a muerte en bandos opuestos, pertenecen al mismo estrato campesino y experimentan las mismas vivencias locales.

Por último, considero que se abre la posibilidad de mirar la música desde las construcciones de género que se despliegan de las prácticas musicales. Mayoritariamente son hombres los compositores de canciones farianas y son ellos los que a través de sus discursos musicales no sólo hablan de los valores revolucionarios de la lucha armada, sino de cómo se establecen relaciones sociales con las mujeres. Un acercamiento al oficio musical y su articulación con la construcción de masculinidades revolucionarias sería muy provechoso, así como un ahondamiento en los discursos que se crean sobre lo que

se entiende por feminidad guerrillera y por la relación que se establece con otras figuras femeninas como las madres de los combatientes.

## Bibliografía

- Abal Medina, P. (2007). Notas sobre la noción de resistencia en Michel de Certeau. *Kairos: Revista de temas sociales, ISSN 1514-9331, N°. 20, 2007.*
- Agencia de Noticias Bolivarianas. (2019). *Entrevista exclusiva a Mark Burton, abogado de Simón Trinidad.* [https://www.youtube.com/watch?v=\\_BuW1nxg6DU](https://www.youtube.com/watch?v=_BuW1nxg6DU),
- Aguilera Peña, M. (2003). La memoria y los héroes guerrilleros. *Análisis político*, 3-27.
- Aguilera Peña, M. (2013). *Las farc: Auge y quiebre de su modelo de guerra.* <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/74863>
- Almeida, P., & Urbizagástegui, R. (1999). Cutumay Camones: Popular Music in El Salvador's National Liberation Movement. *Latin American Perspectives*, 26(2), 13-42. <https://doi.org/10.1177/0094582X9902600202>
- Amazeen, M. A. (2014). The politics of memory: Contesting the “Convention Night” version of this historic day. *Media, Culture & Society*, 36(5), Article 5. <https://doi.org/10.1177/0163443714527564>
- Andreoli, B. (2014). Debates sobre la noción de esfera pública- ¿herramienta de emancipación o herramienta de dominación? - Bruno Andreoli. *Facultad de Ciencias Sociales, Udelar*, 1-19.
- Androustopoulos, J. (2014). Moments of sharing: Entextualization and linguistic repertoires in social networking. *Journal of Pragmatics*, 73, 4-18. <https://doi.org/10.1016/j.pragma.2014.07.013>
- Angarita Cañas, P. E., Gallo, H., Jiménez, B. I., Londoño Berrío, H. L., Londoño Usma, D., Medina Pérez, G., Mesa Bedoya, J. A., Ramírez Jiménez, D., Ramírez, M. E., & Ruiz Gutiérrez, A. M. (2015). *La construcción del enemigo en el conflicto armado colombiano 1998-2010* (Primera edición). Sílabo: Universidad de Antioquia, INER, Instituto de Estudios Regionales.

- Antonsich, M. (2010). Searching for Belonging – An Analytical Framework. *Geography Compass*, 4(6), 644-659. <https://doi.org/10.1111/j.1749-8198.2009.00317.x>
- Appadurai, A. (2003a). Archive and Aspiration. En J. Brouwer & A. Mulder (Eds.), *Information is alive. Art and Theory on Archiving and Retrieven Data*. Institut for the Unstable Media.
- Appadurai, A. (2003b). The production of locality. En R. Robertson & K. E. White (Eds.), *Globalization: Critical concepts in sociology* (pp. 52-73). Routledge.
- Appel, M. (2005). La entrevista autobiográfica narrativa: Fundamentos teóricos y la praxis del análisis mostrada a partir del estudio de caso sobre el cambio cultural de los Otomíes en México. *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research*, 6(2).
- Appiah, A. (2018). *The lies that bind: Rethinking identity: creed, country, colour, class, culture* (1. in Great Britain). Profile Books.
- Araya, A. (2006). El castigo físico: El cuerpo como representación de la persona. Un capítulo en la historia e la occidentalización de América, siglos XVI-XVIII. *HISTORIA No 39, 2 julio-diciembre 2006*, 349-367.
- Ardèvol, E. (1998). Por una antropología de la mirada: Etnografía, representación y construcción de datos audiovisuales. *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 53(2), 217-240. <https://doi.org/10.3989/rdtp.1998.v53.i2.396>
- Ardevol, E., & Travancas, I. (2018). Cartas para la libertad: Afectos y acción política en tiempos digitales. *Quaderns-e de l'Institut Català d'Antropologia*, 23(2), Article 2. <https://publicacions.antropologia.cat/quaderns-e/article/view/65>
- Arellano, J. M. (2019). El concepto de identidad. Una aproximación a la música en América Latina. *Revista NEUMA*, 1, 36-59.

- Ares Yebra, J. (2013). El encuentro entre música y comunicación. Revisión y propuesta de lugares comunes para la consolidación de un campo interdisciplinar. En M. Mariño, T. González, & M. Pacheco (Eds.), *Actas del 2do Congreso Nacional Sobre Metodología de la Investigación en Comunicación* (Vol. 1, pp. 33-46).
- Arfuch, L. (2010). Espacio, tiempo y afecto en la configuración narrativa de la identidad. *deSignis*, 15, 32-40.
- Baker, S. (2013). Conceptualising the use of Facebook in ethnographic research: As tool, as data and as context. *Ethnography and Education*, 8, 131-145. <https://doi.org/10.1080/17457823.2013.792504>
- Baquero, H. (2019). Valledupar, su cacique Upar y su fundación. *Diario del Norte*. <https://diariodelnorte.net/18-opinion/1211-valledupar-su-cacique-upar-y-su-fundacion.html>
- Barker, T. (2011). Re-Composing the Digital Present. *Contemporaneity: Historical Presence in Visual Culture*, 1, 88-104. <https://doi.org/10.5195/contemp.2011.13>
- Barker, T. (2012). *Time and the digital: Connecting Technology, Aesthetics, and a Process Philosophy of Time*. Dartmouth College Press.
- Barker, T. (2014). *Media In and Out of Time: Multi temporality and the technical conditions of contemporaneity*. The Digital Subject III: Temporalities, Paris.
- Barrientos, A., Benavides, M., & Serrano, M. (2005). El espacio público urbano: Un fenómeno territorial. *Textos Antropológicos*, 15(1), 15.
- Batalla, M. (2017, septiembre 19). *Entrevista 19.09.2017—Bogotá* [Comunicación personal].
- Batalla, M. (2018). *Facebook—Martín Batalla—Publicaciones*. <https://www.facebook.com/martin.batalla.1804>
- Batalla, M. (2018, marzo 9). *Entrevista 9.03.2018 Bogotá* [Comunicación personal].



- Batalla, M. (2018, mayo 2). *Entrevista 2.05.2018—Berlín* [Comunicación personal].
- Bauman, R., & Briggs, C. L. (1990). Poetics and Performance as Critical Perspectives on Language and Social Life. *Annual Review of Anthropology, 1*, 59-88.
- BBC Mundo. (2012, febrero 9). *Las FARC y la paz: Lecturas de un mensaje en clave de rap*.  
[https://www.bbc.com/mundo/noticias/2012/09/120904\\_farc\\_rap\\_interpretaciones\\_yv](https://www.bbc.com/mundo/noticias/2012/09/120904_farc_rap_interpretaciones_yv)
- BBC News Mundo. (2012, septiembre 3). *El rap político con que las FARC aceptan dialogar*.  
[https://www.bbc.com/mundo/video\\_fotos/2012/09/120901\\_video\\_colombia\\_farc\\_paz\\_musical\\_cch](https://www.bbc.com/mundo/video_fotos/2012/09/120901_video_colombia_farc_paz_musical_cch)
- Beltrán, M. Á., Ruiz, M., & Freyter, J. E. (2019). *Universidades Bajo S.O.S.pecha: Represión estatal a estudiantes profesorado y sindicalistas (2000-2019)*. Editorial Bolívar.
- Benassini Felix, C. (2020). Memes de Internet: Multimodalidad, Intertextualidad e Interdiscursividad en tiempos de Covid-19. *Virtualis, 11*(21), Article 21.
- Benavente, S. C. (2007). La cultura popular. La música como identidad colectiva. *Diálogo Andino, 29*, 29-46.
- Bermúdez, E. (2004). ¿Qué es el vallenato? Una aproximación musicológica. *Ensayos, Historia y Teoría del Arte, IX*, 9-62.
- Bernabé Villodre, M. del M. (2013). Importancia de la música como medio de comunicación intercultural en el proceso educativo. *Teoría de la Educación. Revista Interuniversitaria, 24*(2), 107-127. <https://doi.org/10.14201/10357>
- Bjørner, T., & Schrøder, M. (2019). Advantages and challenges of using mobile ethnography in a hospital case study: WhatsApp as a method to identify

- perceptions and practices. *Qualitative Research in Medicine and Healthcare*, 3(2), Article 2. <https://doi.org/10.4081/qrmh.2019.7795>
- Blaagaard, B., Mortensen, M., & Neumayer, C. (2017). Digital images and globalized conflict. *Media, Culture & Society*, 39(8), Article 8. <https://doi.org/10.1177/0163443717725573>
- Boellstorff, T., Nardi, B., Pearce, C., & Taylor, T. L. (2012). *Etnography and virtual worlds. A handbook of method*. Princeton University Press.
- Bolívar, I. (2017). Unheard Claims, Well-Known Rhythms The Musical Guerrilla FARC-EP (1988– 2010). En *Territories of conflict: Traversing Colombia through cultural studies*. (A.F. Castro, et al., eds., pp. 209-220). University of Rochester Press.
- Bolívar, I., & Lizarazo, S. (2021). Entre sueños, montañas y vallenatos. Aprendizajes sobre la expansión regional de las FARC-EP en el Caribe: Among Dreams, Mountains, and Vallenatos. Learnings about the Expansion of the FARC-EP in the Caribbean Region. *Entre sonhos, montanhas e vallenatos. Aprendizagens sobre a expansão regional da FARC-EP no Caribe.*, 107, 139-162. <https://doi.org/10.7440/colombiaint107.2021.06>
- Bolter, J. D., & Grusin, R. A. (2000). *Remediation: Understanding new media*. MIT Press.
- Boulanger Martel, S. P. (2020). Cultural Production, Music and the Politics of Legitimacy: The Case of the FARC in Colombia. *Routledge Taylor & Francis Group*, 1-22. <https://doi.org/10.1080/13698249.2021.1846351>
- Bourdieu, P. (1983). The field of cultural production, or: The economic world reversed. *Poetics*, 12(4), 311-356. [https://doi.org/10.1016/0304-422X\(83\)90012-8](https://doi.org/10.1016/0304-422X(83)90012-8)
- Bourdieu, P. (1995). *Physical Space, Social Space and Habitus*.

