

César López, la escopetarra y la memorialización del conflicto armado colombiano: tecnologías y aparatos para el cuidado

Sebastián Wanumen Jiménez

Departamento de Musicología y Etnomusicología,
Boston University, Boston, USA
swanumen@bu.edu

ORCID: 0000-0001-6699-0295

Recibido 15/03 2022 Aceptado 18/05/2022

Resumen

La carrera artística del músico bogotano César López ha estado dedicada al acompañamiento y memorialización de las víctimas del conflicto armado colombiano. Sus composiciones y canciones conmemoran eventos de violación de derechos humanos en el país y reconocen a las víctimas. En 2003, López creó la escopetarra, un instrumento musical que combina un fusil y una guitarra. Todo esto lo llevó a convertirse en “mensajero de la no violencia” de las Naciones Unidas. Este ensayo propone conceptualizar la música de López y su escopetarra como *regalos musicales* y, en consecuencia, como tecnologías del cuidado. Además, ya que la obra de López refuta la lógica de la masculinidad heteronormativa, es necesario apoyarse también en la crítica feminista y la perspectiva de género para analizar la materialización del cuidado. A través de una etnografía virtual, la interpretación de fuentes periodísticas, declaraciones públicas, una entrevista con el artista y el análisis de algunas de sus canciones, se concluye que los regalos musicales de López operan de manera homóloga a las memorializaciones, pues comparten con estas la categorización de tecnología del cuidado. Finalmente, se concluye que el activismo de López promueve la democratización del cuidado al desestabilizar su asociación exclusiva con lo femenino y proponer nuevas masculinidades.

Palabras clave: *regalos musicales, memorialización sónica, tecnologías del cuidado, multiplicidad ontológica, reparaciones simbólicas*



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

César López, the Escopetarra and the Memorialization of the Colombian Armed Conflict: Technologies and Apparatuses of Care

Abstract

Colombian musician and activist César López has comforted victims of the Colombian civil war throughout his career. His songs, albums, and artistic-social projects memorialize painful recent-history events and human rights violations. In 2003, López created the escopetarra, a musical instrument that combines a rifle and a guitar. Thereafter, López has been a UN messenger of non-violence. I consider that his compositions are not only sonic memorials but are also *musical gifts* and, thus, technologies of care. Moreover, as Lopez's works challenges the logic of heteronormative masculinity, I analyze this case through the feminist and gender studies lenses. I support these claims with data gathered through netnography of several online concerts and talks, interviews with López, reading journalistic sources, and observing Lopez's interventions' online records. I propose that López's musical gifts operate homologously to memorializations as both share the categorization of technologies of care. Finally, I conclude that Lopez's activism promotes the democratization of care as he destabilizes the exclusive association of care to the feminine and proposes new masculinities.

Keywords: *musical gifts, sonic memorialization, technologies of care, ontological multiplicity, symbolic reparations*

A lo largo de su carrera, el músico bogotano César López (1973) ha acompañado a las víctimas del conflicto armado colombiano¹. Su vida artística comenzó con la banda de pop rock Poligamia, con la que ganaría fama nacional en Colombia en los noventa. A inicios de los años 2000, López se enfocaría en el servicio social y el activismo a través de la música. A partir de ese momento, sus canciones, álbumes y proyectos sociales han ayudado a conmemorar y memorializar los eventos trágicos de la historia reciente de Colombia y su conflicto². En 2003, López creó la escopetarra, un instrumento musical que combina un fusil y una guitarra y cuyo nombre es un *portmanteau* entre escopeta y guitarra (*figura 1*)³. Su idea era que el instrumento transformara sonidos de guerra en sonidos de paz. López ha sido parte de diversos proyectos de memorialización, reparación y reconciliación a través de la música; proyectos que lo han hecho ocupar posiciones como “mensajero de la no violencia” de las Naciones Unidas (Fletcher, 2008; Restrepo, s. f.) o director artístico del álbum *Voces del Salado*, producido por el Centro Nacional de Memoria Histórica de Colombia (Aranguren Romero, 2012). López es un compositor prolífico que ha dedicado su carrera musical a la construcción de la paz.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Adicional a su música, él es internacionalmente conocido por la creación y exhibición de la escopetarra.

Figura 1.

César López - La escopetarra



Fuente: UNESCO, 2011.

En este texto, se propone que la música de López, sus proyectos sociales y, específicamente, la escopetarra no son solo piezas de su biografía, sino que son también lo que el etnomusicólogo estadounidense Jim Sykes (2018) llama *regalos musicales*. Por un lado, los regalos musicales están hechos para ser dados o para dar algo a quien los recibe (o sea, dar un sonido o un sentimiento) y también tienen la propiedad de circular en el espacio-tiempo. Estos regalos pueden ser una muestra de reconciliación entre personas, una muestra de fraternidad, sororidad o amistad; o en palabras foucauldianas (como se expondrá más adelante) una “tecnología del cuidado”(Sykes, 2018, p. 12). Así, las canciones de López no son solo piezas musicales compuestas para ser arte *per se*, sino para ayudar a las víctimas a memorializar experiencias traumáticas, que buscan evitar la repetición de tales experiencias. De tal manera, se puede considerar que las canciones de López son regalos musicales y tecnologías del cuidado que



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

pueden servir como herramientas efectivas durante un proceso de pacificación como el que Colombia ha estado implementando desde hace más de una década. Por otro lado, se propone que los aparatos del cuidado (un concepto resultante de la presente investigación) son herramientas requeridas para producir regalos sonoros. Esto es evidente en la escopetarra, que no es solo usada por López para interpretar sus canciones, sino que también ha sido reproducida para ser regalada y ha sido obsequiada a figuras como Shakira, Paul McCartney y Calle 13.

La utilidad de conceptualizar la escopetarra como un regalo musical y una tecnología del cuidado en el presente análisis se basa en las teorías de Sykes. No obstante, la teorización de Sykes tiene algunas limitaciones. Ya que López también cuestiona la masculinidad heteronormativa a través de la escopetarra y su activismo, es necesario añadir el enfoque de los estudios de género (enfoque que Sykes omite). Por un lado, Sykes propone dejar atrás la episteme de la identidad musical que considera a quién le pertenece la música (o determinada música) y no en sus potenciales efectos. En otras palabras, Sykes sugiere concentrarse en la función y el impacto de la música. Teniendo esto en cuenta, se mostrará cómo la complejidad de la escopetarra epitomiza tal cambio de paradigma. Se plantea, por ende, que la relevancia de la escopetarra reside en su función (reparar, memorializar, crear reflexiones o, en otras palabras, promover el cuidado) y no tanto en lo que es materialmente (una combinación de arma e instrumento musical). Asimismo, debido a que la relevancia de la escopetarra radica en el cuidar, es pertinente desnaturalizar la asociación del cuidado con la identidad de género. Por tal motivo, se hace consecuente tener en cuenta la crítica feminista y la perspectiva de género para analizar la escopetarra como una tecnología del cuidado. Como el cuidado ha entrado en el régimen del género al ser clasificado como una actividad femenina, es imperativo criticar tal esencialismo, razón por la que se abordan las ideas sobre género y cuidado de María Puig de la Bellacasa y Joan C. Tronto. Todo esto para demostrar cómo López y la escopetarra nos invitan a desestabilizar la asociación de brindar cuidado y feminidad.

Para entender este contexto del cuidado de las artes en Colombia, primero se discute sobre la definición de los regalos musicales, cómo estos son tecnologías del sí (provenientes de las ideas de Michel Foucault, pero mencionadas por Sykes como tecnologías del cuidado) y cómo la memorialización y los regalos musicales son homólogos al ser, ambos, formas de cuidado. Posteriormente, y teniendo en cuenta que Sykes utiliza la terminología del cuidado para caracterizar los regalos musicales, se hace indispensable introducir la crítica feminista y la perspectiva de género, pues el cuidado ha sido sexuado por las sociedades heteronormativas, como se evidencia tanto en narrativas y discursivas como en estadísticas globales y de Colombia. Después se analizará cómo la carrera de López ha sido dedicada a la memorialización y cómo se puede pensar en él como un cuidador que ha desafiado la concepción sexista de que el cuidado es trabajo de mujeres. Finalmente, se mostrará como la escopetarra es fundamental en la materialización de los regalos musicales, no solo porque es un instrumento que produce sonido, sino porque su ontología refleja la ontología del regalo musical (entendiendo ontología como las posibles caracterizaciones de una entidad). Estas conjeturas están basadas en la información obtenida a través de etnografía virtual de varios conciertos *online* y charlas que se dieron entre marzo y abril de 2020, una entrevista del autor



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

con López y la interpretación de fuentes periodísticas, así como las declaraciones públicas de López.

