

Mapeando el rock alternativo en Bogotá durante
el primer lustro de la década de 1990



Tesis de Maestría en español y estudios latinoamericanos

Departamento de Lenguas Extranjeras

Universidad de Bergen

Margarita María Sierra Hurtado

Primavera 2021

Agradecimientos

A Juan Pablo Salcedo por todas aquellas horas en las que conversamos sobre la música, el rock y la Bogotá de los noventas.

A Ernesto Semán por su paciencia infinita y sus acertadas anotaciones.

A José Gandour y a Eduardo Arias por ayudarme a conseguir un sin número de entrevistas.

A las treinta y cinco personas que entrevisté, sin su ayuda nada de esto habría sido posible.

A mis profesores y compañeras de maestría de la Universidad de Bergen por las innumerables conversaciones y discusiones.

A mis papás por siempre estar apoyándome y animándome en los momentos más difíciles.

Resumen

Esta tesis de maestría es un estudio de la escena musical alternativa en Bogotá durante el primer lustro de la década de los noventa. Este estudio pretende analizar cómo se construyen narrativas urbanas alternativas que configuran un mundo urbano capitalino, atravesado por una fuerte violencia narcoterrorista y de delincuencia común, a partir la creación y consolidación de la escena alternativa bogotana. Se establece que dichas narrativas son múltiples y en su correspondencia, están ancladas a la memoria colectiva del grupo o comunidad que conformó la escena y a la construcción de espacios y lugares, así como de recorridos reales y simbólicos en una zona de Bogotá (desde el barrio La Candelaria en el centro de la ciudad, hasta el barrio Cedritos en el nororiente de la ciudad).

Esta investigación se basó en testimonios orales para presentar y narrar una Bogotá desde un campo cultural y geográfico, que aporte a la construcción de un patrimonio local, que permita ver una cotidianidad desde lo alternativo, principalmente la noche y la fiesta. La memoria juega un papel central en la escritura de ese trabajo, donde el presente aporta una relectura del pasado desde una mirada individual y colectiva. En la negociación de esas memorias o narrativas se configura la escena alternativa y su relación con la ciudad, proceso que es móvil tanto en el tiempo como en el espacio.

Palabras clave: escena musical, narrativas urbanas alternativas, música alternativa, Bogotá

Abstract

This master's thesis is a study of the alternative music scene in Bogotá during the first five years of the nineties. This study aims to analyze how alternative urban narratives are constructed and configured in the city, ruled by a strong narco-terrorist violence and common crime, based on the creation and consolidation of the alternative music scene. It is established that these narratives are multiple and in their correspondence, they are anchored to a collective memory of the group that formed the scene, and to the construction of spaces and places in an area of Bogotá (from the neighborhood La Candelaria in the center of the city, up to the Cedritos neighborhood in the northeast of the city).

This research was based on oral testimonies to present and narrate Bogotá from a cultural and geographical perspective, which contributes to the construction of a local heritage. In addition, allows us to see an everyday life from the alternative way, mainly at nightlife. Memory plays a central role in the writing of this work, where the present provides a rereading of the past from an individual and collective point of view. In the negotiation of these memories or narratives, the alternative scene and its relationship with the city are configured, a process that is mobile both in time and space.

Keywords: music scene, alternative urban narratives, alternative music, Bogotá

Índice

Agradecimientos	iii
Resumen	v
1. Introducción	1
1.1. Presentación del tema	1
1.2. Planteamiento del problema	4
1.3. Metodología	5
1.4. Justificación del tema	7
1.5. Estado del arte	8
1.6. Estructura del trabajo	23
2. Marco teórico	25
2.1. Escena musical	25
2.2. Escena local	27
2.3. Escena translocal	27
2.4. Rock alternativo y cultura underground	28
2.5. Narrativas urbanas alternativas	29
3. Contexto histórico.....	31
3.1. Colombia, 1957-1988.....	31
3.2. Érase una vez... La historia del rock en Colombia y Bogotá	38
3.3. Los noventas	48
4. Análisis. Las narrativas urbanas alternativas.....	50
4.1. ¿Quién narra?	51
4.1.1. Influencias musicales.....	51
4.1.2. Otro tipo de acercamientos musicales.....	54
4.2. Los lugares de la música alternativa en Bogotá	55
4.2.1. Las casetas de la Calle 19.....	56
4.2.2. Los bares de rock alternativo.....	60
5. Conclusión.....	69
5.1. Futuras investigaciones.....	70
Bibliografía.....	71
Anexo 1. Bares de rock alternativo entre 1988 y 1994.....	74
Anexo 2. Mapas de Bogotá.....	75

Anexo 3. Pósters y volantes.....	77
Anexo 4. Cuestionarios.....	79
Anexo 5. Carta de consentimiento para entrevistas.....	82

1. Introducción

1.1. Presentación del tema

El rock, como fenómeno cultural, apareció en Estados Unidos e Inglaterra a mitad del siglo XX como respuesta a las condiciones sociales y políticas de cada país. Este fenómeno, caracterizado por ser juvenil, moderno y urbano, buscaba, por un lado, un arraigo de identidad de los participantes, y pretendía, por otro, transgredir e incomodar el orden social o status quo a través de su música, su letra, su forma de actuar o comportarse, su código de vestimenta y su jerga. Por ejemplo, se pueden citar el hippismo libertario en Estados Unidos durante la década de 1960, el punk en Inglaterra a finales de los años setenta, de la mano del discurso privatizador y excluyente de la entonces Primera Ministra, Margaret Thatcher, y el hardcore en Nueva York, también a finales de la década de 1970, como forma contracultural que hablaba de las injusticias y opresiones sociales.

Hablar entonces de rock en Colombia (como en casi cualquier otra parte del mundo) es extraño puesto que fue una manifestación cultural importada, apropiada y hablada en un idioma diferente. Además, las condiciones de vida que presentaban las clases obreras y los jóvenes estadounidenses e ingleses entre 1960 y 1980 eran muy distintas a las realidades que vivían esos grupos sociales en Colombia. Sin embargo, ya sea por moda o por la “plena identificación” con las letras de las canciones, en Bogotá, Medellín y en otras ciudades del país comenzaron a aparecer bandas de rock juveniles con posturas auténticas, que creaban y experimentaban con sonidos locales y propios, y buscaban retratar y denunciar las diferentes realidades urbanas y sociales del país.

Pero no hay que olvidar que la llegada de las diferentes formas de rock a Colombia, durante la segunda mitad del siglo XX, chocaron con la realidad colombiana de esos años, que se encontraba violentamente fragmentada. Desde finales de los años cuarenta y durante la década de 1950, el país vivió un periodo de intensa violencia bipartidista, especialmente en el campo, que desembocó en una corta dictadura militar. En 1957, los dirigentes de los partidos políticos tradicionales colombianos (Conservador y Liberal) decidieron alternarse

el poder durante 16 años, en un pacto conocido como el Frente Nacional, para evitar, entre otras cosas, que grupos ideológicamente distantes se tomaran el poder. Enmarcado en la Guerra Fría, durante este periodo surgieron los proyectos políticos guerrilleros que buscaban promover una revolución armada contra las oligarquías y el imperialismo y soñaban con tener un país más equitativo e incluyente en el campo y la ciudad.

Entre 1950 y 1975, las escuelas de planeación y urbanismo en Estados Unidos y Europa comenzaron a debatir sobre la idea de la ciudad moderna en los países tercermundistas, ligada a unos lineamientos de urbanización que se implementaron en varias ciudades colombianas, como Medellín y Bogotá. Sin embargo, el crecimiento acelerado de las urbes, junto con el aumento constante de la población, ocasionó la aparición de barrios marginales o segregados que carecían de luz, acueducto, vías pavimentadas, centros de salud, escuelas, lugares de recreación, entre otros servicios. Así mismo, hubo varias oleadas de migración rural a la ciudad en búsqueda de mejores oportunidades laborales y calidad de vida y/o producto del conflicto armado.

Desde finales de la década de 1970 y durante los ochentas, la aparición de grupos paramilitares y la consolidación de los carteles de la droga en Medellín y en Cali, principalmente, recrudecieron la guerra en Colombia. La violencia se transportó también a las ciudades, con la explosión de bombas y con el asesinato a políticos, jueces y periodistas que estuvieran en desacuerdo con alguno de los grupos enfrentados. Los gobiernos de turno no supieron enfrentar de forma eficaz el poder e influencia que dichos grupos ganaron en todo el territorio nacional, lo que hizo que en vez de debilitarse, se fortalecieran más.

El narcotráfico permeó las diferentes instancias sociales, políticas, económicas y culturales del país, incrementó considerablemente la corrupción e influyó a corto y largo plazo las formas de consumo, las relaciones interpersonales, la manera de hacer política y de hacer negocios. En estos años, las ciudades continuaron creciendo en tamaño y población, al igual que las desigualdades socio-urbanas y el desempleo. Los noventa se inauguraron con la apertura económica y con una nueva Constitución Nacional pluriétnica y multicultural, mientras las bombas estallaban y la corrupción crecía.

Esta fragmentación del país, que prácticamente abarcó toda la segunda mitad del siglo XX, encontró cierta resonancia en los jóvenes que querían expresar su descontento con las realidades que vivían cotidianamente y, al mismo tiempo, manifestar su propia manera de ver las cosas, su cultura, los valores éticos y morales, la tradición y las costumbres colombianas. El rock se vuelve transgresor y contestatario en cuanto no sólo critica los aspectos sociales y políticos, sino también cuestiona la tradición conservadora y católica de la sociedad colombiana y sus costumbres, a través de formas desafiantes de vestir, actuar y cantar. Es un ritmo que social y culturalmente no se entiende, que es ruidoso, censurable, liderado por un grupo de desadaptados que no representan los valores tradicionales de la sociedad y la cultura, que traen malas costumbres del exterior, como las drogas y los peinados raros, que adoran a Satanás en el país del Sagrado Corazón¹ (Arias 1992).

Estos jóvenes pertenecen a dos generaciones marcadas por sucesos históricos diferentes, así como las dos olas de rock en Colombia. La primera se sitúa a mediados del siglo XX y va hasta principios de la década de 1970, con la llegada del rock and roll estadounidense y la invasión británica de los Beatles y los Rolling Stones. Vivió los últimos años de la violencia bipartidista, experimentó la corta dictadura militar de los cincuenta y creció en el Frente Nacional. También fue partícipe de la aparición de las guerrillas de izquierda, la Revolución cubana y los primeros años de la Guerra Fría, la llegada de la televisión a Colombia y del hombre a la Luna, los movimientos contraculturales como el hippismo y Mayo del 68, entre otros acontecimientos.

Durante este periodo, aparecieron varias bandas de rock and roll bogotano, como los Speakers y los Flippers, y los medios de comunicación fueron los encargados de lanzar este fenómeno. Se abrieron bares y discotecas para escuchar y bailar esta música nueva, se proyectaron películas juveniles como *Rebelde sin causa* (1955), se organizaron conciertos en lugares cerrados y en parques de la ciudad. No obstante, al inicio de los setentas, la

¹ Colombia se consagró al Sagrado Corazón de Jesús en 1902, después de la Guerra de los Mil Días y como gesto de reconciliación entre liberales y conservadores.

sociedad colombiana comenzó a rechazar toda la cultura hippie y psicodélica en la que se había transformado el fenómeno del rock. Hubo tanta presión que ya nadie asistía a los conciertos, no compraba la música y los medios giraron hacia la salsa, la música disco y otros géneros más lucrativos y comerciales..

Sin embargo, a pesar del desinterés de los medios comerciales, hubo personas que continuaron escuchando y haciendo rock. Los jóvenes de la segunda generación, protagonistas de este trabajo, nacieron en los setentas y crecieron en los ochentas entre el fuego cruzado de los paramilitares, la guerrilla, el Ejército y los narcotraficantes. Experimentaron de primera mano la violencia en las ciudades, con el aumento de la delincuencia urbana, los atentados, la persecución política y los asesinatos, trasladaron los juegos en la calle a las reuniones en los centros comerciales, percibieron el flujo de dólares del narcotráfico y participaron en la nueva Constitución Nacional.

El panorama sociocultural violento provocó que un grupo de jóvenes ciudadanos (principalmente en Medellín y Bogotá) rechazara esta realidad, manifestándose, de manera independiente, a través de géneros musicales como el metal, el punk o el ska, sonidos urbanos que expresan experiencias de pobreza, exclusión, violencia, muerte y drogas. Al mismo tiempo, el fenómeno del rock en español argentino, mexicano, chileno y español, que se extendió en los ochentas, hizo que los medios de comunicación colombianos volvieran nuevamente la cara hacia las bandas nacionales y, por suerte, algunas lograron cierta popularidad.

1.2. Planteamiento del problema

Es en este contexto que, una vez empieza la década de los noventas, se dio una efervescencia de bandas de rock en Bogotá, que refieren a su entorno espacio-social y a sus vivencias propias. Punkeros, metaleros, calvos, hardcoreros, skaters, entre muchos otros, comenzaron a narrar su andar por la ciudad, por su espacio circundante. Denunciaban, vivían y se apropiaban de *su* ciudad, en la misma medida en que resignificaban un discurso

ajeno a su tradición y cultura y formaban, de manera involuntaria, una escena alternativa en la ciudad.

Esta escena *underground* (o subterránea) se desarrolló desde la marginalización por parte de los medios, la sociedad y del mismo territorio, y lentamente fue negociando, apropiando y resignificando lugares desde las experiencias, los recorridos, las resistencias y las rebeldías, todo esto antes de la llegada de internet. Fueron lugares creados por y para ella, donde, para los participantes, no existían diferencias sociales, de clase, de sexo, de edad o de género. La música era el centro de todo. Se vivía el aquí y el ahora, por lo vertiginoso de la época. Se transitaba la ciudad de día y de noche en una clandestinidad concertada.

Es allí donde el tema de este trabajo se gesta. ¿Cómo se da la resignificación de una expresión cultural ajena? ¿Cómo se reinterpreta en lo local y en lo translocal? ¿se crean discursos propios? ¿cómo se construyen los espacios y/o territorios (simbólicos y reales) rockeros alternativos? A partir de las voces protagonistas de la movida rockera alternativa en Bogotá, se pretende dar respuesta a estas preguntas y analizar cómo la escena de rock alternativo (re)configuró y (re)construyó un mundo urbano alrededor de la música durante el primer lustro de la década de 1990. A través de los recuerdos, experiencias y apreciaciones de esta comunidad o colectividad, se hará una cartografía de las rutas, los ejes y las estrategias que constituyeron la escena alternativa a nivel local y translocal, y que permite mostrar, desde la mirada de este grupo, la vida cotidiana y cultural de la ciudad en ese periodo.

1.3. Metodología

Después de realizar las primeras dos entrevistas para este trabajo, jamás se pensó que aparecerían muchas más personas dispuestas a contar sus experiencias y que harían de esta investigación una verdadera bola de nieve. Todas estaban entusiasmadas por contar su visión de la historia, pero más importante, saber que se iba a dejar por escrito lo ocurrido con la música alternativa en los años noventas en Bogotá. Treinta y cinco personas

accedieron a colaborar con sus historias, sus experiencias y vivencias, y fue a partir de esas voces que se entreteje el texto a continuación. Sin embargo, no todos estos testimonios fueron citados.

Las entrevistas fueron semiestructuradas y se contaba con un cuestionario guía, pero se tenían preguntas específicas dependiendo de la persona y el nicho al que pertenecía. Todas las entrevistas fueron grabadas y luego transcritas, y también se tomaron apuntes durante las conversaciones. El compendio de testimonios incluye las voces de músicos, ingenieros de sonido, productores, managers, periodistas, promotores culturales, melómanos, propietarios de bares, DJs y público en general que contribuyeron e hicieron parte de la escena alternativa bogotana, personas que hoy tienen entre 40 y 62 años. Adicionalmente, se hizo un trabajo de archivo para obtener recortes de prensa, carteles, volantes, letras de canciones y videoclips que documentan y contribuyen con la investigación.

Por el gran número de entrevistas que se obtuvieron, este trabajo se basó en estos testimonios, los cuales se entrelazan para reconstruir la escena alternativa bogotana y la vida de ciudad, así como representar el espacio vivido y narrado por ellos mismos. De esta manera, la memoria juega un papel central en la escritura de esta historia, donde el presente aporta una relectura del pasado desde una mirada individual y colectiva. Hombres y mujeres relatan, desde sus apreciaciones de hoy, su tránsito por la Bogotá de los noventas y su participación en el desarrollo de la escena alternativa de la ciudad.

Los testimonios constituyen una narrativización del lugar o del espacio, en donde cada persona define su relación con lo que considera propio o local en su cotidianidad, así como nociones de identidad colectiva y de comunidad. La música funciona como una ruta por la cual los individuos negocian y resignifican este espacio y la vida urbana que los rodea (Bennett 2004, 2-3). En este orden de ideas, existen múltiples narrativas que conviven y compiten cotidianamente en la (re)construcción de significado del territorio y aspectos identitarios que los une o desune como grupo. De esta negociación surgen las

escenas musicales tanto locales como translocales y, para los propósitos de este trabajo, las escenas alternativas.

Este trabajo plantea que la escena alternativa en Bogotá durante los noventas nace de la coalición de varias *narrativas alternativas urbanas* que le dan una identidad propia con características particulares y que, a su vez, la diferencia de otras escenas de la misma ciudad, del país, de América Latina y de otras partes del mundo con las que convivía y tenía contacto. Cada una de las narrativas tiene un aspecto individual y uno colectivo, en cuanto es el relato personal de una persona, pero se conecta con una comunidad o nicho dentro de la misma escena.

La escritura y el análisis de este trabajo parte de la diferenciación y similitud de dichas narrativas y de cuando se traslapan según la función que cada una tenga dentro de la escena. Esto permitirá ver cómo se configura la escena y su vínculo con la ciudad, además de mostrar que la escena no es estática, sino que se va transformando con el paso del tiempo y con la apropiación y resignificación de territorios y lugares reales y simbólicos dentro de la ciudad. Asimismo, permitirá argumentar por qué es una movida o escena que se crea inconscientemente o sin proponérselo.

1.4. Justificación del tema

A finales del siglo XX y principios del siglo XXI, el interés historiográfico estaba centrado en acontecimientos históricos importantes para la historia sociopolítica y económica del país como La Violencia, el Frente Nacional, el narcotráfico, las guerrillas y los paramilitares, la Constitución de 1991, el neoliberalismo y la apertura económica. Temas culturales como el rock quedaron ocultos tras la historiografía de la violencia, el narcotráfico, las protestas y los movimientos sociales. Si se escribía sobre ello, eran recurrentes los temas sobre el desarrollo del metal y el punk, sus tribus urbanas y su relación con la violencia en Colombia. En ocasiones aparecía mencionado en compilados sobre las historias del rock colombiano, en programas especializados de radio o revistas independientes.

Si bien la historia del rock alternativo en Bogotá no se puede desligar de la Bogotá de los noventas, marcada por la narcoviolenencia y la violencia urbana, este trabajo pretende mostrar cómo se vivía cotidianamente, cómo se percibía la ciudad desde la gente del común. Además, este trabajo busca, entendiendo sus limitaciones, sacar a la luz un pedazo de la historia social y cultural de Bogotá al abrir un diálogo entre diferentes miradas y voces que vivieron la época y que han permanecido en un plano subterráneo.

Por otro lado, el periodo de tiempo escogido responde al resurgimiento del rock hecho en Colombia. Si bien durante la década de los ochentas existieron grupos de rock, para finales de la década, y como respuesta al fenómeno del Rock en español latinoamericano, varias bandas nacionales lograron cierta popularidad y rotación en radio. Sin embargo, la aparición de circuitos de bares alternativos entre 1989 y 1990 fue la base para el desarrollo de la escena alternativa bogotana. El trabajo analiza la escena hasta 1995 por dos razones específicas: la creación del festival Rock al Parque y el lanzamiento del álbum *El Dorado* de Aterciopelados. Estos dos acontecimientos marcan un quiebre en la escena rockera bogotana, del país y su relación con las escenas latinoamericanas.

1.5. Estado del arte

El estudio del rock como manifestación sociocultural en Colombia se ha estudiado desde diferentes disciplinas académicas como los estudios culturales, la antropología, la musicología y la historia. Estas investigaciones se enfocan en entender el discurso de la producción y desarrollo del rock, de la industria musical, de su consumo y de las expresiones identitarias a través de tribus o subculturas urbanas juveniles. Sin embargo, poco se ha escrito sobre el fenómeno alternativo de los noventas en Bogotá.

Por otro lado, desde el periodismo existe un mayor volumen de publicaciones en blogs especializados como el Blogotazo y el Expreso del rock, en revistas como *Shock*, *Diners* y *Cambio*, en portales web como *Zonagirante*, *Cartel Urbano* y *Vice* y en programas de radio como La hora de la Resistencia y Rock 91.9. Todos estos trabajos retratan, a través de entrevistas, reseñas, reportajes, documentales, entre otros, las historias

de las bandas, sus influencias y sus álbumes, los espacios icónicos, como bares, teatros y parques, y los conciertos y festivales que han hecho parte fundamental para el movimiento rockero en Colombia desde sus inicios, en la década de los cincuenta, hasta hoy.

También, desde el sector público, el Instituto Distrital de las Artes (IDARTES) de Bogotá ha publicado libros conmemorativos y de patrimonio musical, mientras que la Biblioteca Luis Ángel Arango y el Museo Nacional de Colombia han realizado exposiciones o ciclos de conferencias sobre el rock y sus subgéneros que terminan compiladas en libros o folletines. Por último, algunas bandas de rock bogotanas han sacado libros acerca de sus trayectorias, su apuesta visual, entre otros temas.