- Bourdieu, P. (1999). El espacio para los puntos de vista. *Revista Proposiciones*, 2(29), 2-14.
- Bourdin, G. L. (2015). Antropología de las emociones: Conceptos y tendencias. *Cuicuilco*, 23(67), 55-74.
- Boyd, M. S. (2014). (New) participatory framework on YouTube? Commenter interaction in US political speeches. *Journal of Pragmatics*, 72, 46-58. <https://doi.org/10.1016/j.pragma.2014.03.002>
- Brouwer, J., & Mulder, A. (Eds.). (2003). *Information is alive. Art and Theory on Archiving and Retrieven Data*. Institut for the Unstable Media.
- Bruns, A., & Highfield, T. (2015). Is Habermas on Twitter? En *The Routledge Companion to Social Media and Politics*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315716299>
- Budka, P., & Bräuchler, B. (2020). Anthropological Perspectives on Theorising Media and Conflict. En P. Budka & B. Bräuchler (Eds.), *Theorising media and conflict*. Berghahn Books.
- Calderón, E. (2012). *La afectividad en antropología: Una estructura ausente*. CIESAS. [https://www.academia.edu/40473275/Edith\\_Calder%C3%B3n\\_Rivera\\_2012\\_La\\_afectividad\\_en\\_antropolog%C3%ADa\\_una\\_estructura\\_ausente\\_CIESAS\\_UA\\_M\\_I\\_Ciudad\\_de\\_M%C3%A9xico\\_264\\_pp](https://www.academia.edu/40473275/Edith_Calder%C3%B3n_Rivera_2012_La_afectividad_en_antropolog%C3%ADa_una_estructura_ausente_CIESAS_UA_M_I_Ciudad_de_M%C3%A9xico_264_pp)
- Calderón Sáenz, C. (2015). Aspectos Musicales del Joropo de Venezuela y Colombia. *Música oral del Sur: revista internacional*, 12, 419-444.
- Campaña de Liberación «Santrich Libre». (2018). *Facebook—#SantrichLibre—Publicaciones*.
- Campbell, J. (1959). *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. Fondo de Cultura Económica.
- Campo, L. (2008). *Diccionario básico de Antropología*. Abya-Yala.

- Canclini, N. G. (1984). *Gramsci con Bourdieu. Hegemonía, consumo y nuevas formas de organización popular*. 14.
- Cañedo Rodríguez, M. (1999). Cultura e identidad desde la óptica antropológica: Una revisión teórica. *Identidad humana y fin de milenio. Themata*, 23, 181-184.
- Caracol Radio. (2015, septiembre 28). *Murió alias «Lucero», compañera sentimental de «Simón Trinidad»*.  
[https://caracol.com.co/programa/2010/09/20/6am\\_hoy\\_por\\_hoy/1284994560\\_360130.html](https://caracol.com.co/programa/2010/09/20/6am_hoy_por_hoy/1284994560_360130.html)
- Carbullanca Núñez, C. (2014). Los mártires olvidados: Un estudio de los imaginarios del martirio en la fuente de los dichos. *Veritas*, 31, 135-160.  
<https://doi.org/10.4067/S0718-92732014000200007>
- Cárdenas Sarrias, J. A. (2019). *En Bogotá nos pillamos. La vida-escuela de las Fuerzas Armadas revolucionarias de Colombia—Ejército del Pueblo (Farc-Ep) a través de sus cuatro generaciones 1950-2018*. Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades.
- Castells, M. (2010). Globalisation, Networking, Urbanisation: Reflections on the Spatial Dynamics of the Information Age. *Urban Studies*, 47(13), 2737-2745.  
<https://doi.org/10.1177/0042098010377365>
- Castrillejo, A. (2009). *Los archivos del dolor. Ensayos sobre la violencia y el recuerdo en la Sudáfrica contemporánea*. Universidad de los Andes.
- Centro Nacional de Memoria Histórica (Ed.). (2013). *Informe general, Grupo de Memoria Histórica. ¡Basta Ya! Colombia: Memorias de guerra y dignidad* (Segunda edición corregida). Centro Nacional de Memoria Histórica.

- Centro Nacional de Memoria Histórica, & Aguilera Peña, M. (2014). *Guerrilla y población civil. Trayectoria de las FARC 1949 2013*. Centro Nacional de Memoria Histórica.
- Cepeda, A. (2020). Madres constructoras de memoria: Uso del performance para la presentación de sí mismas y la representación de sus hijos desaparecidos en Facebook. *Virtualis*, 11(20), Article 20.
- Chau, C. (2010). YouTube as a participatory culture. *New directions for youth development*, 2010, 65-74. <https://doi.org/10.1002/yd.376>
- Chaves, M., & Montenegro, M. (2015, junio). Usos y sentidos contemporáneos de lo público. *Revista colombiana de Antropología*, 51 (1).
- Chica, R., & Delgado de los Ríos, Á. (2010). Vínculos intermediales entre producción discográfica de música de acordeón, la radio y la prensa local en Cartagena (1930-1960). En C. I. Fonseca Mendoza, O. Chajin, A. Cabarcas, R. Cantillo, & W. Miranda (Eds.), *De Alicia adorada a Carito: Memorias discursivas sobre la modernidad en el Caribe Colombiano / Clara Inés Fonseca Mendoza ... [Et al.]*. (cpu.441316). Catálogo Público Uniandes. <https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=cat07441a&AN=cpu.441316&site=eds-live>
- Chihu Amparán, A., & Gallegos, A. L. (2000). El enfoque dramático en Erving Goffman. *Revista Polis*, 2(0), Article 0.
- CINEP, García, M., Delgado, Á., Bohórquez, J. P., Archila, M., Sarmiento, F., Caraballo, V., García, M., Yepes, A., & Cadena, A. (2009). *Informe especial. La protesta social 2002-2008: En cuestión las políticas públicas de Urbe Vélez*. CINEP - Centro de investigación y Educación Popular.

- Clarín. (2004). *Simón Trinidad se graduó en Harvard y fue gerente de un banco*.  
[https://www.clarin.com/ediciones-anteriores/guerrillero-colombiano-simon-trinidad-graduado-harvard-gerente-banco\\_0\\_Hy8Gn5A1Ctg.html](https://www.clarin.com/ediciones-anteriores/guerrillero-colombiano-simon-trinidad-graduado-harvard-gerente-banco_0_Hy8Gn5A1Ctg.html)
- Comisión Nacional de Conciliación. (s. f.). *Los Espacios Territoriales de Capacitación y Reincorporación*. Recuperado 10 de diciembre de 2018, de <http://www.comisiondeconciliacion.co/actualidad-zvtn/los-espacios-territoriales-de-capacitacion-y-reincorporacion/>
- Comité Comunicaciones La Guajira (Director). (2017, marzo 1). *Desenterrando Memorias parte I* [YouTube].
- Conrado, J. (2013). *Entrevista 15.07.2013—Aporrea TV - Busquemos la paz con justicia y amor* [YouTube]. <https://www.youtube.com/watch?v=g1jXYfvv9m8>
- Conrado, J. (2019, marzo 21). *Entrevista 21.03.2019—Turbaco* [Comunicación personal].
- Contagio Radio. (2017, abril 25). *Nace Independencia Records una productora para la paz*. <https://archivo.contagioradio.com/independencia-records-paz.html>
- Córdoba, A. (2014). *Voz de la resistencia. Página Web FARC-EP*. <https://www.farc-ep.co/opinion/guerrillerada/voz-de-la-resistencia.html>
- Córdoba, A. (2017, octubre 3). *Entrevista 03.10.2017—Bogotá* [Comunicación personal].
- Córdoba, A. (2019, agosto 15). *Entrevista 15.08.2019—Barranquilla* [Comunicación personal].
- Córdoba, D. C. (2005). *Literatura popular en la música campesina y urbana de Pasto*. Universidad De los Andes.
- Coronado, G., & Hodge, B. (1998). La cultura como diálogo: Semiótica social para antropólogos mexicanos. *Dimensión Antropológica*, 12(enero-abril), 99-128.

- Corporación Colectivo de Abogados Suyana. (2016). *Nuevas agresiones por parte del personal del INPEC contra los prisioneros políticos y sociales*. <https://www.farc-ep.co/fin-del-conflicto/prisiones/nuevas-agresiones-por-parte-del-personal-del-inpec-contralosprisioneros-politicos-y-sociales.html>
- Corredor, J. D. (2017). Espacios Territoriales de Capacitación y Reincorporación: ¿El fortín político de las FARC? *Revista Nova et Vetera, Universidad del Rosario*, 3(33). <http://www.urosario.edu.co/Revista-Nova-Et-Vetera/Vol-3-Ed-33/Omnia/Espacios-Territoriales-de-Capacitacion-y-Reincorpo/>
- Cruz, R. D. (1997). La vivencia en circulación. Una introducción a la antropología de la experiencia. *Alteridades*, 7(13), Article 13.
- Cruz Santana, J. J. (2017). El concepto de experiencia en Victor W. Turner, E. P. Thompson y Anthony Giddens: Un diálogo entre antropología social, historia y sociología. *Sociología Histórica: Revista de investigación acerca de la dimensión histórica de los fenómenos sociales*, 7(1), 345-375.
- Dalsgaard, S. (2016). The Ethnographic Use of Facebook in Everyday Life. *Anthropological Forum*, 26(1), 96-114. <https://doi.org/10.1080/00664677.2016.1148011>
- Damasio, A. R. (1996). *El error de Descartes: La razón de las emociones*. A. Bello.
- De Certeau, M., Giard, L., & Mayol, P. (2000). *La invención de lo cotidiano. 1. Artes de Hacer*. (Vol. 1). Universidad Iberoamericana / Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente.
- Del Valle, T. (1987). La liminalidad y su aplicación al estudio de la cultura vasca. *KOBIE (Serie Antropología cultural)*, 2, 7-12.
- Díaz, R. (1997). La vivencia en circulación. Una introducción a la antropología de la experiencia. *Alteridades*, 7(13), 5-15.