Los regalos musicales y las memorializaciones como tecnologías del cuidado (del sí)

En *El regalo musical: Generosidad sónica en la posguerra de Sri Lanka*, Sykes (2018) propone una manera novedosa de entender la música. De acuerdo con él, la música ha sido tradicionalmente explicada como un fenómeno de expresión del individuo que refleja la identidad de quien la escucha o la ejecuta; esto es lo que él llama la *episteme de la identidad*. En este caso, la música ha sido entendida como un indicador de la identidad comunal, regional, o nacional de una persona. El énfasis de la episteme de la identidad resulta en varios problemas, desde esencializar la música y las comunidades, hasta estereotipar las músicas que no son de Occidente o crear sentimientos nacionalistas. Sin embargo, la epistemología de la identidad es atractiva porque promete “libertad a través del reconocimiento” (Sykes, 2018, p. 12), dando la impresión de que la música que escuchamos o tocamos puede definir varias e importantes características de nuestra identidad y, por ende, nos ayuda a defender quienes somos. Contrariamente, él argumenta que

necesitamos desarrollar una noción de cultura-como-libertad que no se apoye en el territorio, en el cosmopolitanismo, en el nacionalismo, en el reconocimiento comunal o en la expresión propia, pero en la comodidad de uno mismo, alcanzada a través de la habilidad de darles a los otros sin miedo a represalias o miedo a perder la identidad de uno (tener el control del territorio no lo hace a uno necesariamente libre). (Sykes, 2018, p. 12)⁴.

Esta noción de una “comodidad en uno mismo” a través de expresiones culturales sónicas más libres es lo que Sykes llama el regalo musical y la generosidad sonora. Gracias a la generosidad sonora es que podemos interpretar, oír, bailar músicas provenientes de cualquier lugar sin que dejemos de ser nosotras o nosotros mismos y evitar el miedo a que la música sea necesariamente un reflejo fiel de nuestra identidad. En esta perspectiva, sonido y música son gestos de generosidad dados a alguien para mostrar respeto o para ofrecer empatía, expresar amor, etcétera. Así, el regalo musical puede ser pensado como “una aspirina o un café, pues pueden ser enviados y rastreados a medida que se van moviendo, dados, comprados y regalados por una persona hacia otra y disfrutados” pero, sobre todo, los regalos musicales “no pueden ser asociados como expresiones inherentes del alma de una persona o comunidad que la ofrece, sino que ejecutan una acción de interacción humana” (Sykes, 2018, p. 16)⁵.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Sykes menciona que los regalos musicales son una tecnología del cuidado. Para justificar esta concepción, él se basa en las teorías tardías de Michel Foucault del *cuidado del sí* y en las *tecnologías del sí* (traducido también como tecnologías y cuidado del yo). Las obras tempranas de Foucault (principalmente la *Historia de la sexualidad*, volúmenes 1 y 2) explican una serie de técnicas que permiten a los humanos llevar a cabo acciones, como manipular objetos (tecnologías de producción), hacer sentido (tecnologías de sistemas de signo) y dominar a otros sujetos (tecnologías del poder). Más tarde, Foucault se centró en las técnicas para cuidar de sí mismo: “las tecnologías del sí, las cuales permiten a los individuos efectuar por sus propios medios o con ayuda de otros un cierto número de operaciones por su sí, así como transformarse a sí mismos para alcanzar un estado de felicidad, pureza, sabiduría, perfección o inmortalidad” (Foucault, 1988, p. 19). Es importante enfatizar que estas técnicas tardías son habilitadas tanto por “los propios medios del sujeto como con ayuda de otros”, por ende, se sugiere que las tecnologías del sí no se dirigen exclusivamente a uno mismo, sino que son técnicas relacionales. En otras palabras, “el cuidado del sí no es únicamente acerca de uno mismo, sino también de otros, así estén dirigidas a uno mismo” (Kelly, 2013, p. 518). De esta manera, las tecnologías del sí hacen realidad una “concepción metafísica de ‘nosotros’” (Kelly, 2013, p. 519), en el que cuidar de los, las y les otros es, al mismo tiempo, propiciar la salvación de uno mismo.

Además de considerar los regalos musicales como una tecnología del cuidado, las reparaciones simbólicas y las memorializaciones también pueden ser consideradas bajo esta categoría. Tanto las reparaciones simbólicas como las memorializaciones públicas son una manifestación de la responsabilidad social que, en últimas, son esfuerzos para la construcción de paz. De acuerdo con el sociólogo y la *special rapporteur* de las Naciones Unidas, Farida Shaheed:

Los objetivos dados de los procesos de memorialización... son enfocados no solo hacia el pasado (conmemorando eventos, reconociendo y honrando a las víctimas y permitiendo la socialización de las experiencias), sino que son igualmente presentes (en procesos de sanación y restituyendo la confianza entre comunidades) y de futuro (previniendo subsiguiente violencia a través de la educación y concientización). (Shaheed, 2014, p. 5).

De esta manera, la memorialización involucra tanto al yo como a las, los y les otros en un proceso de sanación, haciendo eco de las ideas de Kelly según las cuales las tecnologías del cuidado tienen un rol tanto para la salvación propia como para la salvación de las demás personas. Cuando artistas crean memorializaciones, incorporan tanto su *weltanschauung* (la concepción la vida y el mundo), sus percepciones estéticas y las narrativas de las víctimas. De igual manera, memorializaciones óptimas evidencian la violación de los derechos humanos y son expuestas tanto para las víctimas como para la sociedad en general. Sin duda:



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

La memorialización es una petición común de las víctimas y de la sociedad en general; y el camino a la reconciliación de una nación se da no solo a través de reparaciones legales, sino también a través de reparaciones simbólicas como conmemoraciones. (Shaheed, 2014, p. 4).

Las intervenciones culturales (como las reparaciones simbólicas y las memorializaciones) no solo hacen que “las víctimas aparezcan por primera vez, que no es un logro pequeño”, sino que también tienen la capacidad de darle a las víctimas la posibilidad de crear “espacios en los que sus experiencias pueden ser socializadas de manera segura” (Greiff, 2014, pp. 18-19). Otro mérito de la memorialización es que sus poéticas no son solo evidencias de crímenes, sino que también atraen a las audiencias afectivamente y no con datos y estadísticas. Según Pablo de Greiff (2014), “el dolor, el sufrimiento, la indignación, la rabia, así como la determinación, la resistencia y la dignidad [o sea] la compleja serie de reacciones afectivas que acompañan a las víctimas de violación de derechos humanos” (p. 18) son transmitidos más fácilmente por medio del arte. Las intervenciones culturales (generadas por las, los y les artistas) tienen la capacidad de adaptarse a las emociones que se quieran representar; emociones que van desde aquellas positivas para el ser humano (alivio orgullo, alegría, fortaleza) hasta las más traumáticas (ira, desprecio, hastío). Mientras que una descripción detallada de hechos media información factual entre un emisor y un receptor, el arte media primordialmente información afectiva. Un informe o reporte es suficiente para representar un hecho atroz; mas la obra de arte puede representar la atrocidad misma. Así pues, el potencial de las reparaciones simbólicas y los memoriales públicos se ajustan a la noción de tecnologías del cuidado y, por ende, se puede argumentar que son una reificación material de la concepción metafísica de que el cuidar del bienestar de los, las y les otros es cuidar del bienestar de uno mismo.

Antes de continuar, es importante mencionar que la teorización paralela de regalos musicales y la memorialización (así como el análisis del caso de López) responde a una intención de remediar la falta de literatura al respecto. Los existentes análisis de memorializaciones (sobre todo dentro de procesos de reparaciones simbólicas) se han enfocado principalmente en objetos visibles, o en entender los aspectos visibles de una intervención (oculocentrismo). Incluso, la palabra predominante para el reconocimiento de las víctimas es *visibilización*; esto se evidencia, por ejemplo, en la invitación de Pablo de Greiff a: “hacer lo invisible [las víctimas del conflicto armado] visible”. De esta manera se han estudiado memoriales en Europa (Young, 1992, 2002), Estados Unidos (Griswold & Griswold, 1986; Hawkins, 1993), Colombia (Huysen, 2003; Reyes, 2019a), Argentina (Bell, 2014a, 2014b; Huysen, 2003), Chile (Estefane, 2018; Gómez-Barris, 2010), por mencionar algunos⁶.

Una crítica a las tecnologías del cuidado/del sí desde la perspectiva de género y el feminismo



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

A pesar de que la concepción del regalo musical y la generosidad sónica es convincente, hay algunos problemas para ser resueltos si queremos superar o desvincularnos del monolitismo de la episteme de la identidad. La música como regalo, según Sykes, se basa en el componente del cuidado de las tecnologías del sí de Foucault. Por ende, Sykes escoge el término tecnologías del cuidado, una elección que tiene que ser escudriñada. El problema principal de estas tecnologías es que el cuidado evoca una ontología identitaria⁷ en el mundo normativo actual, o mejor, heteronormativo. Ya que el cuidado no es enteramente libre de ser relacionado con identidad, esto entorpece el paso de percibir la música como un símbolo, una expresión de identidad, y no como una técnica o “un discurso persuasivo” (Sykes, 2018, p. 17).

