

Studi e interpretazioni/ Studies and Interpretations

ÁLVARO OSMAR NARVÁEZ DÍAZ –
GERARDO BUSTAMANTE BERMÚDEZ

“YO TAMBIÉN VI LA CIUDAD ARDER”: POSTPUNK, TIEMPO Y MEMORIA COLECTIVA EN UN EPISODIO DE VIOLENCIA EN COLOMBIA

Introducción

“Yo vi la ciudad arder”, canción de la banda colombiana Frankie Ha Muerto, compuesta por Carlos Arturo Hoyos (segunda guitarra), Fernando Luna (teclado), Alex Cardona (bajo), Juan Fernando Ríos (guitarra), además de Fabio Alberto Garrido, vocalista y líder de la agrupación, es el objeto de estudio del presente artículo. Como agrupación iniciaron en 1990, aunque desde 1989 se dieron los primeros encuentros y ensayos: “usábamos guitarras acústicas, no eléctricas, y ensayábamos en las torres de Bomboná [Unidad Residencial Marco Fidel Suárez, en el centro de Medellín]. Bajábamos de diferentes barrios de Medellín; tuvimos el apoyo de la Escuela Nacional Sindical” (Entrevista con Fabio Garrido). La canción que nos ocupa en el presente texto fue grabada en 2011 y el videoclip se dio a conocer el 24 de octubre de 2015 a través de Youtube.¹

En la siguiente propuesta se estudia cómo es que el punk medellinense opera como un lenguaje crítico, de protesta, y resistencia donde la metáfora, la retórica y la performatividad coexisten en una canción que da cuenta del testimonio de un grupo musical a través de la letra que se expande al compartirse dentro de un grupo social. De acuerdo con Sarlo (2005) cuando se habla de un testimonio en el periodo de transición

¹ Frankie Ha Muerto, (s.f.). “Yo vi la ciudad arder” [Video]. YouTube. https://youtu.be/GFUrgB5v52w?si=lEqvzMeQtRyXLe_s (Revisado en marzo de 2026).

de gobiernos democráticos, los relatos no sólo registran lo vivido por los artistas como habitantes de la ciudad, sino que producen una nueva esfera pública en la que la memoria se vuelve un deber ético y político; incluso cuando los hechos son devastadores, los testimonios no sólo registran lo vivido, sino que resultan indispensables para recuperar derechos, exigir justicia y construir una mirada compartida del pasado para evitar que se repitan acontecimientos traumáticos en la esfera social. Para hablar sobre memoria colectiva es indispensable que aparezcan actos simbólicos para recuperar sentidos, exigir justicia y configurar un discernimiento de hechos pasados. Estos actos se convierten en catalizadores de traumas generando registros de identificación colectiva que crean sentido de memoria, denuncia, resistencia y resiliencia.

1. Acontecimientos históricos que desangraron a una nación

A finales de la década de los ochenta del siglo XX se intensificó en Colombia la guerra entre el estado y el narcotráfico. Ciudades como Medellín se convirtieron en escenario de una violencia sin precedentes. Según Pécaut (1997) la ciudad tuvo una tasa de muertes de 80 por cada 100.000 habitantes, ubicando a Colombia como el país con más muertes violentas entre todos los países del mundo, con excepción de aquellos que se encontraban en abiertos estados de guerra, en contextos de dictaduras militares, guerras civiles o internacionales.

Entre 1989-1993 Medellín *ardía*; en sus barrios, montañas, parques y calles, los sonidos de motocicletas con hombres que disparaban sin piedad eran constantes. La ciudad estaba inmersa en un escenario en el que la exclusión y discriminación como germen de la violencia creaba un estado de zozobra. Según (Gómez, 2022b) “La gente en la ciudad no salía a la calle; se repartían panfletos anónimos que recomendaban no salir después de las 9 p. m. o atenerse a las consecuencias” (106). Las calles en la noche estaban desoladas, sólo algunos jóvenes que integraban grupos de sicarios recorrían la ciudad, la patrullaban y, en múltiples ocasiones, se enfrentaban entre sí o con la policía. En esos años, como narra Cárdenas (2024), la guerra se dio por los desequilibrios económicos e intereses políticos, en

la llamada “guerra sucia”, que determinó que incluso las fuerzas del estado estuvieran infiltradas por diversos intereses bélicos que dejaba víctimas incontables.

La guerra que se vivía en el país se expandió gracias al reclutamiento de jóvenes víctimas de la exclusión. Cárdenas (2024) plantea que este fenómeno no puede analizarse sin tener en cuenta el impacto de la llamada “guerra global contra las drogas”, una estrategia que, además de operar en el plano militar, se ha sostenido en narrativas cargadas de moralismo y de elementos raciales. Para comprender su lógica y sus objetivos, el autor propone examinar las razones históricas por las que sustancias como el opio, la cocaína y la marihuana comenzaron a ser prohibidas inicialmente en Estados Unidos y, posteriormente, en otros países como Colombia.

En un artículo de *El Tiempo* (2024) se recuerda cómo el alcalde de New York hizo pública la propuesta de bombardear Medellín; en la nota titulada “El día cuando un alcalde de Nueva York propuso bombardear a Medellín” se recogen fragmentos de la entrevista dada a una radio nacional en 1988, por parte del alcalde: “Si ustedes nos piden que les enviemos tanques de guerra para bombardear esa ciudad, ¿cómo es que se llama? Medellín, yo diría también que sí. Pero no estoy de acuerdo con que se envíe ayuda económica o ayuda militar, mientras ustedes sigan exportando droga hacia los Estados Unidos” (Castro: 2004). Esta nota, además de generar miedo entre la población, contribuyó a la división interna del país, pues se intensificó la guerra entre el estado colombiano y el narcotráfico, generando una desestabilización que enfrentó a la población e instaló el terror. Según Melo (2022) con la firma del Tratado de Extradición entre el estado colombiano y los Estados Unidos de América se desató la ira no solo de grupos del narcotráfico sino de otros grupos como los guerrilleros, que defendían la soberanía nacional. Las declaraciones del alcalde de New York crearon la imagen atroz de aviones de guerra bombardeando indiscriminadamente las laderas de Medellín. La intromisión llegaba avallada por sectores políticos como el Partido Conservador; el artículo de *El Tiempo* refiere que la entrevista fue auspiciada por el entonces alcalde de Bogotá, Andrés Pastrana, quien fue presidente de Colombia entre 1998 y 2002.

Estos aires de intervencionismo colonialista se cumplieron, no con la llegada de aviones norteamericanos descargando bombas sobre la ciudad, pero sí con la creación de desequilibrios internos que llevaron a que colombinos se mataran entre colombianos; la ciudad ardía y los niños ya no jugaban a la guerra, la hacían.

Por su parte, la DEA (Drug Enforcement Administration) denominó como Cártel de Medellín al grupo de narcotraficantes que operaban en todo el país, pero tenían como base de operación el Departamento de Antioquia. Según Melo (2017) se atribuyeron a este grupo casi todos los actos de violencia y atentados en aquella época en el país, pero su poder no era el único causante de la violencia, pues el paramilitarismo, los grupos armados de terratenientes y finqueros, ya desde el año 1986 estaban haciendo alianzas armadas entre fuerzas militares y grupos de narcotraficantes que enfrentaban a grupos guerrilleros como M1-9, ELN, EPL, MOIR en esos años. Virgilio Barco, presidente de la época, decidió reprimir al narcotráfico, pero el poder económico de los narcotraficantes logró permear las decisiones presidenciales a través de dádivas a congresistas. Se recrudeció la violencia en ciudades como Bogotá a Cali. Decisiones presidenciales como permitir la extradición de colombianos a Estados Unidos, y la declaratoria de guerra al cártel de Medellín provocaron, según Cárdenas (2024) que los cabecillas comenzaran una escalada de terrorismo que incluyó asesinatos, secuestros a periodistas, carros con explosivos, asesinato de candidatos a la presidencia, además de guerras internas entre sicarios. Melo (2017) refiere actos ocurridos entre 1988 y 1990, como lo fueron bombas en centros comerciales, destrucción con bombas del edificio del Departamento de Seguridad DAS, la explosión de un avión comercial lleno de pasajeros, el asesinato de policías y jueces, entre otros. A la par, el gobierno, aunque tenía algunos éxitos militares como la muerte de Rodrigo Rodríguez, alias “el mexicano” en diciembre de 1989, no logró erradicar la guerra.

