

# Música contestataria y poesía performativa. El rap afrocolombiano en las redes durante el estallido social en Colombia

*Protest Music and Performative Poetry. Afro-Colombian Rap in the Networks during the Colombian Estallido Social*

**Florian Homann**

Universität Münster

ORCID: 0000-0001-5238-1923

**Date of reception:** 28/02/2025. **Date of acceptance:** 21/05/2025.

**Citation:** Homann, Florian. "Música contestataria y poesía performativa. El rap afrocolombiano en las redes durante el estallido social en Colombia". *Revista Letral*, n.º 36, 2025, pp. 113-143. ISSN 1989-3302.

**DOI:** <http://dx.doi.org/10.30827/RL.voi36.32980>

**Funding data:** This publication did not receive any public or private funding.

**License:** This content is under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0) license.

## RESUMEN

Durante el estallido social en Colombia de 2021, las representaciones artísticas desempeñaron un papel clave, especialmente mediante el diálogo intertextual entre literatura y música. En un contexto donde el activismo político ocurre tanto en las calles como en el ámbito digital, el impacto social de los textos literarios depende de sus situaciones de performance. Este estudio combina enfoques sobre memoria política mediatizada, performatividad en la poesía social y activismo digital para analizar cómo determinadas formas de rap de protesta, difundidas en redes sociales, pueden dar voz a una memoria comunicativa previamente silenciada. A través del análisis de las canciones de El Teacher y Junior Jein, se plasma cómo la reescritura de la memoria cultural se sustenta en los vínculos entre música y poesía social.

**Palabras clave:** Poesía performativa; música afrocolombiana; activismo digital y memoria; intertextualidad y memoria.

## ABSTRACT

During the 2021 social uprising in Colombia, known as *estallido social*, artistic representations played a key role, particularly through the intertextual dialogue between literature and music. In today's mediatized world, where political activism unfolds both in the streets and online, the social impact of literary texts depends on their performance contexts. This study integrates approaches to mediatized political memory, performativity in social poetry, and digital activism to examine how certain forms of protest rap, disseminated on social networks, give voice to a previously silenced communicative memory. The analysis of songs by El Teacher and Junior Jein demonstrates how the rewriting of cultural memory relies on the interplay between music and social poetry.

**Keywords:** Performance poetry; Afro-Colombian music; digital memory activism; intertextuality and memory.



\* Este artículo es resultado del proyecto +PoeMAS, "MÁS POESÍA para MÁS gente. La poesía en la música popular contemporánea" (PID2021-125022NB-I00). Apoyado por P.R.I.M.E (DAAD & BMFTR), el proyecto "Voice and visibility for marginalized memories in Colombia: Afro-communities, women, and the potential of narratives in literature and music" es realizado en la Universidad de Münster y en la Universidad de Antioquia (Grupo de Estudios Literarios).

## Introducción

En la primavera de 2021, Colombia ocupó los titulares internacionales debido a las manifestaciones y protestas conocidas como el estallido social y la reacción gubernamental. Emprendidas el 28 de abril con un paro nacional contra la reforma tributaria propuesta por el gobierno de Iván Duque, las movilizaciones comenzaron como manifestaciones pacíficas en las calles de las principales ciudades. Sin embargo, no solo se intensificaron considerablemente, con una respuesta desmedida por parte de las fuerzas de seguridad colombianas, especialmente al principio, sino que también se extendieron a otros ámbitos y reivindicaciones políticas, prolongándose al menos hasta diciembre del mismo año.

Las manifestaciones de diversos grupos sociales y étnicos incluyeron numerosos elementos artísticos y fueron apoyadas viralmente por vídeos de actuaciones musicales, teatrales y literarias, todas con un marcado espíritu de activismo memorístico tras las largas décadas del complejo conflicto interno y las injusticias sociales sufridas por gran parte de la población.

En relación con las funciones sociales que una reconstrucción del pasado pretende cumplir, cabe señalar que cada acto de recordar público puede estimular un debate político que, a su vez, busque generar cambios en la sociedad (Erll 36). Esta relevancia del presente para recordar subraya la gran importancia de la dimensión sociopolítica de la memoria, especialmente cuando los actos memorísticos se fusionan con el activismo político (Erll 51).

A medida que la digitalización transforma las esferas públicas, la protesta política a través de los nuevos medios, especialmente la difusión de música y poesía en las redes sociales, se vuelve crucial para entender las remodelaciones de una memoria cultural, en términos de lo que se recuerda y lo que se olvida como conocimiento reprimido.

Gracias al peso de Internet en la vida cotidiana, especialmente en 2021, cuando las reuniones estaban prohibidas debido a la pandemia –y más aún las manifestaciones en espacios públicos–, el colectivo popular recurrió al activismo digital. No es casualidad que Andrés Meza denomine a Internet, en este contexto, “el otro gran escenario de las protestas”, asignándole, junto a las calles, un rol central en la divulgación de los mensajes. Lo

especial del estallido fue su alcance global, que cruzó el charco y atrajo la atención de Europa, gracias a esta difusión digital.

En este contexto, la música y la poesía, como prácticas culturales entrelazadas, se conectan como formas de producción de conocimiento y se convierten en objetos pertinentes de análisis, especialmente en relación con determinadas actitudes y posicionamientos políticos. Las interacciones literario-musicales, en cuanto a su papel como medios de memoria, están vinculadas a las relaciones intertextuales. Así, resulta fructífero explorar si es posible identificar influencias de ambas orillas en las letras musicales examinadas, especialmente al considerar que la poesía social y performativa se desarrollaban particularmente en España. Para realizar un análisis cualitativo textual y discursivo, se recurre a dos canciones de rap de los músicos colombianos El Teacher y Junior Jein. Este enfoque se justifica con que el hip-hop, como subcultura, constituye tradicionalmente un medio para expresar voces subalternas populares y oponerse a las hegemonías (Martínez 272), ofreciendo una plataforma adecuada para articular alternativas a los discursos dominantes. Los criterios decisivos para la selección de los casos analizados son, por un lado, que ambos raperos comparten origen cultural y lugar de nacimiento, y por otro, que son ampliamente reconocidos por su compromiso social —siendo incluso muy probable que Jein haya sido asesinado por este motivo—; sin embargo, como muestra el análisis, abordan ese compromiso de manera distinta.

Para este propósito, se persiguen varias preguntas de investigación. ¿Cómo logran las palabras líricas enunciadas generar efectos en las acciones de resistencia que pretenden realizar de manera performativa? En este contexto, ¿qué estrategias literarias emplean los raperos en sus letras y cómo se relacionan sus postulados poéticos, por un lado, con la memoria cultural establecida y, por otro, con el pueblo colombiano en protesta en las calles? Considerando su forma específica de hacer llegar su mensaje al público, ¿cómo influyen las redes sociales en la difusión del activismo político y de memoria, realizado en su música por El Teacher y Junior Jein? En última instancia, ¿cómo interactúan la música de protesta social, la poesía social performativa y los actos de recordar en el contexto del activismo digital?

## Memoria, música, poesía social performativa y activismo digital

Las interacciones entre la poesía y la música están vinculadas a la medialidad de la memoria colectiva, cuya conciencia histórica y dimensión social son fundamentales. Entre otras, estas formas de expresión cultural preservan y transmiten la memoria a nivel social, político e histórico (Erll 36). Erll (5) destaca que el significado del pasado depende de su contexto y que cada acto de recordar, influido por los intereses actuales de quienes lo realizan, revela las dinámicas de cualquier reconstrucción del pasado, que debe considerarse siempre en relación con el presente y el futuro. Se distingue entre una memoria comunicativa, basada en la transmisión oral de los contemporáneos de los hechos, efímera e informal, y una memoria cultural, más institucionalizada, que perdura en el tiempo y moldea las identidades políticas, produciéndose intercambios continuos entre ambas (Erll 26). Así, la memoria cultural se enriquece cuando expresiones como la literatura y la música transforman los recuerdos de la oralidad en memoria oficial. En este contexto, Erll (119) destaca la otra cara del recuerdo: el olvido. Los fenómenos de desmemoria, inducidos selectivamente a través de procesos como la represión o el silenciamiento, provocan el borrado conflictivo de ciertos recuerdos de la conciencia pública. Assmann (30-68) clasifica siete formas de olvido, según los tipos de procesos políticos que pueden ser neutrales, positivos o negativos. Los procesos positivos se emplean para promover la paz, mientras que los negativos, utilizados por gobernantes para defender su poder frente a colectivos adversarios, suelen imponerse mediante violencia.