- Díaz, R. (2019). *Entrevista 22.08.2019—Pondores* [Comunicación personal].
- Downey, J. (2014). Flux and the public sphere. *Media, Culture & Society*, 36(3), Article 3. <https://doi.org/10.1177/0163443713517732>
- El Espectador. (2010, septiembre 20). *Perfil de «Lucero», la locutora de las Farc*. <https://www.elespectador.com/judicial/perfil-de-lucero-la-locutora-de-las-farc-article-225327/>
- El Espectador. (2012, diciembre 6). *«Simón Trinidad» seguirá en prisión: EE.UU.* <https://www.elespectador.com/colombia/mas-regiones/simon-trinidad-seguira-en-prision-eeuu-article-391083/>
- El Mundo. (2016, agosto 30). *Y Gene Wilder se convirtió en «meme»*. <https://www.elmundo.es/f5/2016/08/30/57c578d046163faa3e8b4653.html>
- El Nuevo Siglo. (2004a, enero 5). *Así cayó 'Simón Trinidad'*.
- El Nuevo Siglo. (2004b, enero 5). *Palmera no será «canjeado»: Mindefensa*. [https://www.archivodelosddhh.gov.co/saia\\_release1/almacenamiento/APROBADO/2021-05-01/879487/anexos/1\\_1619846414.pdf](https://www.archivodelosddhh.gov.co/saia_release1/almacenamiento/APROBADO/2021-05-01/879487/anexos/1_1619846414.pdf)
- El Nuevo Siglo. (2004c, enero 6). *Crece polémica por captura de «Simón Trinidad»*. [https://www.archivodelosddhh.gov.co/saia\\_release1/fondos/co\\_codhes/CAJA%2028/Carpeta%201/PDF/136.pdf](https://www.archivodelosddhh.gov.co/saia_release1/fondos/co_codhes/CAJA%2028/Carpeta%201/PDF/136.pdf)
- El Tiempo. (2004, enero 4). *Cayó Simón Trinidad*. <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-1582490>
- El Tiempo. (2019). *En tres meses, 120 líderes sociales han sido asesinados en Colombia*. <https://www.eltiempo.com/colombia/otras-ciudades/el-mapa-de-los-lideres-sociales-asesinados-en-colombia-184408>
- Estalella, A. (2018). Etnografías de lo digital: Remediaciones y recursividad del método antropológico. *AIBR Revista de Antropología Iberoamericana*, 45-68.



- Estradas, A. (2017, julio 17). *Entrevista 17.07.2017—Icononzo* [Comunicación personal].
- Estradas, A. (2018, marzo 23). *Entrevista 23.03.2018—Yopal* [Comunicación personal].
- Estradas, A. (2019, marzo 25). *Entrevista 25.03.2019—Yopal* [Comunicación personal].
- FARC-EP. (2017, enero 26). Carta Abierta De Los Presos Políticos De Las FARC-EP Al Camarada Simón Trinidad, Prisionero En Cárceles Del Imperio Yankee. *Página Web FARC-EP*. <https://www.farc-ep.co/fin-del-conflicto/prisiones/carta-abierta-de-los-presos-politicos-de-las-farc-ep-al-camarada-simon-trinidad-prisionero-en-carceles-del-imperio-yankee.html>
- Fernández, A. M. (2011). Antropología de las emociones y teoría de los sentimientos. *Revista Versión Nueva Época*, 26.
- Ferrándiz, F. (2011). *Etnografías contemporáneas: Anclajes, métodos y claves para el futuro* (Primera edición). Anthropos.
- Flecker, J. (Ed.). (2016). *Space, place and global digital work*. Palgrave Macmillan.
- Flores, M. (2007). La identidad cultural del territorio como base de una estrategia de desarrollo sostenible. *Revista Opera, Universidad Externado de Colombia*, 7, 35-54.
- Floridi, L. (Ed.). (2015). *The Onlife Manifesto*. Springer International Publishing. <https://doi.org/10.1007/978-3-319-04093-6>
- Forth, G. (2018). Rites of Passage. En H. Callan (Ed.), *The International Encyclopedia of Anthropology* (pp. 1-7). John Wiley & Sons, Ltd. <https://doi.org/10.1002/9781118924396.wbiea2002>
- Foucault, M. (1991). *Historia de la sexualidad*. Siglo XXI veintiuno de Espana.
- Foucault, M. (2000). *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*. Alianza Editorial.
- Foucault, M. (2002). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Siglo XXI Editores Argentina.

- Fundación Rogelio Salmona. (2010). *Obra destacada Eje Ambiental*.  
<http://inicio.fundacionrogeliosalmona.org/notas/obra-destacada-eje-ambienta>
- G. Lange, P. (2019). *Thanks for Watching: An Anthropological Study of Video Sharing on YouTube*. University Press of Colorado.  
<https://doi.org/10.5876/9781607329558>
- García Lozano, J. C. (2016). *La lucha contrahegemónica de las FARC-EP (1998-2002)*. Universidad Nacional de Colombia.  
[https://www.academia.edu/37229105/La\\_lucha\\_contrahegem%C3%B3nica\\_de\\_las\\_FARC\\_EP\\_1998\\_2002\\_](https://www.academia.edu/37229105/La_lucha_contrahegem%C3%B3nica_de_las_FARC_EP_1998_2002_)
- García Méndez, J. A. (2016). Introducción. Música y antropología. Notas acerca de una relación olvidada. *Cuicuilco*, 23(66), 11-23.
- García-González, L. A., & Bailey Guedes, O. (2020). Memes de Internet y violencia de género a partir de la protesta feminista #UnVioladorEnTuCamino. *Virtualis*, 11(21), Article 21.
- Garrat, J. (2019). *Music and Politics. A critical Introduction*. Cambridge University Press.
- Geertz, C. (1980). *La interpretación de las culturas*. Gedisa.
- Geismar, H. (2017). Instant Archives? En L. Hjorth, H. Horst, & G. Bell (Eds.), *The Routledge Companion to digital ethnography* (pp. 331-343). Routledge Taylor & Francis Group.
- Giddens, A. (2006). *La constitución de la sociedad. Bases para la teoría de la estructuración* (Tercera reimpresión). Amorrortu editores.
- Giménez, G. (2005). Territorio e identidad. Breve introducción a la geografía cultural. *Trayectorias. Revista de Ciencias Sociales*, 17, 8-24.

- Giraldo Díaz, R. (2006). Poder y resistencia en Michel Foucault. *Tabula Rasa*, 4, 103-122. <https://doi.org/10.25058/20112742.249>
- Gobierno Nacional de Colombia, & FARC-EP. (2016, noviembre 12). *Acuerdo Final para la terminación del conflicto y la construcción de una paz estable y duradera*.
- Goffman, E. (1997). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Amorrortu editores.
- Golubović, Z. (2011). An Anthropological Conceptualisation of Identity. *SYNTHESIS PHILOSOPHICA*, 51, 25-43.
- Gómez Cruz, E. (2018). Etnografía celular: Una propuesta emergente de etnografía digital. *Virtualis*, 8(16), Article 16. <https://doi.org/10.2123/virtualis.v8i16.251>
- Gómez Cruz, E., & Harindranath, R. (2020). WhatsApp as «technology of life»: Reframing reserach agendas. *First Monday. Peer-reviewed journal on the Internet*, 25(1). [https://firstmonday.org/ojs/index.php/fm/article/view/10405/8318?fbclid=IwAR21jbq1GbOJzzaPc-\\_Ilo4fApJrmmB\\_J3vdzZX29Ld5pFvT02WrWcsBlmg](https://firstmonday.org/ojs/index.php/fm/article/view/10405/8318?fbclid=IwAR21jbq1GbOJzzaPc-_Ilo4fApJrmmB_J3vdzZX29Ld5pFvT02WrWcsBlmg)
- Gonzáles, E. (2018, marzo 27). *Entrevista 27.03.2018—Pondores* [Comunicación personal].
- González Escribano, J. L. (1981). Sobre los conceptos de héroe y antihéroe en la Teoría de la Literatura. *Archivum*, XXXI-XXXII.
- González Restrepo, M. (1996). *La música como lenguaje y sistema de comunicación*. Corporación Universitaria Autónoma de Occidente.
- Gramsci, A. (1981). *Cuadernos de la cárcel*. Ediciones Era.
- Grebe, M. E. (1987). Reflexiones antropologicas sobre temporalidad. *Lenguas modernas, Universidad de Chile*, 14, 163-172.

- Groo, K. (2020). *Bad Film Histories. Ethnography and the Early Archive*. University of Minnesota Press.
- Grossberg, L. (2011). Identidad y estudios culturales: ¿no hay nada más que eso? En S. Hall & P. Du Gay (Eds.), *Cuestiones de identidad cultural*. Amorrortu.
- Guzmán Mendoza, C. E. (2008). La política como objeto de reflexión. *Revista de Derecho*, 30, 268-298.
- Hall, S. (1997a). El trabajo de la representación. En S. Hall (Ed.), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices* El trabajo de la representación. SAGE Publications.
- Hall, S. (1997b). Introduction. En S. Hall (Ed.), *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*. The Open University / SAGE.
- Hall, S. (2011). Introducción: ¿quién necesita identidad? En S. Hall & P. Du Gay (Eds.), *Cuestiones de identidad cultural*. Amorrortu.
- Hand, M. (2016). Visuality in Social Media: Researching Images, Circulations and Practices. En L. Sloan & A. Quan-Haase, *The SAGE Handbook of Social Media Research Methods* (pp. 215-231). SAGE Publications Ltd. <https://doi.org/10.4135/9781473983847.n14>
- Haskins, E. (2007). Between Archive and Participation: Public Memory in a Digital Age. *Rhetoric Society Quarterly*, 37, 401-422. <https://doi.org/10.1080/02773940601086794>
- Hess, A. (2007). In digital remembrance: Vernacular memory and the rhetorical construction of web memorials. *Media, Culture & Society*, 29(5), Article 5. <https://doi.org/10.1177/0163443707080539>
- Hine, C. (2000). *Virtual ethnography*. SAGE.
- Hine, C. (2015a). *Ethnography for the Internet*. Bloomsbury Academic.