En este orden de ideas, los trabajos que conforman el estado del arte están relacionados con la historia y el análisis del rock (alternativo) colombiano, con especial énfasis en Bogotá. Estos estudios están divididos por los tres periodos que marcan el ascenso y declive del rock producido localmente y que a su vez, ha generado la creación de categorías de análisis alrededor de la contracultura, las subculturas, las tribus urbanas, la juventud, las industrias culturales, entre otras categorías. Cada periodo tiene características propias que inciden directamente en la producción y el consumo de la música, en este caso del rock.

El primer periodo, 1957-1975, comprende la llegada del rock and roll a Colombia, su evolución y eventual decadencia por el rechazo social a los hippies y por la llegada de la salsa y la música disco. El segundo periodo, la década de 1980 e inicios 1990, va de la mano del fenómeno hispanoamericano conocido como “Rock en español” y de la aparición, de manera *underground*, del metal², punk y hardcore. El tercer y último periodo, de 1994 en adelante, toma como punto de inicio la internacionalización del grupo Aterciopelados y la aparición de Rock al Parque, el festival de rock gratuito más grande de América Latina, que ya lleva 25 años.

² Sobre el análisis de la escena metal son centrales los trabajos de Carlos Arturo Reina (2004; 2009; 2011), los cuales abordan la creación de los imaginarios de la juventud nacional, su relación con la música metal y la configuración de este subgénero como subcultura, contracultura y tribu urbana.

Los primeros dos trabajos sobre la historia del rock en Colombia aparecieron en 1992 y abarcan los dos primeros períodos. Por un lado, está el artículo “Surfin’ Chapinero. Una historia incompleta, cachaca, subjetiva, irreflexiva e irresponsable del rock en Colombia” del periodista y músico Eduardo Arias, el cual reconstruye la trayectoria del rock en Colombia e intenta explicar por qué no ha podido consolidarse (aparentemente) este género en el país, al no existir un público rockero. El otro trabajo, la tesis de grado “Historia del rock colombiano: memoria de un fenómeno cultural” del comunicador Félix "Sant-Jordi" Riaño, recorre los altibajos del rock en Colombia para comprender mejor este fenómeno cultural clave en la conformación de identidad, idiosincrasia y posición de los jóvenes en la sociedad.

El artículo de Arias parte de la premisa de que el rock colombiano no existe (hasta 1992) porque no ha habido un interés real en dejarlo vivir y enumera diversas razones por las cuales “el rock hecho en Colombia no ha tenido jamás la menor oportunidad de despegar” (1992, 201). Sin embargo, el factor central que ensambla las demás razones es que en Colombia nunca ha habido un público rockero consolidado, como sí existe con otros ritmos tropicales o en países como Argentina y España, por lo que los intentos de las bandas, de empresarios, de disqueras y de la radio para que surja un movimiento cultural y alternativo alrededor del rock han sido todos fallidos a mediano plazo.

Hasta 1992, las bandas de rock colombianas³ (y en general, de los diversos actores relacionados con la producción del rock en Colombia) han tenido un falso espejismo de público, que asiste a los conciertos, que compra los discos o que sintoniza sus canciones, espejismo que se agudiza con la Beatlemania en los sesentas, Woodstock a principios de los setentas y el fenómeno del Rock en español en los ochentas. Los medios de comunicación, las disqueras y los empresarios son los encargados de mover el mercado de la música, de

³ Arias saca de este grupo a las bandas de punk y de metal, quienes sí crearon su propio público durante los ochentas y se fortalecieron como subgéneros, especialmente en Medellín y Bogotá, al surgir tribus urbanas punkeras y metaleras (lograron crear circuitos de conciertos, de bares, de venta y compra de álbumes).

escoger qué se escucha y cómo, pero Arias argumenta que el problema va más allá del “es que la radio no programa nuestras canciones” (1992, 206).

Arias propone entonces, para despertar interés en las personas, crear un circuito de escenarios en distintas ciudades del país, donde las bandas se puedan presentar y las personas tengan un nuevo plan para hacer en las noches. También da un guiño hacia la fundación de sellos independientes, motor del desarrollo de la movida madrileña y del rock argentino (1992, 208). El autor reconoce la aparición de una movida subterránea que intenta despegar en ese momento, de la cual él hace parte con su grupo Hora Local y que es el centro de análisis del presente trabajo, pero considera que la violencia del narcotráfico provoca que las personas no salgan a las calles y que probablemente se apague ese nuevo despertar del rock nacional.

Por otra parte, la tesis de grado⁴ de Félix "Sant-Jordi" Riaño pretende entender el rock como “una expresión cultural de carácter netamente urbano y generacional, vinculado estrechamente con la industria cultural y con procesos sociales como el de la formación de subculturas y contraculturas” (2014, 205). De esta manera, el autor hace una lectura del desarrollo del rock tanto en el mundo anglosajón y como en Colombia, a la luz de dicha definición. Pone como centro a la juventud y su posición dentro del sistema social (diferenciarse de los mayores) y caracteriza al rock como un fenómeno específicamente urbano (reflejo de la vida de una ciudad) (2014, 339, 347).

La etapa inicial del rock en Colombia, en las décadas de los cincuentas, sesentas y parte de los setentas, Riaño la define como contracultural, puesto que se da un ajuste social del joven con su comunidad, donde éste busca liberarse de una sociedad adulta que lo inmoviliza y a la que debe obedecer sin hacer ningún tipo de cuestionamientos. El rock and roll y el hippismo son dos de las manifestaciones contraculturales que se dan en ese momento. El primero, es un géneroailable que permite socializar y donde el joven encuentra un grupo con el cual identificarse en actitudes y valores. Alrededor de la música

⁴ En 2014, Félix "Sant-Jordi" Riaño publicó su tesis de grado en versión eBook, y es la versión que se usó en este trabajo.

y del cine, comienzan a aparecer pandillas en los barrios de Bogotá, cada una con formas propias de vestir, de hablar, de peinarse, y también, de hacerse defensora de un territorio particular, ya sea contra la policía o contra otras pandillas. Mientras que el segundo, entra como una opción de vida diferente a la de la sociedad establecida. Riaño lo describe como un movimiento que desafía el sistema tradicional al invitar a los jóvenes a vivir en comunidades a las afueras de la ciudad, a consumir drogas, a vestir, actuar y pensar por fuera de lo convencional. Producto de este romper con lo hegemónico y movido por los acontecimientos mundiales del momento, muchos jóvenes colombianos se inclinan por ideas socialistas y comunistas, así como con apoyar el surgimiento de las guerrillas.

Por otro lado, el periodo del rock en los ochentas, Riaño lo define como una manifestación cultural al margen. Las connotaciones negativas generadas en la sociedad tradicional, producto de la contracultura del rock and roll y del hippismo, hicieron que el rock en Colombia cayera a un terreno *underground*. Los jóvenes rockeros continuaron luchando por defender sus espacios de expresión cultural a través del metal y del punk. Tanto en Medellín como en sectores populares de Bogotá, las posibilidades de morir o de matar eran opciones cotidianas. Estos nuevos subgéneros musicales se convirtieron en “válvula[s] de escape” (2014, 2601), con la velocidad rítmica y su baile desenfrenado, como reflejo del desconuelo, la agresividad, el resentimiento social, la marginalización y la pobreza en una sociedad despersonalizada y marcada por la violencia.

Riaño concluye su análisis planteando que el rock cumple una función social dentro del sistema y que esta “puede ser considerada como nociva o benéfica para el establecimiento” (2014, 2141). El rock es válido y consumible por el establecimiento cuando entra como apropiación e imitación, cuando es patrocinado por disqueras y medios de comunicación y cuando los patrones de conducta de la juventud están enmarcados en los dispuestos por el mismo establecimiento. Sin embargo, cuando el hippie, el punk o el metalero agudizan los elementos que la sociedad adulta y el establecimiento rechazan y voluntariamente deciden distanciarse de lo tradicional, creando contracultura en cuanto

grupos marginales, se convierten automáticamente en música y en un grupo social censurable (2014, 2748).

Por otra parte, sobre el estudio del primer periodo del rock nacional, 1957-1975, destacan los trabajos de los historiadores Umberto Pérez y Hernando Cepeda Sánchez. Ambos autores analizan el rock como fenómeno cultural y contracultural y su relación con los jóvenes, como grupo social, para el desarrollo y consolidación de una identidad nacional juvenil. Pérez parte de la premisa de que el proceso de consolidación del rock en Colombia produjo una identidad propia y local, que estuvo anclada al desarrollo de la juventud como grupo social contracultural, mientras que Cepeda Sánchez argumenta que el fenómeno del rock se convirtió en un referente identitario de construcción nacional, anclado a un símbolo de modernidad (contracultural).

En el libro *Bogotá, epicentro del rock colombiano entre 1957 y 1975* (2007) Pérez estudia la llegada, imitación y apropiación del rock anglosajón en la juventud colombiana, principalmente en la capital, y cómo se transforma en un fenómeno cultural y social de identificación nacional. Para esto, el autor define rock como un “vivo fenómeno de comunicación de masas (...) que se deriva no sólo de la organización de su producción y de las condiciones en que se consume, sino también de las intenciones artísticas de sus creadores” (2007, 17-18). Coincide con Riaño al entender que es un fenómeno generacional, donde la juventud empieza a tomar conciencia de sí misma al oponerse a los valores tradicionales representados por los padres o la sociedad adulta.

Pérez hace un recuento cronológico donde revisa la llegada del rock al país en los cincuentas, su imitación y apropiación y el surgimiento y consolidación de las bandas nacionales y bogotanas durante los sesentas. Pone especial énfasis en el papel que jugó la radio en este proceso, ya que fue a través de ella que los jóvenes no sólo conocieron este nuevo género musical, sino que también supieron de la existencia de grupos locales que cantaban rock en español. La juventud como grupo social convirtió el rock en su instrumento de expresión ideológica y artística. Pérez vuelve a coincidir con el trabajo de Riaño al entender las diferentes manifestaciones culturales dentro del rock como

expresiones contraculturales. Tanto el rock and roll como el hippismo generaron adhesión entre los jóvenes, quienes buscaban un discurso propio, contrahegemónico y que representara sus ideales y aspiraciones, influenciados además por los diferentes acontecimientos nacionales y globales.

Sin embargo, Pérez va un poco más allá al afirmar que para 1972 el rock colombiano alcanzó a tener una identidad definida y auténtica. En los primeros años de la década de los setenta, las bandas locales incursionaron en la experimentación con sonidos autóctonos y de fusión, así como usar instrumentos propios del folclor colombiano. Este matiz le da una caracterización particular al rock producido en Colombia, así como a su discurso, lo que lo diferencia del creado en otras latitudes.

Por otra parte, Hernando Cepeda Sánchez ha estudiado la relación entre rock, juventud e identidad en el artículo “Los jóvenes durante el frente nacional. Rock y política en Colombia” (2008) y en el libro *Imaginarios sociales, política y resistencia. Las culturas juveniles de la música “rock” en Argentina y Colombia desde 1966 hasta 1986* (2012). En el primer texto, el autor pretende demostrar que los jóvenes que hacían rock en Colombia durante la década del sesenta partían de los ideales sociales de progreso y modernidad de Estados Unidos e Inglaterra para establecer un proyecto transformador y revolucionario propio. El rock, para los jóvenes colombianos, traía consigo una serie de imaginarios sociales de rebeldía, resistencia y progreso cultural protagonizados por los jóvenes europeos y estadounidenses (2008, 325).

La juventud colombiana productora de rock comenzó a cuestionar su entorno social en cuanto a un supuesto estancamiento cultural y bajo la premisa de que el país estaba en la periferia. Su objetivo era que a través del rock anglosajón, se importaran ideas progresistas y una vez se apropiaran las nuevas formas de actuar y pensar, el pensamiento cultural del país se modernizara. De esta manera, el rock era la forma más explícita de desafiar el tradicionalismo y hermetismo de la sociedad colombiana al desafiar el comportamiento de la sociedad.

Por otro lado, en el segundo texto, Cepeda Sánchez hace un estudio comparativo entre el desarrollo de las culturas juveniles rockeras en Colombia (Bogotá) y Argentina (Buenos Aires) entre las décadas del sesenta y el ochenta. El autor analiza los imaginarios sociales, las ideologías políticas y los mecanismos de resistencia creados por músicos jóvenes a través de la música rock. El autor plantea que el rock, como manifestación cultural, se convirtió en un referente identitario importante para los jóvenes por la debilidad de ambos Estados nacionales, la fragilidad de las culturas locales y la permeabilidad de los valores nacionales (2012, XVIII).

El rock es entendido como un gestor de identidades, donde a partir de los procesos de imitación, adaptación, adopción y apropiación del género musical, se da una resignificación cultural en las juventudes de los países latinoamericanos. La investigación ubica las condiciones iniciales del género musical y expone su inserción en el contexto político y social de cada país (el Frente Nacional, en el caso colombiano y la dictadura de Videla, en el caso argentino). En los sesentas y setentas, el rock se convirtió en un género nacional y de resistencia en Argentina, mientras que en Colombia generó múltiples identidades locales que transformaron el devenir de las siguientes generaciones. A mediados de los ochenta, en Argentina la industria de la música juvenil creció enormemente por la proliferación de agrupaciones locales, las cuales se dieron a conocer rápidamente en toda América Latina. Pero en Colombia, desde mediados de los setentas, desaparecieron las agrupaciones juveniles rockeras, las cuales aparecieron nuevamente a partir de un proceso de argentinización que determinó el comportamiento de la juventud local (2012, 243).

En este punto hay que hacer dos aclaraciones. Según Arias (1992), Pérez (2007), Riaño ([1992] 2014), Celnik (2018), entre otros autores, una vez termina el primer periodo del rock en Colombia en 1975, las bandas de rock colombiano pasaron a un plano marginal e independiente, pero no desaparecieron, como argumenta Cepeda Sánchez (2012). Por otro lado, el contacto cultural con Argentina en la década de los ochentas no fue el determinante para el resurgimiento del rock en Colombia. El fenómeno del Rock en español llega a

Colombia a través de México, España y Argentina, y estuvo marcado por intereses comerciales y lucrativos de empresarios, emisoras y casas disqueras. Además, en ese mismo periodo de tiempo, aparecieron varias bandas colombianas de metal y punk, que no necesariamente estuvieron relacionadas con el fenómeno del rock en tu idioma (Arias (1992); Plata (2007); Riaño ([1992] 2014); Celnik 2018).

Hay un tercer artículo que vale la pena citar de Cepeda Sánchez: “El eslabón perdido de la juventud colombiana. Rock, cultura y política en los años setenta” (2008). Allí, el autor rescata del olvido historiográfico diversas bandas de rock bogotanas que durante los setentas, recuperan sonidos e instrumentos tradicionales y folclóricos del país que los usan en sus propias producciones musicales. Estas canciones son las que Pérez (2007) señala como punto clave en la conformación identitaria del rock nacional. Es un periodo extremadamente corto en la historia nacional, 1972-1975, aproximadamente, pero es el momento en que el historiador considera se dan los rasgos característicos y auténticos del movimiento rockero en su primera etapa, pues es cuando el rock se ha resignificado en un ritmo genuino colombiano, al mezclar baterías, guitarras y bajos con tambores, marimbas, sonidos afrocaribeños y andinos.

El desarrollo de este tipo de rock se enmarca en el movimiento del latinoamericanismo que se desarrolla en diferentes países latinoamericanos. Se caracterizó por tener sentimientos nacionalistas, estar en oposición a un supuesto imperialismo cultural norteamericano y desarrollar una idea de comunidad asentada en el pasado glorioso de las culturas prehispánicas (2008, 98). Así mismo, las narrativas del rock se centraron en el campesino, el negro, el indígena y la naturaleza.

Cepeda Sánchez concluye diciendo que los sonidos de este rock no fueron populares y sólo la agrupación Génesis grabó un sencillo comercial. Las otras producciones fueron hechas de manera independiente y no llegaron a la radio de manera masiva. El contenido político y social, así como la experimentación sonora, competía con ritmos más amigables y tropicales, como la salsa y el vallenato. Igualmente, menciona que la historiografía colombiana no se ha ocupado por sacar a la luz estas producciones porque no generaron un

gran impacto comercial y publicitario y porque han quedado detrás del auge de las subculturas punk y metal de los ochentas.

Por otra parte, existen dos libros que abarcan los tres periodos de la historia del rock colombiano. El primero es un trabajo reciente realizado por el periodista Jacobo Celnik, *La causa nacional. Historias del rock en Colombia* (2018). El libro es una extensa crónica de la llegada, auge, desarrollo y consolidación del rock en Colombia y los diferentes contextos de su evolución, a partir de entrevistas con personajes protagonistas, quienes ayudan a construir una mirada global de la historia del rock nacional. El segundo es la compilación de cien reseñas de discos de rock colombiano escritas por el periodista argentino Pablito Wilson en el libro *Rock colombiano. 100 discos y 50 años* (2013). El autor buscaba con esto construir un sonido colombiano, o al menos intentarlo, del rock nacional desde 1968 hasta 2012.

Por un lado, *La causa nacional* (2018) busca entrecruzar, además de la historia del rock nacional, las historias detalladas de la radio y de la industria discográfica, actores fundamentales para la difusión y consolidación del rock en Colombia. Además, Celnik pone a dialogar dichas historias con lo que sucedía en América Latina, Estados Unidos y Europa, a nivel musical, cultural y político. El libro va narrando cronológicamente y con gran detalle los diferentes sucesos de la radio, de las agrupaciones musicales, de los sellos discográficos, de las tiendas de discos e instrumentos, de los estudios de grabación comerciales e independientes y de los lugares, como teatros, bares y las salas de las casas, que mantenían vivo el rock nacional en las diferentes ciudades del país. Además, cada apartado tiene una voz protagonista que narra, desde su punto de vista personal, cómo se fueron desarrollando los diferentes momentos clave del movimiento hasta 1999.

Sin embargo, la información presentada en el capítulo final de los noventas, que corresponde a lo estudiado en esta tesis, obvia muchos sucesos importantes de la escena alternativa, no solo en Bogotá, sino en todo el país. Los acontecimientos narrados están encaminados a los grupos o artistas más sobresalientes del período, como Ekhyrosis en Medellín y Aterciopelados en Bogotá, a la comercialización de la música, con la llegada de

Tower Records o la aparición de la emisora exclusiva de música rock, Radioactiva, y a la aparición y consolidación de Rock al Parque.

Hay una última cosa importante a resaltar y son los anexos que trae el libro. Celnik reconstruye un listado cuidadoso con los álbumes de rock publicados en Colombia desde la década de 1950 hasta 1999. También, compila en un CD dieciocho temas fundamentales del rock nacional, que su selección estuvo curada por él y por la adquisición de los derechos de autor. Finalmente, hay una serie de fotografías a color de las bandas, las portadas de los álbumes, conciertos, recortes de prensa y volantes de los archivos privados de los entrevistados.

Por otro lado, *Rock colombiano. 100 discos y 50 años* (2013) muestra su apreciación del rock nacional a través de cien vinilos y discos compactos seleccionados por él y que representan “una actitud y una manera de ver el mundo (...) rebelde, transgresora, liberadora y/o revolucionaria” (2013, 22), características propias de lo que representa hacer rock. El libro está dividido en tres capítulos, cada uno marcado por una caracterización de lo que representa el rock para el autor. En el primero, “El rock convencional”, están los álbumes que responden a sonidos más tradicionales del género, con guitarras eléctricas, bajos y batería, y que lo conforman las agrupaciones del siglo XX. En el segundo, “Otras formas de construir rock”, Wilson propone proyectos ligados al hip hop, al reggae, a la electrónica y a otro tipo de fusiones que hacen parte también del estilo propio de hacer rock en Colombia. En este segundo grupo entran algunos álbumes de finales de la década de los noventas y mayoritariamente son CDs de la primera década del 2000. Por último, en el tercer capítulo, “Los innombrables”, están cinco discos que rara vez son aceptados por los rockeros al asemejarse más al pop, pero que sin embargo hacen parte central del sonido nacional (Shakira, Carlos Vives, Juanes, Cabas y Andrés Cepeda).

De los álbumes reseñados hay varios alternativos que nunca vieron la luz del mainstream y que hacen parte de las bandas protagonistas de este trabajo. El álbum *Estados Alterados* (Estados Alterados, 1991), dice Wilson, “preparó al público para el sonido que tuvieron muchas de las propuestas colombianas de los años noventa” (2013, 49); por su

parte, el álbum *Catedral* (Catedral, 1994) lo define como la personalización del grunge bogotano, con un mix de estilos y versatilidad (2013, 52); y *Documento* (Distrito Especial, 1995) fue una manifestación explícita de crear a la ciudad. Hay que mencionar también el álbum *El Dorado* (Aterciopelados, 1995) puesto que es central para la consolidación y transformación de la escena alternativa capitalina y del resto del país. Wilson rescata la mezcla de estilos del bolero con el punk, la voz femenina e irreverente de Andrea Echeverri y la personalidad de la música y los versos que convertirían este CD en un éxito latinoamericano.