Actos como los que refiere Cárdenas (2022) sobre 1989, dan cuenta de que la violencia alcanzó uno de sus puntos más críticos con el asesinato de Antonio Roldán Betancur, entonces gobernador de Antioquia, pues en agosto del mismo año tuvieron

lugar los homicidios de Luis Carlos Galán, candidato presidencial por el Nuevo Liberalismo, y de Valdemar Franklin Quintero, comandante de la Policía de Antioquia. Poco después, el Estado procedió a la incautación de la Hacienda Nápoles, propiedad de Pablo Escobar. A ello se sumaron una serie de atentados explosivos: una bomba contra el diario *El Espectador*, en septiembre, otro contra *Vanguardia Liberal* en octubre y, en noviembre, la explosión del avión comercial en el que murieron todos sus ocupantes. Sobre este acto trágico, Juan Gabriel Vázquez narra en su libro *El ruido de las cosas al caer*, el acontecimiento:

La bomba estalló poco después del despegue, y los restos del avión desintegrado — incluidos tres pasajeros que al parecer no mató la bomba, sino el impacto— cayeron sobre Soacha, el mismo lugar donde había caído, baleado en su tarima de madera, el candidato Galán. Pero no creo que esta casualidad signifique nada. “Ahí supimos”, dijo Maya, “que la guerra también era contra nosotros”. O lo confirmamos, por lo menos, más allá de toda duda (2011: 229).

Entre enero y junio de 1990, más de cinco mil integrantes de las Fuerzas Armadas ingresaron a distintos barrios de la zona nororiental de Medellín con el argumento de dismantelar bandas de sicarios, operaciones marcadas por asesinatos, desapariciones y otras violaciones de derechos. El episodio de violencia no tuvo cambios sustantivos, ya que continuaron los asesinatos políticos: Bernardo Jaramillo Ossa, candidato del partido Unión Patriótica (UP) fue asesinado en marzo de 1990, su ausencia fue interpretada como un crimen de estado. En *Historia mínima de Colombia*, Melo (2017) señala que en esos años aumentaron las acciones de paramilitares que asesinaron a simpatizantes de la izquierda y la guerrilla, pero también se abrieron en 1988 conversaciones con el guerrillero Carlos Pizarro, líder del grupo M-19, que había firmado el Tratado de Paz con el gobierno de Colombia.

Medellín y otras ciudades de Colombia, ardían. Los medios de comunicación nacionales e internacionales daban cuenta de los acontecimientos a la par que iban surgiendo diversos productos culturales para registrar, interpretar y rememorar parte de la historia del tiempo presente en Colombia. Sobre este asunto, Ute Seydel (2014) plantea que la memoria no surge de

manera espontánea, sino que depende de actos de rememoración que se materializan en distintos tipos de discursos — visuales, audiovisuales, orales o escritos— y que siempre se construyen desde un presente en transformación. Esta perspectiva permite entender cómo, en medio de un país atravesado por la guerra, surgen acciones que producen sentidos contrapuestos, pues mientras en Colombia se firmaban acuerdos de paz, los equipos de fútbol celebraban sus primeros triunfos internacionales a la par que surgían movimientos juveniles que no solo resistían, como plantea Borzacchiolo (2025), sino que existían frente al conflicto, creando nuevas formas de expresión en comunidad que constituyen actos de memoria. Estos gestos culturales y sociales eran rápidamente capitalizados por los gobiernos para proyectar una imagen de estabilidad, aunque tal narrativa resultaba frágil, pues se sostenía sobre un presente marcado por un incesante devenir bélico que desbordaba cualquier intento de normalización.

En 1989 Colombia lloraba la violencia y celebraba la primera Copa Libertadores el 31 de mayo en el estadio Campín de Bogotá. Ese año la selección nacional clasificó al mundial después de más de 40 años, eliminando a Israel, el 15 de octubre. El fútbol mantenía la esperanza, pero también era distractor emocional.

Melo (2017) recuerda que en 1990 se firman los acuerdos de paz con el M-19, EPL, PRT y el movimiento indígena Quintín Lame; pero no se logró un acuerdo con las FARC y el ELN. Un acto no de menor importancia y que podría considerarse una resistencia civil y política a la guerra fue el hecho de que los acuerdos de paz llevaron a una esperanza generalizada en el país mediante las elecciones de 1990 en donde se votó por una Asamblea Nacional Constituyente que se firmó en 1991.

No todo en esta guerra era muerte, pues había grupos jóvenes en los barrios que se resistían a ser parte de la violencia, y en esa búsqueda, dice Gómez (2022a), grupos de música, especialmente de rock, metal, hardcore y punk veían que la música construía un discurso que hacía frente a poderes establecidos y en contra de la muerte, la violencia y la cultura del dolor. En *Música urbana y resistencia*, Ricardo Gómez escribe: “La cultura barrial del punk había decaído en medio de la violencia; el

fuego cruzado —entre milicias populares, combos sicariales al servicio del cártel o de algún otro actor del crimen organizado, las fuerzas oficiales del Ejército y la Policía— expulsó a los punks y a las galladas de las esquinas, los parques y las canchas de los barrios populares” (Gómez, 2022:106). Cualquier movimiento que estuviera marcado por reafirmar formas de resistir y crear espacios de vida era, con frecuencia, observado por los poderes del gobierno, sus órganos de represión y por el crimen organizado.²

² La creación musical reciente en Colombia está marcada, de manera significativa por composiciones que incluyen denuncias directas o metáforas alusivas a la guerra, la violencia y el desarraigo. Sin duda, las músicas urbanas —como el rock, el punk, el metal y el hardcore— han contribuido a construir una memoria histórica que da cuenta de episodios dolorosos. El rock, en particular, los cantó y los narró en el mismo momento en que se vivían. En Colombia, grupos como Poligamia, con su canción “Mi generación”, elaboran una genealogía de una época desde la mirada de quienes habitaron un país atravesado por contrastes entre triunfos deportivos y temores cotidianos. De igual manera, “Eterna juventud”, del grupo Tr3sdeCoraZón, aborda la experiencia de crecer en medio de ese contexto.

Otros géneros también han dejado memoria histórica al escribir e interpretar canciones en medio de la guerra urbana. Un ejemplo es la obra compuesta por John Harold Dávila e interpretada con el Grupo Suramérica en 1991, que narra la vida en la ciudad y muestra cómo, entre la soledad y el dolor por las muertes cotidianas en Medellín, aún persisten los sueños. Muchas de las bandas surgidas en esa época se convirtieron en íconos del rock latinoamericano y cantaron el dolor generado por la guerra contra el narcotráfico. Kraken, por ejemplo, con canciones como “Escudo y espada”, “Muere libre”, “Vestido de cristal” y “Amnesia”, exploró la experiencia de sobrevivir a la violencia, mientras que su vocalista, Elkin Ramírez, reflexionaba sobre la deshumanización que produce la guerra.

Bandas como La Pestilencia, con el álbum *Balística*, asumieron una postura política explícita frente al conflicto. Asimismo, grupos como Aterciopelados y Lilita han visibilizado cómo las mujeres han sido convertidas en botín de guerra. En esa misma línea, propuestas punk como Fértil Miseria y Polikarpa y sus Viciosas, I.R.A entre otras; no se apartan de la representación de una vida al límite, marcada por la violencia. En este sentido, puede afirmarse que muchas de las bandas surgidas en Colombia durante las décadas de 1980 y 1990 asumieron una clara posición política y de denuncia frente a los horrores del conflicto.