Como diferentes feministas lo han notado, el cuidado es percibido como sexuado. Según María Puig de la Bellacasa (2017), el cuidado es un acto de continuar y persistir, de reparar el mundo y mantener las redes, humanas y no humanas, que hacen la vida posible. A pesar de que la definición de Puig de la Bellacasa de cuidado es aparentemente no-sexuada, la actualización (materialización y reificación) del cuidado es lo que la hace sexuada. Puig de la Bellacasa (2017) asegura que el cuidado no es solo una expresión abstracta de interés, sino que requiere de su materialización y de hacerse efectivo. El cuidado incluye tanto la manifestación de la preocupación por el bienestar de alguien más, como la labor material en sí. Esta labor material es el trabajo específico, las acciones que generosamente (a pesar de que haya o no una retribución económica) propenden por la prosperidad de otras personas. Precisamente, las acciones del cuidado que buscan el bienestar de la otra persona o de cuidar directamente a la otra persona son tomadas normalmente en las sociedades heteronormativas como trabajo de mujeres.

El ensayo titulado sugestivamente “Los chicos rudos no tienen cuidado... ¿o sí?” de Joan C. Tronto indica rápidamente uno de sus argumentos. Para Tronto (2013), la masculinidad ha creado una “crisis del cuidado”, ya que niega la democratización de este: “En tanto la masculinidad siga siendo construida alrededor de la idea de que el ‘ser varón’ limita el cuidado, no hay esperanza de que nuestra sociedad pueda repensar las responsabilidades del cuidado como más cuidadosas o más democráticas” (p. 67). Su argumento, sin embargo, no es que los hombres tradicionalmente masculinos no son cuidadosos o cuidadores. Ella menciona que, incluso los hombres que normalmente cuidan de sí mismos, de sus familias, de sus propiedades y de sus amigos, también requieren cuidado. No obstante, “la imagen que persiste es que lo que significa ser hombre es no ser cuidadoso, o al menos, no cuidar bien” (p. 68). Consecuentemente, el cuidado es percibido como un área de la mujer, ya que su capacidad de cuidado ha sido naturalizada por el discurso heteronormativo. Similarmente, y citando a RW Connell, el cuidado es una característica que no hace parte de la “masculinidad hegemónica” (Connell, en Tronto 2013, p. 86).

Ahora bien, el cuidado como un aspecto sexuado no se limita a lo discursivo, sino que el imaginario de que “son las mujeres las que cuidan” se materializa en las sociedades y es observable a través de múltiples estadísticas. A nivel global, las Naciones Unidas ha recopilado datos de al menos 89 países entre 2001 y 2018 (*figura 2*) y concluye que en este lapso de tiempo

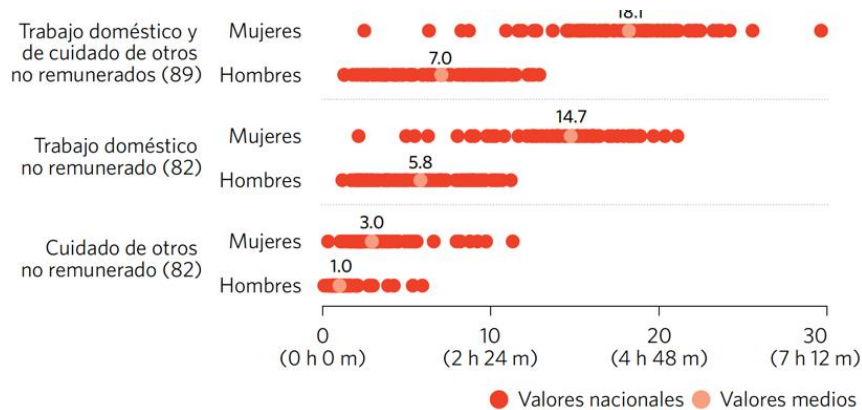


Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

“en un día promedio, las mujeres dedican aproximadamente tres veces más horas que los hombres a trabajos domésticos y de cuidado de otros no remunerados” (Organización de las Naciones Unidas, 2020, p. 35). Cuando se trata de trabajo remunerado en áreas en las que brindar cuidado es el aspecto principal, la brecha también es significativa; por ejemplo, el 70 % de las personas que se dedican a la prestación de servicios de salud y al trabajo social en el mundo son mujeres. Más específicamente, el área de enfermería es una de las profesiones del cuidado en donde la segregación por género es mayor. En países como Estados Unidos o en Reino Unido, tan solo el 10 % de las personas que ejercen la enfermería son hombres (National Council of State Boards of Nursing, 2021; Royal College of Nursing, 2018).

Figura 2.

Proporción de tiempo dedicado al trabajo doméstico y de cuidado de otros no remunerado, mujeres y hombres, 2001-2018 (último disponible) (porcentaje de tiempo dedicado por día)



Nota: La cifra refleja los datos disponibles de 89 países y zonas en el período 2001-2018. El número de países y áreas representadas en cada tipo de trabajo no remunerado está indicado entre paréntesis.

Fuente: Organización de las Naciones Unidas, 2020, p. 35.

En el caso de Colombia la brecha del cuidado es muy similar. Según el Departamento Administrativo Nacional de Estadística (DANE), hasta antes de la pandemia del COVID-19:

Del total del tiempo que dedica la población colombiana a proveer cuidados directos no remunerados para otros integrantes de sus hogares, 76.2% lo proporcionan las mujeres y 23.8% los hombres. Si se cuenta además de los cuidados directos el aporte que hacen las personas a través de cuidados indirectos, es decir, la totalidad del TDCnR [Trabajo Doméstico y de Cuidados no Remunerado], cada persona dedica en promedio 3 horas con 28 minutos diarios—las mujeres 4 horas 25 minutos y los hombres 1 hora 56 minutos



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

[cursivas añadidas]. (Departamento Administrativo Nacional de Estadística, 2020).

Debido a la pandemia la situación empeoró: según la Fundación WWB Colombia y el Observatorio para la Equidad de las Mujeres (en Departamento Administrativo Nacional de Estadística, 2021) “para junio del 2020, el número de mujeres que realizaban actividades de cuidado en el país había aumentado en 1.6 millones en comparación con 2019, para un total de 7.1 millones de mujeres frente a tan solo 999.000 hombres” (pp. 6-7). Si bien existen algunas variaciones positivas con periodos anteriores, las mujeres siguen ejecutando la mayor parte de las labores del cuidado en Colombia (figura 3).

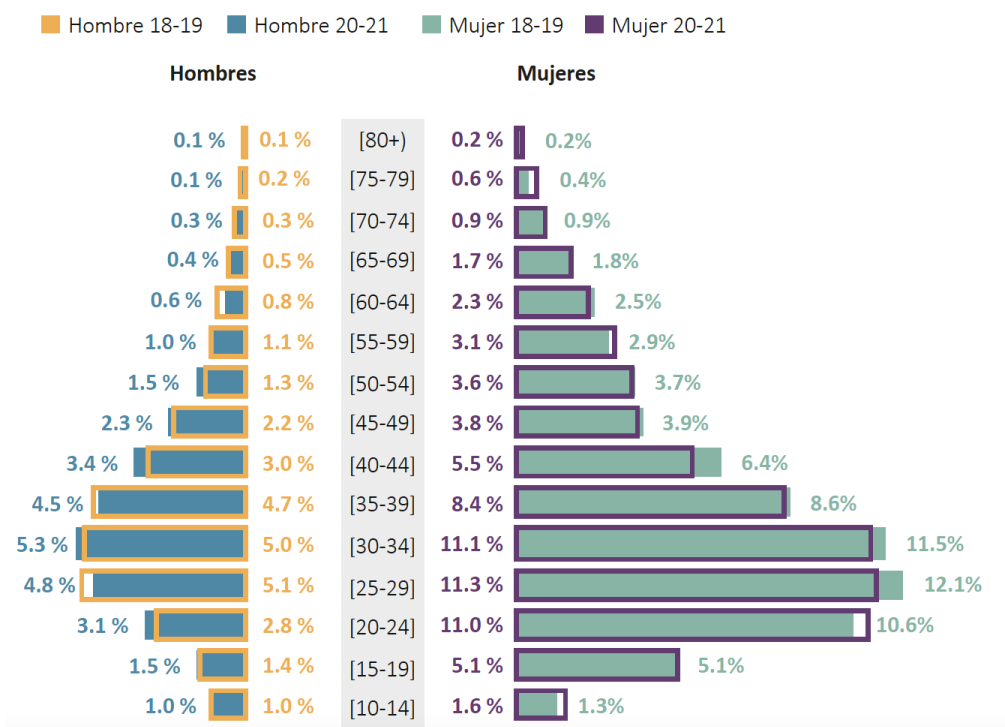
Figura 3.