Entramos entonces en el último periodo del rock colombiano que abarca la década de los noventas hasta nuestros días. Sin embargo, los trabajos que se discutirán son aquellos que trabajen de forma directa el periodo a estudiar en la tesis. En este orden de ideas están el artículo del periodista José Enrique Plata (2007), a modo de continuación del trabajo de Eduardo Arias (1992), el libro conmemorativo publicado por IDARTES y la Orquesta Filarmónica de Bogotá cuando se cumplieron quince años del festival Rock al parque (2011), la tesis de tesis de grado en Comunicación de Maite Ezpeleta y Álvaro Franco (1998) que aborda el desarrollo del circuito de los bares alternativos de la década de los noventas, y el libro del sociólogo David García González sobre la trayectoria de Humberto Moreno y su sello discográfico MTM (2018).

En primer lugar, el artículo “De la mano del rock, por la vía del padre Estado, la madre Medios y el espíritu gratuito” (2007) del periodista José Enrique Plata, propone entender el desarrollo del rock nacional entre finales de la década de 1980 hasta finales de la década de 2010. Es importante resaltar que este texto describe la época estudiada en esta tesis como un momento de experimentación y de explosión del género alternativo que de alguna manera propulsó el rock producido en Colombia en las siguientes décadas.

El planteamiento central del artículo es que el rock hecho en Colombia vive gracias a músicos independientes que siguen soñando con hacer este tipo de música en un país de ritmos tropicales. Plata argumenta que el 90% de las bandas de rock en Colombia, que aparecieron durante el periodo de su artículo, vive de la independencia. Así mismo, el autor

reconoce que el fenómeno del Rock en español les permitió entrar a las emisoras, la televisión y la prensa, además de firmar con sellos discográficos como Codiscos, CBS y Philips. Por otro lado, las políticas públicas y los presupuestos distritales han permitido abrir espacios para que la escena se mantenga, como el festival Rock al Parque en 1994 y la Radiodifusora Nacional de Colombia (hoy Radiónica) en 1995.

El autor propone que lo que se dio durante los primeros años de la década del noventa fueron los cimientos para un fortalecimiento del rock independiente en Colombia. La coyuntura de la música cantada en tu mismo idioma hizo que importantes medios escritos del país tuvieron secciones dedicadas a la música (rock) juvenil, como “Página del rock” del periódico *El Tiempo*, “Cromorock” de la revista *Cromos* y “Gente OK” de la *Revista Diners*. También, que en Bogotá se creara un pequeño circuito de bares donde se presentaban las bandas en vivo y que el distrito capitalino ofreciera salas y teatros para realizar conciertos. Asimismo, la aparición en 1995 de la Frecuencia Joven en la Radiodifusora Nacional fue “darle más carbón a la locomotora musical” (2007, 215), especialmente con el programa *Cuatro canales*, dedicado exclusivamente a la música nacional producida en aquellos años.

El artículo concluye con tres ideas. Primera, que el estado sigue ofreciendo y sosteniendo el rock nacional, relación que es dependiente y un tanto peligrosa para la continuación y consolidación de la escena local y nacional. Segunda, que la radio, como la Radiodifusora Nacional y programas especializados universitarios, se mantienen firmes en su apuesta por el rock nacional e intentan hacerlo visible. Tercera, que el espíritu gratuito, que ha caracterizado al público capitalino desde la aparición de Rock al Parque, provoca una falsa ilusión para la escena, donde se cree que existe un grupo considerable de personas que apuestan por el rock, pero que en realidad, pareciera ser todo lo opuesto.

En segundo lugar, el libro conmemorativo *Rock al parque. 15 años guapeando* (2009) recoge varios textos de diferentes periodistas y músicos quienes fueron invitados a escribir su versión de la historia de lo que significó Rock al parque para la ciudad y para la escena rockera bogotana. La apuesta del Distrito por hacer un festival anual gratuito de

rock, género marginalizado y criticado fuertemente por la sociedad de la época, iba encaminado “al reconocimiento de las culturas urbanas y de los procesos de identidad de jóvenes y artistas de Bogotá” (IDARTES 2009, 11). El festival siempre ha tenido como centro la tolerancia, la convivencia y el respeto entre tribus o subculturas.

No obstante, Rock al parque se convirtió en el eje mismo del movimiento cultural rockero y se ha mantenido para alimentar el circuito musical en Colombia. Ha sabido canalizar buena parte de las tendencias musicales que marcan el pulso de cada época. Según uno de sus fundadores, nace por la necesidad de tener un escenario de verdad para aprender a hacer conciertos masivos y que sonaran bien. Que si se llevaba un artista extranjero o se presentaba un artista local, el sonido y todos los arreglos que giran alrededor de la realización de un concierto fueran de primera categoría. En ese aprendizaje entraban los músicos y también los ingenieros de sonido, de luces, los técnicos, los productores, todas aquellas personas que hicieran parte de la industria del espectáculo musical y que hasta ese momento se estaban empezando a profesionalizar.

En tercer lugar, la tesis de grado “Cuando la rumba se hacía con cariñito: Mitos alrededor de la cultura de los bares alternativos en Bogotá de 1988 a 1994” (1998), de Maite Ezpeleta y de Álvaro Franco, retoma algo fundamental del circuito *underground* de los noventas en Bogotá: los bares. Estos espacios fueron la base para mantener viva la escena musical, puesto que se convertían en los lugares de reunión de los amantes de la música y para conocer lo nuevo que se estaba produciendo, tanto a nivel local, como internacional. Hay que recordar que Arias (1992) en su artículo argumenta que para la subsistencia de esa nueva escena que empezaba a florecer a principios de los noventas, era fundamental la consolidación de un circuito de bares o de espacios donde las bandas se pudieran presentar y el público pudiera escucharlas a ella y la nueva música que se sacaba.

Ezpeleta y Franco escriben su tesis de pregrado en un temprano momento, 1998, cuando el circuito de bares estaba en decadencia. La apuesta metodológica del trabajo se construye a través de relatos de vida de personas que se consideran creadores y asistentes del circuito de los bares. Los autores se enfocan en revisar el surgimiento, desarrollo y

vivencia de estos espacios, los cuales se transformaban en lugares de encuentro para muchos jóvenes y adultos, en un país que enmarcado por la narcoviolencia, en lugares para crear una identidad del rock local y nacional, no sólo por las bandas, sino también como grupo social.

Los autores argumentan que el rock, como manifestación cultural, resignifica los bares y sus circuitos como “micromundos”, puesto que por la fragmentación de la sociedad y de sus territorios, el rock hace que nazcan estos espacios y que se pueden apropiarse. La producción de estos pequeños mundos o guetos, señalan los autores, hacen que se establezcan códigos propios entre el grupo social que los representa y que los diferencia del resto de los demás (1998, 39). Dentro de cada bar se marca una estética particular, pero todas bajo la consigna de lo *underground*, caracterizada por la oscuridad y los elementos sacados de contexto.

Por último, el libro *MTM. Entre la tradición y la innovación. Historia cultural de una compañía discográfica* (2018) de David García González aborda el recorrido de la compañía discográfica MTM, así como la de su fundador y dueño, Humberto Moreno. El autor inicia su texto narrando la trayectoria de Moreno y el rol fundamental que este personaje juega en la industria musical, tanto en la producción de fonogramas y la selección de catálogos musicales, como en la radio. Moreno se ha movido por casi todos los oficios de la cadena de la producción y difusión de los álbumes musicales, experiencia que le sirvió para fundar, en 1991, su sello discográfico MTM y un año más tarde quedarse con la licencia de Warner en Colombia (2018, 48-49).

Gracias a tener el catálogo completo de Warner, MTM se pudo posicionar en el mercado con los éxitos comerciales de Madonna o Phil Collins. Así mismo, se aventuró a publicar tendencias musicales y culturales importantes de los años noventa, como el grunge, el metal o el funk. De esta manera, los jóvenes colombianos pudieron conocer de primera mano la música de REM, Red Hot Chili Peppers, Nirvana, Stone Temple Pilots o Primus. Así mismo, en el contexto latinoamericano, MTM promocionó a Alejandro Sáenz, Luis Miguel, Café Tacvba y Maná (2018, 49).

Moreno dedicaba una parte de las ganancias para producir otro tipo de discos de corte nacional e independiente. Una de sus primeras apuestas estuvo en la música tradicional y autóctona de la Costa Caribe, las cumbias y los bullerengues de Totó la Momposina, ritmos afrocaribeños desconocidos por la gran mayoría de los colombianos. Otra de las apuestas estuvo en el rock alternativo bogotano. Catedral y Ultrágeno fueron los únicos dos grupos con los que MTM firmó contratos. Los otros grupos de la onda alternativa que grabaron con MTM salieron en compilados, pero de otra manera hoy no se tendría registro sonoro alguno.

A mediados de los noventa, algunas compañías discográficas multinacionales comenzaron a abrir oficinas propias en Colombia. En 1996, Warner terminó su vínculo comercial con MTM y abrió su propia oficina. Para MTM y otras casas discográficas nacionales, la competencia no era fácil por lo que varias quebraron, vendieron o le apostaron a lo independiente. MTM buscó nuevos nichos de éxito comercial, como el vallenato, y continuó apostándole a producir y grabar artistas con sonidos no convencionales. Hoy en día es una disquera que se está adaptando a las nuevas dinámicas de la industria, al comenzar a pensarse desde lo digital.

1.6. Estructura del trabajo

El segundo capítulo abarca el Marco teórico donde se definen y explican los conceptos centrales de este trabajo para poder construir el concepto “narrativas urbanas alternativas”, a partir de los trabajos de Bennett (2004a; 2004b; 2016) y de Bennett y Peterson (2004). Se abordan los conceptos de escena musical y su diferencia con la idea de circuito musical, así como las nociones de escena local y translocal. También se explica lo que significa el rock alternativo, la cultura underground y su distanciamiento con la noción de subcultura o tribu urbana. Finalmente se hace una discusión para la construcción de las narrativas urbanas alternativas.

El tercer capítulo hace un recuento del contexto histórico del país, abarcando los dos periodos centrales de la historia del rock en Colombia. La primera parte se centra en narrar

los sucesos más significativos de la segunda mitad del siglo XX en Colombia, mientras que la segunda parte describe la llegada del rock a Colombia y su evolución hasta finales de los ochentas, principios de los noventas.

El cuarto capítulo corresponde al análisis desde las narrativas urbanas alternativas. Este capítulo se divide en dos secciones: una de ellas indaga sobre las influencias musicales que tuvieron las personas entrevistadas que los llevaron a acercarse al rock y a la música alternativa; mientras que la otra explora los lugares físicos que funcionaron como puntos de anclaje o referenciales de la escena musical alternativa bogotana.

El quinto capítulo, la conclusión, retoma los puntos centrales analizados en el capítulo previo así como su relación con las narrativas urbanas alternativas. De la misma manera, se ofrecen posibles futuras investigaciones en el área de estudio.

Al final del trabajo se hallan algunos anexos que enriquecen la lectura y comprensión del planteamiento. Hay un listado detallado de los bares de rock alternativo que existieron entre 1988 y 1994 en Bogotá, con sus años de apertura y la dirección; hay dos mapas de Bogotá, uno ilustra las localidades o sectores de la ciudad, mientras que el otro resalta la zona de recorrido y de conformación de la escena alternativa bogotana (la cual va desde el barrio La Candelaria, en el centro de la ciudad, hasta el barrio Cedritos al nororiente de la ciudad). Están también algunos posters y volantes de los bares que se usaban para promocionar las fiestas, los conciertos u otros eventos que les pudiera interesar al público alternativo. Por último se encuentran los cuestionarios que se usaron como guía para las entrevistas y la carta de consentimiento que firmaron las personas entrevistadas. No se incluyeron las transcripciones de las entrevistas por su longitud y porque se acordó con los entrevistados que no iban a ser publicadas en su totalidad.

2. Marco teórico

En este capítulo se explicarán las nociones centrales de este trabajo y su relación con la construcción del concepto de narrativas urbanas alternativas. De esta manera, primero se expondrán algunas ideas sobre lo que es una escena musical y la diferenciación que en este trabajo se hace con respecto a lo que significa un circuito musical. Así mismo, se definirán las nociones de escena local y escena translocal, para entender las relaciones de Bogotá con otras partes del país, de América Latina y del mundo. También se explicará lo que se entiende por rock alternativo y la cultura underground. Por último se hará discusión sobre lo que es una narrativa urbana alternativa a partir de lo expuesto anteriormente.

2.1 Escena musical

Durante varios años, la explicación dada a nivel académico de escena musical estaba asociada a las nociones de “comunidad” o de “subcultura”. En el primer caso, se usaba el concepto de “comunidad” cuando se buscaba explicar el significado de la música en la vida cotidiana a partir de dos manifestaciones. Una, como un medio por el cual, las músicas producidas localmente se convierten en formas en que los individuos pertenecientes a esa comunidad, se pueden manifestar y situar en una ciudad, pueblo o región particular. Esto se produce al considerar la música como “symbolic anchors, as signs of community, belonging, and a shared past” (Bennett 2004a, 224). Es decir, la conexión entre música y comunidad está mediada por un sentido de unión entre las personas y su relación particular entre música-identidad-lugar. La otra manifestación provoca que los individuos que no tienen una cercanía local de experiencia musical puedan hacer parte de dicha comunidad por una forma de vida específica o una manera de expresar la identidad característica de dicha experiencia musical.

En el segundo caso, el concepto de “subcultura” fue inicialmente usado en Inglaterra como manifestación de los grupos juveniles de la posguerra, como los teddy boys, los mods o los punks, manifestación dada por el estilo, mas no por la música (Bennett

2004a, 224). Pero esta ha sido una noción ampliamente criticada por la relación implícita entre aspectos de estilo (de posguerra), la música y los antecedentes de clase de quienes se la apropiaron. Además, se ha señalado que la subcultura normalmente se usa para describir un constructo étnicamente blanco, por lo que siempre traerá implícita o explícitamente el punto de comparación con los jóvenes británicos de posguerra.

Por otro lado, el primer ensayo que intenta presentar una noción de escena, como modelo de análisis, fue escrito por Will Straw en 1991 y donde describe las escenas como ‘actualiz[ing] a particular state of relations between various populations and social groups, as these coalesce around specific coalitions of musical style’ (citado en Bennett 2004a, 225). Straw sugiere que la noción de escena constituye relaciones sociales dinámicas, pues no está ligada a clase, género o etnia, lo que la distancia del concepto de subcultura.

Bennett (2004b) define escena musical como “contexts in which clusters of producers, musicians, and fans collectively share their common musical tastes and collectively distinguish themselves from others” (1). Es decir, hay dos puntos a rescatar de esta definición. Por un lado es un trabajo colectivo de apropiación y de compartir experiencias a partir la música que se tiene en común, por otro es la necesidad de diferenciarse de otros para consolidar su propia identidad y escena. Además, dice que las escenas “forge collective expressions of underground or alternative identity and identify their cultural distinctiveness from the mainstream” (2004b, 1). El papel de la colectividad es fundamental para la creación de escenas musicales, y en este caso, lo independiente debe consolidarse de tal manera que lo diferencie claramente de lo comercial. Este es un punto clave de la definición de lo alternativo que se mirará más adelante en el texto.

La escena ofrece la posibilidad de examinar el funcionamiento de la “vida” musical en múltiples formas que a menudo se entrecruzan entre sí. De esta manera, Bennett y Peterson (2004) mencionan que la perspectiva de las escenas pueden ampliarse y comprenderse desde una lectura local, una translocal y una virtual. Sin embargo, para este trabajo solo se revisarán la local y la translocal, puesto que en el periodo estudiado aún no existía el internet en Colombia.

2.2. Escena local

Esta escena se caracteriza por pertenecer a un espacio geográfico específico, sin embargo las redes externas construyen narrativas particulares de lo que es la escena local, lo que la hace una escena que permanece en movimiento, que se transforma. Las escenas musicales no son estáticas, se reinventan y reconfiguran en cortos periodos de tiempo. Lo que la hace estable para poderse considerar como local es el espacio geográfico y los lugares o espacios que anclan las experiencias colectivas. La escena local es una actividad social que toma un espacio en un lapso específico de tiempo, y donde los diferentes partícipes de la escena tienen un gusto musical en común, donde las prácticas de creación musical son también compartidas y donde signos culturales y musicales son adaptados de tal manera que todos las personas implicadas se sientan que hacen parte de la escena musical.

Los estilos musicales populares establecidos a nivel mundial pueden extraerse fácilmente de su contexto global y adaptarse para que sean más significativos culturalmente en contextos locales particulares. Esta adaptación no es pasiva, es activa y la transformación muchas veces termina en la creación de algo completamente nuevo y original. Esta transformación incluye la reinscripción de estilos musicales con significados locales, un proceso que se logra, por ejemplo, mediante la introducción de características propias de la escena local, como la jerga, el acento, los lugares recurrentes, entre otros.

2.3. Escena translocal

El concepto de escenas translocales aparece como respuesta a las críticas sobre los estudios que se centran en las escenas musicales locales. Esto porque la globalización ha hecho que lo local no sea un espacio delimitado social y culturalmente, que esté aislado del mundo. Por el contrario, las escenas locales están estrechamente relacionadas e influenciadas por escenas de otras partes del mundo. Este contacto se da a través de la llegada de música extranjera, pero también por viajes que algunos participantes de la escena puedan realizar. La escena local mantiene su caracterización de local, pero no se puede desconocer la

importancia de lo que significa su interacción con la escena translocal. Sin embargo, la calidad translocal de una escena musical puede no depender exclusivamente de la movilidad global de estilos locales particulares, ni de la capacidad de los miembros de la escena para comunicarse entre sí a través del tiempo y la distancia.

Lo translocal significa también escenas musicales locales similares, pero en diferentes lugares y pueden ser vistos a manera nacional, regional o internacional. Esta es una característica fundamental de la escena translocal, que sean escenas similares. Por lo tanto se podría decir que una escena translocal alternativa es la de Bogotá, la de Medellín y la de Cali; o también mirar estas ciudades con relaciones a las escenas alternativas de Ciudad de México, Barcelona, Madrid o Buenos Aires. Son escenas que interactúan entre sí a través del intercambio de grabaciones, bandas, fanáticos, fanzines, entre otros. “While they are local, they are also connected with groups of kindred spirits many miles away (Bennett y Peterson 2004, 9).

2.4. Rock alternativo y cultura underground

El rock alternativo se caracteriza por tener elementos no tradicionales, como por ejemplo, menos melodía, ritmo y armonía, y culturalmente, es un género antipopular, anticomercial, contrario a los diversos estilos comunes y populares dentro de la cultura establecida. El término alternativo se acuñó para describir una nueva y distinta forma de hacer rock, asociado al término indie y en disidencia con las reglas del mercado (Pujo 2007, 158). Para la época en que aparece este género, la palabra “rock” estaba asociada a lo masivo y de gran popularidad, mientras que lo “alternativo” buscaba definirse como algo independiente, que ponía poco énfasis en el éxito y se movía entre pequeños bares, pubs o clubes dentro de la escena underground.

El concepto de rock alternativo no se puede leer solo desde un aspecto netamente estético, también debe mirarse como un método de diferenciación social y como una herramienta de marketing: “while indie rock (independent rock music) marks the awareness of a new aesthetic, it also satisfies among audiences a desire for social differentiation and

supplies music providers with a tool for exploiting that desire” (Hibbett 2006, 56). En este intento de diferenciación social, más que estético, la palabra “indie” denota un intento por separar lo considerado “bueno” de lo “popular o comercial”, es decir “to be not just an “alternative to,” but ‘independent of’”.

La noción de “música popular”, conocida como lo mainstream, se convierte en una cultura musical que se dispersa cotidianamente a través de diferentes formas de consumo (emisoras, TV, aparatos móviles, jingles; posters, pins, manillas, dibujos, camisetas de bandas) y de códigos (jerga, vestimenta, peinados, maquillaje) (Frith 2001, 27). Es justamente de esta cultura popular que lo alternativo, lo independiente y la cultura underground se están diferenciando y creando un distanciamiento. Alternativo, independiente y underground pueden asociarse como sinónimos en cuanto representan un mismo sentir contrahegemónico.

Lo alternativo existe en gran medida como una ausencia de un "otro" o como un valor negativo que adquiere significado a partir de lo que se opone. Proporciona una expresión concreta e individual, con ciertos valores o intereses y está estrechamente ligado a las experiencias personales, así como a la edad y la clase social de la persona (Hibbett 2006, 59). Sin embargo, en lo visto en este trabajo, se cree que la clase social no afecta la conformación y desarrollo de la escena alternativa bogotana. Cada persona tiene sus propias experiencias de vida, pero no están mediadas por clase social, y esto se notó porque los entrevistados proceden de distintas clases sociales.

2.5. Narrativas urbanas alternativas

La noción de narrativas urbanas alternativas nace desde la idea de que los testimonios orales narrativizan lugares, espacios e incluso experiencias que se construyen a partir de una colectividad que se siente identificada bajo unas mismos gustos musicales. Esta colectividad es entonces la escena alternativa musical bogotana, que a lo largo del primer lustro de la década de 1990 va tomando fuerza y conciencia de ella misma. Estas narrativas

se conforman desde la mirada de cada persona y su relación con lo que considera como único, como local o bogotano, tanto en su cotidianidad como en las reuniones convocadas por la escena, llámese conciertos, fiestas, toques, programas de radio y de televisión, entre otros.