Al incorporar dimensiones políticas, los estudios poscoloniales cobran gran relevancia para el activismo de memoria, especialmente en América Latina, con su larga historia de violencia originada durante la colonización (Mandolessi 295). Los distintos conceptos derivados de la noción de *colonialidad del poder*, propuesta por Quijano, describen las estructuras de dominación que, a pesar de la independencia formal de los países latinoamericanos, siguen vigentes. En el contexto de examinar la construcción de narrativas que delinean, en el contexto de un colonialismo interno, el establecimiento continuo de un centro, representado por el poder y las élites, y una periferia construida, asociada a la subalternidad y las memorias de los 'otros', se puede comprender cómo los recuerdos de los colectivos marginalizados

siguen siendo sistemáticamente silenciados o distorsionados por las narrativas dominantes, lo que conduce a su olvido forzado a través de los procesos negativos mencionados (Assmann 53). Surge así el potencial del arte literario-musical para desafiar las lógicas hegemónicas, reescribiendo la memoria cultural y visibilizando los recuerdos subalternos desde nuevas perspectivas.

La literatura puede construir una versión particular del pasado a través de las intersecciones entre memoria y textos literarios, que se manifiestan principalmente en la narración y la condensación, que reúne recuerdos de eventos pasados complejos mediante formas simbólicas como topoi e iconos, comprimiendo así el significado del pasado (Erll 168). Aquí, Erll destaca la poesía como una forma literaria en la que esta comprensión simbólica es especialmente notable, mencionando procesos literarios como el uso de metáforas e intertextos, que facilitan la concentración de significados en los espacios más mínimos. A través de la intertextualidad, la intermedialidad y la interdiscursividad, los textos ficcionales pueden hacer referencia al mundo extratextual, ofreciendo diversas interpretaciones del pasado colectivo y desarrollando potenciales de impacto, algunos de ellos subversivos (Erll 174). Al evocar otras obras y canciones, las referencias intertextuales se convierten en un mecanismo a través del cual los textos poéticos y musicales adquieren reconocimiento y reconstruyen continuamente la memoria cultural, permitiendo una reescritura que desafía y subvierte las narrativas dominantes (Erll 183). En el contexto de la resistencia poscolonial, ha surgido la estrategia literaria del *writing back* como un contradiscurso, en el que los textos literarios canónicos sirven de base para versiones que invierten sutilmente los valores y supuestos políticos hegemónicos (Ashcroft et al. 232). Este fenómeno también se da en la lírica y las letras musicales, cuando se reescriben contestariamente los discursos canonizados, incluso extraliterarios, del debate político contemporáneo. Oholi (122) también resalta el papel de los intertextos transmediales al examinar cómo las expresiones líricas del rap, al transitar de la literatura a la música, crean nuevas formas de protesta artística, transmitiendo resistencia y reivindicaciones socio-políticas. Así, para subvertir las relaciones de dominancia y poder, el sujeto adquiere, a través de estas manifestaciones artísticas, una voz y la agencialidad necesaria, en el sentido de *agency* (Bhabha 178), elementos esenciales para articular efectivamente una contramemoria (Aguirre 46). Aquí, con respecto a la estrategia

contestataria originalmente literaria del *writing back*, por tanto, no se trata precisamente de reescribir ciertas obras literarias sino de contestar con el texto al discurso público y a la versión de memoria cultural establecida por la hegemonía política de Colombia.

Esto conduce al género de la poesía social, que actúa como un vehículo de resistencia y denuncia, utilizando las capacidades del lenguaje poético para recuperar y visibilizar recuerdos silenciados en contextos de represión. Surgida originalmente en Europa a mediados del siglo XX, siempre se ha vinculado estrechamente a las condiciones políticas de cada época, especialmente a la lucha reivindicatoria. En España, este movimiento poético de la posguerra tuvo como propósito denunciar la cruda realidad y reclamar justicia y libertad durante la dictadura franquista y su estricta censura política, testimoniando las injusticias, el hambre y la miseria de aquellos años en los que amplios sectores de la población carecían de lo esencial (Medina 1031). Durante el vivo intercambio entre las dos orillas, conocidos poetas latinoamericanos como César Vallejo y Pablo Neruda contribuyeron a esta corriente, utilizando la poesía como medio de protesta social. En este sentido, la poesía de diversos escritores colombianos, como María Mercedes Carranza, influenciada por su tiempo en Madrid, se dedica a recordar críticamente determinados asuntos sociopolíticos (Basauri 113). De cualquier modo, es en la música de la Nueva Canción Latinoamericana donde la reivindicación social se articula de manera más prominente, desde la década del 1960 (Velasco 140).

Tras el *giro performativo*, la investigación reciente tiene un gran interés por la performatividad de la poesía, entendiendo el lenguaje poético como acción. Los primeros experimentos con la puesta en escena sonora de poesía de motivación política se desarrollaron en España como resistencia a la dictadura desde los años sesenta (González 24). Así, la conexión entre música de protesta, definida por su postura contestataria, y textos líricos se ha estrechado aún más con la puesta en escena de estos, dado que la “performatividad se ha convertido en una categoría indispensable para pensar la poesía en vivo, la poesía en la esfera pública, la importancia de la oralidad en el campo poético español contemporáneo” (González 23). En los estudios sobre la *performance*, se consideran especialmente las situaciones de (re)presentación oral, acción pública y sus efectos, es decir, lo que

*hacen* efectivamente las palabras literarias a nivel social. Mientras que una *performance* poética se entiende como la realización escénica de la poesía en vivo, con varios subgéneros y denominaciones, la poesía performativa abarca todas “aquellas producciones y prácticas concebidas directamente para ser actuadas” (González 24). Así, las letras de canciones son textos líricos diseñados para ser entonados.

En relación con la construcción de posiciones e identidades autoriales a través de este tipo de poesía, recitado a menudo en formatos altamente performativos como el *spoken word* o la música –especialmente cuando es en vivo–, se otorga relevancia a conceptos como la *perfopoesía* y a la *co-presencia* del público presente, que puede tanto responder a como intervenir en las *performances* (González 26). De este modo, la performatividad de la poesía dota a las palabras enunciadas en las prácticas poéticas de una capacidad transformadora, según lo señalado por Austin (González 21). A través del recurso a la performatividad poética, el recitado y, sobre todo, toda la entonación musical se consideran una puesta en escena de la poesía, con un énfasis en su efecto público, central en los casos aquí analizados. Hoy en día, Internet juega un papel crucial en todos los ámbitos de la vida pública y la difusión de la poesía se lleva a cabo cada vez más a través de las redes sociales, lo que da lugar a una performatividad mediatizada de la poesía social. En la era digital actual, Andrew Hoskins presenta una teoría multidimensional sobre la mediatización de los procesos de recordar. Al considerar un tipo específico de archivo vivo e interactivo, caracterizado por la hiperconectividad, como condición organizadora de las memorias colectivas, observa la emergencia de múltiples dinámicas en lo que denomina memoria mediatizada, enfocada principalmente al presente, en el que se interpreta el pasado (Hoskins 672).

En esta línea, una teoría sobre el activismo digital, derivada de las acciones asociadas a la conectividad y resumida en la noción de *connective action*, sostiene que los propios medios de comunicación digitales asumen un papel organizativo clave en la movilización de las protestas callejeras (Fielitz/Staemmler 427). Gracias a los intercambios continuos en los que todos los usuarios conectados en las redes pueden participar, se sugiere una posible democratización de las políticas de memoria, que permite dar visibilidad a los recuerdos de colectivos marginalizados, como los diversos grupos unidos durante el estallido de 2021.

Dado que la música y la poesía, viralmente difundidas y siempre en estrecha relación con las protestas en las calles, constituyen también un tipo de activismo de memoria digital, las teorías correspondientes sobre, entre otros, hashtags, tweets, videoactivismo y la realización activista en tiempos de Covid-19 adquieren gran pertinencia para investigar los efectos de estas acciones culturales. Fielitz y Staemmler (427) definen el activismo digital como cualquier práctica activista que utilice infraestructuras digitales para impulsar un cambio social o político. Además de las organizaciones, se incluyen acciones individuales de influyentes en redes sociales y otros actores colectivos políticos, como los activistas de hashtags, que se escenifican en espacios de comunicación digital con el objetivo de provocar un cambio de discurso en la sociedad. Las expresiones de contradiscursos y contramemorias por parte de las subculturas en línea van de la mano de la música contestataria.

El rap, que surgió a partir de 1970 en los barrios marginales de las grandes ciudades estadounidenses, se identifica como una importante forma de cultura popular de oposición a la hegemonía y como música con un mensaje de resistencia, empoderamiento y crítica social (Martínez 265, Oholi 117). Con estas características se ha convertido en otro medio eficaz en países latinoamericanos como Colombia para abordar cuestiones de (in)justicia social, especialmente a través del *rap consciente* (Tickner 121). Esta corriente, que surge de la consideración del rap como una forma de expresión propia de la periferia social, representa un despertar político que problematiza las jerarquías establecidas y la discriminación, generando solidaridad entre los jóvenes marginalizados (Tickner 124). El activismo de memoria es especialmente importante entre los raperos afrocolombianos, ya que pretenden contribuir a forjar el presente y el futuro, relatando el pasado: “Through both musical style and narrative, Afro-Colombian hip-hop artists look to the past, but also address present-day local and transnational concerns, all while envisioning a better future” (Dennis 2). Los textos correspondientes pueden considerarse un determinado tipo de poesía social escenificado en una *performance* musical, puesto que los artistas de rap suelen proclamar que su música tiene un mensaje (Martínez 275). Oholi (117) considera la lírica del rap un tipo específico de poesía que se dirige directamente a los oyentes y puede así crear un diálogo, en el que los textos, descaradamente honestos,

condensan múltiples significados para perturbar y remodelar realidades. Acuña una estética específica de poesía de resistencia, definida por su capacidad de defenderse, cuyas características incluyen la conexión de su contenido con una lucha política y el uso de estructuras y formas textuales tanto dialógicas como subversivas (Oholi 119). En esta línea, es característico que el yo articulado se dirige frecuentemente a un tú, que originalmente representaba al adversario en las competiciones de *freestyle*<sup>1</sup>, al que hay que combatir lúdicamente y vencer mediante juegos de palabras. Además, en el rap, la autenticidad, entendida como la *street credibility* de individuos subalternos (Dennis 65), desempeña un papel crucial en la construcción del yo, que se colectiviza en una comunidad. Así, subvertir el orden establecido y poner a la periferia en el centro se convierte en una meta central del rap.

En síntesis, las letras de rap, como poesía social altamente performativa, se concretan en palabras pronunciadas dentro de esta música contestaria y constituyen un medio clave en el activismo de la memoria política, realizado hoy preponderantemente de forma digital, para resistir al olvido y crear contramemorias subversivas que reescriben la memoria cultural, (re)introduciendo determinados recuerdos.

### **Poética de la resistencia performativa: narratividad y contramemoria colectiva en el rap de El Teacher**

Nacido en 1995 en Buenaventura, el rapero Ronald Valencia, conocido como El Teacher, se destaca tanto por sus lazos con la ciudad portuaria como por su compromiso social, reflejado en la mayoría de sus canciones. Su nombre artístico refleja su objetivo principal: fomentar una educación política contradiscursiva a través de su música. En este contexto, se dio a conocer en 2017 durante las protestas del Paro Cívico de Buenaventura, con la canción “Lo que nos merecemos”. En ella, reivindica el reconocimiento político a nivel nacional, en lugar de la mera explotación de la región periférica, reducida a un puerto que genera considerables ingresos económicos sin que la población local, especialmente la comunidad afrodescendiente, se vea beneficiada, encontrándose en un estado grave de vulnerabilidad (López et al.

---

<sup>1</sup> El *freestyle* o rap de estilo libre es una forma de rap en la que las letras se improvisan en el momento.

1367). En 2019<sup>2</sup>, se pronunció con “Ni por plata ni por trago” contra la corrupción en la campaña electoral colombiana y contra el bando finalmente victorioso de la derecha política, acusado frecuentemente de financiarse con recursos ilícitos asociados al paramilitarismo y narcotráfico. En 2021, vuelve a operar a nivel nacional, lo que se refleja en el título de “Por Colombia”, subtitulada “Canción del Paro”, situándola en el contexto del movimiento en marcha. Para el momento de su publicación, el 11 de mayo, ya se habían producido fuertes enfrentamientos entre manifestantes y fuerzas de seguridad, con varias víctimas mortales. Las situaciones de la escenificación de los textos poéticos, en este caso las letras musicales, determinan en gran parte los significados y los efectos de las palabras enunciadas como acciones públicas (González 27). Así, el vídeo, producido especialmente para su distribución viral en YouTube, combina el activismo en el espacio digital con el de la calle. Aunque las infraestructuras digitales ofrecen condiciones de partida para la articulación de la protesta y la resistencia que difieren de las de los espacios públicos, estas esferas ya no pueden separarse (Fielitz/Staemmler 438). En esta línea, el vídeo también está diseñado en gran medida con una estética de la calle, con el fin de enfatizar tanto la *street credibility* y autenticidad rapera del artista como su pertenencia al colectivo popular manifestándose en las protestas. La toma visual se centra en mostrar al rapero en medio de la carretera de Buenaventura, simbolizando el bloqueo de calles económicamente importantes durante las protestas. En el sentido del lenguaje como acción, las intervenciones poéticas en el espacio urbano en particular tienen un notable poder transformador (González 20), por el que el intérprete en medio de la calle concurrida provoca a través del elemento disruptivo de intervenir en el tráfico que realmente haga algo de manera performativa con sus palabras. Desde las primeras impresiones visuales, El Teacher se presenta con una camiseta de fútbol de Colombia, la misma que usaban muchos manifestantes durante el Paro, como una muestra de su adhesión al pueblo colombiano, que, antes silenciado, ahora tiene la oportunidad de articularse.

Según Fielitz y Staemmler (427), la modificación de las formas de organización de las protestas sociales a través de

---

<sup>2</sup> Ese mismo año, se hizo más conocido como autor e intérprete de letras musicales sobre temas sociales, gracias al documental “El Teacher, expresando realidades”: <https://www.youtube.com/watch?v=Qt1knzOZ1ss> [28.2.2025].

Internet permite desarrollar y transformar identidades colectivas tanto offline como online, fortaleciendo la agencialidad comunicativa de los sujetos. En este caso, el sujeto escenificado artísticamente por El Teacher representa, a nivel identitario, a un colectivo popular que, unido, se enfrenta a una hegemonía histórica establecida por las estructuras colonialistas y personificada por las élites políticas, concretamente el presidente Iván Duque y su influyente mentor Álvaro Uribe Vélez, junto a quienes defienden sus intereses<sup>3</sup>.

En el estribillo, El Teacher vocifera repetidamente breves consignas, lo que anima a la contestación por parte de la audiencia. Este recurso, que simula las manifestaciones en las que una multitud suele responder a una voz líder, puede interpretarse como un llamamiento a protestar unidos para señalar explícitamente la corruptibilidad del régimen denunciado: “si no hay justicia ni paz pa’ nosotros / ipa’l gobierno corrupto tampoco!” (Teacher). Lo que destaca de inmediato es cómo la unificación de las reivindicaciones se expresa discursivamente en la primera persona del plural, un recurso que, según López et al. (1378), enfatiza el elemento colectivo en la poesía social de Wilson Caicedo, escritor contemporáneo también oriundo de Buenaventura, reflejando identidad, experiencia y memoria colectiva como tres aspectos centrales que sobresalen también aquí.

Se puede observar de qué manera la posible creación de debates en línea complementa y modifica la protesta en la calle, además de permitir la continua negociación de las identidades colectivas al ofrecer la posibilidad de movilizarse y reportarse más fácilmente (Fielitz/Staemmler 438). En Colombia, numerosos medios de comunicación oficiales, como la televisión, forman parte de una estructura de poder oligárquica, lo que lleva a que el sistema mediático continúe excluyendo diversas voces mediante la censura en los noticieros (Hetzer 555). En contraste, las contribuciones publicadas en plataformas digitales, como los videos musicales, pueden convertirse en herramientas clave para la construcción de contramemorias subversivas. Gracias a la conectividad narrativa de los relatos personales, resulta viable la integración discursiva del reportaje, el discurso típico de las redes

---

<sup>3</sup> Duque fue frecuentemente acusado de ser un ‘títere’ o ‘subpresidente’, debido a su alineación con el controvertido político y la ideología del uribismo, que encarna la derecha populista y neoliberalista, hasta llegar a la parapolítica (Rote).

sociales y el entretenimiento en el relato activista digitalmente expresado (Fielitz/Staemmler 432).

En este sentido, el yo articulado en la música se expresa como un reportero en el lugar de los hechos, donde lo angustiante de la situación hace evidente la experiencia de una tremenda violencia, ya en los primeros versos: “Les hablo desde Colombia / hoy está hecho una pesadilla” (Teacher). Este inicio evoca paralelismos con la poesía del puertorriqueño Iván Segarra, también caracterizada como “rebelde, de protesta social” (Barrios 112), especialmente con el poema “Los hijos del desastre”, cuyo primer verso dice: “Esta política está mal contaminada”, posicionando a continuación el yo articulado en el Caribe, con su perspectiva específica, “desde donde les hablo ahora; / no sé quién me escuche allá afuera... / Les hablo desde una isla olvidada. / ¿Quién la salva? ¿Me oyen? ¿Me escuchan? / Espero que haya gente allá afuera” (Segarra 21). Las referencias al olvido del lugar, desde donde se pronuncia el yo del poema escrito, y la incertidumbre de si hay alguien escuchando cuando reclama ayuda con urgencia, establecen puntos de conexión con las letras de El Teacher. Estas también aspiran a alcanzar una audiencia global, tanto para sus gritos de socorro como para su reescritura de la memoria, cuya realización se ve facilitada por lo performativo de la poesía social oral en la música difundida viralmente. Martínez (275) enfatiza que los raperos suelen declarar que simplemente quieren ser escuchados. En esta línea, las letras de El Teacher pretenden informar y revelar lo que los canales oficiales ocultan, mostrando la realidad cotidiana de una mayoría –aunque oficialmente considerada minoría– de la población del país, proveniente de lo que se ha construido como periferia: “Este es el El Teacher reportándose, desde Buenaventura, Colombia”. Cuando finalmente invoca su lema personal, se refiere con el añadido del lugar de enunciación, por una parte, a la ciudad del puerto más importante del país, pero, por otra parte, también a una región completa marginalizada a nivel nacional que es la costa pacífica. Así, la mención de que este reportaje con voz propia tenga lugar precisamente desde Colombia, y más específicamente de Buenaventura, además de conferir mayor credibilidad al situar al emisor *in situ*, puede interpretarse como un acto político en el marco del activismo memorístico digital para fortalecer la periferia olvidada. Esto se enmarca dentro de las dinámicas de la memoria mediatizada, centrada en las políticas de recordar y en lo

inacabado de las reinterpretaciones del pasado (Hoskins 661), con el objetivo de movilizar apoyo que favorezca los cambios deseados para el futuro.

Las estrofas de esta canción se caracterizan por el *storytelling*, un recurso narrativo popular en el movimiento del rap consciente colombiano (Tickner 141), que permite desarrollar una narración coherente sobre temas, principalmente relacionados con las realidades sociales. El Teacher hace múltiples referencias explícitas a la actualidad política de Colombia. Asimismo, del mismo modo que las palabras en el rap frecuentemente se dirigen a un oponente articulado textualmente, estas letras, que además de estar destinadas a un público universal como destinatario de su reportaje callejero, en parte se lanzan directamente contra la policía y el presidente del país, atacando a estas instancias como representantes de la hegemonía. En el contexto de una permanente violencia colonialista, tema omnipresente en las letras de los raperos afrocolombianos como “sufridas realidades” (Dennis 64), la filiación del yo al pueblo permite un cambio decisivo en su *writing back* discursivo, que consiste en culpar no a las masas –presuntamente violentas–, sino a las élites que detentan el poder. Dennis señala las formas en que se asigna oficialmente la responsabilidad de las complejas violencias en Colombia al observar que “the official narrative is to blame violence on insurgent or terrorist groups, drug traffickers, delinquents, and the ‘troubled’ masses” (66). Especialmente en 2021, las multitudes enfurecidas fueron retratadas como las culpables de la violencia por el discurso oficial, como puede verse en este tuit de Uribe: “Apoyemos el derecho de soldados y policías de utilizar sus armas para defender su integridad y para defender a las personas y bienes de la acción criminal del terrorismo vandálico” (citado en Torrado). En este sentido, el presidente Duque también abogó por el uso de armas y estrategias represivas, incluso recurriendo al ejército y al Escuadrón Móvil Antidisturbios, abreviado ESMAD. En cambio, la articulación del pueblo por parte de El Teacher en forma de su rap responde de forma contestataria a las acusaciones y enfatiza que es de hecho en Colombia,

donde la fuerza armada a él que protesta lo embolilla,  
 donde la policía a los civiles acribilla,  
 donde hoy se teme más a los tombos que a las guerrillas  
 (Teacher).

Para enmarcar la violencia y el miedo resultante, recurre al conocido referente cultural de las guerrillas, categorizadas como grupos terroristas insurgentes y a menudo estigmatizadas como los únicos adversarios al Estado en ciertas visiones simplificadas del complejo conflicto armado, y que así son señaladas oficialmente como los culpables de la violencia, junto con las mencionadas masas criminales y narcotraficantes. Tras la reformulación de El Teacher, la situación se invierte: ahora es la propia policía, como representante del Estado, la que infunde miedo en la población debido a sus acciones violentas.

En la construcción de posturas e identidades autoriales, el sujeto que protesta inicialmente es un individuo, referido en tercera persona, pero se transforma en todos, en el pueblo unido. De acuerdo con ello, el 'yo' pasa a ser 'nosotros' a lo largo de la canción, representando a la multitud que rechaza la opresión continuada y el silenciamiento oficial. Esta multitud, sin embargo, no se considera en absoluto criminal, a pesar de la estigmatización que recibe del bando opuesto:

Aquí no somos vándalos somos protestantes  
 que por tanto oprimirnos salimos a reclamarle  
 todo el descontento que tenemos de hace tiempo  
 (Teacher).

Varias referencias a la disconformidad, la creciente ira y el odio mutuo entre la población civil y el Estado representado por la policía, intensificados por las víctimas mortales de ambos bandos, y la posible consecuencia de una masacre mutua entre los implicados, designan la escalada de violencia física directa, para la que se nombran los culpables en el último verso, que retrata a los dos conocidos políticos aliados como los cerebros: “Entre policías y civiles nos vamos a matar / y Duque y Uribe en su finca jugando billar” (Teacher). Señala a los gobernantes entreteniéndose lúdicamente, lejos de los campos de batalla, lo que sugiere no sólo que ambos políticos toman decisiones juntos, al ser Duque considerado títere político de Uribe, sino que también resalta la discrepancia entre las comodidades de los gobernantes y la precariedad de la población, producto de la globalización neoliberal promovida por su política, es decir, las nefastas realidades sociales en 2021:

Porque la pandemia dejó sin trabajo a un por ciento  
y el apoyo de usted no se ha visto en ningún momento  
y ahora quiere subirle el precio hasta a los alimentos  
(Teacher).

Las realidades derivadas de la pandemia se reflejan en inestables condiciones laborales y una situación de escasez económica, donde el aumento del coste de los alimentos se convierte en una metáfora directa del hambre, presentada como una consecuencia inevitable. Aquí, se pueden detectar nuevos paralelismos con la poesía social española de mediados del siglo XX, así como con “las estrategias ideológicas desplegadas por el gobierno para dar respuesta a tal panorama de miseria y hambre” (Medina 1025), contra las cuales se alzan los textos poéticos.

Frente a la culpabilización del pueblo manifestante, el yo articulado por El Teacher retrata a los políticos en el poder como criminales, al asociarlos explícitamente con la corrupción, el robo, la malversación de fondos públicos y la destrucción del estado democrático. Incluso exige que se les confisque el dinero que falta en estos momentos a los poderosos:

Mejor sáqueles plata a los corruptos del estado,  
a todos esos ladrones, que siempre nos han desangrado  
y tienen el Estado de Colombia destrozado (Teacher).

Con respecto a la destrucción de Colombia, pueden establecerse más relaciones intertextuales, ahora con la poesía decididamente comprometida socialmente de María Mercedes Carranza, quien en su poema “La patria” emplea la metáfora de una “casa de espesas paredes coloniales [... que] hace varios siglos que se viene abajo” (Carranza 127) para describir la paulatina putrefacción hasta la catastrófica situación del país poscolonial, cuya población sufre los continuos efectos colonialistas.

En la canción, el yo articulado no exime de responsabilidad a los políticos ni al ejército y la policía, sino que también se dirige directamente a ellos, inicialmente con un tono conciliador. Esto puede interpretarse como un intento de convencer a estos interlocutores imaginados de que también pertenecen al pueblo colombiano, e incluso lograr que se pongan de su lado, a través de la petición directa: “Policías, únense con la gente”, argumentando que “si suben los impuestos, a ustedes también va a

afectarles” (Teacher). En otras palabras, los numerosos versos dirigidos directamente a los agentes de policía y ejército buscan provocar una reflexión sobre su actitud dicotómica hacia el pueblo descontento, con la esperanza de que la violencia se acabe por la simple falta de adversarios si cambian de bando: “Reflexionen y traten de ayudar / que si la armada y el pueblo se unen / ya no habrá con quien pelear” (Teacher). Estos versos pueden interpretarse como una referencia al famoso eslogan del “pueblo unido, [que] jamás será vencido” (Quilapayún) de la canción de protesta chilena, emblema de muchos movimientos sociales en América Latina, que se reescribe aquí para argumentar que ahora las fuerzas de seguridad deberían unirse al pueblo ya unido.

Pero en medio de estos versos, plantea una pregunta irónica y extraordinariamente provocadora en el contexto político colombiano para estimular la reflexión crítica: “¿O a ustedes les están pagando por cada civil que matan?” (Teacher). Con esta pregunta, El Teacher alude cínicamente al escándalo de los falsos positivos, ocurrido entre 2002 y 2010 durante el gobierno de Uribe, en el que miembros del Ejército Nacional de Colombia, convocados nuevamente en 2021 para apoyar a la policía, estuvieron implicados en el asesinato de entre 1.257 y más de seis mil civiles. Estos asesinatos fueron presentados falsamente como bajas en combate para obtener mejores salarios y condiciones laborales. La pregunta retórica responsabiliza a los agentes, cuya imagen ya estaría gravemente afectada por acciones similares bajo un régimen previo, y les advierte que no adopten una postura dicotómica frente al pueblo. En este sentido, las palabras rapeadas sitúan a los policías como meros ejecutores, instrumentalizados por los culpables de fondo, lo que la voz de El Teacher pide que termine: „Tengamos más valor y no se dejen usar del presidente” (Teacher). Esto se conecta con su referencia a la masacre ordenada por el gobernante, a quien insulta a continuación: “Solamente a esa rata del mando habrá que cambiar / que así una masacre se va a evitar” (Teacher).

Además, al dirigirse al pueblo entero, emplea una referencia autointertextual a su propia canción “Ni por plata ni por trago”, cuyo argumento era que los votantes no se dejaran tentar por los regalos ofrecidos para votar a candidatos que utilizan estas estrategias de corrupción: “Se los dije en el pasado / que no votarán por él” (Teacher). En cuanto a cuestiones identitarias, El Teacher emplea el señalamiento de los acusados como estrategia

para reforzar la identificación con su propio grupo, incluyendo tanto a la población como a los agentes de seguridad, mientras se separa del grupo externo que detenta el poder: “Los únicos enemigos aquí son nuestros dirigentes” (Teacher). Como Dennis comprueba con la música rap, “this music points to failed public policies that actually encourage violence” (66). El Teacher denuncia las fallidas políticas públicas que no aportan nada para paliar la violencia sino fomentarla, por lo que su argumentación sostiene que ni policías ni protestantes han iniciado realmente la violencia, sino que sólo están en la posición de tener que llevarla a cabo y sufrirla.

Así, sienta las bases para volver a dirigirse personalmente al gobernante, acosarle de incendiar una violencia realmente mortal y exigirle que ponga fin de inmediato a sus acciones, que van conduciendo al asesinato de numerosos ciudadanos y simplemente se deberían a obstinadas inclinaciones y orgullos personales: “Presidente, suelte ese capricho ya / deje de matar el pueblo por culpa de su terquedad” (Teacher). Para calmar la situación conflictiva y conseguir una reconciliación en la ‘guerra’ provocada por las palabras y actos incendiarios de la élite política, el yo exige que el presidente, al igual que el ministro de Hacienda Alberto Carrasquilla que dimitió de su cargo tras la reforma retirada, renuncie a su mandato y a su poder: “Ya no haga el pueblo arder y salgase del mando” (Teacher). En recurrencia a la memoria comunicativa popular, advierte al presidente de la reputación de ordenante del asesinato que ya tendría entre la población: “en la Historia usted va a quedar como aquel / que mandó matar su pueblo / porque su ideal no se dejó imponer (Teacher). De este modo, reescribe la memoria cultural, aunque los gobernantes intenten establecer un olvido defensivo (Assmann 55), utilizando métodos atribuidos a regímenes dictatoriales, como la censura, contra la que se pronuncia explícitamente: “Y las redes sociales no las esté censurando” (Teacher). Para ello, hace referencia a su propia canción, también con el fin de protegerla, de modo que, si fuera prohibida y dejara de ser accesible al público, se convertiría aún más en un símbolo de resistencia a un sistema prácticamente dictatorial que reprime una determinada visión de la realidad, la proclamada por el pueblo: “Este vídeo hasta lo saldrán borrando / porque estoy contando la verdad de lo que en Colombia está pasando” (Teacher). En un plano metaficcional, las letras de su canción aluden así a que El Teacher practica un videoactivismo musical como estrategia de

movilización audiovisual en Internet, que, aunque luego fuera censurado en Colombia, le permite difundir su mensaje globalmente.

Este es precisamente el objetivo de la estrategia intermedial que emplea al final de la canción, donde adjunta un fragmento de otra canción suya, titulada “Canción a Petro”, con videoclip. En el fragmento, se mencionan las cifras que Duque recibió durante la campaña electoral y que ahora debería devolver con dinero público, “del bolsillo de los bobos” (Teacher), usando el rapero la ironía para instar a la población inteligente a no dejarse engañar por la pasividad.

Dado que la performatividad en el sentido de Austin se refiere a la realización concreta de la palabra pronunciada al decirlo, todo el texto rapeado en tanto que poesía social performativa influye en la percepción e interpretación de las realidades colombianas por lo que esta *performance* puede desencadenar cambios sociales y políticos. Así pues, lo que a nivel social *hace* la lírica de El Teacher para conseguir sus efectos es principalmente articularse, relatar y reportar desde la perspectiva de un representante del pueblo para responsabilizar de los hechos a los políticos en el poder, que hicieron a las masas manifestantes culpables de la violencia desatada. Al ser la poesía performativa “vinculada a la contracultura” (González 25), le permite desarrollar así una contramemoria de lo ocurrido entre abril y mayo de 2021, enfocada en promover cambios en el presente para mejorar el futuro.

### **Poética de la urgencia: improvisación, perfopoesía digital y memoria insurgente en las últimas intervenciones de Junior Jein**

Nacido en Buenaventura en 1982 y asesinado el 14 de junio de 2021 tras ser disparado en el contexto inmediato del estallido social en Cali, el músico Harold Angulo Vence, conocido artísticamente como Junior Jein, se destacó por su arte híbrido, que abarca géneros como el rap, el reggaetón y la salsa choke. A través de numerosas colaboraciones con diversos artistas y su firme compromiso con causas sociales y los derechos humanos, su apodo de ‘líder del Pacífico’ puede entenderse en el marco del concepto de líder social, especialmente por la manera en que pone en escena una poesía social a través de su música.

A principios de mayo, Junior Jein contribuyó al estallido con dos *performances* grabadas en vídeo, ambas basadas en el mismo texto. La particularidad de la primera versión, rapeada en estilo *freestyle*, radica en su efecto de urgencia, logrado a través de un alto grado de espontaneidad fingida. En el *freestyle*, predomina la improvisación típica de las batallas lúdicas rap, lo que da lugar principalmente a textos líricos breves con declaraciones explícitas, estilística en la que se inscribe el rap de Junior Jein por completo. Desde el inicio, y debido a su brevedad, el vídeo juega con este carácter improvisado, capturando al rapero filmándose a sí mismo en una habitación, lo que refuerza la sensación de emergencia. De fondo, se escucha parte de la canción “¿Quién los mató?”, que aborda el asesinato de cinco jóvenes afrodescendientes a manos de agentes de seguridad en un cañaduzal del barrio caleño de Llano Verde<sup>4</sup>. Es significativo que en el vídeo suenen los dos últimos versos del estribillo, en los que se hace referencia a la desaparición de los menores de edad asesinados. Los efectos de la intertextualidad en este caso consisten en que los oyentes familiarizados con la canción anterior son inmediatamente transportados al ámbito temático de la música de protesta social, lo que refuerza el mensaje de resistencia y denuncia. En cuanto al contexto de creación y distribución de este vídeo, producido para el activismo digital, cabe señalar que primero fue publicado en TikTok bajo el nombre de Junior Jein y, posteriormente, el día de su fallecimiento en junio del mismo año, en Twitter –hoy X– por el usuario Iván Cuyabro, quien sostiene con su tuit la presunción pública de que los políticos Duque y Uribe están implicados en el asesinato, perpetrado por dos sicarios identificados. Algunos medios de comunicación, como la revista digital *Pluralidad Z*, incluso citan explícitamente esta afirmación como título de su artículo, a partir de una denuncia oficial de la Fundación Internacional de Derechos Humanos, para declarar: “Señalamos directamente a los grupos paramilitares vinculados a la oligarquía (nacional y extranjera), al presidente Iván Duque y al expresidente Álvaro Uribe Vélez”.

En esta línea, la nueva publicación de la grabación persigue explícitamente el objetivo de relacionar el asesinato con la misma acción de protesta en el contexto del estallido contra el gobierno de Duque, ya que el tuit de Cuyabro consiste en las

---

<sup>4</sup> En este tema de 2020, que ofrece fructíferas perspectivas de investigación, Junior Jein colaboró con los músicos Hendrix, Nidia Góngora y Alexis Play.

palabras: “A Junior Jein no le perdonaron este video y le quitaron la vida”, seguida solo por el hashtag “#UribeParacoHpta”. En general, el activismo digital a través de hashtags y tuits, que hacen referencia a abreviaturas temáticas para alcanzar a un público político más amplio, resulta fundamental para las protestas sociales, dado que los movimientos actuales suelen apropiarse de herramientas y espacios discursivos digitales para ejercer presión sobre la política (Fielitz/Staemmler 426). La mensajería instantánea crea una dinámica propia en el activismo digital, lo que también impacta en los actos de protesta en las calles (Fielitz/Staemmler 425).