No puede dejar de mencionarse la relación entre música y cine en la construcción de esta memoria. La película *Rodrigo D. No futuro* constituye un referente fundamental en la genealogía de la violencia y la música como forma de resistencia. En ella, intervienen bandas de punk como Peste Mutantex, con canciones como “Sin reacción” o “Dinero”, en ellas evidencian cómo la resistencia emerge desde la creación musical. Así, toda una generación quedó marcada

En Medellín, y en Colombia en general, la música fue espacio de memoria colectiva. Al respecto, conviene referir a Halbwachs (2004), quien sostiene que la memoria no es un acto individual sino un proceso social. Recordamos porque otros recuerdan con nosotros, incluso cuando creemos recordar solos, lo hacemos desde los marcos que nos proporcionan los grupos a los que pertenecemos: la familia, la escuela, la ciudad, las amistades, las comunidades estéticas, políticas o afectivas. A decir del autor, nos servimos de la memoria colectiva como dispositivo de comunicación en el tiempo, pues los recuerdos son recordados por otras personas inclusive cuando solamente unos cuantos participan de la vivencia. Para rememorar un recuerdo no es indispensable tener testigos, pues la memoria colectiva se construye en la medida en que se preserva y comparte a través de la oralidad o de los distintos dispositivos de reproducción. A propósito del tema que nos ocupa, y de acuerdo con Halbwachs: “una o varias personas, uniendo sus recuerdos, pueden describir de forma muy exacta hechos u objetos que hemos visto al mismo tiempo que ellas, e incluso reconstruir toda la serie de nuestros actos y nuestras palabras pronunciadas en circunstancias definidas, sin que nosotros recordemos nada de todo esto” (65). A decir del autor, en los procesos de rememoración, el tiempo y espacio(s) ocupan un lugar fundamental para la memoria social; los sitios y fechas son significaciones del recuerdo y, con el paso del tiempo, gracias a la exigencia de la colectividad, quedan marcados en las efemérides nacionales. Se trata de un acto necesario que pide, si no la reparación, por lo menos la presencia de la memoria dentro de un núcleo social que permita a través del tiempo, que el hecho sea referido dentro de los marcos de la historia del tiempo presente. A decir del autor, la memoria colectiva aparece y no muere cuando un grupo social recuerda determinados episodios. En el caso que nos ocupa, y como se verá más adelante, a

por la violencia y la música se consolidó como un catalizador del dolor, pero también como un componente esencial de la memoria colectiva. Un ejemplo de esta recopilación puede encontrarse en la lista de reproducción “Medellín Música Memoria” disponible en YouTube:

<https://youtu.be/uvTrqdTUeag?si=qbrgQHcwoKOxLkz->

través de una canción se recuerda un episodio; la música, sirve, por tanto, como una cultura de la rememoración de un acontecimiento en la historia reciente de Colombia, misma que marcó no sólo el miedo social, sino que permitió el surgimiento de expresiones artísticas. En la medida en que la canción se reproduce, se informa y se permite una difusión crítica del pasado, pues de acuerdo con Halbwach, “se puede hablar de memoria colectiva al evocar un acontecimiento que ocupaba un lugar en la vida de nuestro grupo y que hemos considerado, que consideramos todavía hoy al recordarlo, desde el punto de vista de este grupo” (74).

La conservación del recuerdo se asocia con la memoria personal que, cuando se comparte en grupo, ya sea a nivel familiar, local e incluso nacional, se vuelve colectiva. Las fronteras entre el “yo”, el “nosotros” y el concepto “nación” se traducen en una memoria social que se expande. Para Halbwachs, el tiempo en el que suceden los acontecimientos, así como los espacios, resultan en una poética de lo que fue y lo que sigue siendo en la medida en que hay sujetos que recuerdan.

Estudios más recientes sobre la memoria colectiva y las culturas del recuerdo se han centrado en un enfoque semiótico cultural a partir de las dimensiones conceptuales en tres dimensiones: mental, material y social. A decir de Astrid Erll, se puede entender la memoria colectiva en tanto metáfora y también en cuanto a metonimia, tropo que se distingue por capturar y representar a través del recuerdo de una colectividad, una parte de un todo. En el caso que nos ocupa, hablamos de un episodio de la violencia en Medellín como fragmento de la historia colombiana del siglo pasado. El término memoria de la colectividad se delimita a través de la memoria individual y social, pues esta memoria “actúa de acuerdo con valores y normas que se comparten colectivamente y almacena vivencias ajenas dentro del inventario propio de experiencias” (Erll, 2012: 134). La misma investigadora, haciendo una revisión exhaustiva sobre los estudios de la memoria colectiva, dice que, en dicho término, se incluye “a los símbolos, los medios, las instituciones sociales y las prácticas que reciben metafóricamente el nombre de *memoria* y que representan la relación social que mantiene un pueblo con el pasado” (134). En el caso de “Yo vi la ciudad

arder” encontramos que la microhistoria colombiana se representa mediante una letra musicalizada (producto cultural) que surge a partir de una experiencia personal y colectiva (el grupo musical) y que, al paso de los años se materializa en un video que admite una lectura semiótica de los signos auditivos y visuales que se comparten con el público mediante una plataforma digital que, en este caso, es Youtube. De acuerdo con Erll, los archivos, las estatuas, los rituales y la comunicación en general no son por sí mismos memoria, sino medios al servicio de la colectividad porque permiten la codificación y pueden detonar el recuerdo e incluso el olvido, sobre todo cuando el paso del tiempo hace que ciertos acontecimientos se olviden si no hay una práctica que se mantenga en las culturas sociales del recuerdo. Por nuestra parte, consideramos que en la medida en que la práctica se reproduce a través de la canción comentada más adelante, se constituye un acto del recuerdo que promueve el conocimiento de parte de la historia nacional. Los procesos de significación, por tanto, se transmiten o adquieren a través de la tradición, pues en el proceso de significación interviene la reproducción de actos personales que al ser verbalizados mediante un material, en este caso, la canción y el video, crean o *re-producen* la memoria, pues de acuerdo con Erll, sin actualización individual no hay memoria colectiva. En el caso de una canción, la categoría de memoria colectiva se entiende como un diálogo diferido entre el pasado y el presente, incluso como proyección hacia un futuro. La canción, por su propia naturaleza dinámica y por su reproducción, eventualmente mediática, no se archiva para la posteridad, sino que al reproducirse, el pasado se enuncia en el presente.

Aplicando los supuestos del apartado anterior, podemos decir que la memoria colectiva, en el caso de la canción, se genera en una comunidad pequeña, es decir, en un grupo de jóvenes que, en la escuela, en casas, terrazas de barrio o en el centro de la ciudad se reúnen para compartir su experiencia y construir una memoria pues, según Halbwachs, “no es sobre la historia aprendida sino sobre la historia vivida que se apoya nuestra memoria” (p.100). Fabio Garrido recuerda: “Nosotros, en Aranjuez, en Santa Cruz, en La Milagrosa y El Salvador [barrios de Medellín] vivimos en la parte alta de esos territorios, esa parte

alta permite ver literal, —ahí no hay metáfora posible— las be-
rracas balaceras todas las noches... (Entrevista personal, marzo
2025). La violencia cotidiana se volvió paisaje; como banda de
punk tenían que reunirse en el centro de Medellín, para hacer
música, canciones, conectarse con otros jóvenes, pues como en
los barrios donde vivían no había seguridad, debían buscar una
zona neutra para hablar de sus dolores, resignificar lo que vi-
vían en sus barrios, y expresar en canciones la historia de do-
lor, miedo y desolación que experimentaban en su ciudad. Las
Torres de Bombona en el centro de Medellín se convirtieron en-
tonces, como lo plantea Seydel (2014) en espacio de rememora-
ción donde los hechos del pasado se desarrollan dentro de
coordenadas específicas de tiempo y espacios, pero, dice la au-
tora, los actos de recordar también se inscriben en esos mar-
cos. Un espacio de rememoración es un territorio concreto don-
de una comunidad —situada en un momento histórico deter-
minado— comparte, confronta y transforma diversas maneras
de evocar su pasado. Esto significa que no existe una única
forma legítima de recordar ni una cultura uniforme de la me-
moría, por el contrario, estos espacios albergan comunidades
heterogéneas cuyas memorias dialogan, discrepan y se super-
ponen.

Se puede afirmar que los procesos creativos que ocurrie-
ron en Medellín en medio de la guerra, terminan siendo un au-
téntico espacio de rememoración, derivado de todo lo que suce-
dió en el periodo. La creación artística no solo produjo sentidos
estéticos, sino que activó memorias múltiples que posibilitan
transmitir lo vivido. Se transformaron en espacios de encuentro
e intersticios en los que se gestaron actos de resistencia.
Cuando el panorama es desesperanzador en una ciudad, se
instala la zozobra. El miedo es una emoción que produce y blo-
quea en los cuerpos cualquier posibilidad de libertad y movi-
miento. Como dice Sara Ahmed (2014), el miedo es una expe-
riencia corporizada; crea el efecto mismo de las superficies de
los cuerpos. La autora se pregunta ¿qué cuerpos temen a qué
cuerpos?, y responde que todos los cuerpos temen de diferentes
maneras, pero el miedo produce además un sobresalto de su-
pervivencia que nos lleva a ocultarnos, incluso a sobreponernos

a él y para eso, creamos, recurrimos a dispositivos de lenguajes que nos permiten transmitir nuestro temor.