Lo que sí es importante mencionar es que las narrativas urbanas están estrechamente ligadas al espacio y la forma en que éste configura la escena y las experiencias personales. La noción de recorrido, así como de movimiento son importantes para entender cómo se va construyendo la idea de la ciudad a partir de la música alternativa. La música funciona como mapa por el cual cada miembro de la escena configura y resignifica espacios comunes de la vida urbana que los rodea. En este orden de ideas, hay múltiples narrativas que compiten (sin ser considerado algo negativo) diariamente en la (re)construcción de territorios y de sus significados.

Cada narrativa no significa que sea una persona, puede existir una narrativa de grupo musical, como por ejemplo Las 1280 Almas o Morfonia, también puede existir una narrativa por rol dentro de la escena, es decir, músicos, mánagers, periodistas, productores. Al tener experiencias similares, se pueden mirar como una misma narrativa, lo interesante es que cada testimonio aporta una visión particular de cada individuo, así como la negociación de presente/pasado y los olvidos discordancias productos del mismo ejercicio de recordar.

Una última idea pensando en la rigidez conceptual de “subcultura”. Las narrativas urbanas alternativas son amplias, en cuanto se mueven en el terreno de la oralidad y la memoria, pero pueden caer en cerrar, bajo ciertas características la idea de escena musical. Puede generarle límites de edad, por ejemplo, varios de los entrevistados eran muy jóvenes para el periodo a estudiar o muy viejos, sin embargo, todos hicieron parte de la escena noventera. Otro límite que se puede rastrear es lo enclaustrada que estaba la escena en Bogotá, es decir, solo bogotanos y no de otras partes del país.

3. Contexto histórico

3.1. Colombia, 1957-1988

En diciembre de 1957, con una gran participación ciudadana, se aprobó una coalición política conocida como el Frente Nacional mediante la cual los dos partidos tradicionales colombianos, el Conservador y el Liberal, buscaron legitimarse constitucionalmente como las dos únicas fuerzas en condiciones de gobernar alternativamente el país entre 1958 y 1974. Este pacto tuvo acogida entre los colombianos al mostrarse como una manera de superar la ingobernabilidad del país, expresada en la aguda violencia política de los años cuarenta y cincuenta entre liberales y conservadores, que desembocó luego en la dictadura militar de Gustavo Rojas Pinilla entre 1953-1957. Además, permitió paradójicamente el consenso de la élite alrededor de un proyecto económico común que tendría como eje la modernización del país mediante su industrialización y urbanización (Arias Trujillo 2011; Melo 2017).

Es así como el Frente Nacional mostraba ser un regreso a la democracia y una etapa de reconciliación entre partidos (Arias Trujillo 2011, 118). No obstante, el periodo también puede ser visto como una etapa antidemocrática y excluyente, puesto que se dejaron por fuera las otras fuerzas políticas e ideológicas que no entraran en las consignas de los dirigentes de los partidos Liberal y Conservador. Alfonso López Michelsen, líder del Movimiento Revolucionario Liberal (MRL⁵) describió el Frente Nacional como una “especie de régimen de partido único, sin oposición” (Melo 2017, 232). El Partido Comunista (legalizado en 1957) y la Alianza Nacional Popular (Anapo⁶) fueron los otros dos partidos de peso que hicieron frente al pacto bipartidista, criticando el carácter excluyente, el desinterés social y la represión desatada contra sectores políticos y sociales (Arias Trujillo 2011, 132).

⁵ Fue el movimiento político colombiano de oposición liberal, encabezado por Alfonso López Michelsen, durante el Frente Nacional.

⁶ Movimiento político colombiano de corte nacionalista y de izquierda, fundado por el general Gustavo Rojas Pinilla en 1961.

En un plano internacional, el Frente Nacional ocurrió durante la Guerra de Vietnam, la descolonización de África y Asia, la aparición de la conceptualización de “Tercer Mundo” (de la cual hacía parte América Latina), el surgimiento de movimientos contraculturales, la Guerra Fría, entre otros acontecimientos (Arias Trujillo 2011, 121). En un plano regional, el Frente Nacional estuvo insertado en el juego geopolítico e ideológico de la Guerra Fría, marcado en América Latina por la ola revolucionaria de izquierda, producto del triunfo de la Revolución Cubana en 1959. Dentro de ese marco de alta agitación política, las consignas de los movimientos contraculturales de Europa y Estados Unidos, como el hippismo, no tardaron en llegar a las capitales latinoamericanas, asociados a demandas por una mayor liberación sexual, cultural y moral, y una crítica a las sociedades ancladas en un clericalismo decimonónico. El arte, las ciencias sociales y la literatura adquirieron un discurso más militante y radical que iba ligado a la “causa revolucionaria” en pro de dar soluciones a problemas sociales y económicos cada vez más graves (Arias Trujillo 2011, 121; Melo 2017, 233).

La población colombiana creció aceleradamente entre las décadas de 1950 y 1970: a principios de los cincuenta la población se estimaba en 11 millones de personas, para mediados de los sesentas eran 17 millones y en los setentas eran 22 millones (Arias Trujillo 2011, 121). En este mismo periodo se dio la transición de un país rural a uno mayoritariamente urbano. Hubo grandes flujos migratorios de campesinos a distintas ciudades, principalmente a Bogotá, Medellín, Cali y Barranquilla, en búsqueda de oportunidades de trabajo y una mejor calidad de vida.

El crecimiento urbano vino acompañado de un plan de urbanismo moderno, en el cual se sectorizaba la ciudad según las actividades económicas, los lugares de ocio, diversión y la vivienda, del desarrollo de las vías de comunicación (construcción de carreteras, aeropuertos y puertos) y de los servicios públicos (transporte público, agua, luz, teléfono). Sin embargo, el crecimiento acelerado en las ciudades desbordó el control de las zonas planeadas, lo que ocasionó la creación de tugurios y de barrios de invasión, en

contraposición a las zonas exclusivas de viviendas costosas, algo que produjo, con el tiempo, una marcada segregación espacial (Melo 2017, 244-245, 286).

Durante estos años, para diversificar los ingresos y romper con la dependencia agrícola, los gobiernos frentenacionalistas impulsaron la industrialización en otras actividades económicas como la automotriz, la petroquímica, los plásticos y la construcción, además de modernizar la producción de textiles, alimentos, bebidas y tabaco (Arias Trujillo 2011, 127). De esta manera, Para el campo se planteó una revolución agraria donde se distribuyeran equitativamente las tierras baldías entre campesinos y colonos e invertir en la industrialización de la agricultura. Pero la necesitada reforma agraria se quedó en papeles y las tierras fueron apropiadas, en su mayoría, por terratenientes adinerados, quienes recibieron el dinero del gobierno para la producción de sus cultivos o la ganadería (Melo 2017, 237).

Uno de los anhelos del Frente Nacional era la pacificación del país. Esto se alcanzó hasta cierto punto, al dar por terminada la confrontación bipartidista que acechaba al país desde el siglo XIX y tuvo su máxima expresión en los años cuarenta y cincuenta con La Violencia. Sin embargo, la violencia resurgió de otras formas. Desde el inicio del pacto, la política exterior colombiana estuvo en alianza con Estados Unidos, por lo que la primera forma más evidente de violencia fue la exclusión y persecución de todas las alternativas disidentes de corte comunista y socialista. También, desde el primer gobierno frentenacionalista, hubo dureza en la forma de enfrentar las huelgas y los desórdenes urbanos. Es en ese contexto cuando los sectores juveniles, sindicales, campesinos y viejos miembros de los partidos liberal y comunista empezaron a promover una revolución armada donde se combinaran todas las formas de lucha (Arias Trujillo 2011).

Durante las décadas de 1960 y 1970 aparecieron grupos guerrilleros en zonas urbanas y rurales. Las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC) fueron una de las guerrillas que se conformó en esta época en demanda de reformas sociales y agrarias. De corte comunista y campesina, estaba formada por antiguos grupos organizados de campesinos que habían combatido durante el conflicto bipartidista de la época de La

Violencia y la dictadura de Rojas Pinilla (1940-1950) (Melo 2017, 245-246). Otra guerrilla que apareció en ese mismo periodo de tiempo fue el Ejército de Liberación Nacional (ELN). Este grupo estaba conformado principalmente por jóvenes ciudadanos universitarios de clase media o líderes sindicales que, influenciados por la Revolución Cubana, decidieron que era el momento de tomar el poder por las armas y promover una auténtica revolución social en Colombia. El ELN apareció en el departamento de Santander, cerca a Barrancabermeja, una región con una larga tradición contestataria, mientras que las FARC se situaban en regiones como Meta, Guaviare y Caquetá, territorios periféricos con poca o ninguna presencia del Estado (Arias Trujillo 2011, 145).

Una figura emblemática, que luego se convirtió en un símbolo revolucionario y de lucha social para los jóvenes, fue el cura Camilo Torres Restrepo. Influenciado por las nuevas ideas del Concilio Vaticano II (1962-1965), que unos años más tarde se expresaría en América Latina a través de la Teología de la liberación, e inconforme con las desigualdades e injusticias sociales que presenciaba día a día en su labor como religioso, decidió entrar al ELN bajo la premisa de que “el verdadero cristiano tenía que ser revolucionario” (Arias Trujillo 2011, 141). Murió a los pocos meses, durante su primera incursión militar, pero convirtiéndose en un líder y modelo a seguir para muchos jóvenes.

El episcopado latinoamericano, a partir de la Teología de la liberación, asumió que la Iglesia Católica debía vivir por y para los pobres, en un intento de reconciliar las injusticias sociales y la dependencia económica capitalista con el marxismo. Sin embargo, el alto clero colombiano, decimonónico y conservador, rodeado siempre de lujos y privilegios, declaró que todas estas ideas y mensajes eran una gran herejía, así como la postura revolucionaria latinoamericana clerical y los movimientos culturales que se salieran de su ortodoxia. El bajo clero, que conocía la realidad en que vivían sus feligreses, adoptó la Teología como una postura crítica ante las desigualdades e injusticias sociales, empezando por la jerarquía eclesiástica y los lujos de la Iglesia local (Arias Trujillo 2011, 141).

Al mismo tiempo, el movimiento estudiantil en Colombia tomó fuerza entre finales de la década de 1960 y los primeros años de la década de 1970. Algunos jóvenes nutrieron las filas del ELN, mientras que otros, menos radicales, quisieron denunciar las injusticias que se vivían en las ciudades y en el campo a través de huelgas, protestas y expresiones culturales (artes plásticas, música, literatura). Simpatizaban con algunas consignas del ELN, las FARC, del MRL, la Anapo y el Partido Comunista puesto que eran conscientes que el país requería un cambio de rumbo. Estaban cansados de las propuestas vacías del Frente Nacional, al final, sin “importa[r] cómo votaran, tendrían un gobierno pactado por los dirigentes políticos, y un Congreso escogido, en listas cerradas, por los directores de los partidos [Conservador y Liberal]” (Melo 2017, 239).

En 1970, durante las elecciones presidenciales del último gobierno frentenacionalista, Rojas Pinilla se presentó como candidato opositor del régimen. Cuando el gobierno se dio cuenta que su contrincante tenía la capacidad de ganar, suspendió la transmisión de los resultados, generando un sinsabor en los electores. Producto de este fraude y de los demás descontentos, apareció el Movimiento 19 de abril, más conocido como el M-19. Esta guerrilla era netamente urbana por lo que dio una nueva cara a la violencia en las ciudades y estaba formada por jóvenes universitarios que luchaban contra la corrupción y la democracia. Su modus operandi consistía en secuestrar personas, principalmente narcotraficantes y sus familiares, y en hacer diversos ataques en las ciudades (Melo 2017, 246).

A medida que las FARC, el ELN y el M-19 aumentaban su poder, el país empezó a vivir una crisis política y de seguridad cada vez más profunda. El Frente Nacional había debilitado los partidos políticos y favorecido el desarrollo del clientelismo. Además, los últimos dos gobiernos frentenacionalistas permitieron a los civiles armarse para protegerse de las guerrillas, acto que legitimó el paramilitarismo y fortaleció al Ejército. Por otro lado, la aparición del narcotráfico comenzó a permear amplios sectores de la sociedad, incluyendo el Estado (Arias Trujillo 2011; Melo 2017).

Desde finales de los sesentas, la demanda repentina de marihuana en Estados Unidos creó la oportunidad de hacer fortuna fácil y rápida, en una economía marcada por el desempleo. Algunos grupos en Medellín y en Cali, liderados por Pablo Escobar y los hermanos Ochoa y José Santacruz y los hermanos Rodríguez Orejuela, respectivamente, empezaron a actuar de intermediarios entre la producción de la hoja de coca y los mercados del norte. Para finales de los setentas, ambos carteles ya se habían consolidado como los principales proveedores de cocaína de Estados Unidos. Esto lo consiguieron al tener el control de las rutas de contrabando en prácticamente todo Centroamérica y el Caribe (Melo 2017, 249).

Mientras consolidaba el narcotráfico en el país, diversos e influyentes sectores de derecha, ante la ineptitud del gobierno por detener el avance de las guerrillas, decidieron tomar cartas en el asunto y crear grupos armados de “autodefensa”. De esta manera, los paramilitares comenzaron a ser financiados por grandes hacendados, ganaderos y narcotraficantes, y a ser entrenados por militares retirados. Justificaban su actuar en las limitaciones del Estado y de la democracia, en un intento por dismantelar cualquier intento de toma de poder o cualquier forma de subversión (Melo 2017, 259).

En 1979, la Revolución Sandinista en Nicaragua reafirmó los miedos de los paramilitares y sus secuaces, puesto que las guerrillas vieron que la toma del poder por la vía armada era posible. Un ejemplo de esto fue el secuestro de la Embajada de República Dominicana por parte del M-19 en 1980. Sin embargo, durante las décadas de los ochenta y noventas, las FARC y el ELN se concentraron en consolidar un poder local en las regiones donde la represión estatal había hecho que la población campesina diera su apoyo a los “muchachos guerrilleros” (Melo 2017, 261). Adicionalmente, se financiaron a través del secuestro y extorsión a narcotraficantes, políticos y militares, y del cobro por “proteger” las tierras de ganaderos o terratenientes.

A principios de la década de los ochenta, el gobierno de turno apoyó los procesos de paz en los países centroamericanos y buscó un propio acuerdo de paz con las guerrillas colombianas que no funcionó. Los paramilitares, algunos mandos del Ejército,

narcotraficantes y grupos poderosos e influyentes no simpatizaron con estos acuerdos, puesto que tenían motivaciones ideológicas y económicas diferentes y veían que se regalaba el país a la izquierda y la subversión (Melo 2017, 255, 267).

El fortalecimiento simultáneo de los distintos grupos enfrentados generó un gran aumento de la violencia entre 1983 y 1991. Los homicidios se convirtieron en la principal causa de muertes en Colombia y miles de colombianos tuvieron que huir de su lugar de residencia por amenazas o por el fuego cruzado entre el Ejército, los paramilitares y la guerrilla. Así mismo, el narcotráfico introdujo otra faceta a la violencia: el control de los cultivos ilícitos, el ajuste de cuentas entre mafias, el asesinato a sus críticos (periodistas) y defensores de la extradición (congresistas y jueces), atentados para sembrar pánico en la población (Arias Trujillo 2011, 161-162; Melo 2017, 246).

Paralelo al aumento de la violencia, el descontento generalizado de la población “marginal” se iba incrementando. Los barrios de invasión, conocidos como “cinturones de miseria”, para ese momento aún carecían de servicios públicos y de centros de salud, además de tener problemas de criminalidad e inseguridad. En Medellín, Pablo Escobar supo ganarse a esta población construyendo acueductos, postes de luz, canchas de fútbol, entre otras cosas, lo que le permitió forjar una imagen de Robin Hood y apoyo para su incursión en la política (Arias Trujillo 2011, 131; Melo 2017, 251).

El dinero de la mafia penetró todo el tejido social colombiano: la clase política, la guerrilla, los paramilitares, miembros del Ejército, pasando por los deportes, los medios de comunicación, la cultura, la banca, algunos comerciantes. Además, la riqueza y el poder de los narcotraficantes comenzaron a hacerse visibles a través de una nueva estética urbana marcada por el consumo: joyas ostentosas, casas y apartamentos con exceso de lujos, decoraciones doradas, ropa de marca, carros lujosos y cirugías plásticas para las mujeres (Arias Trujillo 2011, 162; Melo 2017, 250).

Los últimos años de los ochentas estuvieron marcados por un intento frustrado del gobierno por frenar el avance de los diferentes actores que luchaban por controlar el país: las guerrillas consolidaron un poder local en sus zonas de influencia, tanto urbanas como

rurales, los paramilitares se extendieron por nuevas regiones del país y los narcotraficantes, además de crecer su negocio, intentaron mantener a su favor las decisiones que se tomaron en el Congreso (como la extradición) y adoptaron el terrorismo como medio para tener bajo control a la población en general.

Antes de entrar a revisar la década de los noventa, periodo a estudiar en este trabajo, es necesario hacer un recuento de los altibajos de la historia del rock en Colombia y en Bogotá. Esta historia coincidentalmente inicia en 1957 con la llegada a la capital colombiana de un joven estudiante estadounidense dispuesto a enseñar acerca del ritmo de moda en Estados Unidos.

3.2. Érase una vez... La historia del rock en Colombia y Bogotá

Los colombianos se enteraron de los boleros, las rancheras, el tango, el asesinato del caudillo Jorge Eliécer Gaitán y el fin de la Segunda Guerra Mundial de una misma manera: a través de la radio. Este era el medio de comunicación por excelencia por medio del cual el país se enteraba de lo que acontecía en el mundo entero hasta bien entrados los años sesenta. No es raro entonces decir que el rock and roll hizo su aparición en Colombia también de esta forma.

A finales de los años cincuenta, Jimmy Reisback, un joven estudiante recién llegado a Bogotá de Estados Unidos, trajo consigo discos de Elvis Presley, Chuck Berry y Little Richard, y una curiosidad e inquietud por lo que se estaba gestando en aquel país del norte. En 1957, Reisback transmitió por primera vez en Colombia un programa radial de “música moderna”, nombre que se otorgó al rock en un primer momento. La emisora encargada de tan vanguardista proyecto fue Nuevo Mundo, de la cadena Caracol Radio, una estación de noticias, boleros y rancheras, con un público mayoritariamente adulto, que le estaba apostando a atraer un público joven (Celnik 2018, 32; Pérez 2007, 27-28; Roa 2012, 14).

El rock debía abrirse camino entre las noticias, la música tropical, la música clásica y la música tradicional colombiana. Además, debía luchar contra la Iglesia católica y sus campañas contra el consumo de una música que llevaría “a sus hijos a la ‘perdición’”

(Celnik 2018, 36). En Colombia no existieron políticas gubernamentales que fomentaran el consumo y la apropiación del rock and roll. Por el contrario, el mercado estaba bastante cerrado y la única forma de conseguir discos o revistas de este género musical era a través de alguien que viajara fuera del país. Todo el desarrollo inicial del rock and roll fue gracias a esfuerzos e intereses puntuales de personas que creían que el rock iba a conquistar masas como sucedía en México, Argentina y en otros países alrededor del mundo (Celnik 2018, 40).

Otra manera en que el rock and roll hizo presencia fue a través del cine y las bandas sonoras. En Bogotá existían pandillas o barras en diferentes zonas de la ciudad que fueron creciendo y afianzándose gracias a los personajes interpretados por James Dean y Marlon Brando. Las películas *¡Salvaje!* (*The Wild One*, 1953), *Semilla de maldad* (*The Blackboard Jungle*, 1955), *Rebelde sin causa* (*Rebel Without a Cause*, 1955) y *Al compás del reloj* (*Rock Around the Clock*, 1956) se presentaron en los teatros de Bogotá entre 1955 y 1957 y los jóvenes pudieron apreciar y apropiarse formas de vestir, peinar, actuar y hablar. Las pandillas veían reflejado en las películas su descontento y la disputa por los territorios, esa mezcla de violencia escolar con el rock and roll mostrado en las películas de cierta manera legitimaron las peleas callejeras y su comportamiento desafiante (Pérez 2007, 28; Roa 2012, 19). Entre las pandillas más representativas estaban “La 23” en el centro de la ciudad, “La Chessman” en el norte, “La del Olaya” y “La Boa” en el sur.

El concierto en 1960 de Billy Haley and His Comets en el Teatro Colombia de Bogotá fue crucial para el despegue real del rock en Colombia. Este concierto significó para los jóvenes tener en vivo y en directo, y por primera vez, la puesta en escena de una estrella de rock de talla internacional, tener un modelo a seguir para poder realizar proyectos similares. Roberto Fiorilli, baterista de los Speakers, recuerda lo siguiente: “Ahorré la plata de las onces y me fui a ver este tipo y me pareció fenomenal, muchos de los que fuimos a verlo quedamos fascinados y queríamos hacer algo igual a lo que habíamos visto” (citado por Roa 2012, 25). Haley hizo que los jóvenes, toda una nueva generación, creyeran en que sí se podía vivir de la música y comenzaron a crear grupos que

imitaban los estilos de los artistas extranjeros. La “Nueva ola”, como se le llamó al rock and roll colombiano, era una “fiel copia del rock and roll norteamericano pero cantada en español” (Celnik 2018, 41), y también del estilo inglés influenciado por la aparición de los Beatles a comienzos de los sesenta.

Los sellos discográficos vieron en este ritmo de moda un potencial económico y comercial importante e incursionaron en capitalizarlo. El primer grupo en grabar un disco de larga duración fue la banda Los Daro Boys en 1963 con el sello Discos Daro. Le siguieron los Speakers en 1965 con sello Vergara en Bogotá y los Flippers en 1966 con el sello Zeida Discos de Medellín (Pérez 2007, 47, 52). Es importante señalar que todos estos sellos discográficos firmaban artistas de música popular como rancheras y boleros, por lo que su apuesta era arriesgada para la época.