Pirámide poblacional de las personas que participan en actividades de cuidado directo, según quinquenios de edad (%)

Cuidado Directo, peso de cada grupo etario por sexo

Total Nacional

Noviembre 2018 a Enero 2019 vs Noviembre 2020 a Enero 2021



Fuente: Departamento Administrativo Nacional de Estadística, 2021, p. 12.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Tecnologías del cuidado en la música en Colombia: César López como figura pública y sus obras

López ha desafiado el pensamiento heteronormativo y ha usado su música como un regalo musical que busca cuidar. No solo se aparta discursivamente de la concepción sexista de que el cuidado es trabajo de mujeres, sino que también personifica la democratización del cuidado a lo largo del espectro del género. Pero antes de pasar a analizar a López como figura pública y su obra, se definen, a continuación, algunos componentes centrales que integran este contexto de cuidado. Estos componentes son los (1) regalos musicales, los (2) cuidadores y cuidadoras y los (3) aparatos para el cuidado. Como se mencionó anteriormente, López usa sus obras como regalos musicales (concepto ya explicado atrás). De hecho, cuando él se refiere a las canciones, las menciona como “dispositivos” que trabajan con emociones y que pueden ser reconfortantes (López, comunicación personal, 10 de abril, 2020)⁸. Por esta razón, López es un cuidador. Otro componente importante son los aparatos para el cuidado, o sea, la maquinaria tangible requerida para producir el sonido⁹. Los aparatos para el cuidado son tan ordinarios como los instrumentos musicales (un violín, una guitarra). Algunos pueden ser únicos y compartir la ontología del regalo musical como en el caso de la escopetarra.

Continuando, las intervenciones de López tienen varias funciones, pero, principalmente, son actos de cuidado. La memorialización, por ejemplo, se ha tomado como un proceso central “para la justicia, la reconciliación, la verdad, la reparación, y la confrontación con el pasado” (Brett, Bickford, Sevenko & Rios, 2007, p. 1). En álbumes como *Voces de El Salado* (2012-2013), por ejemplo, López ha memorializado el conflicto armado colombiano (figura 4). Diez años después de la Masacre de El Salado de 2000, López dirigió la grabación del álbum que conmemoraba esta tragedia. Las y los protagonistas de las grabaciones son testigos sobrevivientes de la masacre, una tragedia que dejó más de 60 muertos por el grupo paramilitar de las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC) y más de 4000 desplazados (Grupo de Memoria Histórica, 2009). A pesar del rol de López como facilitador (director), el álbum también contiene una pieza escrita por él: el nuevo himno de El Salado. En este sentido, la música escrita por López es un regalo musical, uno que será constantemente re-regalado mientras la población de El Salado cante su nuevo himno. Además, luego de escuchar los relatos de las víctimas e interactuar con ellas, López produjo otro regalo musical (aparte del proyecto original) destinado a rendir un homenaje a las mujeres que lideraron el proceso de reconstrucción de El Salado: una canción llamada *Seguir*. En este caso, el conjunto de actos de cuidado revelan su naturaleza cuidadora a medida que buscan alentar el mantenimiento de la “red de soporte vital” (Puig de la Bellacasa, 2017, p. 3) de El Salado.

Figura 4.

Multimedia Las voces de El Salado



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional



Nota. En el video aparece la música del disco grabado por López con las víctimas de El Salado. Fuente: Centro Nacional de Memoria Histórica, 2012.

Como se observó anteriormente, las acciones de cuidado de López son memorializaciones tanto institucionales (en el caso del disco *Voces de El Salado*, al ser promovidas por el Centro Nacional de Memoria Histórica) como independientes, pues hacen parte de su activismo artístico individual (como en el caso de la canción “Seguir”). No obstante, cuando las memorializaciones de López no se encuentran vinculadas a una institución encargada de la reparación simbólica, López sigue muchas de las convenciones de la memorialización. Una de estas convenciones es el nombramiento de las víctimas. Como lo afirma Andreas Huyssen (2003), el nombramiento es una estrategia muy antigua para la memorialización. Los monumentos suelen tener los nombres de héroes y heroínas que son una parte integral de la historia de una sociedad. Ahora bien, el nombramiento es aún más efectivo para la memorialización cuando se trata de víctimas, pues llama a la empatía, ya que muchas de las personas nombradas ahí son ciudadanos ordinarios, estudiantes, trabajadores y trabajadoras. De tal manera, la creación de un memorial conlleva al escrutinio de la selección de los nombres que se presentarán (Brett et al., 2007), a buscar la totalidad de los nombres de las personas afectadas (Bell, 2014a; Griswold & Griswold, 1986; Hite, 2012), a reflexionar sobre la manera como se presentarán (Estefane, 2018) y a propender por el reconocimiento de la verdad de esos nombres, es decir, lo que en realidad les sucedió a las personas (Reyes, 2019b).

El nombramiento sucede en una de las canciones de López: “Hasta que amemos la vida”, de 2020. La canción está compuesta mayormente por nombres propios (de las doscientas cuatro palabras singulares que contiene la canción, más de ochenta son nombres de personas) que corresponden a personas asesinadas por los diversos actores del conflicto armado, desde grupos paramilitares y guerrilleros, las fuerzas militares y civiles de la nación y hasta el mismo Estado colombiano. Las personas mencionadas no solo tienen victimarios diversos, sino que sus



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

asesinatos también se dieron en diferentes épocas del conflicto, desde 1984 hasta 2019. Algunos de estos casos han sido ya juzgados por la Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH) y los tribunales de la Jurisdicción Especial para la Paz, otros han sido clasificados como delitos de lesa humanidad por parte de la Fiscalía General de la Nación, mientras que otros se encuentran aún en instancias judiciales. A su vez, la diversidad de las víctimas es significativa, desde líderes políticos pasando por excombatientes de la guerrilla de las FARC-EP (Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia - Ejército del Pueblo), hasta ambientalistas de clase media, como niños y niñas reclutadas a la fuerza que murieron en un bombardeo militar (figura 5).

Figura 5.

Personas nombradas en la canción de López: Año del asesinato, nombre de la víctima y cargo/profesión/actividad

1984	Rodrigo Lara Bonilla	Ministro de Justicia
1985	Alfonso Reyes Echandía	Magistrado de la Corte Suprema de Justicia de la República de Colombia
1985	Cristina Guarín	Trabajadora de la cafetería durante la toma del Palacio de Justicia
1986	Guillermo Cano	Director diario El Espectador
1987	Jaime Pardo Leal	Líder político del partido comunista Unión Patriótica
1989	José Antequera	Líder político del partido Unión Patriótica
1989	Luis Carlos Galán	Candidato presidencial
1990	Bernardo Jaramillo Ossa	Líder político del partido comunista Unión Patriótica
1990	Carlos Pizarro Leongómez	Candidato presidencial
1990	Silvia Margarita Duzán	Periodista y documentalista
1991	Diana Turbay	Periodista
1994	Manuel Cepeda	Líder político del partido Unión Patriótica
1995	Álvaro Gómez Hurtado	Líder político
1997	Mario Calderón	Defensor de derechos humanos
1997	Elsa Alvarado	Defensora de derechos humanos
1998	Eduardo Umaña Mendoza	Defensor de derechos humanos
1999	Jaime Garzón	Periodista y humorista político
2002	Orlando Sierra	Periodista investigador y columnista
2003	Gilberto Echeverri	Político y gestor de paz
2003	Guillermo Gaviria	Gobernador de Antioquia
2005	Alfredo Correa de Andrés	Sociólogo investigador del conflicto armado
2007	Rufino Varela	Diputados del Valle del Cauca
2007	Carlos Barragán	



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

2007	Jairo Javier Hoyos Salcedo	
2007	Alberto Quintero Herrera	
2007	Juan Carlos Narváez	
2007	Edinson Pérez	
2007	Nacienceno Orozco	
2007	Carlos Charry	
2007	Francisco Giraldo	
2007	Ramiro Echeverry	
2007	Héctor Arismendy	
2011	Diego Felipe Becerra	Joven grafitero
2011	Mateo Matamala	Biólogo y ambientalista
2011	Margarita Gómez	Biólogo y ambientalista
2017	Bernardo Cuero Bravo	Líder social afrocolombiano
2018	Temístocles Machado	Líder social afrocolombiano
2019	Yamile Guerra	Lideresa protectora ambiental
2019	María del Pilar Hurtado	Lideresa comunitaria
2019	Dylan Cruz	Protestante y estudiante
2019	Cristina Bautista Taquinás	Gobernadora indígena Nasa
2019	Nelly Bernal	comunera e integrante de la guardia indígena del cabildo del Pueblo Pastos
2019	Alexander Parra Uribe	Líder del Espacio Territorial de Reincorporación y Capacitación
2019	Dimar Torres	Exintegrante de las FARC
2019	Natalia Jiménez	Ambientalista
2019	Rodrigo Monsalve	Antropólogo
2019	Sandra Patricia Vargas Cuellar	Niños y niñas reclutados forzosamente
2019	Ángela María Gaitán Pérez	
2019	Jhon Édison Pinzón Saldaña	
2019	José Rojas Andrade	
2019	Edith Rueda Payanane	
2019	Diana Medina Garzón	
2019	Wilber Alfredo Castro Acuña	
2019	Abimiller Morales Joven	

La diversidad de víctimas nombradas en “Hasta que amemos la vida” representa un intento de conmemorar a las personas que murieron a causa de la violencia, independientemente de su



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIII. N° 21 (Enero-Julio 2022) ISSN 2718-658X. Sebastián Wanumen Jiménez, César López, la Escopetarra y la memorialización del conflicto armado colombiano: Tecnologías y aparatos para el cuidado, pp. 63-87.

afiliación política, posición social o edad. Además, la canción nos lleva a reflexionar no solo sobre la cruel historia de Colombia, sino que busca la empatía de la o el oyente con las víctimas, pues, en últimas, cualquier persona puede ser la víctima. De esta manera, la canción se constituye como el resultado de una operación de cuidado y una actualización del cuidado, pues al memorializar se está buscando evitar la pérdida de más vidas (la no repetición), es decir, es un esfuerzo por mantener las redes vitales, como lo llama Puig de la Bellacasa.