- Hine, C. (2015b). From virtual ethnography to the embedded, embodied, everyday Internet. En *Ethnography for the Internet: Embedded, embodied and everyday* (pp. 21-28). Bloomsbury Academic, An imprint of Bloomsbury Publishing Plc.
- Internacional Socialista. (s. f.). *Quienes somos/ Políticas progresistas*. Recuperado 26 de mayo de 2019, de <https://www.internacionalsocialista.org/quienes-somos/>
- Invalid1user. (2009, marzo 22). *Martín Batalla*.
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI de España Editores: Social Science Research Council.
- Jenkins, H. (2008). *Convergence culture: La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Paidós.
- JEP. (2019a). *Comunicado 132*. <https://www.jep.gov.co/Sala-de-Prensa/Paginas/La-JEP-excluye-a-Santrich-y-a-El-Paisa.aspx>
- JEP. (2019b). *La JEP compulsa copias para que se investigue a funcionarios de la Fiscalía por irregularidades en recaudo de pruebas en el caso Seuxis Paucias—Comunicado 073*. <https://www.jep.gov.co/Sala-de-Prensa/Paginas/JEP-COMPULSA-COPIAS-PARA-QUE-SE-INVESTIGUE-A-FUNCIONARIOS-DE-FISCAL%20C3%8DA-POR-IRREGULARIDADES-EN-RECAUDO-DE-PRUEBAS-CASO-SEUX-.aspx>
- JEP. (2019c). *La Sección de Revisión de la JEP aplica la garantía de no extradición a Seuxis Paucias Hernández—Comunicado 073*. <https://www.jep.gov.co/Sala-de-Prensa/Paginas/LA-SECCI%20C3%93N-DE-REVISI%20C3%93N-DE-LA-JEP-APLICA-LA-GARANT%20C3%8DA-DE-NO-EXTRADICI%20C3%93N-A-SEUXIS-PAUCIAS-HERN%20C3%81NDEZ-SOLARTE.aspx>

- JEP. (2019d, mayo 17). *Comunicado a la opinión pública*. <https://www.jep.gov.co/Sala-de-Prensa/Paginas/Comunicado-de-la-JEP-sobre-nueva-captura-de-Hern%C3%A1ndez-Solarte.aspx>
- John, N. A. (2013). Sharing and Web 2.0: The emergence of a keyword. *New Media & Society*, 15(2), 167-182. <https://doi.org/10.1177/1461444812450684>
- Jones, E. (2020). What does Facebook ‘afford’ do-it-yourself musicians? Considering social media affordances as sites of contestation. *Media, Culture & Society*, 42(2), Article 2. <https://doi.org/10.1177/0163443719853498>
- Jones, K. (2015). *Aspectos sobre el hip hop en el Perú*.
- Jones, M., & Woods, M. (2013). New Localities. *Regional Studies*, 47(1), 29-42. <https://doi.org/10.1080/00343404.2012.709612>
- Kallinikos, J., Aaltonen, A., & Marton, A. (2010). A theory of digital objects. *First Monday. Peer-reviewed journal on the Internet*, 15(6). <https://firstmonday.org/ojs/index.php/fm/article/view/3033/2564>
- Khlevnyuk, D. (2019). Narrowcasting collective memory online: ‘Liking’ Stalin in Russian social media. *Media, Culture & Society*, 41(3), Article 3. <https://doi.org/10.1177/0163443718799401>
- Kummels, I. (Ed.). (2012). *Espacios mediáticos: Cultura y representación en México* (1. Aufl). Edition Tranvia ; Verlag Walter Frey.
- Kummels, I. (2020). Anthropological Perspectives on Theorising Media and Conflict. En P. Budka & B. Bräuchler (Eds.), *Theorising media and conflict*. Berghahn Books.
- Kummels, I., & Cánepa Koch, G. (Eds.). (2020). *Antropología y archivos en la era digital. Usos emergentes de lo audiovisual* (Vol. 2). Instituto de Etnomusicología - PUCP.

- Lange, P. G. (2009). Videos of Affinity on YouTube. En P. Snickars & P. Vonderau (Eds.), *The YouTube reader*. National Library of Sweden.
- Lange, P. G. (2014). Commenting on YouTube rants: Perceptions of inappropriateness or civic engagement? *Journal of Pragmatics*, 73, 53-65. <https://doi.org/10.1016/j.pragma.2014.07.004>
- Latour, B. (2008). *Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor-red*. Manantial.
- Le Breton, D. (1998). *Las pasiones ordinarias. Antropología de las Emociones* (Ediciones Nueva Visión).
- Le Breton, D. (2012). *Por una antropología de las emociones*. 11.
- Leal, F. (2006). La política de seguridad democrática. *Análisis Político*, 57, 3-30.
- Leavitt, J. (1996). Meaning and Feeling in the anthropology of emotions. *American Ethnologist*, 23(3), 514-539. <https://doi.org/10.1525/ae.1996.23.3.02a00040>
- Lechón Gómez, D. M., & Ramos Muñoz, D. E. (2020). ¿Es Internet un territorio? Una aproximación a partir de la investigación del hacktivismo en México. *Economía, sociedad y territorio*, 20(62), 903-931. <https://doi.org/10.22136/est20201507>
- Lee, F. L., & Chan, J. M. (2016). Collective memory mobilization and Tiananmen commemoration in Hong Kong. *Media, Culture & Society*, 38(7), Article 7. <https://doi.org/10.1177/0163443716635864>
- Lefebvre, H. (2006). La producción del espacio. *Papers: Revista de Sociología*, 3, 219-229.
- Lemus, M. C., & Bárcenas, C. (2019). Transalfabetización y movimientos sociales. Análisis del caso. *Virtualis*, 10(18), Article 18.
- León, L. (2017, agosto 30). *Entrevista 30.08.2017—Bogotá* [Comunicación personal].

- Llerena Villalobos, R. (1985). *Memoria cultural en el vallenato: Un modelo de textualidad en la canción folclórica colombiana*. Centro de investigaciones Facultad de ciencias Humanas de la UdeA.
- Lohmeier, C., & Pentzold, C. (2014). Making mediated memory work: Cuban-Americans, Miami media and the doings of diaspora memories. *Media, Culture & Society*, 36(6), Article 6. <https://doi.org/10.1177/0163443713518574>
- López, D., & Tirado, F. (2012). Teoría del actor-red: Un pragmatismo contemporáneo. En *Teoría del actor-red: Más allá de los estudios de ciencia y tecnología* (pp. 1-16). Amentia.
- López, M. (2016). *Aproximación a la esfera pública contemporánea: Habilitaciones desde*. 14(N. 2), 141-157.
- López Menéndez, M. (2015). *La humanidad de los mártires. Notas para el estudio sociohistórico del martirio*. 1-23.
- Lunt, P., & Stenner, P. (2005). The Jerry Springer Show as an emotional public sphere. *Media, Culture & Society*, 27(1), 59-81. <https://doi.org/10.1177/0163443705049058>
- Lutz, C. (2017). What Matters. *Cultural Anthropology*, 32(2), Article 2. <https://doi.org/10.14506/ca32.2.02>
- Macuma. (2017, mayo 27). ¿Por qué Jesús Santrich es ciego? *Pacifista*.
- Madison, D. S. (2005). *Critical Ethnography: Method, Ethics, and Performance*. SAGE. <http://dx.doi.org/10.4135/9781452233826>
- Malagón Valbuena, L. (2015). *Red de solidaridad para la liberación y asilo político del "Cantor de las FARC". El Internet como herramienta para la difusión y fortalecimiento del discurso revolucionario*. Freie Universität.



- Malagón Valbuena, L. (2020). La emergencia del archivo Insurgente. La música de Horizonte Fariano en escenarios en línea. En I. Kummels & G. Cánepa Koch (Eds.), *Antropología y archivos en la era digital. Usos emergentes de lo audiovisual—Volumen 2* (Vol. 2). Instituto de Etnomusicología - PUCP.
- Marcus, G. (2001). Etnografía en/del sistema mundo. El surgimiento de la etnografía multilocal. *Alteridades*, 11(22), 111-127.
- Márquez, I., & Ardévol, E. (2018). Hegemonía y contrahegemonía en el fenómeno youtuber. *Desacatos* 56, 34-49.
- Martell Contreras, M. L. (2011). El concepto de héroe nacional y su relación con el adolescente actual. Un punto de vista desde la perspectiva de identidad. *Revista Iberoamericana de Educación*, 1-12.
- Mazurek, H. (2006). *Espacio y territorio: Instrumentos metodológicos de investigación social*. IRD Éditions. <https://doi.org/10.4000/books.irdeditions.17798>
- Mbembe, A. (2002). The Power of the Archive and its Limits. En C. Hamilton, V. Harris, J. Taylor, M. Pickover, G. Reid, & R. Saleh (Eds.), *Refiguring the Archive* (pp. 19-27). Springer Netherlands. [https://doi.org/10.1007/978-94-010-0570-8\\_2](https://doi.org/10.1007/978-94-010-0570-8_2)
- Mercado Maldonado, A., & Hernández Oliva, A. V. (2010). El proceso de construcción de la identidad colectiva. *Revista de Ciencias Sociales*, 53, 229-251.
- Miller, D., Costa, E., Haynes, N., McDonald, T., Nicolescu, R., Sinanan, J., Spyer, J., Venkatraman, S., & Wang, X. (2016). *How the World Changed Social Media*. UCL Press. <https://doi.org/10.14324/111.9781910634493>
- Miller, D., & Horst, H. (2013). *The Digital and the Human: A Prospectus for Digital Anthropology*. <https://doi.org/10.4324/9781003085201-2>