En Medellín a pesar del miedo había voces de resistencia, y una de esas voces inesperada era la de los jóvenes, voz colectiva cargada de denuncia generacional, de sueños y deseos de vida. De acuerdo con Gómez (2022a), los grupos del nuevo rock, crean un rock propio que, aunque se nutre de las tendencias que llegaban en aquella época a la ciudad, casi siempre de la cultura pop rock del norte global, y que se daba gracias a las migraciones que por esa época fueron masivas, causadas por el miedo a la guerra, por la desaceleración económica o por el mismo negocio de la droga, sostuvieron la realización de creación de los jóvenes. Esas migraciones generaron intercambios que conectaron a la ciudad con los fenómenos musicales que en aquella época se consolidaron en la música popular y juvenil.

Esos dispositivos y modelos culturales conectaban a los jóvenes de Medellín con una escena aguerrida, inconforme, contestataria, con voces que narran las historias de vida cotidianas y que en Medellín comienzan a calar. Es así como llegan músicas disidentes que se abren paso a la gestación de un movimiento punk, que más allá de obedecer a los lineamientos iniciales de la cultura punk, se convierte en una música de protesta o grito social. En su artículo “Caos en el sótano: surgimiento de la escena *Punk Medallo*”, Gómez (2022b) dice que en Medellín la escena punk no surgió apoyada por la industria discográfica, sino como un proceso de autogestión, a través de lazos de amistad que se gestaban en procesos de colectividad y tenían un propósito común: encontrar de alguna manera la forma de alterar la realidad desolada.

El punk en Medellín surge ante la exclusión, el clasismo y la ausencia de opciones culturales y educativas. Esa exclusión se vivía incluso en los primeros conciertos, o en la estigmatización de los y las jóvenes, según Gómez (2022b). A pesar de que los primeros conciertos estuvieron marcados por muertos y choques con vecinos, policía, curas y milicianos —actores que los expulsaban y reforzaban su condición de grupo indeseado—, la escena punk logró abrirse espacio en medio de esa exclusión y de la rabia social que recae sobre ellos. Con el tiempo, los to-

ques se convirtieron en lugares de encuentro entre *galladas* que antes se hostigaban entre sí, convirtiéndose en espacios de construcción colectiva, organizados de manera colaborativa, sin fines comerciales y en plena precariedad. Incluso hoy, muchos conciertos se hacen deliberadamente como una apuesta por la autonomía y la noción de comunidad. El punk marcó un eje de resistencia social, ya que poco a poco fue permeando la vida de la ciudad y dejando huellas de memoria.

Tomando los planteamientos de Paul Ricoeur (2000), toda huella del pasado puede entenderse mediante tres registros: el corporal o mnésico, donde la experiencia deja marcas y afectos en quien la vive; el testimonial, donde la palabra del testigo promete veracidad y, el documental, donde los objetos y archivos se convierten en prueba. En este sentido, el *punk* en Medellín inscribió su propia huella mnésica en los cuerpos de sus integrantes, huella testimonial en las palabras y canciones de sus creadores, y huella documental en los espacios, imágenes y archivos que aún hoy conservan su potencia simbólica. Así, el movimiento creó signos y sentidos que permanecen vivos en la memoria de una ciudad, que comienza a reconocer su aporte en la transformación de la vida ciudadana y en la memoria que evidencia actos y acciones que muchos quisieran borrar o llevar al olvido.

2. Mientras veíamos la ciudad arder, en las grietas había voz de protesta

En esa ciudad y ese país que se quemaba, nació la Banda Frankie ha muerto. En entrevista a Fabio Garrido Montiel, cuenta la génesis de la banda y su intención:

Conocimos hace muchos años lo que llamábamos música de protesta: era la música que escuchábamos de Silvio Rodríguez, de Mercedes Sosa, de cantautores latinoamericanos, [...] El punk, en cambio, llegó con la misma protesta en términos de rebeldía y de crítica social y política, pero con un sonido más fuerte. Entonces por eso nos llamó más la atención el punk. [Queríamos] continuar con las dinámicas de la literatura latinoamericana que se ponía mucho en las canciones de la canción social, y la migramos hacia el punk. Entonces [...] hicimos una banda; yo tenía 15 años, en plena adolescencia; era una banda que se

llamó Denuncia Pública. Lo que hacíamos realmente era musicalizar poemas de Mario Benedetti, tratar de tocar poemas y canciones de música latinoamericana, de canción social, llevada al punk. Frankie Ha Muerto empezó con el gótico en Medellín, y creo que en Colombia, pero no con la música gótica; lo que nos gustaba era la literatura gótica, que es muy distinto.

Frankie Ha Muerto es el nombre de una canción de una banda que se llama Suicide. Esa banda era muy adelantada a su momento, porque eran dos músicos y tocaban con puros sintetizadores; hacían una especie de punk industrial (Entrevista realizada en noviembre de 2025).

El nombre de la banda colombiana de punk hace resonancia con la propuesta de Suicide. En sus inicios la propuesta retomó el compromiso con las ideas de la izquierda latinoamericana, lo que marcó no solo el trabajo musical de la banda, sino el estado de creación y experimentación cargado de una mezcla de sentido social y de una búsqueda estética que hizo que la banda fuera considerada una de las primeras agrupaciones de postpunk de la ciudad. Gómez (2022b) considera que, gracias a la diversidad musical dentro de la escena punk, era posible ver que algunas bandas estaban más cercanas al sonido frío del postpunk, como Frankie Ha Muerto, CO₂ y Claviceps Purpúrea. Sin embargo, Fabio Garrido defiende la influencia específica de la banda Suicide: “Esa banda, aun para esa época, era muy adelantada a su momento, porque eran dos músicos y tocaban con puros sintetizadores; hacían una especie de punk industrial que ya era muy avanzado [...] las letras eran muy críticas, muy sociales y muy políticas” (Entrevista realizada en noviembre de 2025).

Según Reynolds (2016), el pospunk radicalizó el legado del punk al combinar experimentación sonora —ritmos negros, electrónica europea y estructuras no convencionales— con una crítica política más elaborada, que entendía que lo político atraviesa la creación, invade lo íntimo, lo cultural y lo social, e influye profundamente en la vida, y que es necesario romper con lo establecido. En vez de la denuncia frontal, sus letras y estilos evidencian cómo el poder atraviesa la vida cotidiana, las emociones y las relaciones.

Garrido explica que Frankie Ha Muerto adoptó esta sensibilidad y estilo postpunk y los resignificó desde un contexto marcado por la violencia urbana y el miedo colectivo. Su música, su atmósfera oscura y su puesta en escena —con trajes y maqui-

llajes tendientes a lo étnico y a lo gótico desde la literatura—encarnaron un estilo que expandía su propuesta en una ciudad donde la guerra penetraba la vida de sus integrantes. El sonido postpunk permitía nombrar ese desasosiego con un estilo propio.

Para Garrido, la canción “Yo vi la ciudad arder” no pretende hacer una metáfora de la ciudad, sino narrar una realidad cruda, algo que pasó, que se ha vivido en una continuidad circular que se repite en Medellín, así como ocurrió en las décadas 1980 y 1990 en la guerra contra el narcotráfico, y luego en el 2000 y el 2010. “Cuando escribimos la canción ‘Yo vi la ciudad arder’, lo que quisimos hacer fue, de manera un poco irónica, decir ‘yo vi la ciudad arder’, pero ahora está en las mismas; es como decir: ‘Bueno, hagamos una marcha y miremos para atrás: ¿qué ha pasado?, ¿qué viste hacia atrás?’ Yo vi la ciudad arder. ¿Y qué ves en este momento? La misma historia” (Entrevista realizada en noviembre de 2025). En la apreciación de Garrido se puede observar que la memoria colectiva opera a través de la conciencia crítica de una voz o un grupo de voces que traen al presente acontecimientos pasados para resituarlos, recordarlos y tomar una posición sobre un tiempo-espacio, como lo señalan los estudios teóricos de Erll. En este caso, a través de la escritura de la letra y la música y, años más tarde, mediante el video que realizaron.

Siguiendo a Paul Ricoeur (2000), el estudio del pasado histórico implica tres posiciones temporales: el acontecimiento que se investiga, los sucesos intermedios que lo conectan con el presente y el momento de la escritura. Dicho de otro modo, la historia se construye entre dos fechas que remiten al pasado y una que pertenece al presente, bajo un punto de vista inevitablemente retrospectivo. En este marco, Ricoeur plantea que el pasado se define como “aquello que no es y que, sin embargo, ha sido” (17). Al analizar contextos en ciudades como Medellín, lo que “ha sido” no se disuelve por completo: la violencia se reconfigura, se transfigura y se repite. El pasado no desaparece, aunque en la intención de los victimarios el ideal sea generar olvido; la violencia persiste como en una espiral que retorna en los cuerpos, los lenguajes y los imaginarios colectivos.