Otra acción de cuidado a través de la música fue la creación del Batallón Artístico de Reacción Inmediata en el 2001. Desde finales de los 80 hasta inicios del 2000, Bogotá y Colombia, en general, fueron golpeadas por varios ataques explosivos de carteles de narcotráfico y guerrillas. López observó que siempre había ambulancias, y estaba presente la Cruz Roja y el personal de limpieza. Pero vio que no solo había “heridos y vidrios rotos”, sino también almas devastadas y asustadas que necesitaban cuidado emocional. Para eso creó el Batallón Artístico de Reacción Inmediata, un colectivo musical que buscaba estar presente en la escena de la tragedia, “similar a los bomberos”, comenta López. El objetivo de este era tranquilizar con música a las personas que lo necesitaran. Muchos otros proyectos le siguieron al Batallón, el Banco de Instrumentos Musicales (para comunidades vulnerables) y otras intervenciones artísticas para su programa 24-0 (24 horas con 0 homicidios).

Adicionalmente, durante la pandemia del COVID-19, López ha transmitido conciertos y charlas para las ONG, periódicos y canales de YouTube. En esas transmisiones, él no solo muestra preocupación por aquellos que están “pasándola mal”, sino que constantemente se cuestiona (en tres de las transmisiones a las que asistí) “¿Qué vamos a hacer los artistas después de que todo esto haya pasado?... Necesitamos tomarnos las calles y devolver la esperanza de alguna manera”. Llamaba la atención que López hacía enormes esfuerzos para interactuar con el público al preguntar cómo estaba la calidad del sonido, cómo estaban las personas, les saludaba personalmente y les agradecía por asistir. Tanto en las transmisiones por YouTube, Zoom o Instagram Live, López siempre estaba pendiente de los comentarios en el chat, así hubiesen asistido 50 o 300 personas. Los comentarios de algunas y algunos usuarios reflejaron la naturaleza cuidadora de López; por ejemplo, alguien escribió: “Te conocí cuando viniste a Urabá [una zona altamente afectada por el conflicto armado] y cambiaste mi vida”.

También hubo una conversación particular que resonó con la teorización feminista y de género acá propuesta y que inesperadamente la confirmó. En abril de 2020, López fue invitado a hablar con Fabrina Acosta, fundadora de la organización feminista Evas y Adanes, a través de un Instagram Live. Allí, López comentó que “fuimos criados dentro del machismo... todavía hay ciertas comunidades y sociedades que validan la práctica de estas poco saludables masculinidades”. Continuó: “No se nos permitía relacionarnos de cierta manera [lo que él caracterizó antes como femenino] porque afectaba nuestra masculinidad” (Evas y Adanes, 2020). Una de esas maneras (se deduce gracias al contexto de la transmisión) es el cuidado. Luego, la siguiente anécdota de López recordó cómo el desarrollo de la escopetarra se vio obstaculizado por ese tipo de masculinidad hegemónica en la que el ser cuidadoso y cuidador no está permitido. López contó que cuando fue a donde un general del Ejército para presentarle la idea de la escopetarra por primera vez, el general le dijo: “No podemos hacer con uno de



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

nuestros fusiles una guitarra, la gente va a pensar que el Ejército se mariquió [es decir, volverse ‘marica’]”. Tal escena refleja lo que comenta Tronto (2013) de las fuerzas militares de los Estados Unidos:

A medida que las actuales fuerzas militares se integran más en raza y género, es cada vez más necesario refinar el significado del ejército para hacer su misión más masculina... Cada vez más en los Estados Unidos, el término ‘guerrero’ se está utilizando para volver a masculinizar los deberes de los soldados y separar las funciones militares esenciales del trabajo de cuidado. (P. 75).

Finalmente, me di cuenta cómo Acosta caracterizó dos veces a López como un “tejedor de paz”, un comentario que recuerda al bordado y al tejido, trabajo que ha sido una forma de arte femenino, la cual funciona como prenda de cuidado (Hawkins, 1993).

La caracterización de López por parte de Acosta como un “tejedor” también puede ser tomada como una evidencia de que es un activista interesado en crear redes de cooperación y solidaridad que se extiendan ampliamente. Como López lo comenta, él regaló reproducciones de la escopetarra a instituciones que podían mostrarlas para que su significado metafórico y su función reflexiva se activara y motivara a los, las y les espectadores a tener conversaciones sobre lo que representa el instrumento. De tal manera que actualmente hay varias copias de la escopetarra alrededor del mundo. En las Américas (Museo de Antioquia en Colombia, Grupo cultural AfroReggae de Brasil, Sede de las Naciones Unidas en Estados Unidos, Palacio Nacional de la Cultura, Guatemala), en Europa (Haus der Kulturen der Welt de Berlín, Casa América Catalunya, Oficina de las Naciones Unidas en Viena) y Asia (Casa de Mahatma Gandhi en India). En estos museos e instituciones, las reproducciones de la escopetarra han generado diferentes reacciones. En algunos museos, por ejemplo, la escopetarra ha sido tomada como un monumento de memorialización. Como en otros monumentos de memorialización (Griswold & Griswold, 1986), sobre la urna de la escopetarra las víctimas suelen dejar cartas y velas. Una reacción diferente tuvo, en Barcelona, el cantante portorriqueño René Pérez Joglar (mejor conocido como Residente). Desde su perspectiva, Residente vio a la escopetarra como una herramienta para manifiestos político-artísticos. Así, Residente decide producir junto con su banda (Calle 13) el video musical titulado *Multi_Viral*, una canción protesta en contra de la manipulación mediática y la censura estatal en el mundo, en el que aparece la cantante palestina Kamilya Jubran junto con grabaciones de declaraciones de Julian Assange. A pesar de que Residente quería usar una de las reproducciones de la escopetarra, no fue posible debido a que su transporte hacia los lugares de filmación estaba prohibido, por ende, debieron crear una imitación en el sitio de grabación. En el video, la imitación de la escopetarra funciona como un signo de resistencia pacífica a través del arte.

La escopetarra también ha sido obsequiada a artistas como Bob Geldof, Fito Páez, Manu Chao, Paul McCartney y Shakira. Esto lleva a pensar que mientras que las canciones, proyectos



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

y eventos musicales de López se pueden entender como un regalo musical, la escopetarra en sí puede ser un regalo musical también dentro de este contexto de cuidado. Dada esta liminalidad de la escopetarra —entre ser un instrumento y un arma, un regalo musical en sí mismo, pero a la vez un aparato para el cuidado—, se explora, a continuación, la multiplicidad ontológica de esta.

La escopetarra: el aparato de López para el cuidado y su multiplicidad ontológica

La escopetarra, el aparato para el cuidado creado por López en 2003 (Restrepo, s. f.), es una realización interesante de multiplicidad ontológica. En este ensayo se trata la ontología, no de una manera esencialista (ver nota al final número 7), sino desde un enfoque que considera múltiples formas de existencia. En otras palabras, no “cómo son las cosas” o “cómo deberían ser las cosas” sino “cómo podrían ser las cosas” (Viveiros de Castro, Holbraad & Pedersen, 2014). En consecuencia, la ontología de la escopetarra de López es una de las múltiples formas de ser. Como López comenta, el arma de la escopetarra, una AK-47 construida en Rusia, fue enviada a la selva tropical colombiana para la guerrilla de las FARC, después, fue intercambiada con los paramilitares de las AUC. Tras la desmovilización de las AUC, el fusil fue entregado a la ONU (a través del Alto Comisionado para la Paz y el Ministerio de Defensa). Fue la ONU quien apoyó la intención de López de hacer un instrumento musical con un instrumento de guerra. Tras varias transformaciones (llevadas a cabo por el luter Luis Alberto Paredes), el fusil se convirtió en guitarra; no obstante, no dejó de ser una escopeta. “A primera vista, los niños quieren sostener y apretar el gatillo de la ‘ametralladora’” dice López, pero después de un rato, “se dan cuenta que pueden tocar las cuerdas”.