El hashtag usado aquí, con el que se han etiquetado miles de publicaciones en las plataformas habituales combina el inicio del eslogan ‘Uribe, paraco, el pueblo está berraco’ –durante el estallido una “banda sonora del pueblo colombiano en las calles” (Rote)– con una abreviatura para un insulto frecuente y alude una vez más a los hilos que Uribe mueve en la política de Duque, provocando el descontento de gran parte de la población.

El texto que performa Junior Jein –vestido también con la camiseta de la selección colombiana, en la estrategia mencionada de adscripción identitaria al pueblo– retoma los mismos temas de protesta que la canción de El Teacher. Sin embargo, mientras expresa un estado de insatisfacción similar, lo hace de manera menos narrativa y descriptiva, optando en su lugar por palabras clave de impacto inmediato. Utiliza como referentes principales los hechos históricos lamentablemente más sangrientos, pero a la vez cruciales, de las protestas en la historia de Colombia, contextualizando las protestas actuales para aumentar su relevancia: “Inconformismo social, descontento nacional / como en el Bogotazo cuando matan a Gaitán” (Jein). Esto sitúa los acontecimientos de 2021 en el mismo nivel de importancia que el 9 de abril de 1948, fecha de extraordinaria trascendencia marcada por el asesinato del candidato presidencial Jorge Eliécer Gaitán.

Además, pueden observarse diálogos intertextuales con diversas banderolas de las manifestaciones en la calle. Con las dos exclamaciones “Trucha con la lucha / resistencia mi gente” (Jein), retoma, por un lado, un eslogan de una de las pancartas que se mostraron al comienzo de las protestas en Cali, a saber “Colombia ponte trucha con la Lucha” (en Cruz), para advertir a la gente en protesta a tener precaución y enfatizar la urgencia de la situación, y, por otro, para motivarles e infundirles valor para

seguir luchando mediante la recitación de uno de los eslóganes más frecuentes en el estallido.

En este contexto, socava las relaciones de poder al incorporar otra referencia intermedial: una pancarta de las protestas que se procesa tanto visual como musicalmente en la canción “La primera línea” de Nashly Timaná y su vídeo, la cual lleva la afirmación “que el pueblo es superior a sus dirigentes”. De este modo, Jein retoma un discurso repleto de referencias intermediales en su *writing back*, destacando a aquellos a quienes realmente conviene escuchar en la lucha social.

Enseguida continúa con más referencias culturales alusivas a la historia colombiana, en la que los testimonios del pueblo han sido silenciados en numerosos casos por gobernantes de mano dura, recurriendo a refranes comunes para mantener al pueblo sin voz y sin ánimo de protestar ante la injusticia: “Llevemos la fiesta en paz’, adagio popular / así se consolaban cuando el presidente era Turbay” (Jein). La presidencia de Julio César Turbay Ayala entre 1978 y 1982 es recordada a nivel colectivo precisamente por este mencionado evasiónismo en conexión con un considerable endurecimiento de las medidas de seguridad restrictivas de las libertades civiles: su gobierno introdujo dentro de un mes tras comenzar su mandato el Estatuto de Seguridad, que se justificó oficialmente con el combate a la guerrilla, pero que en realidad afectaba a todos los sectores de la población inconformes con las circunstancias y fomentaba la militarización de las fuerzas de seguridad interna (Ramírez/Marín 245). En particular, se utilizaba en el discurso oficial un concepto de seguridad, cuya interpretación respondía a intereses propios, como estrategia para justificar las acciones estatales que fortalecían el poder de las élites políticas y militares en un contexto de crecientes tensiones sociales, dejando un legado polémico (Ramírez/Marín 244). Un argumento conceptual similar al de antaño es el que esgrimen los gobernantes en 2021, al acusar de vandalismo y terrorismo a los manifestantes, como se evidencia en particular en el tuit citado de Uribe y en la reacción oficial del gobierno, que recurre a la necesidad de un tipo de seguridad impuesto por el Estado. La forma en que Junior Jein se refiere, de manera algo despectiva, a esa época clasifica las doctrinas y justificaciones del Estado de entonces como ya obsoletas. Así, utiliza el nombre de Turbay de manera negativa para reescribir la memoria oficial, en estrecha relación con las dinámicas intertextuales e intermediales de la memoria colectiva, que se mantiene viva

en la población. La doctrina impuesta por Turbay, que incluía una estricta censura de los medios de comunicación, entre otros métodos (Ramírez/Marín 259-260), sigue siendo aludida a través de referencias intermediales a los medios con los que crecieron los jóvenes en las décadas posteriores, como el propio Junior Jein: “Se metieron con la generación de las películas de Van Damme / ‘Nunca retroceder ni rendirse jamás’” (Jein). Por un lado, nuevamente hace alusión a que la censura de cualquier medio de comunicación que propague un tipo de resistencia pretende suprimirla, tras lo cual el yo articulado pronuncia los eslóganes oficialmente ocultados como gritos de batalla de las protestas actuales. Por otro, deja claro que ya ha ocurrido un cambio decisivo y que ya no pueden ocultar estas consignas frente a los miembros de su generación, crecida tras el régimen de Turbay. Aquí, Jein introduce determinados contenidos de la memoria cultural, ya profundamente influenciada por los medios de entretenimiento, que adquieren un significado para cada destinatario. Al lanzar una traducción del título de la famosa película de acción *No Retreat, No Surrender* de 1985, que transmite un mensaje de perseverancia y determinación, y que, en Latinoamérica, incluso se ha convertido en una frase popular, Jein anima a todos a mostrar resistencia y seguir luchando sin rendirse. Para aumentar el efecto, al rapear imita los conocidos movimientos de artes marciales, mientras dirige la lucha performativamente con sus palabras.

El recuerdo del pasado inacabado suele utilizarse para reflejar el presente (Hoskins 666), y en este sentido, Jein rememora gobiernos anteriores para mostrar cómo aún persisten condiciones catastróficas, como se evidencia en la canción analizada cuando El Teacher habla de pesadillas. Estos perjuicios, junto con la manipulación de los medios establecidos, se detallan a continuación: “El hambre no calma, la prensa me engaña / el Gobierno me atraca. Sálvame la patria” (Jein).

Nuevamente emergen reminiscencias de la poesía social, como la de Ángela Figuera Aymerich, quien testimonia concretamente el hambre (Medina 1031), y del poema “La patria” de Carranza, en el que también se subraya la necesidad de salvar a Colombia. En este contexto, también se pone de manifiesto el panorama mediático, monopolizado por las élites, como se refleja en la prensa manipulada. En definitiva, el juego irónico con la expresión coloquial ‘salvarme la patria’, en directa relación con el

gobierno reinante, revela que la única salida del yo es la acción de resistencia: “Mi única arma protestar en la marcha / y como a Nico Guerrero, la Policía me mata” (Jein). Para rematar su intervención, vuelve a referirse a un asesinato político, enmarcando todo lo anteriormente expuesto en su conjunto con el asesinato de Gaitán y, de este modo, integrando el nombre del manifestante Nicolás Guerrero en la memoria cultural de Colombia. Sobresale la función de conmemorar a este joven artista de 22 años, quien falleció el domingo 2 de mayo de 2021 tras recibir disparos de las fuerzas de seguridad durante una manifestación en Cali, y de exaltar su figura como la de un líder social que entregó su vida por la resistencia del pueblo.

El momento de la última palabra de Jein coincide justo con unos disparos que se oyen de fondo, mientras imita con los dedos una pistola en su cabeza, simulando un disparo y abandonando brevemente la imagen. La trágica ironía del destino es que, aunque lo haga como una representación artística, anticipa su propia muerte, aunque sea a manos de sicarios en lugar de policías. En la grabación, vuelve a la escena, es decir, metafóricamente resucita para proclamar: “Y que Duque se empute / que se empute esa rata” (Jein). Utiliza esta jerga, además de volver a emplear el insulto ‘rata’ al igual que El Teacher, como una forma coloquial de molestar personalmente al político más poderoso del momento, una provocación que permitiría al activista digital conseguir uno de sus principales objetivos, además de movilizar a la gente en las calles, que es aparecer en los medios de comunicación públicos. Según Fielitz y Staemmler (432), la tendencia actual de los medios de comunicación y de la política a responder directa o indirectamente a las corrientes populares en las redes sociales hace más probable que los activistas alcancen un nivel en el que los debates se conviertan en noticia para los principales medios, lo que aumenta el atractivo de este tipo de protestas. Los videos de Jein, subidos a sitios web de organizaciones de noticias y derechos humanos, junto con las redes sociales y los servicios de comunicación en línea, que a su vez son compartidos por políticos como la actual vicepresidenta de Colombia, Francia Márquez<sup>5</sup>, muestran hasta qué punto la actividad en los medios sociales influye en la política a nivel más alto.