En la canción “Yo vi la ciudad arder”, el verbo *arder* opera como una metáfora de esa persistencia del pasado violento. No se trata de un incendio en su significado literal, sino de la expresión retórica de un tiempo vivido que sigue en la memoria de su contexto y en la experiencia vivida, en un espacio geográfico. En la comprensión del creador de la canción, esa metáfora se convierte en un significado en sí misma que entra en la categoría de verdad porque *ver arder la ciudad* equivale a presenciar cómo las violencias —de entonces y de ahora— consumen simbólicamente el territorio y las vidas que lo habitan. Al situar la acción en pasado (“vi”), la canción convierte ese acontecimiento en una huella de memoria, en una marca del “haber sido” y seguir siendo.

Al respecto de esta frase, Garrido dice: “Cuando decimos “yo vi”, en pasado, es rememorando esos años complicados del 1990 al 2000. Es como si nosotros dijéramos: ‘Bueno, nosotros vimos la ciudad arder; ¿qué estamos viendo ahora y cuál fue el resumen?’ La misma puta ciudad ardiendo de la misma manera que siempre ha ardido. No ha cambiado para nada” (Entrevista realizada en febrero de 2026).

La imagen de una ciudad ardiendo deja de ser un mero recurso poético, pues se impone una reflexión estética que, desde la distancia temporal, revela, nombra y afirma acontecimientos históricos que marcaron la vida de los habitantes de Medellín en un periodo específico. Esta lectura evidencia que la canción y su video son, según lo plantea Seydel (2014) artificios culturales donde se condensa una memoria de representación del espacio y se articulan experiencias que posibilitan que de lo clandestino y lo subversivo emerjan las resistencias y subculturas en las que se reafirma el papel de la creación artística en el surgimiento de narrativas críticas sobre acontecimientos sociales y políticos en contextos y espacios determinados.

Desde la perspectiva de Ricoeur (2000), esta metáfora transforma la experiencia vivida en documento de memoria histórica: un relato que no solo recuerda lo que ocurrió, sino que denuncia su repetición cíclica: “No se trata únicamente de recuperar la profundidad del tiempo [...] sino de volver a subrayar la diferencia que existe entre el pasado que todavía se confunde con el presente y el pasado que se diferencia de éste con toda clari-

dad” (29). En la canción “Yo vi la ciudad arder” se asume la función testimonial, el registro de una memoria generacional mediante una canción/video con la intención de volver a situar las acciones de la violencia de años pasados con las violencias del presente.

3. “Yo vi la ciudad arder”. *Análisis semiótico del video*

Más allá del título, la canción y su video son un cúmulo de encuentros retóricos que rozan la literalidad, pero que, como producto artístico, extrapola la realidad y la ficción simbólica. Utilizando algunos términos de Lotman (1996), entendemos que la canción “Yo vi la ciudad arder” y el video de la misma, se puede entender como un texto complejo, pues el video es un objeto cultural con múltiples lenguajes —letra de la canción, música, imagen y referentes históricos sugeridos— que generan espacios de cruce y tensión en los sistemas de significación propios de la cultura. En esa intersección, la pieza audiovisual se configura como un dispositivo semiótico que articula estos lenguajes y los convierte en un tropo expandido, a través del cual la experiencia de la ciudad *ardiendo* deja de ser únicamente referencial y se transforma en una figura que condensa violencia, recuerdo y sensibilidad colectiva. De este modo, el sentido no se fija en una interpretación única, sino que permanece abierto, produciendo significados múltiples que emergen del diálogo, la fricción y la superposición de los códigos del texto que se expanden para públicos que viven otras violencias y habitan otros territorios.

Para analizar el video de la canción es necesario entenderlo como un objeto de poliglotismo cultural como propone Lotman (1996), quien plantea que en un mismo texto coexisten códigos, discursos y formas de significar un mismo fenómeno cultural. En ese sentido, un producto como el video de una canción puede leerse como espacio políglota porque articula y construye memoria no desde una sola voz, sino desde la convergencia de múltiples sistemas de signos que dialogan, se tensionan y producen sentidos complejos sobre el pasado.

A continuación, haremos el breve análisis semiótico de la canción en contraposición con las imágenes del audiovisual:

YO VI LA CIUDAD ARDER

Letra: Fabio Garrido

Es que yo vi la ciudad arder.

Yo vi la gente decir:

“¿Qué puedes perder?”

decir: “¿Para qué?

No queremos vivir”.

Yo vi la ciudad arder.

El mago falseador vive en televisión,

revistas y pancartas,

en su juego de cartas.

Coro:

Yo vi la ciudad arder.

Los niños imitar una guerra al jugar,

Luego salir a robar, asesinar y saquear.

Yo vi la ciudad arder.

Es que yo vi al falseador sonreír

con su boca que está llena de billetes

y emblemas que no quiere soltar

y que no deja tocar.

Yo vi una nación arder,

que está acorralada y se diluye en la nada.

El falseador suplicar

y sus billetes quemar.

Coro: (bis)

Los jóvenes bailar,

y la ciudad quemar.

Los viejos suplicar

y todo el mundo llorar.

Los niños imitar

una guerra al jugar.

Los jóvenes bailar,

y la ciudad quemar.

La letra de la canción inicia con una oración subordinada afirmativa: “Y es que yo vi la ciudad arder”, seguida de otra afirmación que *reafirma*, a través del uso de la anáfora, la metáfora de una ciudad incendiada por la violencia en medio de gente que, considera, no tiene nada que perder. El uso de los verbos en infinitivo posibilita acciones que no tienen un final, sino que vemos a gente que se enrola en el ambiente que se les ofrece. Aparece también la figura del político “falseador” que vive una realidad alternativa desde su posición de privilegio. La canción expone un discurso reaccionario que se registra como parte de un presente que se vuelve memoria dentro del discurso de la historia de Colombia. La ciudad sitiada y violenta ofrece a la niñez la posibilidad de *aprender* los juegos de la guerra. En la canción, Medellín inicialmente es la metonimia de una nación y la letra misma lo enfatiza: “Yo vi la ciudad arder”, pero esta figura retórica se convierte en una sinécdoque, en donde la afirmación cambia hacia un *todo*, es decir, a un país entero: “Yo vi una nación arder”. Lo que inicia en un territorio específico, se extiende a otras ciudades, al grado que saquear, robar y asesinar se vuelven prácticas cotidianas de las juventudes observadas por las personas adultas y los niños; éstos en la dialéctica del signo lingüístico representan el futuro.

En la canción de este grupo de punk hay una ruptura respecto de la forma de vida y organización social entre un *antes* y un *ahora* que, al paso de los años resulta necesario registrar y difundir entre la sociedad para que sea parte de la memoria colectiva.

“Yo vi la ciudad arder” fue grabada en 2011 pero su video oficial se publicó en 2015, esto nos da una lectura heterotópica donde los tiempos se cruzan y permiten una lectura del tiempo pasado como una rememoración individual y, a su vez colectiva. El video, grabado en Medellín, recrea acontecimientos vividos en el pasado. Sin embargo, como pieza audiovisual y musical, se permite ciertas licencias que rompen con una linealidad cronológica. No hay imágenes audiovisuales de archivo de época, en su lugar, el sentido se construye a partir de paratextos como periódicos, objetos e imágenes que recrean el pasado.

A continuación, presentamos ocho fotogramas que permiten observar cómo la relación entre imagen y canción se configura como un documento de memoria histórica.

Véase el fotograma (1) tomado del video “Yo vi la ciudad arder” en el siguiente link:
<https://drive.google.com/drive/u/0/folders/1Cy7cpnJBcOVTBLqwyLELLFIWOnckl5-Z>

El video de la canción inicia con la imagen de los barrios color naranja de las casas de Medellín, hechas de barro quemado y ladrillos que contrastan con el verde de la montaña, techos de lámina, y un azul en el cielo que sugiere un contraste visual que muestra una ciudad que trepa por sus laderas como si quisiera alcanzar el infinito; las casas se *agarran* a la montaña, casas donde la vida trata de esconderse de los dolores que ha generado la inequidad y la violencia. En su interior habitan personas con un presente sitiado. Esta imagen muestra la ciudad marginada, la periferia en la que la desigualdad que se gestó como resultado de la migración y el desplazamiento del campo colombiano hacia la ciudad, hizo posible una urbanización sin planeación que, además, ha generado brechas sociales y desigualdad. Se trata de una periferia excluida y un escenario apropiado para que la ciudad *ardiera* en esos barrios donde la niñez y juventud no tenían otra opción que jugar a la guerra.

Véase el fotograma (2) en el siguiente link:
<https://drive.google.com/drive/u/0/folders/1Cy7cpnJBcOVTBLqwyLELLFIWOnckl5-Z>

“Yo vi la ciudad arder” revela en cada escena una trama de intertextos y subtextos que configuran un dispositivo de ficción que muestra múltiples realidades de la violencia. Esto se hace evidente en el fotograma (02), donde un hombre aparece leyendo el periódico cuyo titular dice: “En La Escombrera todavía no hay pistas”. Hasta ese momento, solo hemos escuchado la introducción instrumental de la canción, sin embargo, ese titular, situado en su contexto, remite a la Operación Orión, ejecutada en octubre de 2002. Se trató de una operación militar dirigida contra grupos de milicias urbanas que dejó víctimas fatales en

distintos bandos, así como civiles desaparecidos. A partir de estos hechos, surgieron denuncias de madres que, hasta hoy, sostienen que en el sector conocido como La Escombrera se encuentran cuerpos de mujeres y niños enterrados. Tal como sugiere el titular del periódico, para el año 2015 el Estado continuaba afirmando que no había pistas, desestimando las versiones de las madres buscadoras.

El video de la canción introduce la imagen de ese titular de manera simultáneamente irónica a manera de denuncia. Mediante una elipsis temporal, deja entrever una ciudad que repite sus violencias, pero que también las cuestiona. De este modo, el dispositivo audiovisual evidencia que las denuncias tienen fundamento y, en cierta medida, se anticipa a la verificación de los hechos señalados por las madres. En efecto, para los años 2024 y 2025 se encontraron en esta zona restos óseos de personas desaparecidas³.

Véase el fotograma (3) en el siguiente link:

<https://drive.google.com/drive/u/0/folders/1Cy7cpnJBcOVTBLqwyLELLFIWOnckl5-Z>

La imagen se repite en el video desde diferentes ángulos. En ella se muestra a una niña que, de manera parca, fría e indiferente, sin expresión particular en el rostro, quema a la persona que lee el periódico. La escena revela diversos signos visuales y abre múltiples planos de interpretación semiótica, entre los que

³ Para el año 2015, fecha en que se publica el video de la canción, el estado colombiano seguía negando que en la zona conocida como La Escombrera existieran cuerpos de personas desaparecidas, sin embargo después del acuerdo de paz firmado por el estado colombiano y las FARC, se crea la Jurisdicción Especial para la Paz (JEP) que en 2024 y 2025 encontró cuerpos de personas desaparecidas en La Escombrera, como aparece en la página oficial de la JEP y su comunicado 107 que se titula: “Nuevos hallazgos en La Escombrera: La JEP encuentra dos cuerpos de víctimas de desaparición forzada” (2025). Este documento afirma que el Grupo de Apoyo Técnico de Forenses (GATEF) de la Unidad de Investigación JEP realizó el hallazgo de estructuras óseas que corresponden a dos víctimas de desaparición forzada. Esta unidad entregó los cuerpos de dos personas asesinadas y desaparecidas en el año 2002, éstos y otros seis hallazgos de víctimas han sido encontrados en La Escombrera.

podemos enfatizar el hecho de que la niñez reproduce de forma natural la violencia, como es el hecho de prender fuego de manera natural a otros. La niña representa la insensibilidad, la pérdida de la infancia y el despojo emocional que la guerra ejerce sobre las nuevas generaciones. No hay gesto de compasión, pero tampoco una intención consciente: la guerra produce sujetos automatizados, transforma los sueños en máquinas sin pensamiento ni decisión, que actúan de acuerdo con las marcas y programas que les son impuestos. Si a un niño se le ordena quemar a una persona, simplemente lo hace; es una instrucción que se ejecuta sin juicio. La imagen denuncia cómo, en una época, los artistas que hacían música o expresaban denuncia eran perseguidos, asesinados y silenciados por los poderes dominantes. Sin embargo, el gesto no se limita a ese nivel: también implica la quema de evidencias, la anulación de denuncias y la desaparición de cualquier relato que dé cuenta de los dolores de la guerra mediante la instrumentalización de niños y niñas.

En este sentido, la banda realiza una rememoración autoetnográfica de los momentos vividos por sus integrantes entre 1988 y 1993. Se actualizan así los tiempos y la experiencia personal de vida de los artistas se reinterpreta en la imagen, generando nuevos sentidos y revelando un pensamiento crítico encarnado en lo visual. En el video antes de que la niña queme al personaje se escucha: “El mago falseador vive en televisión,/ revistas y pancartas,/ en su juego de cartas”, lo que supone la alienación de la sociedad por encima de las truculencias del poder. La frase construye una metáfora con valor de epíteto que carga de sentido negativo la figura del mago. El video refuerza la idea de su falsedad a manera de una ficción que opera como reproductor de mentiras que terminan volviéndose verdades. El falseador es un estratega cuyo objetivo es ganar, engañar y convencer.

La niña quema al hombre que lee el periódico porque ha aprendido la realidad del juego, como sinónimo de imitación, por lo que se convierte en un sujeto sin sueños ni deseos y con emociones anuladas. A propósito de la instrumentación de personas en los roles de violencia, Nussbaum (1995) afirma que en este proceso hay una objetivación que trata a una persona co-

mo un objeto. Para que esto pase, la autora plantea que hay varios elementos básicos que operan en la persona, especialmente en mujeres: instrumentalidad, negación de la autonomía, inercia, y negación de la subjetividad. En este caso, en la niña podemos inferir esos elementos planteados por Nussbaum: instrumentalidad, negación de la autonomía e inercia. Quemar al hombre es una acción mecánica que cumple la voluntad de otros. El personaje es un instrumento de una estructura social y cultural que niega la subjetividad en la vida. Por su parte, el hombre que lee el periódico, aunque viste traje y corbata, presenta estos elementos desajustados y descompuestos. Su apariencia —incluido el rostro— no responde a una estructura armónica: el traje no le corresponde, no encaja, no está ordenado. Se configura, en última instancia, como una suerte de “Frankenstein” social, un cuerpo ensamblado que intenta encajar y que evidencia las fracturas del sistema al que pertenece.

En el video se muestra el barrio Robledo, en Medellín, la zona donde hoy hay un supermercado, además de calles y casas aledañas a ese lugar, todos lugares de concurrencia o de vida de los artistas del grupo. Los espacios, retomando la propuesta de Astrid Erll, son sitios de la memoria, ya que configuran un diálogo entre el pasado y el tiempo presente, incluso cuando los sitios han sufrido modificaciones.

Véase el fotograma (4) en el siguiente link:

<https://drive.google.com/drive/u/0/folders/1Cy7cpnJBcOVTBLqwYLELLFIWOnckl5-Z>

El fotograma (4) remite directamente al verso: “los niños imitan una guerra al jugar” y puede leerse, en un primer momento, como una mimesis, en la medida en que se reproduce la guerra a través del juego infantil. Sin embargo, no solo se da esta lectura. También se configura como una metonimia, pues ese juego deja entrever cómo una violencia estructural se incrusta en las prácticas cotidianas, incluso en aquellas que parecen más inocentes. En esa tensión se instala una antítesis: la infancia y el juego frente a la guerra y la violencia. Es en esa oposición donde la banda sitúa su mirada crítica. Desde una ironía que atraviesa la escena sin necesidad de enunciarse de forma explícita, se sugiere que sus propias vidas han estado —y

continúan estando— marcadas por la experiencia de la guerra. Esas experiencias son las propias vidas de los artistas, por lo que materializan a través de la creación la zozobra y el dolor. De acuerdo con Erll (2012) cuando los creadores participan directamente en los acontecimientos que representan, su producción simbólica surge de procesos de rememoración individual que siempre están atravesados por debates públicos y por las políticas de la memoria y el olvido. En cambio, cuando no se vivieron de primera mano los hechos representados, la reconstrucción se apoya en memorias ajenas, discursos previos, archivos mediáticos y en el imaginario social que circula en la cultura. En ambos casos, las obras resultantes no reproducen simplemente la experiencia. La canción al vincular ambos procesos de experiencia y archivo reelabora el acto artístico desde un marco colectivo de sentido.