Mientras que la escopetarra no es el único instrumento (o proyecto) de este tipo en el mundo, sí tiene ciertas particularidades que la caracterizan como un aparato para el cuidado de multiplicidad ontológica y, a su vez, de gran potencial metafórico. En el caso de las artes plásticas sobresalen obras transformadoras de la materia prima como la *Gun Sculpture* de Sandra Bromley y Wallis Kendal o la obra *Fragmentos* (2019) de Doris Salcedo. En esta última, un anti-monumento, Salcedo utiliza metal fundido proveniente de fusiles de las FARC y los convierte en láminas metálicas para cubrir el piso de un espacio usado como galería. Así, “en vez de monumentalizar la historia del conflicto, Salcedo buscaba crear un espacio no-jerárquico en donde la presencia del conflicto fuera sentida, literalmente, bajo los pies” de las personas que visitaban el espacio (DiSarno, 2020, p. 250).

Ahora bien, ejemplos musicales de este tipo también existen diversos. El proyecto de 2008 del artista mexicano Pedro Reyes, llamado *Palas por pistolas*, transforma también instrumentos de guerra en herramientas productivas no-bélicas (Ward, 2017). Con el patrocinio del Jardín Botánico de Culiacán (México), Reyes recolectó 1527 armas y en un evento público fueron destruidas, más tarde fundidas y convertidas en palas (Cueva Navarro, 2012, p. 36). En este caso se conserva el material del viejo artefacto para la construcción de uno nuevo, sin embargo, la sustancia visual del arma de guerra desaparece por completo haciendo que su pasado visible no se perciba (que es lo que activa la reflexión metafórica, como se verá más



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

adelante), como lo es en el caso de *Fragmentos* de Salcedo. De la misma manera, sin una narrativa que acompañe a la herramienta, su multiplicidad ontológica queda oculta. En proyectos posteriores, Reyes comenzó a producir instrumentos musicales con antiguas armas en donde la construcción del nuevo artefacto sí permite ver (a pesar de que no siempre es obvio) su pasado bélico. Lo mismo sucede con el escultor serbio Nikola Macura, quien ensambla, con varias ex herramientas de guerra, instrumentos musicales (Vidal, 2017). En algunos instrumentos de Macura se percibe el pasado del objeto mientras que en otros no, puesto que un instrumento puede estar armado con partes de varias armas que llegan a parecer a simple vista desechos, como si fuera un instrumento construido con materiales reciclables que no eran bélicos. Contrariamente, para López, percibir el pasado del instrumento es fundamental ya que el objetivo no es purgar y ocultar su pasado, sino reconocer y aceptar lo que este fue y en lo que se convirtió. Por una parte, esta premisa es coherente con sus proyectos de memorialización, pues es un proceso de reconocimiento de responsabilidades y sanación y no de olvido; recordar la historia sin olvidar sus tragedias es un componente fundamental para procurar la no-repetición. Desde temprano en su carrera como activista, López empezó a experimentar con transformaciones simbólicas. Por ejemplo, el nombre de su Batallón Artístico de Reacción Inmediata contiene referencias a lo bélico, batallón, pero también a lo judicial, reacción inmediata; este último suena similar a las *unidades de reacción inmediata* pertenecientes a la Fiscalía General de la Nación (Sentencia T-151-16, 2016).

De esta manera, la escopetarra es una metáfora de las, les y los guerrilleros, paramilitares y soldados desmovilizados y firmantes de paz. Son sujetos que merecen ser tratados por lo que hacen ahora y no por lo que han sido en el pasado. Como la escopetarra, pudieron haber asesinado, sin embargo, en su reincorporación a la vida civil, se han convertido en otro nudo o puntada en el tejido social no combativo. Como recordó López, “una vez al norte del Cauca, un excombatiente me dijo: ‘yo era un arma, yo estaba hecho para la guerra, no puedo desaparecer quien era... [ahora] yo soy la guitarra”.

Esta anécdota también evidencia que quienes combaten se han convertido en guerreros o guerreras por circunstancias contextuales e impuestas por el conflicto, imposiciones que comienzan muy temprano en la vida del individuo (Drumbl & Barrett, 2019, p. 59). En Colombia, “cerca de un 30 % de las unidades de guerrilla” estaban “conformadas por niños y niñas, y el número de niños y niñas militantes, considerados en entrenamiento como futuros integrantes, fueron reportados en un índice tan alto como el 85 %” (Human Rights Watch, 1998, p. 414), así mismo, niños y niñas eran “entrenados para usar rifles de asalto modernos desde los once años de edad” (Human Rights Watch & Brett, 2003, p. 4). Pero no solo las fuerzas armadas ilegales son organizaciones que hacen de los humanos armas para el conflicto (Human Rights Watch, 1994). Instituciones del Estado también emplearon personas como objetos de guerra desde una edad temprana:

El ejército capturó y detuvo a niños y niñas que pertenecían a guerrillas y más tarde les usó como guías e informantes. Niños y niñas fueron obligados a



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

patrullar con las tropas del ejército, a luchar en los combates, a proveer ‘inteligencia’ y desactivar minas terrestres. (Human Rights Watch, 1998, p. 415).

Entre 1985 y 2021, 8943 niñas, niños y adolescentes han sido reclutados por diferentes grupos armados (Niñez YA, 2022a, pp. 63-64) y, entre 2020 y 2021, el reclutamiento de menores se incrementó en un 256 % (Niñez YA, 2022b).

Si entendiéramos el entrenamiento en combate como una caracterización esencial de la persona, los, les y las combatientes serían armas de guerra cuya única función esencial en la sociedad es herir y matar. Quienes combatieron y fueron entrenados y entrenadas como armas de guerra no podrán desaprender cómo *hacer de* máquinas de guerra. Sin embargo, como recuerda Ingunn Bjørkhaug (2010), las personas que han combatido también están llenas de agencia a través de su vida. Sus decisiones son parte de lo que son en el momento: tanto permanecer como un arma de guerra, como dejar de hacer de una, a pesar de que no puedan olvidar como matar. En consecuencia, si se piensa desde la ontología de la multiplicidad, se puede entender la analogía del excombatiente y la escopetarra: ambos forjados para matar, pero con una vida posterior lejos del área de combate.

Aun así, los efectos de la poética de la escopetarra no están limitados al conflicto colombiano, pues la escopetarra es una metáfora que es significativa para una gran diversidad de personas que han sido arrastradas al o por el mundo de la violencia. Como López recuerda:

En las favelas de Río de Janeiro, uno de los líderes de la banda de traficantes de una de esas favelas apenas ve la escopetarra me dice “espere que yo quiero traer a mis hijos” y mandó a traer a sus hijos y llegan los peladitos [niños] pequeños como de unos 10-12 años armados, y él les muestra la guitarra y les dice “esto es lo que yo quiero para ustedes, no lo que les está tocando vivir”. Ese tipo, un tipo metido en la violencia, en la lógica de la violencia, que haya podido extraer ese contenido y quererlo compartir a sus hijos, a mí me pareció muy valioso. Tocamos una vez en Nueva York en la Asamblea General de Naciones Unidas, y el delegado de Uganda se acerca después del concierto y me dice “mire, yo quiero decirle que a mí hace 15 años en Uganda me tuvieron arrodillado en el piso con un fusil AK-47 en un oído. Y hoy quiero decirle que me siento otra vez de rodillas con un AK-47 en los oídos, pero esta vez con arte, no violencia”. (López, comunicación personal, 10 de abril, 2020).

El contenido metafórico de la escopetarra activa su potencial como un aparato del cuidado. La escopetarra no solamente produce los regalos musicales, sino que también les permite a los interlocutores de López reflexionar sobre sus identidades o historias de vida. En el caso de las



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

identidades, estas son construcciones temporales que no son fijas ni esenciales, sino que pueden ser reformadas. Al activar tales reflexiones, la escopetarra puede potencializar un proceso de transformación (en el caso del padre de la Favela), de sanación (en el caso del excombatiente colombiano) o de afrontamiento del trauma (como la persona de Uganda); todo este proceso se puede entender como el resultado de una tecnología del sí, como un proceso orientado a cuidar de sí mismo y de los, las y les otros.

De la misma manera, al demostrar que la escopetarra es tanto un aparato para el cuidado como un regalo musical *per se* (puesto que López lo regala con un fin), se puede observar que la noción de los regalos musicales de Sykes concuerda en este caso. De acuerdo con Sykes, “los regalos musicales son un pequeño obsequio que el trabajador de campo [*fieldworker*, quien hace etnografía] le da a la persona a la que le consulta cosas—son un gesto de reconocimiento que abre puertas” (Sykes, 2018, p. 15)¹⁰. Este comentario de Sykes resonó cuando, al ser López entrevistado, dijo: “La escopetarra funciona como una llave para abrir una puerta. Esta permite que se den diálogos, o que perduren las relaciones”. En otras palabras, la escopetarra entrega el regalo de la reflexión a través de su potencial metafórico.