---

<sup>5</sup> Márquez publicó en Facebook el 15 de junio de 2021 el artículo de la revista *Pluralidad Z* con el título de que Uribe y Duque estarían detrás del asesinato del rapero, que incluye también un enlace al video en cuestión.

No solo en lo que respecta al asesinato de Jein, que según diversas voces se debe a su compromiso político e incluso al impacto de esta intervención particular, sino también en cuanto al conjunto de su obra, la postura del artista<sup>6</sup>, construida en sus *performances*, adquiere una importancia central. Por ello, resulta relevante que Jein presente y publique el mismo texto en dos *performances* distintas, cada una con implicaciones y efectos diferentes. Así, Jein ya no se presenta únicamente como rapero, sino que, al recitar en otra ocasión el texto en una manifestación en la calle frente a un público<sup>7</sup>, también contribuye a ser percibido como autor de poesía social y, en este contexto, como *perfo-poeta*. A diferencia del *freestyle* improvisado, esta vez lee el texto de una hoja para lograr determinados efectos, asociados a la *performance poetry*, que puede tener un alto impacto político-social.

En cuanto a las acciones e impactos de este tipo popular de poesía en vivo, las funciones públicas de cada actuación desempeñan un papel central. Ambas intervenciones de Jein están dedicadas a la protesta política y al compromiso con un tema de máxima actualidad. Sin embargo, mientras que la grabación en la habitación aislada, apoyándose en los elementos del activismo digital, se vincula más con las dinámicas del rap y genera esa marcada sensación de urgencia, en la actuación en la calle cobra protagonismo la noción propiamente dicha de perfopoesía, influenciada por la co-presencia del público (González 26). Más que limitarse a lo que el texto dice, resulta aún más fructífero centrarse en “lo que el poema *hace*” (González 22), al llegar Jein a la calle, donde el “cuerpo del poeta entra en escena y se inscribe semióticamente” (26) en el contexto del estallido. Es evidente el “impulso de llevar la poesía a la esfera pública, y de recuperar con ello el carácter de acontecimiento” (González 26), ya que el público, al escucharle en vivo y formar parte de esta manifestación

<sup>6</sup> Al destacar la relevancia de la “construcción de posturas autoriales e identidades textuales” en el ámbito de la poesía performativa, González (28) afirma que el concepto constructivista de postura literaria se vincula directamente con una auténtica *performance* también de la autoría de los textos, en la cual las identidades literarias son construidas como máscaras por los propios autores a través de dimensiones retóricas y comportamentales: “La presencia del poeta en el espacio de la actuación le obliga prácticamente a adoptar una postura con respecto a la autoría” (29).

<sup>7</sup> Un video de esta intervención del artista como actividad del Estallido, realizada en la Vía Panamericana de Cali, puede encontrarse aquí: <https://www.youtube.com/watch?v=qPH3hayDSRU> [28.2.2025].

en la calle, da la impresión de participar en el evento. Así, la situación de representación del texto ante un público co-presente, que siempre influye inmediatamente en el acontecimiento poético a través de su potencial de intervención y modificación (González 26), se inscribe plenamente en la perfopoesía.

Con este paso, Jein no solo abandona su habitación y sale a la calle para protestar, sino que también trasciende los límites de la música rap, amplificando su impacto a través de una escenificación poética auténticamente performativa. Esto ocurre incluso en el sentido austiano desarrollado hacia la dimensión sociopolítica, pues recurre a “la capacidad transformadora del lenguaje poético sobre el discurso social, sumado a la voluntad política y subversiva de muchos de los poetas-*performers*” (González 21). La atribución de la autoría de esta poesía social a Jein, reconocible en las *performances* de su postura, refuerza los efectos de su puesta en escena performativa.

Sin embargo, esta acción poético-performativa nuevamente combina la protesta callejera, realizada en una verdadera *performance* ante un público presencial, con el activismo digital. El hecho de que el vídeo del acontecimiento se volviera a compartir en Internet por varios usuarios y manifestantes afines evidencia cómo las manifestaciones en redes complementan a la callejera, probablemente con un alcance cuantitativamente mayor. No obstante, la experiencia presencial en el acontecimiento intensifica el impacto, no solo en los asistentes, sino también en quienes ven el vídeo en línea y perciben un acto performativo a través de la co-presencia y la interacción visible de todos sus participantes. Así, lo performativo no se limita a la protesta en la calle, sino que se expande al activismo digital, generando un impacto social significativo. Su potencial trasciende incluso la muerte del artista, que ahora se conmemora en la memoria cultural como un símbolo de resistencia, reafirmado con cada nuevo tuit y cada difusión de sus vídeos.

### **Conclusiones y reflexiones finales**

Las contribuciones al estallido social en Colombia de 2021 tanto de El Teacher como de Junior Jein demuestran que los efectos de los textos literarios escenificados dependen de las situaciones de *performance* como acciones públicas, en las cuales las palabras tienen un impacto real a nivel social. Lo escenificado

performativamente puede definirse como una memoria comunicativa que cumple relevantes funciones en términos de resistencia política, articulada a través del arte y la música e introducida de tal manera en la memoria cultural.

Puesto que estas palabras realmente hacen algo, su contenido se adapta a las acciones de protesta que se pretenden realizar. Así, en la poesía de sus letras, los raperos emplean estrategias literarias como la narración lírica, la intertextualidad –con múltiples diálogos con distintos tipos de poesía social– y el *writing back* para reescribir la memoria establecida y modificar las realidades políticas.

El Teacher relata con una narratividad notable y nombra explícitamente las realidades de un yo que se presenta como reportero callejero y representante del colectivo popular y de su memoria comunicativa. En su canción, describe con detalle lo sucedido durante el estallido, señalando situaciones concretas y dirigiéndose a los responsables de los sangrientos enfrentamientos: las fuerzas movilizadas y el presidente que dio la orden.

Las contribuciones de Junior Jein, que incorporan elementos característicos del rap *freestyle*, así como de la poesía performativa y la perfoepoesía, en dos versiones casi idénticas de sus letras, destacan por el uso de breves consignas líricas que condensan un significado profundo, el cual corresponde a los oyentes deducir a partir del contexto.

El hecho de que fueran pronunciadas por el activista poco antes de ser asesinado durante las protestas otorga a sus intervenciones una carga simbólica y política especialmente intensa. Su mensaje transmite una urgencia clara, como lo demuestra el hecho de que se graba a sí mismo en el momento y desde su habitación, para viralizar su mensaje tanto entre los ciudadanos colombianos como en el resto del mundo. De esta manera, su enfoque se alinea perfectamente con las acciones del estallido, ya que también recita su texto en una versión distinta durante otra *performance* aparentemente espontánea, nuevamente filmada en la calle.

Se nota que estas contribuciones artísticas analizadas están pensadas para difundirse a través de las redes sociales con el objetivo de llegar al mayor número de receptores posible, lo que las convierte en una forma de activismo digital de memoria, utilizando el potencial democrático de Internet para difundir

mensajes políticos contenidos en formas artísticas. Asimismo, los contenidos líricos y videos evidencian la cercanía de los raperos con la calle y, por ende, con el pueblo en protesta.

Así, ambas puestas en escena de los textos líricos, a través de *performances* distribuidas digitalmente —simulando los efectos de una presencia física—, resultan llamativamente particulares. La primera canción analizada se centra en el impacto del rap en la población y especialmente en la calle<sup>8</sup>. Sin embargo, mientras esta obra da la impresión de ser un producto completo y previamente diseñado —una canción acompañada de videoclip—, los actos comunicativos de Jein se enfocan mucho más en los efectos inmediatos de acciones de protesta espontáneas y digitales, para las cuales tanto el rap en modo freestyle como la perfoepoesía resultan especialmente adecuados. Estas diferencias entre las propuestas resultan relevantes porque ofrecen nuevas perspectivas para profundizar críticamente en distintas conceptualizaciones literarias, teniendo en cuenta la actual oralidad mediatizada. La presencia inmediata, criterio fundamental de la oralidad original, se transforma hoy tras el giro conectivo vinculado a la digitalización y fenómenos como la memoria mediatizada: esto genera interrogantes acerca de hasta qué punto las letras de las canciones, en su interacción intertextual con diversos discursos y la tradición poética, constituyen una forma contemporánea de poesía oral mediatizada, considerando los complejos factores performativos y sus múltiples dinámicas (Homann 315). Además, estas observaciones son pertinentes en un segundo ámbito: el de los distintos estilos musicales —incluyendo subgéneros y modalidades específicas— y su adecuación y significado en los movimientos de protesta. Esto abre nuevas líneas de investigación transmediales para explorar con qué estilos musicales tradicionales se fusiona la música rap en otras canciones de artistas afrocolombianos y qué significados se generan a partir de estas fusiones.