Sin embargo, el rock and roll sonaba por todas partes. Varias emisoras como Radio Chapinero, Radio Mundial, Radio Cordillera y Radio 15 también apostaron por crear espacios para el rock. Un dato a resaltar es que esta última estación emitió por primera vez las versiones originales (en inglés) de los Rolling Stones, los Beatles y los Beach Boys. La televisión, que había hecho su aparición en Colombia durante el gobierno dictatorial del general Gustavo Rojas Pinilla a mediados de los años cincuenta, también quiso ser parte del fenómeno global. La cadena bogotana TV9, más conocida como “Teletigre”, transmitía los fines de semana grabaciones de los grupos británicos y norteamericanos de moda, y el programa Estudio 15 emitía los sábados en las tardes presentaciones de grupos locales (Pérez 2007, 50).

Durante los sesenta aparecieron discotecas exclusivas de rock and roll. Eran lugares donde las personas que gustaban de este género iban a enterarse de lo último que estaba sonando en el mercado, a socializar con otras personas con gustos similares, a escuchar los grupos locales y a bailar. Las discotecas, junto con la radio, ayudaron a consolidar en cierta medida un público nuevo que apoyaba el rock nacional. Las discotecas eran de personas cercanas a la escena (músicos, disc-jockeys) y se localizaron en dos lugares estratégicos de la ciudad: el centro y Chapinero (norte). La más famosa y la primera en abrir fue La

Gioconda en Chapinero, le siguieron El Infierno, Elefante Blanco, Zeppelin, La Bomba, entre otras (Pérez 2007, 59). En La Bomba, por ejemplo, se presentó el grupo mexicano de rock más famoso de la época, Los Crickets (Roa 2012, 66).

Pero no todo era color de rosa. El rock se iba transformando y una nueva oleada de música moderna, a finales de los sesenta, traía consigo actitudes y mensajes que hacían que los jóvenes cuestionaran los valores y las costumbres de una sociedad bogotana tradicional, acostumbrada al orden y al recato. Gestos tan sencillos como que los chicos se dejaran crecer el pelo o usaran ropa de colores ocasionaron que fueran “tildados de homosexuales y vagos”, también de comunistas (Pérez 2007, 56). Las nuevas tendencias musicales y culturales provocaban que los jóvenes tomaran posturas frente a acontecimientos de diversa índole, como el fraude electoral de 1970 o el surgimiento del M-19. Además, el sonido también cambió. Dejó de ser bailable y suave para convertirse en uno más denso y complejo en su parte lírica e ideológica. Pero esto fue solo una respuesta de lo que pasaba en el mundo anglosajón. Los Beatles y los Rolling Stones transformaron su sonido y sus letras a unos más psicodélicos y experimentales, los nuevos héroes eran Bob Dylan, Cream, Airplane, Janis Joplin, Jimi Hendrix: “el rock dejó de ser una música de moda para asumir posturas propias de quienes realmente lo vivían, lo escuchaban y lo creaban” (Pérez 2007, 69).

Esta nueva tendencia experimental y crítica hizo que los rockeros comenzaran a catalogarse como “los melencidos” y ya no eran queridos en los diferentes barrios de la ciudad. Los padres no querían que sus hijos se “contagiaran” de esas prácticas y vicios, y la policía comenzó a violentar, arrestar y allanar. Además, estas actitudes extranjeras chocaban con la moral sexual católica, y fueron censuradas por la sociedad conservadora de la época. Las ideas contraculturales permeaban todos los niveles sociales y culturales de la sociedad colombiana, como el uso de la píldora anticonceptiva, el condón, la sexualidad antes del matrimonio, las uniones libres y las madres solteras (Arias Trujillo, 2011, 129; Melo 2017, 296, 299).

A finales de los sesenta el hippismo entró con fuerza al país. En diferentes parques de Bogotá se organizaron conciertos y festivales al aire libre, en el Teatro Popular de Bogotá todos los lunes se presentaban grupos locales. Chapinero se convirtió en el sector de reunión de los hippies de diferentes sectores sociales y de ideología distintas. La calle 60 se conoció como el “Pasaje del amor”, lugar en donde los hippies tenían su propio espacio en la ciudad, se declamaba poesía, se cantaba, se hacían artesanías. En una sociedad marcada por la violencia, ellos buscaban “responder a un exceso de odio con un exceso de amor” (Arias 1992, 203). En 1971 se organizó el Festival Ancón, el “Woodstock colombiano”, a las afueras de Medellín: fue un festival de tres días que congregó público y músicos de América Latina (Celnik 2018, 108; Roa 2012, 172). En 1969 apareció Discos Zodiaco como un intento por producir música independiente en Colombia (Pérez 2007, 82).

La cultura y propuesta hippie era una alternativa diferente a la que ofrecían los partidos políticos tradicionales y el comunismo, por eso varios jóvenes comenzaron a adoptar este estilo de vida. Se identificaban con los discursos sociales de algunas guerrillas, principalmente el del ELN y el del cura Camilo Torres Restrepo, por el desencanto social que vivía Colombia producto del Frente Nacional. Radio Latina, la emisora de difusión de la Anapo, era una de las pocas que aún transmitía música de los Speakers y los Flippers (Pérez 2007, 82). Todo esto produjo un rechazo más generalizado contra los hippies y los jóvenes rockeros en general por parte del establecimiento, era una táctica de la Doctrina de Seguridad Nacional de mostrar a los movimientos juveniles de protesta como focos de comunismo, de violencia, delincuencia y drogadictos, entre otras cosas (Arias 1992, 200).

Pero a medida que pasaban los setentas, el movimiento cultural en vez de fortalecerse, se desvanecía. El Festival Ancón podría considerarse como el punto de quiebre. El “establecimiento” había convertido la música en una moda, en un producto consumible masificado que lo desligaba del carácter contestatario, por lo que no todos se identificaban con las nuevas tendencias. Las bandas famosas fueron desapareciendo por diversos motivos, algunos tenían familias y debían sostenerse, otros decidieron buscar nuevos horizontes fuera del país. Las bandas que continuaron, comenzaron a cantar en

inglés, a hacer rock pesado o mutaron a otros géneros como la música protesta y el jazz. El consumo indiscriminado de drogas (marihuana y ácidos) generó una mala imagen en la sociedad. El público no se renovó y la nueva generación de jóvenes encontró otra música con la cual identificarse como la salsa y la música disco. Las discotecas cambiaron de estilo y apostaron por estos nuevos ritmos bailables (Pérez 2007, 117-118; Roa 2012, 234).

Se podría decir entonces que para principios de la década de los ochenta el rock nacional estaba casi muerto. Los músicos de las primeras décadas del rock en Colombia se habían ido fuera del país o habían transitado a géneros como el jazz o la música tropical. La radio a nivel nacional se enmarcaba en el formato norteamericano “American Top 40” y a partir de esa lista sacaban los hits del momento (Celnik 2018, 159). Pero el rock encontró formas de subsistir. EMI Music sacó un compilado llamado *Salute to British Rock*, una rara mezcla que circuló entre los fanáticos del rock y que contenía canciones de Deep Purple, John Lennon, George Harrison y de Pilot. También, Industrias Fonotón presó para Philips la serie *Rock Power: La nueva generación eléctrica*, de la cual salió el primer álbum de Black Sabbath (Celnik 2018, 179).

El tráfico ilegal de música extranjera en las casetas informales de la calle 19, en el centro de Bogotá, logró la creación de una nueva generación de rockeros en la ciudad. El intercambio de grabaciones caseras se encargó de que la nueva música rock, anglosajona y latinoamericana, se difundiera de manera subterránea (Pérez 2007, 119). De esta manera, Bogotá conoció a músicos de rock de otros países, como Charly García, Luis Alberto Spinetta, Slayer y Metallica.

Es a través de esta clandestinidad y de algunas apuestas raras y arriesgadas de un par de disqueras que las nuevas formas de rock anglosajón, el punk, el hardcore y el metal, tomaron fuerza, sobre todo en Medellín. Si la llegada del rock and roll y su desarrollo en los años sesenta y setenta fue un fenómeno exclusivo de Bogotá, la aparición y florecimiento del punk, metal y heavy rock en los años ochenta estuvo liderado por Medellín. Esto, porque en esta ciudad confluyeron dos cosas: por una parte, lo que ocurría con Pablo Escobar y los carteles de drogas, la fuerza desmedida de la policía, la

desigualdad social, la religión y tradición ultra conservadora paisa; por otra, los diferentes actores necesarios para consolidar el negocio de la música: las sedes de las casas disqueras más grandes de Colombia (Sonolux, Codiscos, Discos Fuentes y Discos Victoria); medios de comunicación interesados en el rock anglosajón (Radio Musical, La voz del cine, El Poblado), escenarios donde poder escuchar rock y ver tocar bandas (bares, plazas, teatros, coliseos), una cantidad considerable de grupos (buenos, regulares y malos), promotores de conciertos, proveedores de audio y sonido, tiendas de discos, entre otros (Celnik 2018, 180-181).

Desde mediados del siglo XX, Medellín era el principal centro industrial del país y en la ciudad se encontraban las sedes de las grandes compañías colombianas de textiles, de alimentos, banca, de la música, entre otras. Sin embargo, a medida que crecía su industria, también lo hacían la desigualdad social, la marginalización de sectores, el desempleo y la violencia urbana, esta última producto del narcotráfico. Esto produjo que la nueva generación de jóvenes, que crecieron en los setentas y ochentas marcados por una fuerte violencia urbana y rural a partir de la guerra entre los narcotraficantes, los paramilitares, la guerrilla y el Estado, encontrara en el metal y el punk una forma de resistencia y de manifestación de sus vidas. Estos jóvenes no se identificaban con la música tropical autóctona colombiana, como el vallenato, la cumbia o los bambucos, sino con la realidad violenta que los envolvía cotidianamente..

Pablo Escobar, el “patrón” de la ciudad, estaba convencido de que la música rock corrompía la sociedad, por lo que ordenó acabar con ese género en la ciudad. De un día para el otro, soldados del ejército, policías y/o sicarios frecuentaban los bares donde se escuchaba música rock, hacían redadas, hostigaban a los clientes y cerraban los bares, todo por órdenes de Escobar. En alguna ocasión, un sicario le dijo al dueño del bar: “hoy yo les diré qué música va a sonar en este bar” (Carlos Acosta, citado por Celnik 2018, 208).

Aún así, a pesar de las amenazas de Escobar, tanto el metal como el punk lograron sobrevivir y mantenerse de manera independiente. Ambos géneros nacieron y se desarrollaron bajo el mismo contexto social excluyente y violento de Medellín. Hay que

anotar que esta supervivencia hace parte de la esencia misma de los dos géneros musicales, es la que les permitía vivir, adaptarse y transformarse. Por el lado del metal, dos bandas centrales fueron Nash y Kraken, mientras que el punk paisa trascendió a las mismas bandas (I.R.A. como una de las más importantes) y no se puede entender sin el surgimiento de los fanzines, apuestas gráficas de crítica social y política y la película *Rodrigo D. no futuro* de Víctor Gaviria (1990).

Nash fue uno de los primeros grupos de heavy metal en Colombia. Lo conformaban cuatro músicos que provenían de grupos fallidos de metal y que contaban con la experiencia necesaria para grabar y tocar en vivo. Sus influencias eran principalmente bandas de hard rock estadounidenses e inglesas. En 1982 dieron un concierto memorable en la Plaza de toros La Macarena en Medellín que les permitió grabar su primer álbum con Discos Fuentes, y otros dos con Discos Victoria (Celnik 2018, 165). El rock había vuelto. Las disqueras estaban nuevamente firmando artistas de rock y esta vez con sonidos más fuertes y con mensajes contestatarios, disqueras que además eran conocidas por grabar a las estrellas de la música tropical colombiana y de otras partes de Latinoamérica.

En 1984, Kraken, una de las bandas de metal más representativas de Colombia, comenzó a presentarse en reconocidos bares y teatros de Medellín. Al principio hacían versiones de las canciones de grupos ingleses y estadounidenses, pero con el paso de los meses le apostaron a componer canciones originales y en español, algo novedoso y chocante para la época. En 1987, tras varios sencillos grabados y promocionados por la misma banda, Codiscos produjo el primer álbum de Kraken, el cual vendió más de 30.000 unidades en el país (Celnik 2018, 171). Es importante señalar esto puesto que hacer rock en español en ese momento en el país era considerado un “suicidio radial” (Celnik 2018, 190). El rock que sonaba y se consumía en Colombia era de afuera y en inglés.

El punk llegó a Medellín como respuesta de la rabia e inconformidad de los jóvenes en una sociedad excluyente. “Medellín, ciudad sin futuro” era la forma en que manifestaban sus sentimientos hacia la ciudad, su vida, su futuro, puesto que estaban casi que obligados a vivir en condiciones muy hostiles: hostigamiento de la policía, tasa de desempleo alto,

educación deficiente. Además, como ya se mencionó, era una época en que Pablo Escobar “gobernaba” la ciudad y, por tanto, había prohibido escuchar rock por considerarlo satánico, de ateos y de drogadictos (estereotipo adoptado desde los sesentas, por el consumo de alucinógenos, y no como rebelión hacia el cartel).

Sobre esta manera de entender y vivir la vida y el mundo, apareció en 1990 *Rodrigo D, no futuro*, una película de Víctor Gaviria, que reflejaba, desde su cotidianidad, la vida de un grupo punk en los barrios populares de Medellín. La banda sonora de la película consistió en las bandas de punk más representativas de la ciudad y se convirtió en un referente musical para la generación del momento y para las posteriores. También, esos mensajes y sonidos crudos del punk desde una mirada capitalina, quedaron plasmados en el primer LP del grupo de punk más representativo de Bogotá, La Pestilencia, *La muerte... Un compromiso de todos* (Arias 1992, 205; Celnik 2018, 176-177).

El punk como movimiento contracultural en Medellín (y también en Bogotá) no se puede explicar sin los fanzines que comenzaron a circular subterráneamente por toda la ciudad. Los fanzines aparecieron en Estados Unidos en la década de 1930 como un medio independiente de comunicación y de creación de contenido hecho por aficionados de la ciencia ficción. Más adelante, en los ochentas, el movimiento punk norteamericano se apropió de los fanzines y los convirtió en un distintivo de su propia escena.

Los fanzines punk hechos en Colombia, durante los ochentas y noventas, fueron expresiones gráficas del inconformismo político y social que se vivía (Conde 2016, 5). Era la forma de resistir los años vertiginosos de los ochenta, los atentados y asesinatos de Pablo Escobar, los abusos de la policía, la incompetencia de los gobernantes locales y nacionales; de rehusar de aquella imagen hegemónica instaurada por las instituciones y reproducida por una sociedad adormilada. La existencia de los fanzines “se sitúa en oposición al mainstream y a sus convenciones; se define así como una resistencia simbólica, cuya manera de operar estimula a sus adeptos y seguidores a producir sus propias publicaciones” (Conde 2016, 5). De esta manera, aquellos jóvenes que se autodenominaban punk encontraron un espacio de

expresión, un lugar entendido como “ gesto político por el solo hecho de existir, por ser lo que crecía a la sombra de la ciudad de la primavera⁷” (Bustamante 2016, 3).

En Bogotá, como se mencionó, el rock se movía de manera clandestina y subterránea.

Las bandas locales que comenzaron a aparecer a mediados de los ochentas sacaron sus primeros trabajos de manera independiente, es decir, ellos mismos se encargaron de la producción, financiación y distribución de sus sencillos, de darse a conocer entre un público nuevo ávido por rock. Bares como Cronopios, Café Imperial, teatros como el de Skandia o escenarios como la Media Torta fueron fundamentales para las bandas y el nuevo público, que se formaba en sus gustos musicales por medio de la radio, la televisión y unos más aventureros, por medio de las casetas informales de la calle 19.

La aparición en 1986 de la emisora Súper Stéreo 88.9 le dio un giro importante a la difusión del rock a un nivel mainstream. Sólo le daban cabida al rock cantado en inglés del estilo de U2, Queen, The Police o The Cure, puesto que “el nivel de las bandas locales no daba para competir con los anglos, la radio [era] un negocio y como tal se pensó y ejecutó” (Celnik 2018, 185). También era un momento en donde cantar rock en español en Bogotá no era bien visto, simplemente no se consideraba como una opción, el rock se hacía en inglés y punto. Es con la llegada del fenómeno conocido como el “rock en español” de Argentina, México y España que en Colombia, y especialmente en Bogotá, se puso de moda cantar en español.

Como las bandas debían sacar sus álbumes y sencillos de manera independiente, autofinanciados y promocionados por su cuenta, cuando comenzaron a sonar en la radio ya existía un público que los escuchaba, por lo que las cosas fueron más sencillas cuando algunos sellos discográficos quisieron grabarlos. Pero fueron sólo unos pocos los que tuvieron esta suerte. En 1985, Compañía Ilimitada sacó su primer álbum cantado en español de manera independiente. La promoción y difusión del álbum lo hicieron a través de presentaciones en algunos teatros y bares, conciertos en colegios y en el programa del

⁷ Apodo con el que se conoce a Medellín.

presentador Manolo Bellon, “Telediscoteca”. Por su parte, durante los ochentas, Pasaporte grabó varios sencillos de manera independiente, tocó en varios establecimientos y fue hasta 1987 que Sonolux firmó con ellos. Vivían a la sombra de Compañía Ilimitada, que para ese entonces ya era una de las grandes bandas de “Rock en español” hecho en Colombia.

Ambos grupos se catapultaron en 1988 con el Concierto de Conciertos en el Estadio El Campín de Bogotá. Todo confluyó para que estuvieran “en el sitio correcto en el momento correcto” (Celnik 2018, 190): eran los grupos para demostrar que en Colombia sí se hacía rock en español. Compañía Ilimitada abrió el concierto, le siguió Pasaporte, y entre los artistas que se presentaron estuvieron grupos de otros países como Franco de Vita, Timbiriche, Los Prisioneros, Los Toreros Muertos y Miguel Mateos. Asistieron 60.000 personas, lo que demostró a la radio y a la industria que sí existía un grupo importante de personas interesado en esa música, que había un potencial comercial que se debía explotar. El sello CBS sacó un compilado de música en español *Llena tu cabeza de rock en español* que vendió más de 125.000 copias entre 1987 y 1988 (Celnik 2018, 202, 219).

Este concierto para algunos fue un acontecimiento único e importante para la consolidación de la escena musical rockera en Bogotá. Para otros resultó algo muy sonado, pero poco profundo para la escena local, algo parecido a lo que sucedió con el Festival de Ancón en 1971: “todo aquello no era más que un espejismo manipulado por empresarios oportunistas y un alcalde muy interesado en ganarse el afecto de la juventud” (Arias 1992, 205). Empresarios que, como se dijo, quisieron sacar provecho monetario del fenómeno del rock en español y de un alcalde⁸ que quería tener a su favor toda una nueva generación de votantes para las elecciones presidenciales de 1994. Durante los noventa, todos los grupos continuaron funcionando por su cuenta, autogestionados, y en los noventa sólo unos cuantos lograron firmar con disqueras.

⁸ Durante el gobierno de Belisario Betancur (1982-1986) se aprobó un proyecto de ley para elegir popularmente a los alcaldes. Con esto se buscaba establecer unas bases locales de poder político e independencia con relación al gobierno central (Melo 2018, 256). En 1988, Andrés Pastrana se convirtió en el primer alcalde de Bogotá elegido por votación popular.

3.3. Los noventas

Los últimos años de la década de 1980 y los primeros años de la década de 1990 es una de las etapas más violentas del país y de Bogotá. En 1985 fue la toma del Palacio de Justicia por parte del M-19 y la orden militar de atacar para recuperar el control del edificio, hecho en donde murieron y desaparecieron a decenas de personas. También, entre 1988 y 1990 hubo un sin número de asesinatos de varios líderes políticos y sociales: José Antequera, secretario de la UP, Silvia Duzan, corresponsal de la BBC, Bernardo Jaramillo Ossa, candidato presidencial por la UP, Carlos Pizarro, candidato presidencial por el M-19 (recién reinsertado a la vida civil). Adicionalmente, se comenzó a atentar contra la sociedad civil con las bombas que los narcoterroristas ponían en la ciudad, como la del edificio del Departamento de Administración de Seguridad (DAS), la de la calle 72 y la calle 93, la de la avenida 26, la del centro Comercial Bulevar Niza, la del barrio Quiroga, entre otras. Es así como el narcoterrorismo llenó a Bogotá de incertidumbre y temor, las personas dejaron de salir a la calle, especialmente en las noches. Sin embargo, hubo cambios positivos como la desmovilización del M-19, la Nueva Asamblea Nacional Constituyente, en 1991, y la creación del Ministerio de Cultura (Melo 2017, 261).