“Yo vi la ciudad arder” constituye un caso epistémico, aunque, como lo señala Garrido en la entrevista, la letra nace de recuerdos de la vida de los integrantes de la banda en Medellín. La pieza musical no corresponde exactamente al momento histórico vivido; se escribe y se graba en un periodo posterior, y en su dispositivo simbólico se superponen múltiples temporalidades. El video permite el cruce de tiempos, de épocas y momentos que se revelan en un espacio utópico, espacio-tiempo alterado en el que se cruzan el pretérito, un pasado cercano, y un presente que queda registrado para seguir recordando y trayendo al presente episodios de violencia en la ciudad, como vemos en el fotograma (5), en el que se aprecia un vehículo en llamas como resultado de una violencia real, ya no a manera de juego infantil.

Véase el fotograma (5) en el siguiente link:
<https://drive.google.com/drive/u/0/folders/1Cy7cpnJBcOVTBLqwyLELLFIWOnckl5-Z>

En Colombia, el fenómeno de los atentados por medio de carros bomba se volvió generalizado. Estos estaban ubicados en distintos espacios: sedes institucionales, edificios e incluso en las cercanías de escenarios deportivos y culturales. Se trató de un flagelo que golpeó profundamente al país entre los años 1989 y 1993 que, como mencionan Pécaut (2006), Melo (2017)

y Cárdenas (2022), corresponde a los años de mayor violencia en la ciudad⁴.

La referencia a los constantes atentados aparece en la canción en comentario, pues en ella se reitera una imagen que opera como una metonimia atemporal: un carro en llamas. Esta figura condensa uno de los mecanismos de violencia más utilizados por el narcotráfico, responsable de miles de víctimas y de daños incalculables en la infraestructura. El vehículo incendiado evoca también hechos específicos, como la muerte del gobernador de Antioquia, Antonio Roldán Betancur. La imagen del carro en llamas se configura como una parte que representa el todo, a la vez, articula tiempos superpuestos y entrecruzados: no remite a un único momento, sino a una repetición histórica de la violen-

⁴Como plantea Melo (2017) en *Historia mínima de Colombia*, entre 1988 y 1990, tras la firma del tratado de extradición entre Colombia y Estados Unidos, Pablo Escobar y Rodríguez Gacha, líderes del cártel de Medellín, emprendieron una guerra total contra el Estado colombiano. Ésta se manifestó en atentados con bombas en centros comerciales y en hechos de gran impacto, como el carro bomba que destruyó las instalaciones del Departamento Administrativo de Seguridad (DAS). A partir de entonces se intensificaron los ataques en los que perdieron la vida miles de colombianos (p. 286) Entre los más crueles se encuentra el atentado ocurrido en inmediaciones de la Plaza de Toros La Macarena, el 16 de febrero de 1991. Como se recoge en el reportaje de RCN titulado “Cuando Pablo Escobar puso un carro bomba que destruyó a su predilecta banda musical”, publicado en el canal Noticias RCN en la red YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=ACqYP2DWnv4>, se narran estos hechos desde la voz de un sobreviviente integrante de la banda Marco Fidel Suárez, una de las agrupaciones predilectas de Escobar. Según este reportaje, murieron siete agentes del F2 y diez civiles, y más de cien personas resultaron heridas. No obstante, otros medios, como el periódico *El Tiempo*, en la nota “¿Cómo sobreviví a una bomba de Pablo Escobar?” (25 de marzo de 2026) <https://www.eltiempo.com/colombia/medellin/como-sobrevivi-a-una-bomba-de-pablo-escobar-280814>, señalan que el número de víctimas nunca se estableció con exactitud: inicialmente se habló de diez policías y siete civiles fallecidos, luego de nueve policías y diecinueve visitantes, y posteriormente se reportó la muerte de más personas a causa de las heridas. Otro atentado que conmocionó al país, y particularmente a Antioquia, fue el carro bomba en el que murió el gobernador Antonio Roldán Betancur; sicarios detonaron 100 kilos de dinamita al paso del vehículo en el que iba el gobernador, lo que ocasionó la muerte de otras seis personas. Corrió la versión que los atacantes confundieron la caravana de Roldán con la del director de la Policía de Antioquia, coronel Valdemar Franklin Quintero, asesinado un mes después.

cia. Ese vehículo, situado en un no lugar, puede leerse como una forma de heterotopía, un espacio otro donde se inscriben las huellas de múltiples acontecimientos y donde la ciudad ha visto multiplicar sus víctimas. Al respecto, Seydel (2015) describe como un sistema de “huellas desplazadas” aquellos signos que remiten a un acontecimiento, pero cuya lectura sólo es posible en el cruce entre memoria individual, memoria colectiva y mediaciones culturales. En este caso, el video representa un hecho real que constituye parte de la historia reciente de Colombia.

En general el video muestra una heterotopía. Mientras vemos las sombras de los miembros de la banda en una calle gris asfáltica en el fotograma (6), como si estuvieran en un viaje atemporal, advertimos también un giro temporal progresivo en donde la violencia sigue instalada en la ciudad, como vemos en el fotograma (7).

Véanse el fotograma (6) y el fotograma (7) en el siguiente link:
<https://drive.google.com/drive/u/0/folders/1Cy7cpnJBcOVTBLqwyLELLFIWOnckl5-Z>

Esa elipsis temporal muestra cómo los músicos transitan entre el presente del video y un tiempo ficcionado que actualiza la rememoración. En ese cruce, se configuran simultáneamente como sobrevivientes y testigos de un momento histórico doloroso. La vestimenta color negro, la expresión de seriedad en el rostro, así como la sugerencia de que van caminando en sentido progresivo, supone un devenir hacia el futuro, no obstante, en la siguiente secuencia, aparece una joven con un encendedor en la mano; nuevamente, la expresión facial es de inexpressión.

Véanse el fotograma (8) y el fotograma (9) en el siguiente link:
<https://drive.google.com/drive/u/0/folders/1Cy7cpnJBcOVTBLqwyLELLFIWOnckl5-Z>

La imagen de una mujer que enciende una llama que se refleja sobre los edificios de la ciudad en el fotograma (9) resulta sugerente, ya que puede leerse como una paralipsis irónica: aunque en el plano general la ciudad se percibe en calma, sin

señales visibles de violencia, el gesto de encender el fuego introduce tensión. El encuadre cambia y, a través de la llama, la ciudad al fondo aparece ardiendo. Así, se sugiere que el incendio no ha cesado, que persiste en otro plano, menos evidente pero igualmente real. Estas imágenes se articulan con lo que Garrido señaló en la entrevista: la ciudad no ha dejado de arder; el fuego remite a los estallidos, a los asesinatos, a una violencia que muta. A la imagen le acompaña los siguientes versos: “Yo vi la ciudad arder./ Es que yo vi al falseador/ sonreír con su boca que está llena de billetes/ y emblemas que no quiere soltar/ y que no deja tocar”. En esta estrofa emergen con claridad las connotaciones del poder y la guerra. La figura del falseador sugiere la representación de políticos y narcotraficantes, y al mismo tiempo señala la persistencia de estas dinámicas que se refuerzan en la imagen: “boca llena de billetes”, que no se representa de manera explícita en el video. Para la banda, que sostiene una postura crítica y una voz de denuncia, la ciudad —a pesar de haber atravesado transformaciones y de haber superado parcialmente las violencias de las décadas de 1980 y 1990— continúa ardiendo. Lo que cambia no es la existencia del conflicto, sino sus formas: siempre emerge un nuevo escenario de violencia.

Véase el fotograma (10) en el siguiente link: <https://drive.google.com/drive/u/0/folders/1Cy7cpnJBcOVTBLqwyLELLFIWOnckl5-Z>

El video cierra con una imagen que reafirma lo que Sarlo (2005) denomina posmemoria: “la posmemoria se sostiene en un recuerdo vicario: la experiencia del pasado no proviene del cuerpo de quien la narra, sino de representaciones previas —fotografías, documentos, relatos públicos— que permiten reconstruir simbólicamente aquello no vivido” (53). Esta idea resume la operación simbólica del video: reactivar una memoria heredada que continúa modelando la comprensión del presente. La canción, el video y los datos finales como paratexto, se convierten en un correlato de la memoria colectiva del tiempo presente. El texto deja claro que tanto la canción como el video son documentos que permite a quien vivió o ha vivido la violencia en Medellín, recordar y no olvidar, pero al mismo tiempo a

quien no lo ha vivido, tener una experiencia sensible con un hecho histórico que ha sido atravesado por el registro musical y audiovisual del postpunk.