- Mitchell, K. (2017). Transnationalism. En *International Encyclopedia of Geography* (pp. 1-6). John Wiley & Sons, Ltd.  
<https://doi.org/10.1002/9781118786352.wbieg0035>
- Molano, A. (2016, junio 1). El factor “Simón Trinidad”. *El Espectador*.  
<https://www.elespectador.com/politica/el-factor-simon-trinidad-article-640809/>
- Mollerup, N. (2017). ‘Being there’, phone in hand: Thick presence and ethnographic fieldwork with media. *Working Paper for The EASA Media Anthropology Network’s 58th e-Seminar, 58th e-Seminar*, 1-10.
- Mondragón, C. (2009). Encarnando a los Espíritus en la Melanesia: La innovación como continuidad en el Norte de Vanuatu. *Ritos de Paso: Antropología y Arqueología de las Religiones*, 3, 121-149.
- Moreno, A. J. M. (2013). *La Construcción social de la identidad: Una interpretación antropológica-cultural de Castilla—La mancha*. Universidad Complutense de Madrid.
- Nariño, S. L. (2017). *Entrevista 22.03.2017—Vía WhatsApp* [Comunicación personal].
- Nevado, J. (2017, agosto 30). *Entrevista 30.08.2017—Bogotá* [Comunicación personal].
- Nieto De Samper, L. (2004, enero 10). El Antihéroe. *El Tiempo*.  
<https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-1573507>
- Nieves Oviedo, J. (2008). *De los sonidos del patio a la música mundo: Semiosis nómadas en el Caribe*. Convenio Andrés Bello. Observatorio del Caribe Colombiano.
- Noticias Vital. (2019, mayo 10). *Leo Cabarcas renuncia a su curul como concejal de Turbaco*. <http://noticiasvital.com/tag/leonardo-cabarcas/>
- NTN24. (2019). *Jesús Santrich es recapturado a tan solo minutos de su liberación*.  
<https://www.youtube.com/watch?v=5jt30IEz1w4>

- Nuxoll, C. (2015). "We Listened to it Because of the Message": Juvenile RUF Combatants and the Role of Music in the Sierra Leone Civil War. *Music and Politics*, IX(1). <https://doi.org/10.3998/mp.9460447.0009.104>
- Observatorio de paz y Conflicto. (2015). *DDR y construcción de paz. Conceptos y prácticas*. Universidad Nacional de Colombia.
- Ortiz, Á. (2014). *Presentación «Bolera San Francisco»*. <https://prezi.com/ohz0lvgyzd6o/bolera-san-francisco/>
- Ortiz, R. (1998). *Otro territorio. Ensayos sobre el mundo contemporáneo*. Convenio Andrés Bello.
- Osorio, F. (1998). La explicación en Antropología. *Cinta moebio*, 4, 201-240.
- Osorio, F. (2002). Propuesta para una Antropología de los Mass Media. *Cinta moebio*, 13, 115-125.
- Osorio, P. (2017, septiembre 28). *Entrevista 28.09.2017* [Comunicación personal].
- Paez-Murillo, C., & Manosalva-Correa, A. (2022). La confrontación entre el Estado colombiano y el Bloque Caribe de las FARC-EP entre 2002 y 2010: Una mirada comparada: The Confrontation between the Colombian State and the Caribbean Bloc of the FARC-EP between 2002 and 2010: A Comparative Perspective. *O confronto entre o Estado colombiano e o bloco caribenho das FARC-EP entre 2002 e 2010: um olhar comparativo.*, 14(29), 193-231. <https://doi.org/10.15446/historelo.v14n29.93611>
- Park, J. S.-Y., & Bucholtz, M. (2009). Introduction. Public transcripts: Entextualization and linguistic representation in institutional contexts. *Text & Talk - An Interdisciplinary Journal of Language, Discourse & Communication Studies*, 29(5), 485-502. <https://doi.org/10.1515/TEXT.2009.026>

- Patria Rebelde. (2012, marzo 15). *Banda Basotti – El cañón de las hermosas*.  
<https://www.youtube.com/watch?v=oJChR2gs4fE>
- Pécaut, D. (2013). *La experiencia de la violencia: Los desafíos del relato y la memoria*.  
La Carreta Editores.
- Pedelty, M. (2009). Musical News: Popular Music in Political Movements: Global Perspectives. En E. Bird (Ed.), *The Anthropology of News and Journalism* (pp. 215-237). Indiana University Press.
- Pedrosa, F. (2015). Partidos políticos y acciones transnacionales: El Comité para América Latina y el Caribe de la Internacional Socialista (1976-1983). *Izquierdas*, 22, 48-77. <https://doi.org/10.4067/S0718-50492015000100003>
- Peña, A. (2007, marzo 7). Con la baja de ‘Martín Caballero’, el Bloque Caribe de las Farc queda herido de muerte. *Revista Semana*. <https://www.semana.com/online/articulo/con-baja-martin-caballero-bloque-Caribe-farc-queda-herido-muerte/89051-3>
- Pérez, M. (2017, septiembre 28). *Entrevista 28.09.2017* [Comunicación personal].
- Pink, S., Horst, H., Postill, J., Hjorth, L., Lewis, T., & Tacchi, J. (2016). *Digital Ethnography: Principles and Practices*.
- Pino Montoya, J. W. (2014). *Las FARC-EP\*: De movimiento social a grupo armado*. 17, 11.
- Porpora, D. V. (1996). Personal heroes, religion, and transcendental metanarratives. *Sociological Forum*, 11(2), 209-229. <https://doi.org/10.1007/BF02408365>
- Postill, J. (2015, febrero 25). Digital ethnography: ‘Being there’ physically, remotely, virtually and imaginatively [Media/anthropology]. *Media/Anthropology*. <https://johnpostill.wordpress.com/2015/02/25/digital-ethnography-being-there-physically-remotely-virtually-and-imaginatively/>

- Postill, J. (2017). Remote Ethnography: Studying Culture from Afar. En L. Hjorth, H. A. Horst, A. Galloway, & G. Bell (Eds.), *The Routledge companion to digital ethnography* (pp. 61-69). Routledge, Taylor & Francis Group.
- Pries, L. (2008). Transnational societal spaces. Which units of analysis, reference and measurement? En L. Pries (Ed.), *Rethinking Transnationalism. The Meso-link of organisations*. Routledge Taylor & Francis Group.
- Prieto, A. M. H. (2014). Tejiendo entre redes diversas. Reflexiones a partir de una etnografía multisituada con los pueblos indígenas de Santa Marta, Caribe colombiano. *Espaço Ameríndio*, 8(1), Article 1. <https://doi.org/10.22456/1982-6524.47876>
- Quiroga, D., & Ospina, T. (2014). Conflicto armado en la región caribe. Un paseo por sus etapas y sus dinámicas en cinco décadas de violencia. En F. Gonzáles (Ed.), *Territorio y Conflicto en el Caribe Colombiano*. ODECOFI Observatorio para el Desarrollo, la Convivencia y el Fortalecimiento Institucional, mayo de 2014. [https://www.academia.edu/11117234/Territorio\\_y\\_Conflicto\\_en\\_el\\_Caribe\\_Colombiano](https://www.academia.edu/11117234/Territorio_y_Conflicto_en_el_Caribe_Colombiano)
- Quishpe, R. (2020). Corcheas insurgentes: Usos y funciones de la música de las FARC-EP durante el conflicto armado en Colombia. *Izquierdas*, 49, 554-579.
- Quishpe, R., Bolívar, I., & Malagón, L. (2019). “Entre fusiles y acordeones: Base de datos de la música de las FARC-EP (1988-2018)”. Capaz, Bogotá. CAPAZ.
- Rabinow, P. (2011). *The Accompaniment. Assembling the Contemporary*. The University of Chicago Press.
- Ramírez Paredes, J. R. (2006). Música y sociedad: La preferencia musical como base de la identidad social. *Sociológica*, 243-270.

- Rapoport, A. (1978). *Aspectos humanos de la forma urbana\* hacia una confrontación de las ciencias sociales con el diseño de la forma urbana*. G. Gili.
- Reading, A. (2014). Seeing red: A political economy of digital memory. *Media, Culture & Society*, 36(6), Article 6. <https://doi.org/10.1177/0163443714532980>
- Restrepo Arteaga, J. G. (2000). *El Caribe Colombiano: Aproximación a la región y al regionalismo* / Juan Guillermo Restrepo Arteaga. (cpu.196673). Catálogo Público Uniandes.  
<https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=cat07441a&AN=cpu.196673&site=eds-live>
- Revelo, L. R. (2020). Memoria, reparación simbólica y arte: La memoria como parte de la verdad. *Foro, Revista de Derecho*, 33, Article 33.  
<https://doi.org/10.32719/26312484.2020.33.3>
- Revista Semana. (2004, enero 4). “Por fin”. *La captura de Simón Trinidad no cambia la ecuación de la guerra pero tiene un valor simbólico enorme*.  
[https://web.archive.org/web/20101023134525/http://www.semana.com/wf\\_InfoArticulo.aspx?IdArt=75600](https://web.archive.org/web/20101023134525/http://www.semana.com/wf_InfoArticulo.aspx?IdArt=75600)
- Revista Semana. (2012, febrero 9). *Video de las FARC: ¿más allá del rap, un manifiesto político?* <https://www.semana.com/nacion/articulo/video-farc-mas-alla-del-rap-manifiesto-politico/264126-3/>
- Revista Semana. (2018, abril 9). *Tras solicitud de la DEA capturan a Jesús Santrich por narcotráfico*. <https://www.semana.com/nacion/articulo/cti-de-la-fiscalia-captura-a-jesus-santrich/563060/>
- Revista Semana. (2019a). Radiografía de los asesinatos contra exguerrilleros de las Farc-EP: la violencia continúa. *Especiales Semana*.

<https://especiales.semana.com/crimenes-en-contra-de-las-farc/radiografia-asesinatos-de-las-farc.html>

Revista Semana. (2019b, julio 10). *Exfiscal Martínez da sus explicaciones sobre la captura de Jesús Santrich*. <https://www.semana.com/semana-tv/semana-noticias/articulo/exfiscal-martinez-da-sus-explicaciones-sobre-la-captura-de-jesus-santrich/202042/>

Revista Zeta. (2019a, julio 4). *Maritza González, aval en mano, va por la Alcaldía de Turbaco*. <https://revistazetta.com/?p=30745amp/>

Revista Zeta. (2019b, julio 27). *Leo Cabarcas va por la Alcaldía de Turbaco*. <https://revistazetta.com/?p=31179>

Riaño-Alcalá, P., & Baines, E. (2011). The Archive in the Witness: Documentation in Settings of Chronic Insecurity. *International Journal of Transitional Justice*, 5(3), 412-433. <https://doi.org/10.1093/ijtj/ijr025>

Rivera, T. (2018, marzo 27). *Entrevista 27.03.2018—Pondores* [Comunicación personal].

Rodríguez, N. L. (2015). El campo de producción cultural en la sociología de las prácticas de Bourdieu. *XI Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires*, 12.

Romero, R. R., Degregori, C. I., Sendón, P. F., Sandoval, P., Salomon, F., Mayer, E., Poole, D., Golte, J., Cánepa, G., & Chaumeil, J.-P. (2012). Hacia una antropología de la música: La etnomusicología en el Per. En *No hay país más diverso: Compendio de antropología Peruana II*. Instituto de Estudios Peruanos. <https://www.jstor.org/stable/j.ctt9qdvb0>

Rose, G. (2007). *Visual methodologies: An introduction to the interpretation of visual materials* (2nd ed). SAGE Publications.

- Rueda, M. I. (2021, agosto 17). ¿A los 98 años cómo mantiene uno la mente casi perfecta? *El Tiempo*. <https://www.eltiempo.com/cultura/gente/lucy-nieto-de-samper-habla-con-maria-isabel-rueda-sobre-su-carrera-611052>
- Salamanca, M. E. (2007). *Violencia política y modelos dinámicos: Un estudio sobre el caso colombiano*. Diputación Foral de Gipuzkoa, Departamento para los Derechos Humanos, el Empleo y la Inserción Social.
- Salinas, M. (2019). El Cacique Upar y Hernando de Santana, figuras de la historia de Valledupar. *El Pílon*. <https://elpilon.com.co/cacique-upar-hernando-santana-figuras-la-historia-valledupar/>
- Samacá, G. D. (2017). Versos de amores que matan los odios malditos del yanqui opresor: Música insurgente y discurso político de las farc-ep. *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, 44(2), Article 2. <https://doi.org/10.15446/achsc.v44n2.64022>
- Sánchez, C. E. C., Cifuentes, A. V. G., & Peña, Y. P. H. (2019). *Aportes teóricos, sobre la reincorporación, reinserción y reintegración de los excombatientes FARC-EP en los últimos 10 años*. 130.
- Santrich, J. (2018a). *Con los ojos del alma*. Renac Editorial.
- Santrich, J. (2018b). *Memorias Farianas* (Vol. 1). La Imprenta.co.
- Saumeth, E. (2009). Historia de la guerrilla en Colombia. *Universidad Federal de Juiz de Fora*, 8.
- Schlesinger, P. (2020). After the post-public sphere. *Media, Culture & Society*, 42(7-8), Article 7-8. <https://doi.org/10.1177/0163443720948003>
- Schneider, D. (1980). *American Kinship. A Cultural Account*. The University of Chicago Press.



- Secretaría Distrital de Planeación. (s. f.). *Plan de Ordenamiento territorial*.  
<https://www.sdp.gov.co/micrositios/pot/que-es>
- Seeger, A. (2004). *Why Suyá Sing: A Musical Anthropology of an Amazonian People* (PAP/COM edition). University of Illinois Press.
- Serres, M. (1990). *Conversations on Schience, Cultura, and Time*. University of Michigan Press. <https://doi.org/10.3998/mpub.12087>
- Shank, B. (2014). *The political Force of Musical Beauty*. Duke University Press.
- Silva Vallejo, F., & Hoyos Guzmán, A. (2018). Conflicto, identidad y crítica de la memoria en Colombia. *Tabula Rasa*, 29. <https://doi.org/10.25058/20112742.n29.11>
- Smith, V. (1999). La construcción de la héroe socialista: «Tania la guerrillera inolvidable». *Letras Femeninas*, 25(1), 27-37.
- Solidaridad Jurídica. (2016). *En riesgo la vida del prisionero político de las FARC-EP Arnoldo Perdomo*. <https://www.farc-ep.co/fin-del-conflicto/prisiones/en-riesgo-la-vida-del-prisionero-politico-de-las-farc-ep-arnoldo-perdomo.html>
- Solomos, J. (2014). Stuart Hall: Articulations of race, class and identity. *Ethnic and Racial Studies*, 37(10), 1667-1675. <https://doi.org/10.1080/01419870.2014.931997>
- Sora, C. (2016). *Temporalidades digitales. Análisis del tiempo en los new media y las narrativas interactivas*. UOCpress.
- Spíndola Zago, O. (2016). Espacio, territorio y territorialidad: Una aproximación teórica a la frontera. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales, Universidad Nacional Autónoma de México*, 228, 27-56.
- Spivak, G. C. (1998). ¿Puede hablar el sujeto subalterno? *Orbis Tertius*, 45.

- Sprenkels, R. (2014). ¿Reintegración ó reconversión? Explorando la naturaleza del proceso de Desarme, Desmovilización y Reintegración (DDR) en sociedades frágiles. *Resumen de Investigación # 11*.  
[https://www.academia.edu/10029881/\\_Reintegraci%C3%B3n\\_%C3%B3\\_reconversi%C3%B3n\\_Explorando\\_la\\_naturaleza\\_del\\_proceso\\_de\\_Desarme\\_Desmovilizaci%C3%B3n\\_y\\_Reintegraci%C3%B3n\\_DDR\\_en\\_sociedades\\_fr%C3%A1giles](https://www.academia.edu/10029881/_Reintegraci%C3%B3n_%C3%B3_reconversi%C3%B3n_Explorando_la_naturaleza_del_proceso_de_Desarme_Desmovilizaci%C3%B3n_y_Reintegraci%C3%B3n_DDR_en_sociedades_fr%C3%A1giles)
- Staudacher, S., & Kaiser-Grolimund, A. (2016). WhatsApp in Ethnographic Research: Methodological Reflections on New Edges of the Field. *Basel Papers on Political Transformations. Mobilities - In and Out Africa, 10*.
- Street, J. (2002). Bob, Bono and Tony B: the popular artist as politician. *Media, Culture & Society, 24*(3), Article 3. <https://doi.org/10.1177/016344370202400309>
- Street, J. (2003). ‘Fight the Power’: The Politics of Music and the Music of Politics\*. *GOVERNMENT AND OPPOSITION, 18*.
- Suárez, P. (2018). Algunas consideraciones analíticas sobre el performance musical. *Estudios artísticos: Revista de investigación creadora, 4*, 216-225.  
<https://doi.org/10.14483/25009311.13495>
- Sullivan, A. (2001). Cultural Capital and Educational Attainment. *Sociology, 35*, 893-912.
- Taylor, D. (2003). *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Duke University Press.
- Tellez, A. (2017, agosto 30). *Entrevista 30.08.2017—Bogotá* [Comunicación personal].
- Tellez, A. (2018, marzo 10). *Entrevista 10.03.2018—Bogotá* [Comunicación personal].
- Ther Ríos, F. (2012). Antropología del territorio. *Polis (Santiago), 11*(32), 493-510.  
<https://doi.org/10.4067/S0718-65682012000200023>

- Thompson, E. P. (1981). *Miseria de la teoría*. Editorial Crítica.
- Tickner, A. B. (2008). Aquí en el Ghetto: Hip-hop in Colombia, Cuba, and Mexico. *Latin American Politics and Society*, 50(3), 121-146. <https://doi.org/10.1111/j.1548-2456.2008.00024.x>
- Tijoux, M. E., Facuse, M., & Urrutia, M. (2012). El Hip Hop: ¿Arte popular de lo cotidiano o resistencia táctica a la marginación? *Polis (Santiago)*, 11(33), 429-450. <https://doi.org/10.4067/S0718-65682012000300021>
- Toledo Jofre, M. I. (2012). Sobre la construcción identitaria. *Atenea (Concepción)*, 506, 43-56. <https://doi.org/10.4067/S0718-04622012000200004>
- Trejo Delarbre, R. T. (2009). *Internet como expresión y extensión del espacio público*. 2(2), 1-16.
- Trejos Rosero, L. F. (2015). *Un actor no estatal en el escenario internacional: El caso de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia, FARC-EP (1966-2010)*. Universidad del Norte Editorial.
- Trejos Rosero, L. F., & Sarmiento, F. (2020). *El otro derecho. Estudios sobre reglas, burocracia de la guerra y su asimilación a la legalidad en el Caribe colombiano*. Universidad del Norte Editorial. <https://eds-s-ebsohost-com.ezproxy.uniandes.edu.co/eds/ebookviewer/ebook/ZTAwMHh3d19fMjcxMTAxM19fQU41?sid=44d172e2-2e46-4d2e-b44a-63487106b8c3@redis&vid=7&format=EB&rid=9>
- Turner, V. W. (1969). *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*. Taurus.
- Turner, V. W. (1974). *Dramas, Fields and Metaphors. Symbolic action in human society*. Cornell University Press.

- Turner, V. W. (1987a). *On the Edge of the Bush: Anthropology as Experience* (Vol. 100). The University of Arizona Press.  
<https://www.jstor.org/stable/540338?origin=crossref>
- Turner, V. W. (1987b). *The Anthropology of Performance*. PAJ Publications.
- Turner, V. W. (1999). *La selva de los símbolos. Aspectos del ritual ndembu*. Siglo XXI.
- Turner, V. W., & Bruner, E. (1986). *The Anthropology of Experience* (University of Illinois Press, Vol. 9). <https://www.jstor.org/stable/1772977?origin=crossref>
- Urrejola Davanzo, L. (2005). *Hacia un concepto de Espacio en Antropología. Algunas consideraciones teórico-metodológicas para abordar su análisis*. Universidad de Chile - Facultad de Ciencias Sociales.
- Valencia, F. H. V. (2021). *Pedagogía Insurgente. Análisis de la Hora Cultural al interior del Bloque Oriental en las FARC-EP*. Universidad De los Andes.
- Vallejo, I. (2019). *El infinito en un junco: La invención de los libros en el Mundo Antiguo*. Siruela.
- Vallverdú, J. (2014). *Antropología simbólica. Teoría y etnografía sobre religión, simbolismo y ritual*. Editorial UOC.  
<http://reader.digitalbooks.pro/book/preview/28841/chap7.xhtml?1600334273133>
- van Dijck, J. (2007). *Mediated Memories in the Digital Age*. Stanford University Press.  
<https://public.ebookcentral.proquest.com/choice/PublicFullRecord.aspx?p=6983751>
- van Gennep, A. (1969). *Los ritos de paso*. Alianza Editorial.
- Vargas Cetina, G. (2007). Tiempo y poder: La antropología del tiempo. *Nueva antropología*, 20(67), 41-64.
- Vega, Á. (2017, agosto 18). *Entrevista 18.08.2017—Villavicencio* [Comunicación personal].