Bogotá tuvo cuatro alcaldes entre 1988 y 1995. Andrés Pastraña (1988-1990), del cual ya se habló, y quien estuvo a cargo de desaparecer las casetas de la Calle 19 en un intento de renovación urbana (las casetas se convirtieron en locales comerciales de un centro comercial). Entre 1990 y 1992, el gobierno de Juan Martín Caicedo Ferrer estuvo marcado por el escándalo de corrupción de la hidroeléctrica capitalina y el consiguiente apagón. Entre 1992 y 1994, Jaime Castro apoyó, hasta cierta medida, diferentes proyectos culturales del recién creado Instituto Distrital de Recreación y Deporte y fue, bajo su gobierno, que se creó y realizó el primer festival de Rock al Parque en la ciudad (Ezpeleta y Franco 1998, 17). En enero de 1995, Antanas Mockus asumió la alcaldía de Bogotá y de este gobierno hay que mencionar la aparición de la Ley Zanahoria. Esta Ley restringía el horario de apertura de los bares y de otros establecimientos de ocio nocturno y la venta de alcohol. Esta medida hizo que la fiesta y la rumba, sin importar el género musical muriera a

la 1 de la madrugada. La fiesta mutó a sitios a las afueras de la ciudad y con la electrónica como su mayor exponente. La onda alternativa continuó sobreviviendo de manera underground y de autogestión, pero la llegada del internet en 1996 cambió las dinámicas de consumo y escucha del rock.

4. Análisis. Narrativas urbanas alternativas

El capítulo de análisis está dividido en dos secciones, cada una de las cuales hace una aproximación para entender la configuración de las narrativas urbanas alternativas en la creación y conformación de una escena rockera alternativa en Bogotá desde finales de la década de 1980 hasta mediados de la década de 1990. La primera sección refiere a la influencia musical que tuvieron las personas entrevistadas a lo largo de su niñez y adolescencia, influencia dada por sus padres, hermanos y/o abuelos, pero también por los amigos de colegio o del barrio. Así mismo, hace referencia a otro tipo de acercamientos musicales que directa o indirectamente los llevarían a hacer parte activa de la escena naciente de música rock alternativa bogotana. Entre estas otras formas de contacto musical están la radio, el cine, los instrumentos musicales, algunos conciertos, entre otros.

La segunda sección explica la creación y (re)configuración espacial tanto física como simbólica del circuito alternativo que ancla el existir de la escena musical. Como lo expone Bennett (2004, 3), una escena musical es un conjunto de expresiones colectivas que identifica a un número de personas como grupo y que están sujetas a las experiencias cotidianas de interacción con el espacio, el entorno y la pertenencia. Dichas expresiones y experiencias, también conocidas como narrativas, hacen que se creen significados colectivos alrededor de un lugar y su resignificación constante dentro de un ambiente local y/o regional. De esta manera, las narrativas urbanas alternativas, compiladas a partir de los testimonios de personas que vivieron e hicieron parte de la escena musical alternativa bogotana, están dadas por el movimiento, el recorrido y los lugares específicos que los hacían sentir que pertenecían a algo. Esta sección, entonces, tiene dos partes, marcadas por el recorrer la ciudad. Son dos espacios centrales en la conformación de la escena alternativa ya que congregaban al grupo alternativo bogotano y son todos recurrentes en los testimonios dados por las distintas personas entrevistadas. Específicamente se hará referencia a las casetas de la Calle 19, tiendas de música en donde se intercambiaban,

compraban o vendían los vinilos, discos y cassettes, y a los bares de rock alternativo como “Barbarie”, “Barbie”, “Bol&bar”, “Kalimán” y “Transilvania”.

4.1. ¿Quién narra?

Los testimonios orales que se tomaron para describir, mostrar y analizar las narrativas urbanas alternativas están caracterizados por ser personas claves en diversos ámbitos de la escena musical o manifestar un recuerdo de una manera especial que hace que se configure de manera diferente y múltiple la visión que se pueda crear sobre Bogotá. Para esta sección y la siguiente, se tendrán en cuenta los testimonios de Hernando Sierra y Fernando del Castillo, miembros de la banda Las 1280 Almas, de Fernando “Elvis” Sierra, vocalista de Estados Alterados, Héctor Mora, Chucky García y Eduardo Arias, periodistas musicales, Héctor Buitrago, bajista de Aterciopelados y dueño de una tienda de discos y de varios bares, Luis Fernando Ubayán, dj de uno de los bares y, por último, de Manuel Romero y Jorge Escandón, dueños o socios de bares.

4.1.1. Influencias musicales

Hernando Sierra, Las 1280 Almas

Su gusto por el rock empezó desde que estaba muy pequeño con el recuerdo de una colección de los Beatles que tenía un tío de él, además de lo que escuchaba en la radio en la década de los setentas y lo que sus hermanos mayores y los amigos de sus hermanos oían y que estaba de moda en ese tiempo, como Queen e Eagles. Desde los 9 o 10 años ya estaba en la calle con los amigos del barrio, jugando fútbol o juegos de calle. Él creció en el barrio Normandía al occidente de la ciudad y aún adolescente terminó yendo a la calle 19. En las casetas conoció a los Six Pistols, a Joy Divison y a The Clash, también a Metallica y a Slayer, en ese lugar fue donde se empezó a enterar de lo que sucedía en el mundo, porque Colombia, a nivel musical, no tenía mucho contacto con el mundo exterior. Y adicionalmente, tampoco tenía mucho contacto a nivel interno, es decir entre ciudades.

Sierra hace una caracterización real de lo que es Colombia al afirmar que “una cosa muy particular es que Colombia es como muy de ciudades, la movida en Medellín podía ser muy parecida a la de Bogotá, pero era la movida de Medellín, y la movida de Bogotá era la movida de Bogotá”. Ese rasgo que él asocia a la música, en realidad se vive con muchas otras cosas.

Fernando del Castillo, Las 1280 Almas

Del Castillo es el hijo menor de una familia de seis hermanos. Su papá era profesor de literatura en una escuela, por lo que en su casa siempre había una inquietud intelectual y cultural. Creció en un ambiente más o menos libre pensador y cada uno de sus hermanos y él mismo tenían su espacio para buscar y experimentar en lo que quisieran. Cuando tenía 13 años se mudaron a un barrio popular en el sector de Kennedy, al occidente de la ciudad (ver Anexo 2, Mapa 1). El cambio de residencia lo afectó notablemente pues, en palabras de él “me empecé a dar cuenta que la vida no era tan bonita en mucha gente del barrio, mis compañeros, entonces comencé a experimentar otro estilo de vida más guerrero, más bizarro, más fuerte (...) También empecé a buscar gente que más o menos vibraban en mi misma onda, que eventualmente se convirtieron en mis amigos y compañeros de la banda”.

En su casa los hermanos mayores escuchaban a los Beatles y los Rolling Stones y, en la universidad, comenzaron a escuchar nueva trova, a Joan Manuel Serrat. Su papá, por su parte, desde siempre era un amor por la música antillana, el son cubano, la Sonora Matancera, la salsa de Fruko y sus tesos, la salsa de la Fania. “Todo eso se oía en mi casa, esa mezcla, pero me creó como un colchón mental, sin mucho filtro. Pero digamos que cuando ya tuve un poco más de filtro, empecé a decantarme más por los Rolling Stones y por esa música que era menos complaciente”. Siendo aún adolescente, comenzó a frecuentar unos “huecos” o sitios súper feos y decadentes, en los barrios germinales de Kennedy, donde pasaban salsa “de la buena, de la de los setentas” y también ponían rock del estilo de Deep Purple y Black Sabbath.

Por sus compañeros del colegio conoció también el rock en el español, “o lo que llegó aquí con esa etiqueta”. Era rock argentino, principalmente Soda Stereo y Miguel Mateos y rock español (de España) con la agrupación Radiofutura. Esto era lo que llegaba comercialmente al país, a través de la radio y algunos programas de televisión, y era responsabilidad de él y de sus compañeros ir un poco más allá y salir a buscar lugares que le permitieran conocer otro tipo de música más alineado a sus gustos e inquietudes.

Héctor Mora, periodista

El gusto por la música comenzó por los viajes al exterior que realizaba su padre continuamente y a los cuales Mora casi siempre lo acompañaba. Su padre tenía un programa de televisión que mostraba las culturas del mundo, por lo que una parte esencial de la labor de Mora mientras estaban fuera de Colombia era buscar tiendas de discos con músicas locales para ambientar los videos que se grababan. Además, él sabía que en Colombia la posibilidad de adquirir música rara o de latitudes poco habitadas era casi imposible de conseguir.

Viajó a más de cincuenta países, entre los cuales están Alemania oriental, Alemania occidental, la Unión Soviética, Brasil, Paraguay, Panamá, México, Canadá, Marruecos, Egipto y Kenia y en todos ellos visitó tiendas de discos. No obstante, no era posible comprar muchos vinilos porque “cada kilo cuenta muchísimo” porque se viajaba con todos los equipos de grabación de la época, máquinas pesadas con varias baterías y cassettes de grabación. Cuando estaba en el extranjero, él compraba muchos cassettes, porque no ocupaban mucho espacio al viajar y entonces podía llevarlos consigo y también su walkman. Mora asegura “que fueron esos viajes, el conocer esas tiendas de discos y ese acercamiento a otras culturas del mundo, donde siempre había algo de folclor”, lo que despertó una pasión hacia la música de cualquier género musical.

En el colegio, por los amigos, empezaron a llegar sonidos cada vez más pesados “hasta que alguien te pasa el primer cassette de Metallica y ahí te cambia la vida”. En su casa nunca lo molestaron por su gusto por el rock o por sonidos estridentes, por su gran

amor por el metal. El supone que es porque existía un gran entendimiento y aceptación de que existían varios tipos de música alrededor del mundo y que cada una respondía a su contexto local. Tuvo la oportunidad de estudiar música un tiempo en la Universidad de los Andes, algo que él cree le ayudó para abrir la mente y entender mejor las apuestas musicales de los diferentes países a los que ya había ido. El estudiar música permite abrir la percepción y la apreciación pues da otras perspectivas, otros contactos, otras opiniones.

Héctor Buitrago, Aterciopelados

El primer recuerdo musical es de su abuela tocando unas tonadas campesinas con la armónica, “como música bambuqueada”. Él es hijo único y su mamá trabajaba, por lo que se crió en casa de sus abuelos. Su abuela era campesina, de una población del departamento de Boyacá, llamada Samacá. Su segundo momento musical es en su cumpleaños número 11 o 12, cuando le regalaron un vinilo de salsa, Richie Ray Jala Jala Boogaloo. Él recuerda pensar “ve esto qué será” y cuando lo oyó dijo “uau esto está buenísimo, esos pianos y esos riffs, increíbles”.

El gusto personal se empezó a desarrollar cuando estaba en el colegio y su compañero de pupitre le prestaba los discos de su hermana rockera. Deep Purple, Led Zeppelin, Sweet, eran los grupos que descubrió por su compañero, luego, en la calle 19 halló AC/DC, Judas Priest y Iron Maiden. Más adelante empezó a escuchar new wave, después punk, género en el cual se especializó. “El disco de los Sex Pistols *Never Mind the Bollocks* me hizo cambiar toda mi visión de la música y me hizo pasar de estar escuchando hard rock, heavy metal y hasta rock progresivo, a escuchar solo punk, solo hard core”. Sin embargo, y por los bares, él continuó manteniéndose a la vanguardia musical en todos los géneros alternativos.

4.1.2. Otro tipo de acercamientos musicales

Hernando Sierra, Las 1280 Almas

Su primera guitarra. “Eso fue muy bonito, yo jodí mucho desde muy pelao”. Al cumplir 12 o 13 años, su mamá le regaló su primera guitarra de Chiquinquirá. Lo primero que aprendió a tocar fue música de los Beatles, las canciones más básicas, lo primero que ellos sacaron y que tenían solo tres acordes. Tocaba en guitarra acústica algunas cosas de Silvio Rodríguez, algunas cosas de Pablo Milanés, pero nunca pensando en ser profesional, sino de hobby. Mientras estudiaba cine en la Universidad Nacional, tuvo que trabajar y con el dinero que ganaba se compró la primera guitarra eléctrica, se la compró a un profesor. Era una guitarra imitación de una fender stratocaster, con esa guitarra empezó a tocar en Las 1280 Almas, pero después se la robaron en un ensayo con la gente de Darkness.

Conciertos de conciertos. Se fue caminando de su casa en Normandía al Salitre, lugar del concierto. Él no entró al concierto sino que se quedó afuera escuchando y viendo lo que pasaba. “Varias cosas alcancé a oír afuera del estadio y sobre todo el ambiente fue muy interesante, ese concierto fue muy loco porque había rock, pero también pop y un grupo de adolescentes, Timbiriche”. Había mucha gente afuera, muchos jóvenes rockeros que él empezó a identificar porque ya los había visto en la calle 19.

Eduardo Arias, periodista e integrante de Hora Local

Grabación de sencillos y discos. El primer disco de Hora Local lo grabaron con sus propios recursos en una grabadora de 8 pistas. Sin embargo, el otro miembro de la banda, que trabajaba en Phillips, decidió etiquetar su disco con el sello Polydor “como si fuéramos The Who, pero bueno, el que tenga el sencillo de Hora Local verá el Polydor como si fuera pues wow, cuando en realidad pues...”. Por otra parte, en 1990, su mánager viajó a España con algunos discos que tenían 4 o 5 sencillos, empeñado en que Hora Local lo conociera algún sello español. El mánager no hizo ningún contacto en concreto, pero sí logró decirle a Many Moure, de Los Toreros Muertos, que fuera a Colombia a hacer la producción y gratis, que ellos se encargaban de alojarlo y alimentarlo. Mourne viajó a Colombia, grabaron el álbum en estudio y según Arias, “este ha sido uno de los mejores trabajos de Many Moure”.

4.2. Los lugares de la música alternativa en Bogotá

Las narrativas urbanas alternativas están mediadas directamente con la configuración espacial de la ciudad y de los lugares claves que reúnen a la comunidad de rock alternativo. En este caso, las casetas o carpas de música de la Calle 19 eran un punto de encuentro para todos aquellos gomosos de la música. Personas amantes de cualquier género musical asistían casi a diario a este lugar para encontrar alguna novedad o rareza musical. Todas las personas entrevistadas se referían a las casetas como lugares físicos donde conseguir música, donde conocer música nueva y donde enterarse de lo que sucedía en la escena musical alternativa bogotana.

Por otro lado, los bares de rock alternativo configuraron la misma escena. Los bares fueron piezas fundamentales para tener lugares en común y propios, donde se podía ir de fiesta, a hablar con amigos, a escuchar música nueva, a tomarse un par de cervezas. Estos lugares normalmente estaban ubicados sobre avenidas o calles principales y el circuito empezaba en el barrio La Candelaria en el centro de la ciudad y terminaba en el barrio Cedritos al norte de la ciudad. Los bares normalmente se montaban en bodegas o en almacenes, pero también hubo casas adaptadas a las necesidades de la escena musical.

De esta manera, a partir de los recorridos por la calle 19 y por los bares de rock alternativo, entre el “gran” circuito y los sub-circuitos, desde las experiencias, recuerdos y anécdotas vividas en cada bar, se va entrelazando las narrativas urbanas de lo que fue y se experimentaba Bogotá durante el primer lustro de la década de 1990. Esto porque si bien la calle 19 era el sitio para comprar música original y reciente, los bares también se constituyeron como puntos fundamentales para conocer nuevas tendencias musicales y alternativas.

4.2.1. Las casetas de la Calle 19

La década de los ochentas estuvo marcada por la subsistencia a manera underground de los géneros alternativos. El punk y el metal, por ser tribus urbanas, se pudieron consolidar más fuertemente como grupo, a diferencia del alternativo, quienes se movían por gustos

musicales, más no bajo una ideología social o política. Sin embargo, ante la escasez de sitios donde se pudiera conseguir música diferente y novedosa, la Calle 19 se convirtió en un paso fijo para todos aquellos que quisieran adquirir música alternativa, ya fuera por compraventa o por intercambio. Durante los ochentas y parte de los noventas, antes de la llegada del internet y de las plataformas de descarga ilegal como Ares y Napster, lo que no se encontrara en la Calle 19 se encargaba al extranjero, ya fuera porque un amigo o conocido trajera discos o porque se pedían a tiendas especializadas en Estados Unidos o Europa.

Héctor Buitrago menciona que los discos de hard core o de punk, lo más reciente, los conseguía por correo: “Yo metía los dólares en unas cartas para que me mandaran los vinilos y me llegaban al mes, a los dos meses, y a veces se perdía la plata, de vez en cuando, sus 20 dólares”. En ocasiones lo que él hacía era hacer trueques con conocidos que vivían fuera de Colombia, “uno mandaba música de acá y ellos mandaban música de allá”. En esta persecución de músicas alternativas alrededor del mundo, Buitrago decidió abrir su propia tienda de discos, Mordiscos, junto con el sastre José, un reconocido personaje de la escena porque ha intercambiado discos en la calle 19 toda su vida. Con Mordiscos Buitrago y José buscaban tener un lugar con los géneros musicales que a él le interesaban y que no encontraba en las tiendas existentes. Buitrago recuerda cuando viajó a Alemania a finales de los ochentas

“y traje unas cajadas de discos, y luego fue todo un rollo porque iban quedándose aquí en la aduana, nos tocó hacer un montón de maniobras para poder sacarlos, pero con ese material, con esos discos que yo traje, montamos Mordiscos. Mordiscos era especializado en punk, en hard core, en metal y en música experimental industrial y electrónica de vanguardia. Ese era el énfasis de Mordiscos y por eso el éxito, porque ninguna otra tienda vendía esa música en ese momento”.

Por su parte, Héctor Mora dice que desafortunadamente en Bogotá existían muy pocas tiendas de discos que manejaran catálogos de música extranjera, las pocas que habían eran especializadas, como es el caso de Mordiscos. También estaban los almacenes de cadena,

como Discos Bambuco, pero donde no había casi nada de rock colombiano, tal vez los primeros vinilos de Ekhyosis y de Kraken, y lo que vendían de rock extranjero era en su gran mayoría rock clásico y era muy costoso. Eduardo Arias, periodista y coleccionista de música, dice que las casetas de la 19 fueron su lugar favorito durante los ochentas para conseguir música nueva y diferente, en una forma tal vez detectivesca y resalta que con la apertura económica empezaron a llegar cosas diferentes. Sin embargo, por su carrera como reseñador de discos, los sellos discográficos le enviaban los discos y ya no tenía necesidad de regresar a las casetas.

Si para algunos las casetas de la 19 no eran suficiente para satisfacer su búsqueda musical, para otros era un sitio increíble, Fernando del Castillo menciona que “para uno que le gustaba la música eso era como un paraíso, uno iba allá y si tenías dinero comprabas acetatos, si no tenías dinero, ibas a que te grabaran en cassettes, que era lo que yo hacía. Uno iba allá, uno hacía unas listas y ellos se encargaban de conseguir y grabar toda la música”. Esta noción de ser un sitio de búsqueda y de intercambio, de hallar cosas diferentes y raras, Del Castillo lo describe como el internet de la época: “el internet era ir a la 19, a las casetas donde vendían música, pues en el sentido musical, eso era el internet. Uno encontraba cosas que no se encontraban en otro lado”.

No obstante, en 1989 hay un cambio importante en la concepción y vivencia callejera de la Calle 19. El alcalde Andrés Pastrana, buscando recuperar el espacio público, hizo que se trasladaran todas las casetas al centro comercial Ovni 19, que fue construido justo al frente de donde estaban las casetas. Esto claramente cambia la dinámica del intercambio musical que se vivía cotidianamente en la calle y transforma la compraventa y trueque musical, de uno más artesanal a uno más formal y serio. Mora recuerda este tránsito:

La avenida 19 antes estaba llena de, como de tiendas de venta pública en lata, como en casetas, las que son hechas en lata (...). Esas casetas estaban sobre el andén, en invasión del espacio público, marcadas con el patrocinio de Coca Cola, [gaseosas] Postobón, de cosas grandes, pero era invasión de espacio público. Y en esas casetas había algunas personas que

se habían arriesgado y vendían discos, mucho usado, y comenzaron a traer de afuera. Pero esa era la zona de movimiento. Luego pasaron algunas al centro comercial (...) y eso ya le dio un mayor estatus y pues permitió una mayor difusión formal.

Algo a destacar en este fragmento y que coincide con la creación de las narrativas alternativas urbanas es la idea de “zona de movimiento”. Mora y todos los entrevistados coinciden en que la calle 19 y las casetas fue el primer espacio donde circuló lo alternativo, y fungía como medio difusor de lo que sucedía en la ciudad con respecto a la escena. En las casetas y en el contacto con la gente era como las personas se enteraban de los conciertos o de los toques en los bares, del cierre y/o apertura de los bares, de programas especializados que se transmitirán en las emisoras, en las fiestas clandestinas que realizaban en casas deshabitadas, entre otras actividades. Hernando Sierra menciona que “[ahí] uno se enteraba de los toques e iba a los toques, a veces gratuitos, a veces pagados, a veces en los sitios más inesperados”. Era además el punto donde se empezaba a caminar por la carrera séptima para llegar a los bares ubicados en Teusaquillo y Chapinero, además de la Universidad Javeriana y varios estudios de grabación independientes.

Sierra recorría la calle 19 con sus compañeros de banda y siempre le pareció súper interesante que en ese lugar se concentraran los integrantes de los grupos medio famosos bogotanos y paisas como Compañía Ilimitada, Pasaporte, Estados Alterados o La Pestilencia: “En Bogotá grupos medio famosos que uno veía (...) circulaban en esa zona de la 19, como era el sitio donde se podía encontrar la música, ellos circulaban por ahí, uno los veía, algunos los conocían (...), pero había una especie de principio de movida menos pop, menos pensando en lo comercial”. El movimiento, pensado como recorrido, de esa calle permitió la supervivencia de los grupos alternativos en los ochentas, así como la creación de nuevos hacia finales de la década. Podría decirse que era el aglutinador de lo que posteriormente se convertiría en la escena alternativa bogotana, sin perder vigencia ni importancia. Mora afirma que “ya comienza la circulación independiente, y todo el boom de la música [alternativa], como en la primera mitad de la década de los noventas, muy en

el espíritu punk, del Do it Yourself, y demás, entonces los grupos se graban, se distribuyen, se promocionan y ahí esas casetas cobran mayor importancia”, porque es su único recurso físico para darse a conocer de manera eficiente.