Como explica Garrido, Frankie Ha Muerto transitó hacia una transformación en su horizonte estético y político. Más allá del género, la banda se propuso hacer un ejercicio de memoria del tiempo presente. “Yo vi la ciudad arder” se configura como una elaboración cultural en la que la memoria individual de los artistas se entrelaza con archivos mediáticos, imaginarios sociales y representaciones previas de la guerra urbana. Esta superposición de tiempos y capas de sentido confirma que la memoria artística, como señala Seydel (2014) retomando a Carlo Ginzburg (1989), se construye a partir de indicios y fragmentos que se reconfiguran en nuevas constelaciones simbólicas.

Conclusiones

La memoria personal, cuando se comparte con un grupo, se convierte en memoria colectiva. El periodo de la violencia en Medellín, Colombia supone, por una parte, un recuerdo social que se visualiza como parte de la historia del país durante una etapa álgida significada por el dolor. Recordar y recrear ese momento implica reconocer la violencia como parte de una herida nacional cuya comprensión exige ser narrada, representada y puesta al alcance de otros bajo la consigna de recordar y no olvidar.

En este contexto, el encuentro colectivo mediado por un objeto artístico —independientemente de su soporte o forma de registro— se convierte en un elemento que activa y potencia la memoria. Las prácticas artísticas no solo funcionan como representaciones de un pasado, sino como espacios de experiencia compartida, adquieren formas sensibles y se integran a los procesos de significación colectiva a partir de fechas, sitios y otros detonantes del recuerdo. A través de estas prácticas, la memoria se inscribe en cuerpos y territorios, configurando una forma de persistencia y de re-existencia.

En Medellín, durante uno de los momentos más intensos de violencia y dolor, el punk se constituyó en un punto de tensión frente a las lógicas de muerte que atravesaban la ciudad. Más

que un género musical, fue un espacio de protesta, expresión y construcción de comunidad que resignificó el territorio desde la resistencia cultural y la historia nacional. De esta manera, el punk contribuyó a recolocar el sentido de la memoria en ese contexto histórico, transformándose en un lugar de afirmación de la vida frente a la violencia. Con el paso del tiempo, estas prácticas han sido reconocidas como parte de una historia de resistencia que surgió en gran medida al margen de las instituciones, pero que hoy forma parte de los relatos culturales que permiten comprender la ciudad y su pasado.

Fuentes:

ATLÉTICO NACIONAL, 2019, “1989: una gloriosa noche para no olvidar”, 31 de mayo de 2019, <https://atlnacional.com.co/1989-una-gloriosa-noche-para-no-olvidar/>

BORSÒ VITTORIA y SEYDEL UTE (Eds.), 2014, *históricos-espacios de rememoración: La historia mexicana decimonónica en las letras y la cultura visual de los siglos XX y XXI*. México, Bonilla Artigas/Düsseldorf University Press.

CÁRDENAS ECHEVERRI EDUARDO, 2024, *Todos fuimos la mafia: representaciones literarias del narcotráfico y la violencia en la Medellín de los ochenta y noventa* (Tesis de maestría). Universidad de Antioquia. <https://bibliotecadigital.udea.edu.co/server/api/core/bitstream/s/b729996f-fd17-4065-b157-0016601170fd/content>

CASTAÑEDA ARBOLEDA CAMILO, “Antonio Roldán Betancur, un político ético y carismático”, en *Hacemos memoria*, <https://hacemosmemoria.org/2020/07/04/antonio-roldan-betancur-un-politico-etico-y-carismatico/>

CIDH, Informe No. 170/17, Caso 11.227 Fondo. Integrantes y Militantes de la Unión Patriótica. Colombia, 6 de diciembre de 2017.

FRANKIE HA MUERTO, 2015, “Yo vi la ciudad arder” [Video]. YouTube. https://youtu.be/GFUrgB5v52w?si=lEqvzMeQtRyXLe_s (Revisado en noviembre de 2025).

GÓMEZ RICARDO, 2022a, *Cap. Kaos en el sótano: Surgimiento de la escena punk Medallo (1980-1990)*. En *Música urbana, juventud y resistencia: Un viaje por algunos sonidos underground de América Latina* (p. 75). Bogotá D. C.: Pontificia Universidad Javeriana.

_____, 2022b, “La ciudad podrida: Consolidación de la escena hardcore punk Medallo (1990-1998)”, en *Música urbana, juventud y resistencia: Un viaje por algunos sonidos underground de América Latina*, Bogotá D. C.: Pontificia Universidad Javeriana.

- HALBWACHS MAURICE, 2004, *La memoria colectiva*, traducción de Federico Balcarce, Buenos Aires, Miño y Dávila Editores.
- HIRSCH M., 2012, *The generation of postmemory: Writing and visual culture after the Holocaust*. Columbia University Press.
- INSUASTY RODRÍGUEZ ALFONSO (y otros), 2022, “El desarrollo urbano que impulsa la brecha de la desigualdad: Caso Medellín, Colombia”, *Revista Kavilando*, 14 (1), pp. 7-20.
<https://ojs.kavilando.org/index.php/kavilando/article/view/444/402>
- JEP, (2025), “Nuevos hallazgos en La Escombrera: La JEP encuentra dos cuerpos de víctimas de desaparición forzada”, en <https://www.jep.gov.co/Sala-de-Prensa/Paginas/nuevos-hallazgos-en-la-escombrera-la-jep-encuentra-dos-cuerpos-de-victimas-de-desaparicion-forzada.aspx>
- LOTMAN IURI, 1996, *La semiosfera I: Semiótica de la cultura y del texto*. Cátedra.
- LOZANO PILAR, “Asesinado con un coche bomba un gobernador colombiano”, *El País*, 5 de julio de 1989,
https://elpais.com/diario/1989/07/05/internacional/615592803_850215.html
- MELO JORGE ORLANDO, 2017, *Historia mínima de Colombia*. Colegio de México. <https://doi.org/10.2307/j.ctv1nhm21>
- OBANDO VALENTINA, “¿Cómo sobreviví a una bomba de Pablo Escobar?”, *El Tiempo*, 16 de octubre de 2018
<https://www.eltiempo.com/colombia/medellin/como-sobrevivi-a-una-bomba-de-pablo-escobar-280814>
- PÉCAUT DANIEL, 2001, *La tragedia colombiana: guerra, violencia, tráfico de droga*. *Sociedad y Economía*, 1, 133-148.
- _____, 2006, *Crónica de cuatro décadas de política colombiana*. Grupo Editorial Norma.
- Noticias RCN. (2023, diciembre 3). “Cuando Pablo Escobar puso un carro bomba que destruyó a su predilecta banda musical” [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=ACqYP2DWnv4>
- RICOEUR PAUL, 1999, *La lectura del tiempo pasado: Memoria y olvido*. Arrecife.
- SARLO BEATRIZ, 2005, *Tiempo pasado: Cultura de la memoria y giro subjetivo*, México, Siglo XXI.
- YOUNG JAMES E., 1993, *The texture of memory: Holocaust memorials and meaning*. Yale University Press.

Abstract

“YO TAMBIÉN VI LA CIUDAD ARDER”: POSTPUNK, TIEMPO Y MEMORIA COLECTIVA EN UN EPISODIO DE VIOLENCIA EN COLOMBIA

(“I TOO SAW THE CITY BURN”: POSTPUNK, TIME AND COLLECTIVE MEMORY IN AN EPISODE OF VIOLENCE IN COLOMBIA)

Keywords: memory, violence, music, creation, city.

This article analyzes a Colombian punk song from a semiotic perspective of collective memory as a social and, potentially, national repository. In this case, collective memory is constructed from an episode of violence in Medellín, Colombia. Memory studies allow us to analyze how the song and its accompanying audiovisual material become a cultural record and a narrative of expanded experiences that even enable protest, critical awareness of what happened, and the enduring power of memory. The song is a representation of a lived experience, a product of urban violence during the period between 1988 and 1993.

ÁLVARO OSMAR NARVÁEZ DÍAZ

Universidad de Antioquia

Universidad Autónoma de la Ciudad de México

alvaro.narvaez.diaz@estudiantxs.uacm.edu.mx

ORCID: 0009-0004-6740-4082

GERARDO BUSTAMANTE BERMÚDEZ

Universidad Autónoma de la Ciudad de México

gerardo.bustamante@uacm.edu.mx

ORCID: 0000-0003-4676-8261

EISSN 2037-0520

DOI: <https://doi.org/10.69087/STORIAEPOLITICA.XVIII.2.2026.08>