- Vega, Á. (2019, marzo 5). *Entrevista 5.03.2019—Villavicencio* [Comunicación personal].
- Verdad Abierta. (2017). *Voz de la resistencia le puso fin a 25 años de clandestinidad*.  
<https://verdadabierta.com/voz-de-la-resistencia-le-puso-fin-a-25-anos-de-clandestinidad/>
- Verne, M. (2015). Populäre Musik als Medium ästhetischer Erfahrung. En C. Bender & M. Zillinger (Eds.), *Handbuch der Medienethnographie*. Reimer.
- Vertovec, S. (1999). Conceiving and researching transnationalism. *Ethnic and Racial Studies*, 22(2), 447-462. <https://doi.org/10.1080/014198799329558>
- Vilches, J. (2018). *La construcción del héroe nacional: Los guerrilleros de 1808 en la Historiografía republicana*. 13, 13-28.
- Villamizar, D. (2017). *Las guerrillas en Colombia: Una historia desde los orígenes hasta los confines* (1. reimpr). Debate.
- Wade, P. (2002). *Música, Raza y nación. Música Tropical en Colombia*. The University of Chicago Press.
- Wesch, M. (2009). YouTube and You: Experiences of Self-awareness in the Context Collapse of the Recording Webcam. *Explorations in Media Ecology*, 8.
- Willis, P. (1999). Producción cultural y teorías de la reproducción. En M. Fernández (Ed.), *Sociología de la Educación*. Ariel.
- Winocur, R., & Sánchez Martínez, J. A. (Eds.). (2015). *Redes sociodigitales en México*. Fondo de Cultura Económica.
- Wright, P. (1994a). Experiencia, Intersubjetividad y Existencia. Hacia una Teoría-Páctica de la Etnografía. *RUNA*, XXI, 347-380.
- Wright, P. (1994b). Experiencia, Intersubjetividad y Existencia. Hacia una Teoría-Páctica de la Etnografía. *RUNA*, XXI, 347-380.

- Wright, P., & Cernadas, C. C. (2007). *Antropología simbólica: Pasado y presente*. 319-348.
- Zeitlyn, D. (2012). Anthropology in and of the Archives: Possible Futures and Contingent Pasts. Archives as Anthropological Surrogates. *Annual Review of Anthropology*, 41(1), 461-480. <https://doi.org/10.1146/annurev-anthro-092611-145721>
- Zhang, W., & Kramarae, C. (2014). “SlutWalk” on connected screens: Multiple framings of a social media discussion. *Journal of Pragmatics*, 73, 66-81. <https://doi.org/10.1016/j.pragma.2014.07.008>
- Zillinger, M. (2015). Was sind mediale Räume? En C. Bender & M. Zillinger (Eds.), *Handbuch der Medienethnographie*. Reimer.

## Noticias

- Agencia de Noticias Bolivarianas. (2019). *Entrevista exclusiva a Mark Burton, abogado de Simón Trinidad*. [https://www.youtube.com/watch?v=\\_BuW1nxg6DU](https://www.youtube.com/watch?v=_BuW1nxg6DU),
- BBC Mundo. (2012, febrero 9). *Las FARC y la paz: Lecturas de un mensaje en clave de rap*. [https://www.bbc.com/mundo/noticias/2012/09/120904\\_farc\\_rap\\_interpretaciones\\_yv](https://www.bbc.com/mundo/noticias/2012/09/120904_farc_rap_interpretaciones_yv)
- BBC News Mundo. (2012, septiembre 3). *El rap político con que las FARC aceptan dialogar*. [https://www.bbc.com/mundo/video\\_fotos/2012/09/120901\\_video\\_colombia\\_farc\\_paz\\_musical\\_cch](https://www.bbc.com/mundo/video_fotos/2012/09/120901_video_colombia_farc_paz_musical_cch)
- Caracol Radio. (2015, septiembre 28). *Murió alias «Lucero», compañera sentimental de «Simón Trinidad»*.

- [https://caracol.com.co/programa/2010/09/20/6am\\_hoy\\_por\\_hoy/1284994560\\_360130.html](https://caracol.com.co/programa/2010/09/20/6am_hoy_por_hoy/1284994560_360130.html)
- Clarín. (2004). *Simón Trinidad se graduó en Harvard y fue gerente de un banco*.  
[https://www.clarin.com/ediciones-antiores/guerrillero-colombiano-simon-trinidad-graduado-harvard-gerente-banco\\_0\\_Hy8Gn5A1Ctg.html](https://www.clarin.com/ediciones-antiores/guerrillero-colombiano-simon-trinidad-graduado-harvard-gerente-banco_0_Hy8Gn5A1Ctg.html)
- Contagio Radio. (2017, abril 25). *Nace Independencia Records una productora para la paz*. <https://archivo.contagioradio.com/independencia-records-paz.html>
- El Espectador. (2010, septiembre 20). *Perfil de «Lucero», la locutora de las Farc*.  
<https://www.elespectador.com/judicial/perfil-de-lucero-la-locutora-de-las-farc-article-225327/>
- El Espectador. (2012, diciembre 6). *«Simón Trinidad» seguirá en prisión: EE.UU.*  
<https://www.elespectador.com/colombia/mas-regiones/simon-trinidad-seguira-en-prision-eeuu-article-391083/>
- El Mundo. (2016, agosto 30). *Y Gene Wilder se convirtió en «meme»*.  
<https://www.elmundo.es/f5/2016/08/30/57c578d046163faa3e8b4653.html>
- El Nuevo Siglo. (2004a, enero 5). *Así cayó 'Simón Trinidad'*.
- El Nuevo Siglo. (2004b, enero 5). *Palmera no será «canjeado»: Mindefensa*.  
[https://www.archivodelosddhh.gov.co/saia\\_release1/almacenamiento/APROBADO/2021-05-01/879487/anexos/1\\_1619846414.pdf](https://www.archivodelosddhh.gov.co/saia_release1/almacenamiento/APROBADO/2021-05-01/879487/anexos/1_1619846414.pdf)
- El Nuevo Siglo. (2004c, enero 6). *Crece polémica por captura de «Simón Trinidad»*.  
[https://www.archivodelosddhh.gov.co/saia\\_release1/fondos/co\\_codhes/CAJA%2028/Carpeta%201/PDF/136.pdf](https://www.archivodelosddhh.gov.co/saia_release1/fondos/co_codhes/CAJA%2028/Carpeta%201/PDF/136.pdf)
- El Tiempo. (2004, enero 4). *Cayó Simón Trinidad*.  
<https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-1582490>

- El Tiempo. (2019). *En tres meses, 120 líderes sociales han sido asesinados en Colombia*.  
<https://www.eltiempo.com/colombia/otras-ciudades/el-mapa-de-los-lideres-sociales-asesinados-en-colombia-184408>
- Macuma. (2017, mayo 27). ¿Por qué Jesús Santrich es ciego? *Pacifista*.
- Molano, A. (2016, junio 1). El factor “Simón Trinidad”. *El Espectador*.  
<https://www.elespectador.com/politica/el-factor-simon-trinidad-article-640809/>
- Nieto De Samper, L. (2004, enero 10). El Antihéroe. *El Tiempo*.  
<https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-1573507>
- Nieves Oviedo, J. (2008). *De los sonidos del patio a la música mundo: Semiosis nómadas en el Caribe*. Convenio Andrés Bello. Observatorio del Caribe Colombiano.
- Noticias Vital. (2019, mayo 10). *Leo Cabarcas renuncia a su curul como concejal de Turbaco*. <http://noticiasvital.com/tag/leonardo-cabarcas/>
- NTN24. (2019). *Jesús Santrich es recapturado a tan solo minutos de su liberación*.  
<https://www.youtube.com/watch?v=5jt30IEz1w4>
- Peña, A. (2007, marzo 7). Con la baja de ‘Martín Caballero’, el Bloque Caribe de las Farc queda herido de muerte. *Revista Semana*. <https://www.semana.com/online/articulo/con-baja-martin-caballero-bloque-Caribe-farc-queda-herido-muerte/89051-3>
- Revista Semana. (2004, enero 4). “Por fin”. *La captura de Simón Trinidad no cambia la ecuación de la guerra pero tiene un valor simbólico enorme*.  
[https://web.archive.org/web/20101023134525/http://www.semana.com/wf\\_InfoArticulo.aspx?IdArt=75600](https://web.archive.org/web/20101023134525/http://www.semana.com/wf_InfoArticulo.aspx?IdArt=75600)
- Revista Semana. (2012, febrero 9). *Video de las FARC: ¿más allá del rap, un manifiesto político?* <https://www.semana.com/nacion/articulo/video-farc-mas-alla-del-rap-manifiesto-politico/264126-3/>



Revista Semana. (2018, abril 9). *Tras solicitud de la DEA capturan a Jesús Santrich por narcotráfico*. <https://www.semana.com/nacion/articulo/cti-de-la-fiscalia-captura-a-jesus-santrich/563060/>

Revista Semana. (2019a). Radiografía de los asesinatos contra exguerrilleros de las Farc-EP: la violencia continúa. *Especiales Semana*. <https://especiales.semana.com/crimenes-en-contra-de-las-farc/radiografia-asesinatos-de-las-farc.html>

Revista Semana. (2019b, julio 10). *Exfiscal Martínez da sus explicaciones sobre la captura de Jesús Santrich*. <https://www.semana.com/semana-tv/semana-noticias/articulo/exfiscal-martinez-da-sus-explicaciones-sobre-la-captura-de-jesus-santrich/202042/>

Revista Zeta. (2019a, julio 4). *Maritza González, aval en mano, va por la Alcaldía de Turbaco*. <https://revistazetta.com/?p=30745amp/>

Revista Zeta. (2019b, julio 27). *Leo Cabarcas va por la Alcaldía de Turbaco*. <https://revistazetta.com/?p=31179>

Verdad Abierta. (2017). *Voz de la resistencia le puso fin a 25 años de clandestinidad*. <https://verdadabierta.com/voz-de-la-resistencia-le-puso-fin-a-25-anos-de-clandestinidad/>

### **Documentos oficiales**

Gobierno Nacional de Colombia, & FARC-EP. (2016). *Acuerdo Final para la terminación del conflicto y la construcción de una paz estable y duradera*.