En la primera mitad de la década de los noventa, con la aparición de los bares para escuchar y tocar música alternativa, la comunidad que hace parte de lo alternativo se comienza a dispersar por la ciudad. Sin embargo, todos tienen los puntos geográficos más representativos de la escena fijos en sus memorias, aún cuando los bares ya no existan y las tiendas de discos estén próximas a desaparecer. La calle 19 es entonces un punto clave, así como el barrio la Candelaria, un poco hacia el suroriente de la ciudad (Ver Anexo 2). Este barrio se encuentra a unos 10 minutos caminando de las casetas, por lo que no es raro pensar que el primer foco principal de los bares alternativos haya sido precisamente en este barrio.

4.2.2. Los bares de rock alternativo

El barrio La Candelaria, en el centro de la ciudad, entre la calle 10 y las carreras 3 y 5, se configuró como el primer espacio de escape rockero de la rumba bogotana por la apertura del primer bar underground en 1990: Barbarie. Sobre esa misma calle ya existían otros dos bares, La Casona y Estación Central, los cuales se podrían considerar como precursores del naciente circuito underground, ya que además de poner géneros musicales, como salsa, vallenato o pop, también incursionaban reservadamente en nuevas apuestas rockeras. A finales de la década de 1980, en ambos bares se presentaron bandas como Distrito Especial, Sociedad Anónima y Hora Local, grupos pioneros de la escena alternativa bogotana, que convocaban a los estudiantes y artistas quienes buscaban rumba, fiesta y algo diferente de lo que ya ofrecía la noche bogotana.

Héctor Buitrago menciona que “la Calle 10 se volvió como un parchadero de gente de toda Bogotá que estaba buscando algo diferente y este lugar estalló y se volvió un punto de encuentro” y al referirse a La Casona, dice que “jugó un papel muy importante porque quedaba en la mitad de esos bares (...), por lo menos para mí, me inspiró muchísimo ver

grupos bogotanos que hacían canciones y que tenían un sonido muy auténtico, muy personal y que era muy pro para el momento. Y esas rumbas en La Casona fueron las que nos inspiraron para abrir un bar”.

Eran finales de la década de 1980, años de violencia urbana producto de la confrontación entre el gobierno nacional y los carteles de la droga. En febrero de 1990, Héctor Butrago y Andrea Echeverri (su compañera de Aterciopelados) abrieron el bar Barbarie y con el nombre intentaron responder al eco de los distintos atentados que sucedían en la ciudad, específicamente al carrobomba que explotó en diciembre de 1989 al frente del edificio del Departamento Administrativo de Seguridad (DAS). Echeverri recuerda cuando

Nos fuimos a vivir [a] un edificio en la calle 6 con [carrera] 5, bien feito, pero barato. Y entonces me acuerdo que, cuando nos pasamos, a los tres días de estar ahí fue la bomba del DAS, y nosotros “¡BOOM, jueputa, ¿qué pasó?!” Y entonces empezamos como a caminar por el barrio y ahí fue cuando vimos esta casa, una casa colonial enorme en arriendo, y preguntamos y no era cara, y no era tanta la diferencia con el lugarcito este donde vivíamos, y cabíamos, digamos para vivir y para tener el bar porque tenía dos pisos (García 2021).

Barbarie se convirtió en el primer punto referencial de la vida alternativa capitalina, aún después de haber cerrado sus puertas. Su paso por la escena fue corta porque los vecinos de La Candelaria, cansados del ruido y de este grupo alternativo que se apropiaba de la calle noche tras noche, llamaron a la policía y el bar fue clausurado. Eduardo Arias comenta al respecto que “son casas que no estaban insonorizadas, es decir, la música hacía ruido, pero era la gente en la calle haciendo bulla, a veces la gente cree que la bulla es la música, pero la bulla es la gente hablando que ni sabe que está hablando duro”, entre otras cosas lo que hizo que los vecinos se quejaran.

Sin embargo, Barbarie fue suficiente para abrir una tarima, “incómoda porque quedaba bajo las escaleras que conducían al segundo piso” (Chucky García, en discusión

con el autor), por donde pasaron bandas de importancia nacional como Estados Alterados de Medellín. Fernando Elvis Sierra, al relatar su recuerdo sobre Barbarie, el primer bar que los recibió en Bogotá, lo describe como “una casa antigua de esas con patio central, diseño típico santafereño; en el patio central estaba la gente que iba a ver el concierto y estaba rodeado por un corredor, en ese corredor debajo de unas escaleras montaron, no la tarima, sino un punto donde nos hacíamos los de la banda, el baterista nuestro que estaba más al fondo se chocaba con las escaleras, y no había tarima, la gente estaba a mi altura a mi nivel, yo veía a los primeros, a los de atrás no los veía”.

Por su parte, Hernando Sierra de las 1280 Almas, menciona que Barbarie era el más importante de todos los bares alternativos: “Esos bares eran puntos de atracción importantísima porque había una especie de curaduría, porque Héctor siempre ha sido muy estudioso y fanático de la música y compraba mucha música, vendía y compraba música. En Barbarie había mucha música muy buena que traían personas de Francia, de Inglaterra, de Latinoamérica o gringos alternativos”. De esta manera, Barbarie no sólo se consolida como un lugar de encuentro de fiesta alternativa, para conocer personas con gustos similares e intercambiar ideas y músicas, sino también, se vuelve un lugar pionero y exclusivo de programación de rock alternativo de diversas latitudes.

Buitrago menciona, con relación a la música que se ponía en el bar, que lo más importante era poner música que a él le gustara y que no se encontrara en ninguna otra parte de la ciudad: “Los djs de la radio comercial [nacional] se interesaban en esa música que se estaba programando en Barbarie. Yo me acuerdo que cuando ponía esa música en español en Barbarie, yo era el dj principal, se acercaban los djs de las emisoras, así muy famosos, me preguntaban que qué sonaba, y ahí poníamos a Estados Alterados, a Caifanes, a Fabulosos Cadillacs, a Soda Estéreo, entonces también impulsó el movimiento del rock en español”. Porque varios grupos latinoamericanos, claves en el desarrollo del rock en español, sonaron por primera vez en bares como Barbarie, Barbie, Kalimán o Transilvania, y allí fueron descubiertos por los djs de las emisoras comerciales quienes se encargaron de darle una movida diferente y mainstream al fenómeno.

Los bares de rock eran lugares donde se reunían personas de todas partes de la ciudad, de todas los estratos sociales. Las personas olvidaban su proveniencia para disfrutar por una noche de la expresión de la música, conocer a nuevas personas y reunirse a escuchar buena música. Aún cuando los bares estuvieron marcados por cortos periodos de vida (oscilaban entre dos meses a un año y medio), no perdieron vigencia ni importancia en la resignificación de la escena alternativa local bogotana, puesto que hoy siguen siendo fundamentales para explicar y narrativizar la escena musical de la década de los noventas. Sin embargo, es evidente que los bares de Héctor Buitrago, entre 1990 y 1994, eran especiales y únicos, en cuanto al concepto alternativo y musical. Los que siguieron su legado, partieron del referente Barbarie para especializarse en ciertas músicas alternativas como el punk, el ska, el funk, el rock en español español, el metal industrial o el rock electrónico.

Dos ejemplos de este legado fueron los bares Vena Arteria (1992) y Bol&Bar (1993). El primero se mantenía en las inmediaciones del centro, en la localidad de Santa Fe, ubicado en la calle 28 con carrera 4, mientras que el segundo se encontraba ubicado más al norte de la ciudad, en el sector de Chapinero occidental, en la calle 63 con carrera 9 (ver Anexo 2, Mapa 1). Vena Arteria nace a partir de un concierto de Mano Negra, una agrupación franco-española, que estaba buscando una locación en la ciudad para tocar, pero no quería que fuera cualquier sitio. Manuel Romero, uno de los socios fundadores del bar, decide junto con una amiga arrendar una bodega y adecuar el sitio para el concierto, el cual resultó ser un éxito total, a tal punto que Romero afirma que “Vena Arteria duró muy poco por el éxito, su éxito lo condenó (...) duró un mes gracias a ese concierto, porque la capacidad sobrepasaba a toda la gente que llegó”.

Durante esos primeros años de florecimiento de los bares alternativos, se vivía un momento muy interesante porque todas las personas que de alguna manera estaban conectadas a la escena alternativa bogotana estaban unidas para sacar adelante algo único que los caracterizaba, que les permitía compartir y disfrutar sin contratiempos, siempre de una manera marginal, con respecto al resto de la sociedad capitalina que los consideraba

como ruidosos, satánicos o simplemente no entendía qué estaba ocurriendo. Siguiendo la definición de Bennett de escena musical, en la cual diferentes contextos musicales (productores, mánagers, músicos, periodistas, fans) colisionan colectivamente para compartir sus gustos musicales que los diferencien de los otros y de lo comercial (2004, 1), provoca que esta conciencia (o inconsciencia) colectiva de grupo, que los reunía bajo la necesidad de encontrar música y lugares diferentes a los convencionales, en este caso, alrededor de los bares de rock, cree y consolide una escena local alternativa propia, que la distingue de otras en el país y en América Latina. Es por esto que para explicar lo que pasó en los noventas con respecto a la onda alternativa, es imprescindible hablar de los bares, de lo que representaron para ese grupo de jóvenes universitarios y profesionales como parte de un colectivo.

Con relación a esto, y retomando la anécdota del concierto de Mano Negra, Romero dice que “hay una expresión muy sincera de la música, cuando eso pasa y no es la moda, cuando no estás adaptando una identidad para ser aceptado, sino que estás tomando la música como una forma de expresión para vivir, es algo distinto”. Una asistente al concierto recuerda: “Uy no, ese concierto fue una maravilla, porque además llegaron los manes y dijeron ‘nosotros tocamos y no les cobramos, pero la condición es que ustedes tampoco cobran’, además la cerveza era gratis, entonces imagínese, se riega la bola por toda Bogotá, que hay concierto gratis de Mano Negra y Mano Negra nunca había tocado en Bogotá ni nada”. Romero reflexiona que por lo pequeño del sitio, el pogo que se armó, los dos pisos de gente que se botaba sobre las otras personas, mientras afuera había más gente intentando entrar, no sabe cómo no pasó nada, pero que, sin embargo, “No había lugar a la violencia, porque todos sentían lo mismo”.

Esta última anotación de la no violencia es clave para la escena independiente bogotana. A pesar de la violencia que atravesaba el país y las bombas que casi a diario estallaban en la ciudad, los conciertos y las fiestas en estos bares eran relativamente tranquilos. Sólo hay referencias a peleas cuando se cruzaban en la calle tribus urbanas como los skinheads o los punkeros, o cuando estas tribus se sentían identificadas con

algunos grupos alternativos, asistían a los conciertos y terminaban peleando. Pero, por lo demás, aún cuando siempre había pogo, no era un ambiente violento, era un ambiente de fuga de los acontecimientos cotidianos del país.

Fernando Elvis Sierra recuerda que “había mucho miedo en el ambiente, pero también había esa sensación de ¡hay que vivir!”, y él venía de un ambiente todavía más violento e incierto que era en su momento Medellín. Se ponían bombas aleatoriamente en la calle, sucedían masacres, se repartían volantes clandestinos que decían “vamos hacer una limpieza social, porque todo el que esté en la calle después de las 10 de la noche o es prostituta o es homosexual y lo vamos a matar”. Pero aún así, con estas amenazas tanto en Medellín como en Bogotá, él salía a la calle en la noche, no se quedaba escondido y con miedo en la casa, como hicieron muchos. “Yo caminaba 50 cuadras para ir al bar que me gustaba a las 10 u 11 de la noche, solo por la calle, tranquilo, como que la filosofía era ‘el que me va a robar se encarta porque no tengo nada, no le debo nada a nadie, si me toca me toca, pero yo no tengo de que preocuparme’, y muchos éramos así, muchos éramos hay que seguir la vida”. Luis Fernando Ubayán, dj del bar Kalimán (1994), otro icónico bar alternativo creado por Héctor Buitrago, recuerda que había mucha violencia, “recuerdo que llegaba uno a la [calle] 82, porque el bar quedaba en la 82 con 14, y muchas balaceras, mucha violencia, mucho narcotráfico” y concluye con “creo que la música nos rescató un poco a varios de eso”. Esta puede considerarse como una característica de la escena alternativa, de lo que significaba el moverse por la ciudad y no quedarse quieto. La necesidad de asistir a los bares, a los conciertos, a compartir con las otras personas que también vivían día a día bajo la misma premisa y que de alguna manera los hacía simpatizar entre sí, más allá de la música.

En el caso de Bol&Bar, fue un grupo de amigos que, aburridos de no encontrar algo que les gustara, decidieron montar un bar para hacer amigos, un bar para poderse reunir a compartir algo en común: “había mucho corazón, muchas ganas de divertirse, de ser feliz, y creo que era el feeling de todas las bandas que tocaban, de toda la gente que iba, inclusive la gente bailaba en la calle y sin camisa, que en este frío de Bogotá es algo único”, dice

Jorge Escandón, uno de los dueños del bar. El concepto del bar nació en homenaje a Simón Bolívar y a partir de allí reconstruyeron de una manera novedosa, apartes importantes de la Historia de Colombia durante el siglo XIX. Los cócteles, por ejemplo, se llamaban el “Bravo Páez” o el “Pantano de Vargas”, este último era una bebida con abundantes hierbas.

Bol&Bar era un bar pequeño que tomó una fuerza increíble porque, además de rock alternativo, mezclaban con funk, soul, reggae y mucho rock en español, especialmente de España y Argentina. entonces se convirtió en “el primer bar que no fue definido por el género de música que se ponía, sino porque la música era buena” (Escandón, en discusión con el autor). Pero también, los administradores de este bar se movían bajo la premisa de que “la manera de ser de un bar, era que tocaran los grupos”. Un nuevo espacio se abría entonces para las bandas locales e invitados internacionales. Como era un bar muy pequeño, la barra se convertía en el escenario. Escandón recuerda que “montábamos unos andamios, esas cosas que usan en la construcción para subirse, y la gente bailaba debajo de los andamios, y el grupo tocaba”. Las 1280 Almas fue el primer grupo en tocar allá y en una de sus múltiples presentaciones en ese bar, uno de los andamios se soltó. No hubo heridos, se esperó a que se limpiara el sitio y el público volvió a entrar y a seguir disfrutando del concierto. También tocaron los Aterciopelados en sus inicios y otras agrupaciones que permanecieron activas hasta mediados de los noventas, como Carpe Diem, MarloHábil, Yuri Gagarín, Zut y Catedral.

Héctor Buitrago tuvo otros tres bares de gran importancia para la escena alternativa bogotana. Chucky García anota que “Barbarie, Barbie, Kalimán y luego Transilvania tenían que ver con Andrea Echeverri y Héctor Buitrago. Sin duda eran referentes porque en Transilvania vi a Caifanes la primera vez que vino, vi a Ekhyrosis, a La Pestilencia y no solo eran lugares de conciertos, sino que había un intercambio cultural bastante importante de lo que estaba pasando en el underground”. Buitrago se convirtió en un referente de culto con respecto a la música alternativa y a otras músicas experimentales que se estuvieran produciendo en todas partes del mundo.

Los bares, como se dijo, comenzaron a aparecer en el barrio La Candelaria en el centro de la ciudad y se fueron desplazando hacia el norte por los barrios de Teusaquillo y Chapinero, pasando por la Zona Rosa (unos de los barrios más exclusivos de rumba de la ciudad), hasta llegar al barrio de Cedritos en la calle 145 con carrera séptima (ver Anexo 2, Mapa 2). Esto es importante revisarlo puesto que en un principio el público amante de lo alternativo podía desplazarse a pie entre los bares del centro y Teusaquillo (entre las calles 10 y 45), incluso se podía llegar caminando hasta algunos bares de Chapinero (calles 50 a 60), pero la distancia comenzó a acrecentarse a medida que la ciudad y los bares se extendían hacia el norte. Esto produjo la creación de circuitos de bares entre los mismos barrios y el desplazamiento comenzó a ser más corto, solo entre unas pocas cuadras de diferencia. Las personas empezaron a elegir a donde ir, si al centro, o a Chapinero, o a la Zona Rosa, o si por el contrario se aventuraban a ir hasta Cedritos, donde quedaba Barbie, el segundo bar exitoso de Buitrago.

Esto ocasionó una fragmentación en la forma en que se vivió la noche alternativa, en cuanto a la espacialidad y el recorrido que se hacía en la ciudad. Sin embargo, la misma fragmentación suscitó resignificaciones espaciales de los mismos bares y de las calles principales en donde estaban ubicados. La distancia entre los barrios y los bares eran producto también de la expansión de la ciudad y, a partir de ello, se manifestaron nuevas formas de identificarse con los lugares alternativos “tradicionales” y “nuevos”. Además, hay que apuntar que este fenómeno no fue cronológico, Barbie, el bar más al norte de la ciudad (carrera 7 con calle 145), abrió sus puertas a finales de 1990. Este bar, recuerda Fernando Elvis Sierra, “[lo] pusieron en el norte, en la parte más play [y moderna] de la ciudad, entonces ya no le llamaron Barbarie, sino que le llamaron Barbie”. Los otros dos bares de Buitrago, Transilvania (1993) y Kalimán (1994), estaban ubicados en la calle 59 con carrera 7, en la localidad de Chapinero, y en el centro de la Zona Rosa bogotana, en la calle 82 con carrera 14, respectivamente.

Kalimán era una casa de familia que compraron y se fue adaptando a las necesidades del bar, “era más la arquitectura de una casa que se va adaptando, se van

tumbando paredes” (Romero en discusión con el autor) y, por eso mismo, la peculiar tarima con un árbol gigante en la mitad. Buitrago y sus socios decidieron no tumbar el árbol, sino que adaptaron el espacio para que pudiera convivir junto con la música. Luis Fernando Ubayán, quien fue dj de Kalimán, menciona que “con respecto a la vida del bar se ponían bastantes géneros musicales, se ponía ska, hip-hop, se ponía algo de punk. También recuerdo que estaba ese boom del rock mexicano con toda, como Fobia, la Maldita Vecindad, bueno, un montón de bandas que ahorita se me escapan, igual que el boom de la música rock argentina, y al final de la noche, más o menos una hora, empezaron a meter música mucho más electrónica, creo que ahí empezó a nacer la escena de la música electrónica en Bogotá”.

En enero de 1995, el alcalde de Bogotá Antanas Mockus decidió implementar una ley que obligaba a los establecimientos de esparcimiento a cerrar a la 1 de la madrugada. Esta ley se conoció como la “Ley Zanahoria” y buscaba bajar las tasas de criminalidad y homicidios en la ciudad. Si bien dichas tasas si decrecieron, la vida nocturna de la ciudad se vio interrumpida. Los bares comenzaron a abrir más temprano, pero ya no se podía amanecer en los bares o en la calle. La fiesta entonces se transformó y se dio inicio a los crossovers o fiestas clandestinas a las afueras de la ciudad. Las personas migraban a media noche del bar alternativo o de la discoteca hacia los crossovers y lo que se vivía ya no fue lo mismo a como era en el primer lustro de la década de 1990. La música electrónica desplazó al rock alternativo, pues aparece como el nuevo género alternativo del momento, muchas bandas se separaron, algunas viajaron fuera del país y las pocas que aún sobrevivían comenzaron a depender del Festival Rock al Parque, a modo de zona de confort.

Bibliografía

Fuentes primarias

Archivos personales:

1. Ezpeleta, Maite. Diciembre 2019.
2. Isaza, Beatriz. Noviembre 2019.
3. Junca, Humberto. Enero 2020.
4. Plata, José “Pepe”. Enero 2020.

Entrevistas:

5. Andrade, Liliana, productora visual, 8 de enero de 2020.
6. Arias, Eduardo, periodista y miembro de Hora Local, 9 de diciembre de 2019.
7. Barriga Santiago, miembro de Carpe Diem, 15 de noviembre de 2019.
8. Bátori, Mauricio, músico, 13 de enero de 2020.
9. Beltrán, Óscar, bajista de MarloHábil, 13 de junio de 2020.
10. Buitrago, Héctor, bajista Aterciopelados, 5 de mayo de 2020 y 30 de junio de 2020.
11. Casas, Daniel, ex director de Rock al Parque, 25 de noviembre de 2019.
12. Celnik, Jacobo, investigador, 19 de noviembre de 2019.
13. Correal, Julio, mánager, 9 de enero de 2020.
14. Del Castillo, Fernando, vocalista de Las 1280 Almas, 24 de enero de 2020.
15. Duque, Alejandro, baterista de Bajo Tierra y de Tequendama, 8 de enero de 2020.
16. Escandón, Jorge, empresario, 14 de enero de 2020.
17. Gandour, José, productor musical, 12 de noviembre de 2019.
18. García, Chucky, periodista musical y curador de Rock al Parque, 8 de enero de 2020.
19. Isaza, Beatriz, diseñadora, 22 de noviembre de 2019.
20. Jaramillo, Camilo “Piyo”, vocalista de Compañía Ilimitada, 10 de diciembre de 2019.
21. Junca, Humberto, periodista musical, 10 de enero de 2020.
22. Mancera, Rodrigo, guitarrista de Morfonia, 10 de enero de 2020.
23. Merchán, Gregorio, baterista de Morfonia y de Aterciopelados, 10 de enero de 2020.