Conclusiones

En este ensayo se ha observado cómo las tecnologías del cuidado están presentes tanto en las memorializaciones como en los regalos musicales, razón por la cual es posible considerar que un regalo musical puede cumplir una función de memorializar si el o la artista que lo produce tiene tal intención. También se planteó cómo un agente individual, López, ha usado estas técnicas en el emergente contexto del cuidado a través de las artes en Colombia. A pesar de que se mencionan comentarios de algunas personas que participaron en los proyectos de López o personas que interactuaron con él, es necesario investigar más sobre los efectos concretos del despliegue de tales tecnologías; aún es necesario indagar cuál es la incidencia sobre la memoria de la sociedad, cómo ha sido la recepción de estas memorializaciones por parte de las víctimas y familiares de víctimas o cuáles son las limitaciones de este tipo de memoriales. Continuar con este estudio puede también proponer el uso de las tecnologías del cuidado de López como una forma de reparación simbólica en procesos de pacificación o como una herramienta de diálogo entre facciones opuestas. Intentar responder a estas inquietudes también posibilita pensar la música como una entidad cuya relevancia es la función y no a quién le pertenece, impulsando aún más el abandono de la episteme de la identidad. Así, las reflexiones que se generarían dejarían de pertenecer a un plano teórico de los estudios musicales y se trasladarían a un plano en el que el estudio de la música sería útil para ayudarnos a realizar tareas específicas —en este caso— tareas de cuidado. Por ejemplo, se conoce que las guerrillas colombianas tienen/tenían sus propios ensambles musicales para la propaganda y para subir la moral. ¿Qué pasaría, en un panorama de posconflicto, si tales intérpretes son incorporados en procesos de sanación colectiva? ¿Qué pasaría si el perdón ofrecido por los victimarios adopta una forma musical en la cual no solo se reconoce la responsabilidad, sino que también se conmemora a las víctimas?



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

De manera similar, la operación teórica de este ensayo en la que se desasocia género y cuidado es útil en términos de desvincular identidad y música. La importancia del cuidado radica no en *quien* lo ejerce, sino en que se *ejerza activamente*, pues el cuidado es fundamental para el sostenimiento de la vida. Así, ambas operaciones teóricas son homólogas y se centran en la funcionalidad, en la potencia de las acciones. Todo este aparataje teórico resulta de observar la carrera de cuidado de López, un hombre de clase media, educado en una sociedad machista, que a través de intervenciones artísticas ha desvirtuado y repensado la ausencia del cuidado en la masculinidad. Sus obras musicales y proyectos sociales son una invitación a cuidar de las demás personas a través de recordar las víctimas del conflicto armado y evitar la violación de los derechos humanos en un futuro. En últimas, sus acciones son un paso para desestabilizar los regímenes epistémicos que consideran a los actos humanos como un producto de la esencia de uno y no como la voluntad de hacer bien o mal, lo cual es esencial para imaginar sociedades que cooperen mejor.

Referencias

- Alemán Salcedo, E. y Cardozo Rusinque, A. A. (2021). Percepción del posconflicto en Colombia: Caso del alumnado de educación secundaria. *Educação & Sociedade*, 42. <https://doi.org/10.1590/es.233690>
- Aranguren Romero, J. P. (2012). *La gestión del testimonio y la administración de las víctimas: El escenario transicional en Colombia durante la Ley de Justicia y Paz*. Bogotá: Siglo del Hombre.
- Bell, V. (2014a). Missed appointments: Ethics at the Parque de la Memoria. En Autora, *The Art of Post-Dictatorship*. Routledge.
- Bell, V. (2014b). Re-turning the past: The ESMA trial and affective architecture at the ‘Space of Memory’. En Autora, *The Art of Post-Dictatorship*. Routledge.
- Bjørkhaug, I. (2010). Child Soldiers in Colombia: The Recruitment of Children into Non-state Violent Armed Groups. *MICROCON Research Working Paper*, 27, 1-23.
- Brett, S., Bickford, L., Sevenko, L., & Rios, M. (2007). *Memorialization and Democracy: State Policy and Civic Action*. Latin American School of Social Sciences (FLACSO), International Center for Transitional Justice (ICTJ), International Coalition of Historic Site Museums of Conscience.
- Centro Nacional de Memoria Histórica. (2012). [Captura de pantalla sobre las voces de El Salado]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=B6UA6zX1yL8>
- Comisión Interamericana de Derechos Humanos. (2004). *Informe sobre el proceso de desmovilización en Colombia*.
- Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación (Ed.). (2013). *¡Basta ya! Colombia, memorias de guerra y dignidad: Informe general* (Segunda edición corregida). Centro Nacional de Memoria Histórica.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

- Cueva Navarro, A. P. (2012, 2013). Palas por Pistolas: Art as a tool for social change. *Latin America Policy Journal*, 2, 33-38.
- Departamento Administrativo Nacional de Estadística. (2020). Tiempo de cuidados: Las cifras de la desigualdad.
- Departamento Administrativo Nacional de Estadística. (2021). El Tiempo de Cuidado durante la Pandemia del COVID-19: ¿Cuánto han cambiado las brechas de género?
- DiSarno, J. (2020). *Controlling the Global Turn in Art History: Doris Salcedo as Understood in the Global North* [Ph.D.]. The Graduate School of the University at Buffalo, New York. Recuperado de <https://www.proquest.com/docview/2419008139/abstract/521379DC66FD40BAPQ/1>
- Drumbl, M. A., & Barrett, J. C. (2019). *Research handbook on child soldiers*. Edward Elgar Publishing.
- Estefane, A. (2018). Materiality and Politics in Chile's Museum of Memory and Human Rights. *Thresholds*, 41, 158-171. https://doi.org/10.1162/thld_a_00107
- Evas y Adanes. (12 de abril de 2020). *Diálogo con @cesarlopez1 "Escopetarra"* [Live Video]. Instagram. Recuperado de <https://www.instagram.com/p/B-5GBfnphep/>
- Fletcher, K. (2008). Colombia Dispatch 7: Turning Guns into Guitars. *Smithsonian Magazine*. Recuperado de <https://www.smithsonianmag.com/travel/colombia-dispatch-7-turning-guns-into-guitars-88180366/>
- Foucault, M. (1988). Technologies of the Self. En L. H. Martin, H. Gutman, & P. H. Hutton (Eds.), *Technologies of the Self: A Seminar with Michel Foucault* (pp. 16-49). Tavistock Publications.
- Gómez-Barris, M. (2010). Witness Citizenship: The Place of Villa Grimaldi in Chilean Memory. *Sociological Forum*, 25(1), 27-46.
- Greiff, P. de. (2014). On Making the Invisible Visible: The Role of Cultural Interventions in Transitional Justice Processes. En C. Ramirez-Barat (Ed.), *Transitional justice, culture, and society: Beyond outreach* (pp. 10-24). Social Science Research Council.
- Griswold, C. L., & Griswold, S. S. (1986). The Vietnam Veterans Memorial and the Washington Mall: Philosophical Thoughts on Political Iconography. *Critical Inquiry*, 12(4), 688-719.
- Grupo de Memoria Histórica. (2009). *La Masacre del El Salado: Esa Guerra No era Nuestra*. Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación.
- Hawkins, P. S. (1993). The Art of Memory and the NAMES Project AIDS Quilt. *Critical Inquiry*, 19(4), 752-779.
- Hite, K. (2012). *Politics and the art of commemoration: Memorials to struggle in Latin America and Spain*. Routledge.
- Human Rights Watch. (1994). *Generation Under Fire: Children and Violence in Colombia*. New York: Human Rights Watch. Recuperado de <https://www.hrw.org/reports/1994/colombia/genertoc.htm>
- Human Rights Watch. (1998). *Human rights watch world report 1999: Events of December 1997-November 1998*. New York: Human Rights Watch.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