JEP. (2019a). *Comunicado 132*. <https://www.jep.gov.co/Sala-de-Prensa/Paginas/La-JEP-excluye-a-Santrich-y-a-El-Paisa.aspx>

JEP. (2019b). *La JEP compulsa copias para que se investigue a funcionarios de la Fiscalía por irregularidades en recaudo de pruebas en el caso Seuxis Paucias—*

*Comunicado 073.* <https://www.jep.gov.co/Sala-de-Prensa/Paginas/JEP-COMPULSA-COPIAS-PARA-QUE-SE-INVESTIGUE-A-FUNCIONARIOS-DE--FISCAL%20DA-POR-IRREGULARIDADES-EN-RECAUDO-DE-PRUEBAS-CASO-SEUX-.aspx>

JEP. (2019c). *La Sección de Revisión de la JEP aplica la garantía de no extradición a Seuxis Paucias Hernández—Comunicado 073.* <https://www.jep.gov.co/Sala-de-Prensa/Paginas/LA-SECCI%20N-DE-REVISI%20N-DE-LA-JEP-APLICA-LA-GARANT%20DA-DE-NO-EXTRADICI%20N-A-SEUXIS-PAUCIAS-HERN%20NDEZ-SOLARTE.aspx>

JEP. (2019d). *Comunicado a la opinión pública.* <https://www.jep.gov.co/Sala-de-Prensa/Paginas/Comunicado-de-la-JEP-sobre-nueva-captura-de-Hern%20Ndez-Solarte.aspx>

### **Sitios web**

Comité Comunicaciones La Guajira (2017, marzo 1). *Desenterrando Memorias parte I* [YouTube]. <https://www.youtube.com/watch?v=D2CeXtaF6Hc>

Córdoba, A. (2014). *Voz de la resistencia. Página Web FARC-EP.* <https://www.farc-ep.co/opinion/guerrillerada/voz-de-la-resistencia.html>

Corporación Colectivo de Abogados Suyana. (2016). *Nuevas agresiones por parte del personal del INPEC contra los prisioneros políticos y sociales.* <https://www.farc-ep.co/fin-del-conflicto/prisiones/nuevas-agresiones-por-parte-del-personal-del-inpec-contralosprisionerospoliticosysociales.html>

FARC-EP. (2017, enero 26). *Carta Abierta De Los Presos Políticos De Las FARC-EP Al Camarada Simón Trinidad, Prisionero En Cárceles Del Imperio Yankee. Página Web FARC-EP.* <https://www.farc-ep.co/fin-del-conflicto/prisiones/carta-abierta->

de-los-presos-politicos-de-las-farc-ep-al-camarada-simon-trinidad-prisionero-en-carceles-del-imperio-yankee.html

Fundación Rogelio Salmona. (2010). *Obra destacada Eje Ambiental*.

<http://inicio.fundacionrogeliosalmona.org/notas/obra-destacada-eje-ambienta>

Internacional Socialista. (s. f.). *Quienes somos/ Políticas progresistas*. Recuperado 26 de mayo de 2019, de <https://www.internacionalsocialista.org/quienes-somos/>

Invalid1user (2009, marzo 22). *Martín Batalla* [YouTube].

<https://www.youtube.com/watch?v=c-eoT5-Z888>

Ortiz, Á. (2014). *Presentación «Bolera San Francisco»*.

<https://prezi.com/ohz0lvgyzd6o/bolera-san-francisco/>

Patria Rebelde. (2012, marzo 15). *Banda Basotti – El cañón de las hermosas*.

<https://www.youtube.com/watch?v=oJChR2gs4fE>

Salinas, M. (2019). El Cacique Upar y Hernando de Santana, figuras de la historia de Valledupar. *El Pilón*. <https://elpilon.com.co/cacique-upar-hernando-santana-figuras-la-historia-valledupar/>

Solidaridad Jurídica. (2016). *En riesgo la vida del prisionero político de las FARC-EP*

*Arnoldo Perdomo*. <https://www.farc-ep.co/fin-del-conflicto/prisiones/en-riesgo-la-vida-del-prisionero-politico-de-las-farc-ep-arnoldo-perdomo.html>

## Resumen

En esta investigación me ocupo de analizar la transición a la vida civil de los excombatientes músicos de las FARC-EP (Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia – Ejército del Pueblo) tras la firma del acuerdo de paz en la Habana en 2016. Este análisis lo hago a la luz de sus experiencias socio-digitales, de sus prácticas musicales y de la disputa mediática visible en la construcción de la esfera pública.

Por medio de un acercamiento metodológico basado en la etnografía digital, le hago un seguimiento a las biografías y a las experiencias socio-digitales de los músicos de las FARC en la etapa temprana de implementación del acuerdo de paz. El foco teórico con el que abordo mi pregunta de investigación se fundamenta en un diálogo entre la antropología digital y la antropología de la música. Este lente le da un marco al análisis de las experiencias socio-digitales de los/las firmantes de paz, con cuyas expresiones los músicos exguerrilleros habitan los espacios onlife en este periodo de transición. Explorar las formas en las que se habitan estos espacios implicaron un diálogo teórico con la definición de espacio en términos de creación de relaciones locales y transnacionales, con la resignificación de la memoria a partir de la creación archivos digitales y con la construcción de identidades y afectos.

Concluyo que sus experiencias socio-digitales se han resignificado para darle voz a individualidades imperceptibles bajo el marco de la colectividad fariana y, por otro lado, que las experiencias adquiridas durante la guerra también han tenido un carácter constructivo, dinámico y creativo reflejadas en el ámbito de las producciones culturales y en las estrategias comunicativas ligadas a ellas. En ese sentido, estas experiencias han sido re-instrumentalizadas por los/las exguerrilleros/as para figurar en la esfera pública con un perfil que dista del talante guerrillero y que se orienta hacia la construcción de paz.

## **Abstract**

This research explores the FARC-EP ex-combatant musicians' transition to civilian life after the Havana peace agreement in 2016. I do this analysis in light of their socio-digital experiences, musical practices, and the visible media dispute in the construction of the public sphere.

Through a methodological approach based on digital ethnography, I follow the FARC musicians' biographies and socio-digital experiences in the peace agreement's early stage. The theoretical focus with which I approach my research question is grounded in a dialogue between digital and musical anthropology. This lens gives a framework to analyze the socio-digital experiences of peace signatories, whose expressions ex-guerrilla musicians inhabit onlife spaces in this transition period. Exploring how these spaces are inhabited implied a theoretical dialogue with the definition of space in terms of the creation of local and transnational relationships, with the resignification of memory through the creation of digital archives and with the construction of identities and affections.

I conclude that their socio-digital experiences have been re-signified to give voice to imperceptible individualities under the framework of the Farian collectivity. Furthermore, the experiences acquired during the war have also had a constructive, dynamic and creative character reflected in the field of cultural productions and in the communicative strategies linked to them. In this sense, these experiences have been re-instrumentalized by the ex-guerrillas to appear in the public sphere with a profile far from the warlike mood and oriented towards the construction of peace.

## **Zusammenfassung**

Diese Arbeit beschäftigt sich mit der Transition ehemaliger Kämpfer und Musiker der FARC-EP in das zivile Leben nach der Unterzeichnung des Friedensabkommens in Havanna im Jahr 2016. Dieser Prozess wird durch eine Analyse ihrer sozio-digitalen Erfahrungen, musikalischen Praktiken und der medialen Auseinandersetzung der Akteur\*innen analysiert.

Mit den Methoden der digitalen Ethnographie fokussiere ich die Biografien und sozio-digitalen Erfahrungen der FARC-Musiker in der frühen Phase der Umsetzung des Friedensabkommens. Die theoretischen Konzepte und Begriffe, mit denen ich mich meiner Forschungsfrage nähere, entstammen der digitalen Anthropologie und der Anthropologie der Musik. Dieser Zugang rahmt die sozio-digitalen Erfahrungen der Akteur\*innen in dieser Übergangszeit als „Onlife-Räume“. Wie diese Räume kreiert und „belebt“ werden, analysiere ich mithilfe theoretischer Überlegungen zu Raumdefinitionen im Sinne der Schaffung lokaler und transnationaler Beziehungen, der Umdeutung von Erinnerung durch die Schaffung digitaler Archive sowie durch die Debatte um die Konstruktion von Identitäten und Affekten.

Ich komme zu dem Schluss, dass die sozio-digitalen Erfahrungen der Akteur\*innen neue Bedeutungen zugeschrieben werden, wodurch nicht wahrnehmbaren Individualitäten im Rahmen einer „colectividad fariana“ (Fariana-Kollektivität) eine Stimme zu geben. Darüber hinaus bekommen die während des Krieges gemachten Erfahrungen einen konstruktiven, dynamischen und kreativen Charakter, der sich in der Sphäre der kulturellen Produktion und in den damit verbundenen kommunikativen Strategien widerspiegelt. In diesem Sinne werden diese Erfahrungen der Ex-Guerilleros auf neue Art und Weise instrumentalisiert, um in der Öffentlichkeit mit einem Profil aufzutreten, das weit von der kriegerischen Stimmung entfernt und auf den Aufbau des Friedens ausgerichtet ist.