24. Mojica, Carlos, periodista musical, 14 de enero de 2020.
25. Mora, Héctor, periodista musical, 29 de noviembre de 2019.
26. Nieto, Francisco, guitarrista de La Pestilencia y de La Derecha, 16 de enero de 2020.
27. Pinzón, Alfonso, baterista de Agony, 28 de noviembre de 2019.
28. Piñeros, Amos, vocalista de Catedral y de Tequendama, 18 de diciembre de 2019.
29. Plata, José “Pepe”, investigador, 10 de diciembre de 2019.
30. Pote, seguridad y gerencia de eventos, 3 de diciembre de 2019.
31. Quintero Bertha, ex directora del Instituto Distrital de Recreación y Turismo y creadora de Rock al Parque, 28 de abril de 2020.
32. Rivas, Juan Carlos “El Chato”, bajista de La Derecha, 11 de enero de 2020.
33. Rodríguez, Iván, guitarrista y vocalista de Yuri Gagarín, 23 de enero de 2020.
34. Rodríguez, Ricardo, productor musical, 22 de enero de 2020.
35. Romero, Manuel, artista plástico, 11 de enero de 2020.
36. Salcedo, Juan Pablo, diseñador y miembro de Carpe Diem, 28 de octubre de 2019.
37. Sierra, Fernando “Elvis”, vocalista Estados Alterados, 26 de noviembre de 2019.
38. Sierra, Hernando, guitarrista de Las 1280 Almas,
39. Ubayán, Luis Fernando, dj, 6 de febrero de 2020.

Fuentes secundarias

40. Arias, Eduardo. “Surfin’ Chapinero. Una historia incompleta, cachaca, subjetiva, irreflexiva e irresponsable del rock en Colombia” . *Gaceta* n° 13 (1992): 14-19.
41. Arias Trujillo, Ricardo. *Historia de Colombia contemporánea (1920-2010)*. Bogotá: Ediciones Uniandes, 2011.
42. Bennett, Andy. “Consolidating the Music Scenes Perspective”. *Poetics* n°32 (2004a): 223-234.

43. Bennett, Andy. "Part 1: Music, Space and Place". En *Music, Space and Place: Popular Music and Cultural Identity*, editado por Sheila Whiteley, Andy Bennett y Stan Hawkins. Aldershot: Ashgate Publishing, 2004b, 2-8.
44. Bennett, Andy y Richard A. Peterson. "Introducing Music Scenes". En *Music Scenes: Local, Translocal, and Virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2004, 1-15.
45. Bennett, Andy e Ian Rogers, eds. *Popular Music Scenes and Cultural Memory*. Londres: Palgrave Macmillan, 2016.
46. Bustamante, Andrés Frix, Viviana Cárdenas y Juan Alberto Conde, eds. *A la postre subterránea. Fanzionometría, Colombia 1985-2000*. Bogotá: A la postre 101, 2016.
47. Celnik, Jacobo. *La causa nacional. Historias del rock en Colombia*. Bogotá: Aguilar, 2018.
48. Cepeda Sánchez, Hernando. "El eslabón perdido de la juventud colombiana. Rock, cultura y política en los años setenta". *Memoria y Sociedad* 12 n° 25 (2008): 95-106.
49. Cepeda Sánchez, Hernando. "Los jóvenes durante el frente nacional. Rock y política en Colombia en la década del sesenta". *Tábula Rasa* n° 9 (2008): 313-333.
50. Cepeda Sánchez, Hernando. *Imaginarios sociales, política y resistencia. Las culturas juveniles de la música "rock" en Argentina y Colombia desde 1966 hasta 1986*. Bogotá: Universidad del Rosario, 2012.
51. Ezpeleta, Maite y Álvaro Franco. "Cuando la rumba se hacía con cariñito: Mitos alrededor de la cultura de los bares alternativos en Bogotá de 1988 a 1994". Tesis de pregrado, Universidad Externado de Colombia, 1998.
52. Frith, Simon. "The Popular Music Industry". En *The Cambridge Companion to Pop and Rock*, editado por Simon Frith, Will Straw y John Street. Nueva York: Cambridge University Press. 2001, 26-52.
53. García, Chucky. "'Hemos hecho una cosa muy brava': Aterciopelados en entrevista BOCAS". *Revista Bocas* n° 106 (2021).

54. García González, David. *MTM. Entre la tradición y la innovación. Historia cultural de una compañía discográfica*. Bogotá: Universidad Central, 2018.
55. Hibbet, Ryan. "What Is Indie Rock". *Popular Music and Society* n° 28 (2006): 55-77.
56. IDARTES. *Rock al parque. 15 años guapeando*. Bogotá: IDARTES, 2009.
57. Melo, Jorge Orlando. *Historia mínima de Colombia*. Ciudad de México: El Colegio de México, 2017.
58. Pérez, Umberto. *Bogotá, epicentro del rock colombiano entre 1957-1975. Una manifestación cultural, nacional y juvenil*. Bogotá: Secretaría Distrital de Cultura, Recreación y Deporte, 2007.
59. Plata, José Enrique. "De la mano del rock, por la vía del padre Estado, la madre Medios y el espíritu gratuito". *Revista La Tadeo* n° 72 (2007): 212-221.
60. Pujol, Sergio. *Las ideas del rock. Genealogía de la música rebelde*. Rosario, Argentina: Homo Sapiens editores, 2007.
61. Reina, Carlos Arturo. *Cuando el rock iza su bandera en Colombia. Aproximaciones a los imaginarios de juventud a través de 40 años de Rock*. Bogotá: Auros, 2004.
62. Reina, Carlos Arturo. *Bogotá: más que pesado, metal con historia*. Bogotá: Letra oculta editores, 2009.
63. Reina, Carlos Arturo. *Historia, memoria y jóvenes en Bogotá. De las culturas juveniles urbanas de fines del siglo XX a las manifestaciones identitarias juveniles en el siglo XXI*. Bogotá: Secretaría Distrital de Cultura, Recreación y Deporte/ Asociación Metalmorfosis Social, 2011.
64. Riaño, Félix "Sant-Jordi". *Memoria del rock colombiano*. Kindle Edition, [1992] 2014.
65. Roa, Camilo. *Memorias del Rock Colombiano: Recuerdos de un compás en silencio*. Bogotá: Facultad de Arquitectura y Diseño, Universidad de los Andes, 2012.
https://issuu.com/chepadesign/docs/librorockcolombiaweb_copia/262

66. Wilson, Pablito. *Rock colombiano. 100 discos y 50 años*. Bogotá: Ediciones B, 2013.

Anexo 1

Bares de rock alternativo

Bares de rock que aportaron de alguna manera a la consolidación de la escena alternativa rockera en Bogotá entre finales de la década de 1980 hasta 1994.

La Casona (1988) Calle 10 con carrera 4a.
Estación Central (1988) Calle 10 con carrera 3a.
Music Factory (1988) Carrera 13A con calle 15.
Rapsoda (1988) Calle 84 con carrera 13.
Barbarie (1990) Calle 10 con carrera 3a.
Barbie (1990) Calle 146 con carrera 7a.
Vértigo, Campo Elías I (1990) Calle 34 con carrera 13A.
TVG (1991) Calle 53 con carrera 10.
Fangoria (1992) Calle 70 con carrera 5a.
Vena Arteria (1992) Calle 28 con carrera 4a.
Rotten Rats (1992) Calle 94 con carrera 15.
Acme (1992) Calle 53 con carrera 10.
Vértigo, Campo Elías II (1992) Calle 50 con carrera 20
Bol&Bar (1992) Calle 63 con carrera 9a.
Membrana (1992) Calle 46 con carrera 7a.
Astrolabio (1992) Calle 86 con carrera 14.
Blade Runner (1993) Calle 36 con carrera 15.
LSD (1993) Calle 53 con carrera 10.
Amor líquido (1993) Calle 76 con carrera 15.
Vértigo Campo Elías III (1993) Calle 53 con carrera 10.
Heaven (1993) Calle 67 con Avenida Caracas.
Ciudad Central (1993) Calle 59 abajo de la Avenida Caracas.
Transilvania (1993) Carrera 7a. con calle 59.
Florhisteria (1993) Calle 65 con carrera 7a.
Suburbia (1993) Calle 127 con autopista.
Sátiro (1993) Calle 54 con carrera 7a.
Bunker (1993) Calle 67 con carrera 7a.
Kalimán (1994) Calle 82 con carrera 14.
Kámara de gas (1994) Calle 34 abajo de la Avenida Caracas
Chapinero Mutante (1994) Carrera 7a con carrera 57.

Anexo 2

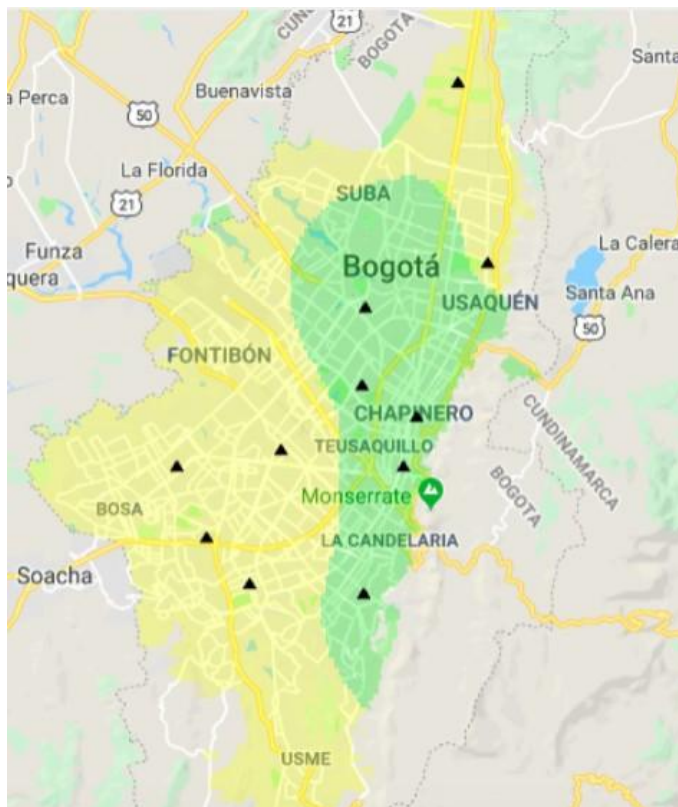
Mapas de Bogotá

Mapa 1. Localidades de Bogotá



Fuente: <https://www.mapainteractivo.net/fotos/mapa-de-bogota.html> (consultado el 23 de mayo de 2021).

Mapa 2. Localización de la escena alternativa bogotana



Nota: La zona en verde abarca los lugares donde la escena de rock alternativo tuvo su desarrollo.

Fuente:

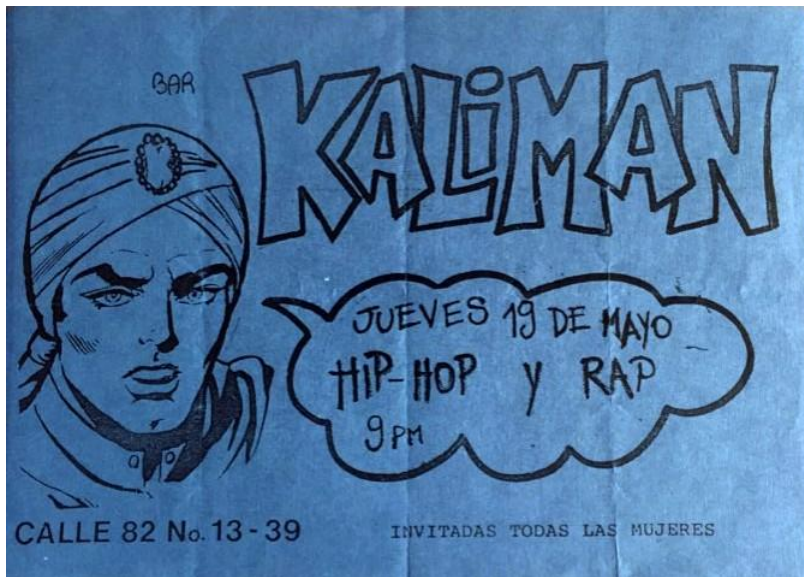
<https://motogp20192020resultsnews.blogspot.com/2020/10/mapa-localidades-bogota-calles.html> (Consultado el 23 de mayo de 2021).

Anexo 3

Pósters y volantes



Fuente: Archivo personal de Beatriz Isaza.



Fuente: Archivo personal de Beatriz Isaza.

Anexo 4

Cuestionarios

Preguntas generales:

1. Un poco acerca de quién eres y de dónde aparece el gusto por la música: ¿cuáles grupos o artistas te gustaban de niño-joven? ¿cuáles géneros? ¿dónde escuchabas música? ¿con alguien o en solitario?
2. ¿Dónde comprabas y/o conseguías música? ¿algún otro lugar además de las cassetas de la 19? ¿Solo rock o también otros géneros-ritmos?
3. ¿Tocas algún instrumento? De ser así, ¿cómo conseguiste tu primer instrumento? ¿cómo aprendes a tocarlo?
4. ¿Cuáles fueron tus primeros conciertos? ¿En dónde? ¿Qué recuerdos tienes? Anécdotas, etc.
5. ¿Cómo recuerdas que era la escena del rock en Bogotá durante los ochentas y/o noventas? ¿Metal? ¿Independiente? ¿Punk? ¿otros géneros? ¿Qué piensas del boom del “Rock en Español”?
6. Festival Rock al Parque. ¿Qué recuerdas de las primeras ediciones del festival? Anécdotas, memorias que tengas sobre ese tiempo. ¿Qué piensas del Festival?
7. Lugares de la música en Bogotá. ¿Qué lugares frecuentabas en Bogotá que tuvieran relación con la música? ¿O lugares que hoy te recuerden/ asocies con rock en Bogotá? ¿Por qué? (Ya sea tipo Parque Simón Bolívar, el Planetario, pero también el barrio donde creciste, un teatro, una calle en particular). Esta pregunta va ligada a tu recuerdo que hoy tienes con Bogotá en los 90s, cómo la recuerdas, qué te hace recordarla, qué calles, lugares, etc.

Preguntas específicas para músicos:

8. Nombre del grupo. ¿Fue tu primer grupo? ¿Cómo surge la idea de la banda? ¿de dónde sacan el nombre?
9. ¿Dónde ensayaban? ¿Dónde grababan? ¿Cómo era el tema del sonido, los amplificadores, los cables, etc.?
10. ¿Cómo era la relación con la radio (comercial e independiente)?
11. Festival Rock al Parque. ¿Tocaron en el festival? Experiencias o anécdotas que quisieras compartir.

Preguntas específicas para los dueños de los bares:

12. ¿De dónde sale la idea de montar un bar de rock en Bogotá? ¿Cómo lo recuerdas? ¿Dónde quedaba? ¿Qué días abría? ¿Qué música ponían? ¿Eras siempre el dj? ¿El nombre del bar tiene una historia?
13. Me han dicho que cada bar tenía su toque, su sello característico. ¿Fue algo premeditado o mejor algo más espontáneo? ¿Cómo era la decoración? ¿y los cócteles?
14. ¿Quién se encargaba de hacer los flyers promocionales? ¿Cómo se repartían en la ciudad?
15. Los bares y las bandas. ¿Cómo era el ambiente entre las bandas locales/nacionales? ¿Tú te encargabas de organizar los conciertos de grupos extranjeros? ¿Te acuerdas de quiénes tocaron en los bares? Anécdotas, recuerdos, historias que tengas.

Preguntas específicas para periodistas y personajes de la industria musical:

16. ¿Cómo conociste a las bandas? ¿Cómo era tu relación con las bandas locales? ¿A cuáles bandas entrevistaste, grabaste, fuiste mánager, produjiste (dependiendo del caso)?
17. ¿En cuál medio de comunicación trabajaste? ¿Siempre has estado en el medio musical?

18. ¿Cómo ves la relación entre las bandas locales de rock y los medios? ¿Por qué las bandas locales y nacionales de rock no sonaban en la radio (comercial)? ¿Cuándo y por qué empezaron a ser programadas en emisoras universitarias? ¿Cuáles programas existieron?
19. Desde tu experiencia en medios y en la industria musical, ¿cómo ves la industria de la música en Colombia y su transformación durante los noventas?

Anexo 5

Carta de consentimiento para entrevistas. Participación en el proyecto de investigación “Mapeando el rock en Bogotá durante la década de 1990”

Propósito de la investigación

El proyecto de tesis de maestría tiene como objetivo analizar cómo la música rock (re)configuró y construyó la ciudad de Bogotá durante la década de 1990 desde la mirada de personas protagonistas de la movida rockera. Además, da cuenta de cómo el rock reconstruyó o creó una percepción de ciudad marcada por espacios reales y simbólicos, experiencias y recuerdos, dicotomías entre violencia y seguridad, entre otros. En este orden de ideas, las entrevistas son fundamentales para entender las dinámicas culturales y sociales que envolvían a Bogotá, desde aspectos cotidianos hasta la implementación de políticas públicas.

Responsable del proyecto de investigación

El Departamento de Lenguas Extranjeras de la Facultad de Humanidades de la Universidad de Bergen, Noruega.

La entrevista

La selección de los participantes ha sido a través de contactos personales en Colombia. El estudio tiene como objetivo entrevistar a personas protagonistas de la movida rockera bogotana durante la década de 1990.

La entrevista entre el entrevistador y el informante es personal y se grabará en la aplicación de voz del celular iPhone SE, iOS 13.1.3. El entrevistador también tomará notas. La entrevista durará aproximadamente 1 hora y media, y contiene preguntas sobre sus experiencias, anécdotas, recuerdos, entre otros, de Bogotá, el rock bogotano, nacional y/o latinoamericano y la industria musical colombiana. Se tiene un cuestionario guía, pero el propósito es que el informante hable libremente sobre sus experiencias.

Participación voluntaria

La participación en el proyecto es voluntaria. Si elige participar, puede retirar su consentimiento en cualquier momento sin dar ninguna razón. Puede elegir si desea que su nombre aparezca en el texto escrito o si prefiere que sea anonimizado.

Privacidad

La información suministrada por usted solo se usará para los fines indicados en esta carta. La información es confidencial y se acoge a la política de privacidad de la Universidad de Bergen y el Centro Noruego de Datos de Investigación AS.

El entrevistador y el supervisor de la tesis son las únicas personas que tienen acceso a la información.

¿Qué sucede con su información cuando termine el proyecto de investigación?

El proyecto está programado para finalizar el 20 de mayo de 2020⁹. La transcripción de la entrevista y los datos de los participantes serán retenidos para posibles investigaciones posteriores sobre el tema (Doctorado), previa autorización del participante. Esta información se eliminará el 01.01.2030. Los audios serán eliminados.

Sus derechos

Siempre que pueda ser identificado en el material, usted tiene derecho a:

- Información sobre qué datos personales se registran sobre usted.
- Corregir su información personal.
- Obtener información personal eliminada sobre usted.
- Recibir una copia de sus datos personales (portabilidad de datos) archivados.
- Presentar una queja al Defensor de la privacidad o a la Inspección de datos con respecto al procesamiento de sus datos personales.

Procesamiento de información personal sobre usted

Se procesa información sobre usted en función de su consentimiento (grabación y transcripción de la entrevista). La Facultad de Humanidades de la Universidad de Bergen y el Centro Noruego de Datos de Investigación AS (NSD) han considerado que el procesamiento de datos personales en este proyecto cumple con las normas de privacidad.

¿Dónde puede encontrar más información?

Si tiene preguntas sobre el proyecto o quiere ejercer sus derechos, comuníquese con:

- Estudiante/Entrevistadora: Margarita Sierra Hurtado. Celular (+47) 96868849, correo electrónico: margara182@gmail.com - Margarita.Hurtado@student.uib.no
- Supervisor: Ernesto Semán, profesor asociado, Departamento de Lenguas Extranjeras, Universidad de Bergen, Noruega. Celular (+47) 41340996, correo electrónico: ernesto.seman@uib.no
- Defensor de privacidad, Universidad de Bergen: Janecke Helen Veim. Tel. (+47) 55582029, correo electrónico: janecke.veim@uib.no
- NSD - Centro Noruego de Datos de Investigación AS. Tel. (+47) 55582117, correo electrónico: services@nsd.no

Declaración de consentimiento

⁹ Este fue el documento que se firmó, sin embargo, se avisó a los entrevistados que la entrega de la tesis se haría en la primavera de 2021.

He recibido y comprendido la información sobre el proyecto “Mapeando el rock en Bogotá durante la década de 1990” y he tenido la oportunidad de hacer preguntas. Estoy de acuerdo con:

- participar en la entrevista
- no ser anonimizado en la monografía de grado
- el almacenamiento de mis datos una vez finalice el proyecto (investigaciones posteriores) (serán almacenados hasta el 01.01.2030)
- el almacenamiento de la transcripción una vez finalice el proyecto (investigaciones posteriores) (será almacenada hasta el 01.01.2030)

* En caso de no aceptar algunos de los dos últimos puntos, la información se eliminará aproximadamente el 20 de mayo de 2020.

Firma del entrevistado

Fecha