De cualquier modo, con sus contribuciones, los dos artistas crean propuestas propias de poesía social, que no solo se escenifican musical y artísticamente, sino, sobre todo, performativamente. Las palabras transforman efectivamente el mundo y el discurso político en tanto que reescriben la memoria

---

<sup>8</sup> La influencia en la vida pública es visible a través del tráfico, representado por los coches que pasan en el video, donde además el rapero sobrepasa una frontera simbólica al actuar en medio de una carretera principal.

cultural. Resulta llamativa, no obstante, la ausencia de referencias explícitas al fenómeno del racismo en las canciones analizadas, aunque ambos raperos son conocidos por su compromiso antirracista, especialmente en relación con la situación de la población afrodescendiente en su región de origen, y el antirracismo constituye en general una prioridad y un elemento central de la poesía de resistencia (Oholi 116). El hecho de que, en los dos textos examinados, este asunto no se enfatice directamente — como sí ocurrió durante el Paro Cívico de Buenaventura, en el cual ambos raperos también participaron con canciones—, y que en cambio el sujeto lírico, representando a un colectivo, se identifique con el pueblo colombiano en su conjunto, independientemente de cuestiones raciales, podría deberse a múltiples factores que aún requieren estudios más específicos. Uno de ellos sería el alcance transversal de las protestas de 2021, donde diversos colectivos y grupos étnicos, unidos por experiencias comunes de opresión, se congregaron para centrarse en demandas de cambio a nivel general, dejando ocasionalmente en segundo plano algunas de sus reivindicaciones particulares.

En síntesis, en relación con la medialidad y las dimensiones políticas de los actos de recordar —que no solo se refieren al pasado, sino que siempre están orientados al presente y al futuro—, se puede afirmar que la música de protesta, como el rap afrocolombiano, la poesía performativa y el activismo digital de la memoria política interactúan estrechamente al abordar la realidad política actual con el fin de impulsar cambios, como realmente sucedió tras 2021. El desarrollo del panorama político en relación con la música y la literatura en Colombia desde entonces ofrece perspectivas fructíferas para futuras investigaciones, entre ellas el examen del impacto real que las expresiones artísticas ejercen sobre las ideas, prácticas y sentimientos de la población, mediante estudios de recepción que exceden el alcance del presente análisis literario.

## Referencias

## Bibliografía

Aguirre Rojas, Carlos Antonio. “Historia, memoria y contramemoria”. *Ciencias*, 49, 1998, 46-49.

Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths y Helen Tiffin. *Post-colonial studies: the key concepts*. Londres, Routledge, 2005.

Assmann, Aleida. *Formen des Vergessens*. Gotinga, Wallstein, 2016.

Barrios Rosario, Sheila. “Los hijos del desastre de Iván Segarra: Hacia una poética caribeña del siglo XXI”. *Ceiba*, 1, 2018, 112-120.

Basauri Mata, Karen. “Crítica social y memoria en la poesía de María Mercedes Carranza”. *Archivo Vallejo*, 5 (9), 2022, 111-131.

Bhabha, Homie. *The Location of Culture*. Londres, Routledge, 1994.

Carranza, María Mercedes. *Poesía completa y cinco poemas inéditos*. Bogotá, Alfaguara, 2004.

Cruz, Laura. “La protesta desde la palabra”. *Hecho en Cali: Periodismo de Derechos Humanos*, 29.10.2021: <https://hechoencali.com/2021/index.php/actualidad/7103-la-protesta-desde-la-palabra> [28.2.2025].

Dennis, Christopher. *Afro-Colombian Hip-Hop: Globalization, Transcultural Music, and Ethnic Identities*. Nueva York, Lexington, 2011.

Erl, Astrid. *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*. Stuttgart, Metzler, 2017.

Fielitz, Maik / Daniel Staemmler. “Hashtags, Tweets, Protest? Varianten des digitalen Aktivismus”. *Forschungsjournal Soziale Bewegungen*, 33 (2), 2020, 425-441.

González Gil, Isabel. 2023. “El giro performativo en poesía: perspectivas teóricas y nuevos lenguajes”. *Tropelías*, 9, 19-33.

Hetzer, Andreas. „Die Massenmedien als Teil der oligarchischen Herrschaftsstruktur“, *Kolumbien heute*, Susanne Klengel, Thomas Fischer y Eduardo Pastrana (eds.), Fráncfort, Vervuert, 2017, 541-559.

Homann, Florian. *Cante flamenco y memoria cultural*. Fráncfort, Vervuert, 2021.

Hoskins Andrew. “The Mediatization of Memory”. *Mediatization of Communication*, Knut Lundby (ed.), Berlín, De Gruyter, 2014, 661-679.

López López, Juan Sebastián, Juan Miranda Corzo, Mayra García Jurado y Andrea Buitrago Rojas. “Esto yo lo dejo ahí, extiéndalo usted más allá: La obra poética de Wilson Caicedo y la memoria histórica del corregimiento 8 de Buenaventura”, *Revista Latina de Comunicación Social*, 74, 2019, 1366-1390.

Mandolessi, Silvana. “Latin America”. *The Routledge Handbook of Memory Activism*, Yifat Gutman / Jenny Wüstenberg (eds.), Londres, Routledge, 2023, 295-299.

Martínez, Theresa. “Popular Culture as Oppositional Culture: Rap as Resistance”. *Sociological Perspectives*, 40 (2), 1997, 265-286.

Medina Puerta, Carmen. “La poesía social como testimonio del hambre”. *Signa*, 28, 2019, 1021-1055.

Meza, Andrés. “Internet en Colombia: el otro gran escenario de las protestas”. *France24*, 08.05.2021 <https://www.france24.com/es/programas/revista-digital/20210508-internet-colombia-otro-escenario-protestas> [28.2.2025].

Oholi, Jeannette. “Widerständig und wehrhaft: Antirassismus in Lyrik und Rap”. *Forschungsjournal Soziale Bewegungen*, 37 (1), 2024, 116–123.

Pluralidad Z. “Álvaro Uribe e Iván Duque estarían detrás del asesinato de Junior Jein”. *Pluralidad Z*. 14.06.2021: <https://pluralidadz.com/nacion/alvaro-uribe-e-ivan-duque-estarian-detras-del-asesinato-de-junior-jein/> [28.2.2025].

Ramírez Bacca, Renzo / León Darío Marín Arenas. “Seguridad e Ideología en Colombia, 1978-1982: análisis crítico del discurso de Julio César Turbay Ayala”. *Anuario de Historia Regional y de las Fronteras*, 20 (2), 2015, 241-269.

Rote, Maixa. “Colombia a pie de calle: Uribe, paraco, el pueblo está berraco”, *The Objective* 10.05.2021: <https://theobjective.com/further/espana/2021-05-10/colombia-a-pie-de-calle-uribe-paraco-el-pueblo-esta-berraco/> [28.2.2025].

Segarra Báez, Iván. *Los hijos del desastre*. Santo Domingo, Santuario, 2017.

Tickner, Arlene. "Aquí en el Ghetto: Hip-hop in Colombia, Cuba, and Mexico". *Latin American Politics and Society*, 50 (3), 2008, 121-146. DOI: <https://doi.org/10.1111/j.1548-2456.2008.00024.x>

Torrado, Santiago. "Álvaro Uribe llama al Ejército a que utilice las armas en las protestas en Colombia". *El País*, 01.05.2021: <https://elpais.com/internacional/2021-04-30/alvaro-uribe-llama-al-ejercito-a-que-utilice-las-armas-en-las-protestas-en-colombia.html> [28.02.2025].

Velasco, Fabiola. "La Nueva Canción Latinoamericana: Notas sobre su origen y definición", *Presente y Pasado: Revista de Historia*, 12 (23), 2007, 139-153.

### **Canciones**

Jein, Junior. Canción sin nombre. X, post de Iván Cuyabro, 14.06.2021: [https://x.com/Ivan\\_Cuyabro/status/1404448011804188672](https://x.com/Ivan_Cuyabro/status/1404448011804188672) [28.02.2025].

Quilapayún. "El pueblo unido jamás será vencido". 1973: [https://www.youtube.com/watch?v=-\\_qQj25KaUE](https://www.youtube.com/watch?v=-_qQj25KaUE) [28.02.2025].

Teacher, El. "Por Colombia: Canción del Paro". 2021: <https://www.youtube.com/watch?v=DGKNHdgCY2Q> [28.02.2025].

Timaná, Nashly. "La primera línea". [https://www.youtube.com/watch?v=IV9RQb2pvRI&list=PLm3HLg4ZoG3pDEnsuS3\\_3WoKdrQobJeHS&index=2](https://www.youtube.com/watch?v=IV9RQb2pvRI&list=PLm3HLg4ZoG3pDEnsuS3_3WoKdrQobJeHS&index=2) [28.02.2025].