- https://archive.org/details/humanrightswatch00huma_0
- Human Rights Watch. (2003). *You'll learn not to cry: Child combatants in Colombia*. New York: Human Rights Watch.
- Huyssen, A. (2003). *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford University Press.
- Justice for Colombia. (2022). Colombian Armed Conflict. Recuperado de <https://justiceforcolombia.org/about-colombia/colombian-armed-conflict/>
- Kelly, M. G. E. (2013). Foucault, Subjectivity, and Technologies of the Self [Electronic resource]. En C. Falzon, T. O'Leary, & J. Sawicki (Eds.), *A companion to Foucault* (pp. 510-525). John Wiley & Sons.
- Loux, M. J. (2012). The Oxford Handbook of Aristotle. En C. Shields (Ed.), *Substances, Coincidental, and Aristotle's Constituent Ontology*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780195187489.013.0015>
- Melamed Visbal, J. D. (2014). Del conflicto al posconflicto en el contexto colombiano. *Revista de la Universidad de La Salle*, 63, 57-73.
- Molano Bravo, A. (2015). *Fragments of the history of armed conflict in Colombia (1920-2010)*. Universidad de Antioquia.
- Organización de las Naciones Unidas. (2020). Achieve gender equality and empower all women and girls. Recuperado de https://www.un.org/sustainabledevelopment/wp-content/uploads/2019/07/E_Infographic_05.pdf
- National Council of State Boards of Nursing. (2021). The 2020 National Nursing Workforce Survey. *Journal of Nursing Regulation*, 12(1).
- Niñez YA. (2022a). La niñez no da espera 2022. Recuperado de <https://ninezya.org/la-ninez-no-da-espera-2022/>
- Niñez YA. (2022b). La niñez no da espera: Elecciones 2022. Recuperado de <https://ninezya.org/la-ninez-no-da-espera-2022/>
- Puig de la Bellacasa, M. (2017). *Matters of care: Speculative ethics in more than human worlds*. University of Minnesota Press.
- Restrepo, N. (s. f.). Escopetarra: Instrument of peace. Recuperado de <https://www.unodc.org/newsletter/en/perspectives/no03/page008.html>
- Reyes, A. M. (2019a). Antagonismos Metaphoric Burial as Political Intervention in Contemporary Colombian Art. En A. Anreus, R. A. Greeley, & M. A. Sullivan (Eds.), *A Companion to Modern and Contemporary Latin American and Latina/o Art*. Wiley-Blackwell.
- Reyes, A. M. (2019b). The monument to the children of Villatina: Commemorating innocent child victims in the context of lethally stigmatized youth in Colombia. *Visual Communication*, 18(3), 379-398. <https://doi.org/10.1177/1470357219832798>
- Ritter, J. (2007). Terror in an Andean Key: Peasant Cosmopolitans Interpret 9/11. En *Music in the Post-9/11 World*. Routledge.
- Ritter, J. (2013). Canciones de sirenas: Ritual y revolución en los Andes peruanos. En P. Del Pino & Yezer Carolina (Eds.), *Las fronteras del recuerdo: Etnografías de la violencia*



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

- política en Perú*. Instituto Francés de Estudios Andinos.
- Royal College of Nursing. (2018). Male nurses debate. Recuperado de <https://www.rcn.org.uk/congress/congress-events/male-nurses>
- Shaheed, F. (2014). *Report of the Special Rapporteur in the field of cultural rights, Farida Shaheed* (A/HRC/25/49). United Nations.
- Sentencia T-151-16. (2016). Recuperado de <https://www.corteconstitucional.gov.co/relatoria/2016/t-151-16.htm>
- Sykes, J. (2018). *The Musical Gift: Sonic Generosity in Post-War Sri Lanka*. Oxford University Press.
- Trejos Rosero, L. F. (2014). Colombia: Una revisión teórica de su conflicto armado. *Revista Enfoques*, 11(18), 55-75.
- Tronto, J. C. (2013). *Caring democracy: Markets, equality, and justice*. New York University Press.
- UNESCO. (2011). [Captura de pantalla sobre la escopetarra de César López]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=DIR5eYRwQwk>
- Vidal, L. (2017). Ellos transforman armas en instrumentos musicales. Recuperado de https://www.bioguia.com/entretenimiento/ellos-transforman-armas-en-instrumentos-musicales_29274086.html
- Viveiros de Castro, E., Holbraad, M., & Pedersen, M. A. (2014). The Politics of Ontology: Anthropological Positions. *Fieldsights*. Recuperado de <https://culanth.org/fieldsights/the-politics-of-ontology-anthropological-positions>
- Ward, D. (2017). Speculative Fiction. En Autor (Ed.), *Contemporary Italian Narrative and 1970s Terrorism: Stranger than Fact* (pp. 195-205). Springer International Publishing. doi: 10.1007/978-3-319-46648-4_5
- Young, J. E. (1992). The Counter-Monument: Memory against Itself in Germany Today. *Critical Inquiry*, 18(2), 267-296.
- Young, J. E. (2002). Germany's Holocaust Memorial Problem—And Mine. *The Public Historian*, 24(4), 65-80. <https://doi.org/10.1525/tph.2002.24.4.65>

Notas

¹ Quiero agradecer a César López por la generosidad con su tiempo y su disposición para comunicarse conmigo, así como a Ana María Reyes (Boston University) por todos sus invaluables aportes académicos a este proyecto de investigación. Un agradecimiento muy grande para quienes leyeron y comentaron este texto: Daniel Castro Pantoja y a los dos pares lectores. También me encuentro agradecido con Ana R. Alonso Minutti, quien hizo preguntas valiosas que me ayudaron a complementar mis ideas y a Vivian Cuello, investigadora del Grupo de Trabajo de Género de la Comisión de la Verdad, por aportarme tan útil bibliografía del conflicto armado colombiano.

² La mera definición y caracterización del *conflicto armado colombiano* es ya un objeto de disputa como se puede observar en Trejos Rosero (2014). Sin embargo, este conflicto se puede definir como un conflicto interno por el control territorial y gubernamental entre grupos guerrilleros de izquierda (Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia –FARC– y el Ejército de Liberación Nacional –ELN–), el Estado (junto con sus fuerzas armadas y



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

civiles) y grupos paramilitares de derecha (Autodefensas Unidas de Colombia –AUC–), todos estos intersectados en varios niveles por los carteles del narcotráfico desde los ochenta (Justice for Colombia, 2022). El conflicto armado en Colombia inicia con un periodo de confrontación bipartidista (entre el partido conservador y el liberal) desde 1925 hasta 1955, conocido como La Violencia. Más adelante, la acentuación de las luchas bélicas entre conservadores y liberales, y la adición del conflicto entre la derecha y la naciente izquierda, hace que se levanten en armas las FARC y el ELN en 1964. La consecuencia de esto es la expansión de la violencia a todo el país y su prolongación hasta la actualidad (Molano Bravo, 2015, pp. 5-6). Según el Grupo de Memoria Histórica (2013), el conflicto ha “causado la muerte de aproximadamente 220.000 personas entre el 1º de enero de 1958 y el 31 de diciembre de 2012. Su dimensión es tan abrumadora que si se toma como referente el ámbito interno, los muertos equivalen a la desaparición de la población de ciudades enteras” (p. 31).

Por otra parte, se habla también de un momento actual de *posconflicto* en Colombia, que inicia con la DDR (desarme, desmovilización y reintegración de excombatientes) de las AUC iniciada entre 2002 y 2004 (Comisión Interamericana de Derechos Humanos, 2004; Melamed Visbal, 2014). Posteriormente, en 2016, el Gobierno y las FARC firman el histórico Acuerdo de Paz, que propone reformas estructurales del Estado, reparación integral a las víctimas, la DDR de las FARC y el cese de actividades bélicas de este grupo armado. Ahora bien, el Acuerdo de Paz no solo fue ampliamente negociado por las partes involucradas, sino que también fue discutido, apoyado y criticado por parte de la población civil; entre los puntos controvertidos se encuentran “el mantenimiento de estructuras que limitan la democratización de la posesión y uso de la tierra;... limitaciones internas y transnacionales para la lucha contra el narcotráfico; preocupación por la posible impunidad de los delitos más graves” (Alemán Salcedo y Cardozo Rusinque, 2021).

³ Existen otros instrumentos y proyectos similares que se discuten posteriormente.

⁴ Todas las traducciones son del autor de este texto. Sin embargo, en algunos casos se proveen las citas originales en inglés en las notas al pie de página para una referencia directa. “We need to develop a notion of culture-as-freedom that does not rely on territory, cosmopolitanism, nationalism, communal recognition, or self-expression but on a comfortableness in oneself achieved through the ability to give to Others [*sic*] without fear of reprisal and without fear of losing one’s identity (having territorial control does not necessarily make one free)” (Sykes, 2018, p. 12).

⁵ “Musical gifts can be thought of as things like aspirin or coffee, in that they can be shipped and tracked as they move, given or bought and re-gifted by one person to another, and enjoyed, but which should not be construed as inherently expressive of the soul of the person or community who offers it” (Sykes, 2018, p. 16).

⁶ Sin embargo, ya existen algunos estudios sobre la recordación de la violencia política a través de prácticas musicales (Ritter, 2007, 2013), mas no constituyen esfuerzos de memorialización dentro de procesos de reparación simbólica.

⁷ La ontología identitaria se refiere a la ontología aristotélica esencialista en el cual una sustancia se caracteriza por atributos determinados (Loux, 2012).

⁸ Todas las citas de López que prosiguen y que no tienen una fuente provienen de la entrevista personal del autor de este artículo con López.

⁹ Sykes teoriza sobre el sonido como un elemento que circula y que es libre de los confines identitarios, sin embargo, no enfatiza mucho en el aparataje y los materiales físicos para su producción. Por tal razón, este texto introduce el concepto de aparatos del cuidado como una herramienta que produce las vibraciones sónicas de los regalos musicales.

¹⁰ “Musical gifts are like the small present a fieldworker gives to her consultant—they are the gesture of recognition that opens doors” (Sykes, 2018, p. 15).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional